

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

“ENTRE LA OBRA ARTÍSTICA Y EL ORDENADOR, EL MUSEO VIRTUAL ANDRÉS
BLAISTEN, UN ESPACIO DE DIFUSIÓN Y CONOCIMIENTO DE LA PLÁSTICA
MEXICANA MODERNA EN LA ERA DE LA DIGITALIZACIÓN DE LA CULTURA”

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
(PRODUCCIÓN)

P R E S E N T A

INGRID LIBERTAD GONZÁLEZ DÍAZ

ASESORA:

ANA ADELA GOUTMAN BENDER

MÉXICO, D.F., 2007



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.

A mis padres
Diana y Genaro,
así como
a mi hermana Frida.

Por todo su amor dosificado
en pequeñas cucharadas
sin tiempo ni prescripción.

Gracias por todas las enseñanzas
y momentos compartidos

A Andrés Blaisten
Por su generosidad mostrada
y amor al arte.
Mi completa gratitud
y admiración.

AGRADECIMIENTO

Todo fue como desenrollar poco a poco un carrete de hilo, interminable en su propia finitud. Uno cae en el abismo, se pierde entre letras y conceptos, y en algún punto sucede el reencuentro. El desarrollo de este trabajo de investigación implicó un difícil proceso interno, pero sobre todo, un prolongado ejercicio de lectura, estudio, análisis, replanteamiento y redacción de los conceptos aquí expuestos.

En el transcurrir de dudas, cuestionamientos y transformación, me han acompañado varias personas a las que expreso mi mayor gratitud. Una de ellas es mi padre Genaro González Licea, hombre de lucha, de espíritu fortalecido y navegante en el mar del pensamiento.

También hago extensivo mi agradecimiento a la Dra. Ana Adela Goutman Bender, profesora e investigadora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Persona que con su gran sabiduría y sensibilidad guió el presente trabajo.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda incondicional de amigos entrañables que me dieron su percepción y comentarios en la elaboración de esta tesis, y en general, durante la carrera. Mil gracias Mónica Ruiz, Martha Roque, Laura Martínez, Judith Portugal, Mayte Ramos, Flor de María Zarza, Fabián Aranda, Raúl González, Hugo Feregrino, Diego Salgado, Giovanni Monjardín y Migsar Navarro.

Agradezco también a las maestras Rosalía Flores Mateos y Gloria Hernández Jimenez, por sus valiosos comentarios, así como al maestro Federico Del Valle Osorio y Dr. Julio Amador Bech, lectores de este proyecto.

Finalmente expreso mi gratitud y deuda permanente a la UNAM, y a todos y cada uno de mis profesores de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la Carrera de Ciencias de la Comunicación.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	8
<u>CAPÍTULO PRIMERO</u>	
LA ERA DE LA DIGITALIZACIÓN DE LA CULTURA	14
1.1. La cibernética y los principios de la digitalización	15
1.2. La digitalización de la cultura	16
1.3. Una infraestructura global	19
1.3.1. Antecedentes de Internet	20
1.4. El desarrollo de un mundo intangible	25
1.4.1. El ciberespacio	26
1.4.2. Características del ciberespacio	28
1.5. Internet y la interactividad con el espectador	28
1.5.1. El elemento multimedia	31
1.5.2. Hipertexto e hipermedia	31
<u>CAPÍTULO SEGUNDO</u>	
LA EXHIBICIÓN DEL ARTE EN EL MUSEO	35
2.1. El <i>museion</i> en el tiempo	36
2.1.1. Principios del museo	37
2.1.2. Tipología museística	45

2.1.3. Función social del museo	47
2.2. El museo contemporáneo	49
2.2.1. Creación del proyecto y discurso museográfico	50
2.2.2. El museo de Arte Contemporáneo	52
2.3. El Museo Imaginario de André Malraux	53

CAPITULO TERCERO

EL ARTE Y LA IMAGEN EN LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS	59
3.1. La obra de arte y su contemplación	62
3.2. La experiencia estética a través de la imagen	65
3.3. Los sustitutos del arte	67
3.3.1. Reproducción mecánica del arte	67
3.3.2. La digitalización del arte	71
3.3.3. Características de la imagen digitalizada	74
3.4. Un nuevo espacio para el arte	76
3.4.1. El arte en Internet	77
3.4.2. Recepción del arte en Internet	80
3.5. El museo virtual en Internet	82
2.5.1. Hacia una definición del museo virtual	84
2.5.2. Actitud frente al museo virtual	89
2.5.3. El museo virtual como una nueva forma de difundir el arte	91
2.5.4. Elementos y características del museo virtual	92
2.5.5. La catalogación del museo virtual	94

CAPÍTULO CUARTO

EL MUSEO EN INTERNET: UN DESDOBLAMIENTO DE LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA	96
4.1. Algunos aspectos del coleccionismo en México	98

ÍNDICE

4.2. Características de la colección Andrés Blaisten	102
4.3. El Museo Virtual Andrés Blaisten	106
4.3.1. Planeación y estructuración del discurso del Museo Virtual Andrés Blaisten	107
4.3.2. La digitalización en el Museo Virtual Andrés Blaisten	109
4.4. El discurso artístico del Museo Virtual Andrés Blaisten	111
4.5. Descripción del Museo Virtual Andrés Blaisten	118
4.6. Análisis del Museo Virtual Andrés Blaisten	142
4.6.1. Perspectivas	145
CONCLUSIONES	148
ANEXOS	158
Anexo I. Artistas de la Colección Andrés Blaisten	158
Anexo II. Directorio de Museos en Internet	179
2.1. Directorio: Museos Nacionales en Internet	179
2.2. Directorio: Museos Virtuales en México	184
2.3. Directorio: Museos Extranjeros en Internet	185
BIBLIOGRAFÍA	189
HEMEROGRAFÍA	194

INTRODUCCIÓN

Con apenas algunas décadas de existencia, Internet se ha convertido en uno de los principales medios globales de información, su capacidad para asimilar datos y transferirlos es cada vez más amplia. Hasta hace poco tiempo se consideraba una herramienta innovadora que sólo los conocedores del lenguaje cibernético podían usar, sin mencionar, que un reducido número de personas estaban dispuestas a pagar un costo adicional por conectarse a la Red.

Desde los años ochenta y principios de los noventa con la creación del Protocolo TCP/IP, que se convirtió en el estándar de comunicaciones dentro de las redes informáticas; la creación de la World Wide Web para facilitar el acceso y la utilización de la Red a todos los usuarios; pero sobre todo, con la separación del gobierno norteamericano que controlaba el flujo de la información, Internet no sólo se ha adentrado en los hogares sino que está cambiando las relaciones y patrones sociales, comerciales y culturales a nivel mundial.

Según Manuel Castells, en *La era de la Información: economía sociedad y cultura*¹, uno de los acontecimientos trascendentales que marcan la sociedad actual es el surgimiento de una revolución tecnológica centrada en torno a las tecnologías de la información que están modificando la base material de la sociedad a ritmo acelerado. Las funciones y procesos dominantes en esta era se organizan en redes que constituyen la nueva morfología de nuestra sociedad.

¹ Castells Manuel, *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, Ed. Alianza, primera edición, Madrid, 1997.

El principio lógico que rige el lenguaje digital utilizado por el ordenador es la cibernética, del cual surge el hipertexto, la interactividad y la hipermedia. Estos tres elementos se conjugan en la comunicación de redes digitales y brindan la posibilidad de incorporar al usuario en un proceso activo donde el sujeto puede interactuar con la información, elegir su recorrido por los diferentes datos e incluso, sustraer aquellos datos ya sean en texto, imagen, sonido o video que le signifiquen.

El espectro de temas que se pueden abordar en torno a la Red es muy amplia, sin embargo, la presente investigación tiene como finalidad analizar la inmersión del arte en las nuevas tecnologías informáticas, específicamente lo que se refiere a la digitalización de las obras de arte y su relación con el “*museo virtual*”, entendiendo por este un espacio alternativo de conocimiento y experimentación.

Existe una relación indisociable entre el arte y las herramientas o artefactos que el ser humano utiliza para captar la esencia del mundo que percibe y presenta al otro. Lo que sumado a la inagotable curiosidad por utilizar nuevos materiales, soportes y técnicas, se traduce en un constante desarrollo de las vanguardias artísticas.

Desde 1960 se ha afianzado la relación del arte con la tecnología informática y la experimentación con elementos distintos a los materiales ordinarios usados en cada disciplina. Así, teniendo como antecesores los *collages* de Picasso y Braque, y los *ready-made* de Duchamp, surgieron en la década de los sesenta el video arte y el arte cibernético. De modo que el teclado y el *mause* se convirtieron en extensiones del cuerpo para crear imágenes en la computadora, y el monitor el soporte a través del cual el creador visualiza las obras ajenas o propias, creadas con técnicas electrónicas o reproducciones digitales de obras creadas en otro soporte.

Cabe destacar que las innovaciones tecnológicas no sólo impulsan el desarrollo de nuevas tendencias artísticas, sino que en un proceso paralelo también se utilizan para su reproducción, cualidad que el contexto actual favorece y magnifica. Esto vale la pena analizarlo desde distintos ámbitos, pues precisamente el papel que la reproducción de las obras juega para el conocimiento,

difusión e investigación del arte ha suscitado cuestionamientos en torno al impacto sobre la obra original.

Es de recordar que desde la época antigua existe la imitación y reproducción de las obras originales, pero es hasta el siglo XX donde, en palabras de Walter Benjamin, se da la reproducción técnica del arte con la fotografía², a la que se suma actualmente el video y la imagen digital. Benjamin fue el primero en señalar teóricamente el proceso que sufre la obra al ser reproducida mecánicamente.

En relación con el valor que pueden adoptar los sustitutos del arte también habría que tomar en cuenta los planteamientos de André Malraux, enfocados en la utilización de la imagen para el conocimiento del arte y la posibilidad de crear un museo a través de sustitutos³. Malraux enfatiza las ventajas que la reproducción fotográfica nos ofrece, sin perder de vista sus limitaciones al estar sujeta al medio técnico que la reproduce.

En ambas posturas se desprenden variables relacionadas con las reproducciones o sustitutos de las obras, desde la pérdida del aura de la obra y su democratización en los postulados de Benjamin, hasta su desacralización y fortaleza como obra frente a sus iguales en los planteamientos de Malraux.

De esta manera, podemos vincular el arte a una propuesta artística de representación y exhibición virtual a través de sustitutos, partiendo de Internet como una herramienta para transmitir, conceptualizar y masificar la información, en donde todo aquello que presenta al espectador es siempre a través de la imagen y de lo intangible. La relación entre el arte e Internet es dinámica, compleja y variable, ya que su condición tecnológica y mediática repercute en la comunicación con el espectador.

² Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México, 2003.

³ Malraux André, *Las voces del silencio*, Ed. EMECE, Buenos Aires, 1956.

Es aquí donde hacemos hincapié en un nuevo espacio en Internet denominado “*museo virtual*”, donde se busca generar un discurso artístico-narrativo que conlleve al análisis de las obras artísticas, ofrecer calidad en las imágenes y en el contenido textual, así como dar a conocer a personas de todo el mundo la riqueza y significado de miles de obras para la historia del arte y la cultura.

La cantidad de usuarios de Internet registrados el 30 de junio de 2007 alcanza los 110 millones tan sólo en Latinoamérica⁴, lo cual revela la importancia social que pueden representar los *museos virtuales*. Es de mencionar que estos sitios han favorecido al interés, la divulgación y la creación del arte a nivel mundial. En ello radica la importancia de estudiar los factores que intervienen en la relación del espectador con la obra de arte visualizada a través de un ordenador, y su relación con la obra original. Es difícil precisar una verdadera rivalidad entre el museo virtual y el museo convencional, sobre todo tomando en cuenta que poseen características distintas y que la cantidad de visitantes siempre es mayor en el museo real.

De las numerosas páginas en Internet que pueden servir como referencia para un análisis del “*museo virtual*”, me parece importante tomar como objeto de estudio al Museo Virtual Andrés Blaisten, no sólo por ser reconocido ante la UNESCO como uno de los museos virtuales más importantes de Latinoamérica, sino también por la importancia de su acervo, ya que está conformado por más de 700 obras maestras de 128 artistas mexicanos de los siglos XIX y XX y de la época colonial. Todas las obras pertenecen a la colección privada de Andrés Blaisten⁵.

Este museo es únicamente virtual y trata de analizar y contextualizar la mayoría de sus obras, convirtiéndose en un referente importante de la historia artística mexicana que tiende al olvido y,

⁴ De los 1,173,109,925 de usuarios registrados en todo el mundo, de acuerdo a los datos publicados por Internet World Stats. Dirección Web: <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>.

⁵ Andrés Blaisten (Argentina, 1950). Llegó a México cuando tenía 14 años. Cursó la licenciatura de Artes Plásticas en la Academia de San Carlos (UNAM), no obstante, nunca ha ejercido su carrera como pintor. Comenzó su colección de arte hacia finales de la década de los setenta, trazó un guión curatorial con el que por más de 25 años ha reunido un importante acervo principalmente de pintura mexicana moderna. Blaisten es un destacado coleccionista que ha promovido el arte mexicano en nuestro país y en el extranjero. Hace algunos años instauró la Fundación que lleva su nombre, la cual logró crear un museo virtual (www.museoblaisten.com), donde se exhibe la totalidad de su colección.

sobre todo, en un espacio que despierta el interés por el arte mexicano y la visualización de las obras originales.

En el presente trabajo nos hemos propuesto dar a conocer los elementos que hacen que este museo cumpla una función tanto formativa, como de difusión y divulgación del arte mexicano, siempre dentro de los límites de la experiencia estética fragmentada por la imagen virtual.

Otro de los objetivos es estudiar las cualidades que posee el “*museo virtual*” frente a las del “*museo real*”, y así poder enunciar las posibilidades que ofrece a un espectador deseoso de imágenes, conocimiento y entretenimiento, es decir, a un público que está familiarizado con la dinámica de la información, el formato y la vinculación en red. En tal sentido, el *museo virtual* representa un espacio que complementa el conocimiento de las obras dentro de un medio que se adapta a las necesidades de cada espectador.

Para lograr un mejor análisis, dividimos la tesis en cuatro apartados. El primer capítulo se ocupa de la definición del término “*ciberespacio*” y sus implicaciones en el surgimiento de Internet. Aquí se expone brevemente el origen y evolución de la Web como un medio de comunicación mundial, así como la inmersión del aspecto estético, cultural y artístico en este nuevo medio.

A partir de las proposiciones de Jesús Carrillo y J. D Bolter con respecto a la cibernética y a la digitalización, se explican los fundamentos que dan origen a la comunicación en red y a los espacios virtuales. También se hace una breve presentación de la historia y evolución de Internet. El capítulo concluye con las características del hipertexto, hipermedia y multimedia que desarrolla Arturo Colorado Castellary.

El segundo capítulo aborda el ente museográfico, desde la parte semántica hasta la cuestión histórica, dándole especial importancia al museo de arte contemporáneo. En este mismo apartado también se exponen los elementos formulados por André Malraux en el Museo Imaginario, y su posible parentesco con el *museo virtual*.

El tercer capítulo incorpora los planteamientos de los dos primeros apartados para enunciar las características de la imagen dentro del proceso de digitalización y difusión realizado a través de Internet. Aquí concurren posturas que van desde la reproducción mecánica del arte elaborada por Walter Benjamin, hasta el sistema digital expuesto por Philippe Quéau, Bernard Deloche y Federico García Serrano. El apartado concluye con la definición del “*museo virtual*”, así como las características y tipología que lo determinan.

En el cuarto capítulo se expone una serie de consideraciones que intentan plasmar, lo más completo posible, la propuesta del Museo Virtual Andrés Blaisten, desde su acceso, la estructura de la página, la información que maneja, hasta la calidad de las imágenes y la interacción con el espectador. De esta forma se integran los principales elementos desarrollados a lo largo de todo el trabajo como la imagen digital, el museo y las características hipermediales de Internet.

Dentro del contexto histórico, social, económico, tecnológico y cultural en el que nos encontramos sería contraproducente satanizar un medio de comunicación virtual, cuando la sociedad se ha recreado con una serie de valores estéticos que tienen más que ver con la imagen que con los objetos mismos. Somos una sociedad definida por la representación icónica del mundo, y en innumerables ocasiones la imagen iguala en importancia y validez a su referente. Así, aunque nos encontramos en una constante fragmentación del acontecer del mundo, cada individuo determina la forma de presenciar, conocer, sentir y vivir en su realidad.

Finalmente, se dan a conocer las conclusiones a las cuales nos llevó la presente investigación, así como la bibliografía y dos anexos, el primero de ellos con las fichas biográficas de los artistas que conforman el Museo Virtual Andrés Blaisten, y el segundo con un directorio básico de algunos museos en Internet tanto nacionales como extranjeros.

Es de señalar que esta investigación constituye el principio de un estudio mayor sobre el tema del *museo virtual* y las implicaciones que puede representar tanto para el conocimiento del arte como para su exposición e interacción dentro de los soportes multimedia.

Capítulo primero

LA ERA DE LA DIGITALIZACIÓN DE LA CULTURA

Innumerables personas han encontrado en la red de Internet una posibilidad más de comunicación, aprendizaje y entretenimiento. Internet se ha convertido en un medio multifacético que responde a las exigencias de los más diversos tipos de consumidores de la información. En este sentido, el contexto visual en el cual nos hemos educado es uno de los factores más fuertes que ha permitido el auge de estas formas de entretenimiento e intercambio de la información. Para comprender de manera integral el fenómeno de Internet, es necesario observar la parte histórica, social y cultural en la cuál surgió, así como, sus características y posibilidades para el conocimiento.

La digitalización y el ciberespacio son dos términos indisociables al Internet, es por ello que como primer punto haremos referencia tanto a la definición como a la evolución de estos dos elementos. Una de las características relevantes sobre el término “*digitalización*” es su desarrollo en la sociedad actual, particularmente si hablamos de la relación del individuo con Internet, podemos encontrar múltiples factores sociales abiertos a su análisis y valoración como fenómenos culturales nacientes.

Cuando hablamos de digitalización también hacemos referencia, de una u otra forma, a la “*cibernética*” puesto que es precisamente donde se gesta el concepto de lo “*digital*”, para aclarar un poco estos dos aspectos, en el siguiente apartado me avocaré a definir los principios de la cibernética, y por tanto, también de la digitalización.

1.1. La cibernética y los principios de la digitalización

La cibernética es un término acuñado por el matemático Nobert Wiener en 1947 cuando los primeros años de la Guerra Fría inspiraron la creación de nuevos modelos conceptuales para la ciencia armamentística norteamericana. Este término derivado del griego *kybernetikos*, que significa el arte de guiar una nave, se utilizó para denominar un nuevo campo de conocimiento cuya misión era idear mecanismos capaces de controlar procesos complejos, partiendo de su cualidad como sistemas informacionales.⁶

En este periodo la escuela de Palo Alto desarrolló la *teoría de sistemas*, fundamental para la cibernética en cuanto que supone que “*todos los agentes y elementos que intervienen en un proceso son parte de un todo indisociable, un sistema que, una vez puesto en marcha, funciona automáticamente a partir de ciertos códigos compartidos. La viabilidad y efectividad de un sistema vendría de la capacidad del mismo para asimilar cualquier cambio producido o cualquier elemento externo añadido dentro de su circuito de comunicación*”.⁷ Dicho de otra manera, la *teoría de sistemas* intenta formular un conjunto de elementos que unidos por un lenguaje común, permitan mantener su estabilidad y funcionalidad, sin importar los cambios externos o internos del conjunto informático.

Así pues, el lenguaje cibernético quedó constituido por un código binario formado por combinaciones de unos y ceros, a los que se podía traducir cualquier tipo de información, para posteriormente ser leída y almacenada por un ordenador. De acuerdo con Jesús Carrillo, de aquí nace la definición inicial de cultura digital, entendiéndola como la reducción de cualquier tipo de material cultural -textos, gráficos, imágenes fijas o en movimiento y sonidos- a combinaciones algorítmicas legibles por el ordenador.

Tanto la programación y digitalización de la información, como el funcionamiento de Internet, tienen a la cibernética como principio lógico. La necesidad de almacenar grandes cantidades de

⁶ Carrillo Jesús, *Arte en la red*, Ed. Cátedra, Madrid, 2004, p. 57.

⁷ *Ibidem*.

información en espacios cada vez más reducidos y con fácil acceso, se volvió una tarea indispensable. De tal modo que, la posibilidad de la cibernética para agrupar un gran número de datos de las más diversas cualidades en un mismo espacio y bajo un mismo lenguaje despertó la inquietud científica, y con ello sobrevino un amplio desarrollo de la cultura digital.

Es importante mencionar que la cibernética surgió dentro de las repercusiones políticas y sociales que se vivieron a nivel mundial al término de la Segunda Guerra Mundial, así pues, en un contexto donde reinaba la incertidumbre, los grandes ideales se habían fragmentado, la gente y, en especial los jóvenes veían un futuro sin mucho ímpetu por el desarrollo. Sólo quedaba empezar a reconstruir una historia y construir un futuro. Es aquí cuando innumerables filósofos, científicos y pensadores comienzan a plantearse nuevos paradigmas, entre ellos se ubica la cibernética y la digitalización.

1.2. La digitalización de la cultura

Para hacer referencia a la “*digitalización*”, hay que tomar en cuenta que este concepto surgió de la inquietud por reformular y generar diferentes experiencias al margen de la propia realidad. Con ella se encontraron nuevas formas de difundir al mundo las ideas y los acontecimientos cotidianos a una velocidad más rápida.

Podemos decir, en términos de Jesús Carrillo, que la “*digitalización*” es el proceso donde se realiza un número de catas en el objeto (cuantas más se hagan mayor será la resolución), que posteriormente serán cuantificadas y transformadas en un valor numérico que será el que en definitiva lea, compute, clasifique y conjugue el ordenador para su posterior reproducción.⁸

De esta manera, la digitalización no es más que la transformación del objeto real a una imagen de sí mismo, construida con el lenguaje cibernético para ser visualizada y transferida a través de un ordenador. “*Este proceso transforma la luz capturada procedente de la presentación en señales*

⁸ Ídem, p. 60.

que serán posteriormente manipuladas, convirtiendo la imagen en un código numérico inteligible para un ordenador digital, este proceso se realiza mediante una cámara o un escáner.”⁹

La digitalización se ha vuelto un acto socialmente adoptado que se reafirma diariamente con la utilización del ordenador u otros artefactos mediáticos de la cultura digital. Es un fenómeno que ha permeado todos los aspectos de la vida cotidiana, desde lo social hasta lo artístico y cultural. Así mismo, la digitalización supone la redefinición de las relaciones entre sujeto, representación y realidad. *“El proceso por el que el ordenador reproduce la imagen o el sonido no es un proceso de representación propiamente dicho sino una simulación. Lo que vemos u oímos es construido ante el espectador o usuario mediante una compleja combinación de algoritmos.”¹⁰*

Aunque la información digitalizada necesita indiscutiblemente de un ordenador o un sistema digital paralelo para ser traducida, ésta no sólo se encuentra inmersa en el ámbito del ciberespacio, pues, en la actualidad podemos encontrar librerías que venden textos digitalizados y museos virtuales en CD-ROM, de modo que la producción digital ha salido al encuentro de su receptor, consolidando un ente activo que busca nuevos actores dentro de la *cibercultura*¹¹. Hay que destacar que aunque la Red no sea el único medio en donde se difunden las producciones digitales y digitalizadas, es el medio por excelencia donde se pueden encontrar, en definitiva, todo tipo de creaciones.

Dado que el presente trabajo se enfocará en las imágenes digitalizadas y transmitidas a través de un museo virtual en Internet, el vínculo entre el ordenador y el individuo será un eje que se retomará a lo largo de esta tesis. Si bien, más adelante se detallará la relación sujeto-ordenador, vale la pena decir que aunque el intercambio colectivo de información por Internet suele

⁹ García Serrano Federico, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, 2000, p. 142.

¹⁰ Carrillo Jesús, *Arte en la red*, Ed. Cátedra, Madrid, 2004, p. 61.

¹¹ De acuerdo con María Luisa Bellido Gant, la *cibercultura* expresa la nueva y posible revolución social a través de la tecnología introducida en la mayoría de los hogares, donde se desarrolla un nuevo espacio de intercomunicación global, en el ámbito del ciberespacio y eminentemente cibernético. (2001:91)

desarrollarse en un ámbito de privacidad, las acciones se convierten en actos públicos cuando se vuelven elementos de una compleja red de flujo universal.

Esto quiere decir, que aunque la relación con el ordenador es un acto individualizado, las repercusiones no sólo se traducen a nivel personal sino también a nivel social, pues la utilización de Internet no es exclusiva a una sola persona, ni siquiera a un país o a un continente. En ello radican las grandes posibilidades que muchos vislumbran en este nuevo medio.

Uno de ellos es José Librero Stals quien en su libro *Tecnología y disidencia cultural* menciona que con la capacidad del ordenador de condensar información y las posibilidades constructivas que ofrece la digitalización, presencia y duración, se ha contribuido a la creación de un efecto desterritorializador. “*Presencia y duración se entienden aquí como calidades de un sistema de sentido basado esencialmente en la visibilidad y caracterizado por permitir una nueva experiencia y por lo tanto una novedosa concepción de la privacidad y de la intimidad.*”¹²

Como ya se ha mencionado, al hablar de la digitalización también nos referimos a un aspecto social que se involucra en los diferentes ámbitos de la cultura, su ingerencia no solo es en las características de su recepción, sino también en la concepción misma de la creación, puesto que el medio impacta tanto en la recepción de la información como en su libre utilización y posible transformación. En el ámbito artístico, el valor del autor y de la obra original se concibe de una forma diferente.

En tanto que la velocidad de la información sigue creciendo, los usuarios cada vez exigen una mayor agilidad de los medios tecnológicos para realizar operaciones, buscar datos y generar imágenes. La tecnocultura ha satisfecho esta demanda con bases de datos y redes electrónicas más rápidas y accesibles.

¹² Librero Stals José, *Tecnología y disidencia cultural*, Ed. Departamento de Cultura Vasca, España, 1997, p.15.

1.3. Una infraestructura global

La necesidad del hombre por superar los límites geográficos y contar con mejores sistemas de comunicación ha posibilitado la implantación de las redes mundiales de información. Al principio la amplia red de correo que se desarrolló durante la Edad Media satisfizo las demandas comunicativas, pero pronto se vieron fortalecidas por el crecimiento del mercado marítimo a principios del siglo XVI. No obstante, pese a que estas redes tuvieron un gran alcance a nivel mundial, se ha establecido que la globalización de la información se dio en el siglo XIX con el surgimiento del telégrafo, una herramienta que rompió todos los límites territoriales.

Las redes empezaban a enmarcar un claro dominio del espacio por parte de las principales potencias, hasta el punto de realizar acuerdos para la repartición del espacio geográfico. Algunos años después aparecieron las primeras agencias de información internacional como, Havas, Reuters, AP, UPI y AFP, lo que generó un pronto desarrollo de la comunicación vía satélite durante el siglo XIX, en especial con la radio.

Finalmente la digitalización de la información combinada con el desarrollo tecnológico ha incrementado en gran medida la capacidad de almacenar y transmitir información. Una característica central de la globalización de la comunicación es el hecho de que los productos mediáticos circulan en una área internacional, los materiales simbólicos están sujetos a diferentes pautas de asimilación, pues, en cada lugar los usos de dichos materiales varía, así como la forma en cómo los comprenden y cómo los incorporan en las rutinas y prácticas de su vida cotidiana.

Como parte de esta arrolladora comunicación digital surgió la red de Internet, que desde finales de los años setenta motivó innumerables investigaciones y pronto fue acogida por la sociedad. En Internet la distancia ha quedado eclipsada en una conexión donde los individuos pueden interactuar unos con otros por todo el mundo sin necesidad de estar presentes.

Internet se conoce como un medio que permite la comunicación de muchos a muchos en un tiempo escogido, y el cual constituye la base tecnológica en la era de la información de redes. Para

comprender un poco más el impacto global de este medio es importante mirar en sus inicios y su rápido desarrollo.

1.3.1. Antecedentes de Internet

Los orígenes de Internet se encuentran en las investigaciones tecnológicas logradas por instituciones científicas de diferentes partes del mundo, sin embargo es en Estados Unidos dónde se dieron los mayores logros con la Agencia de Proyectos de Investigación Avanzada, ARPA, creada por la defensa estadounidense en 1958 para alcanzar la superioridad tecnológica militar de la Unión Soviética que acababa de lanzar su primer Sputnik, y para estar al tanto de los nuevos avances tecnológicos de enemigos potenciales.

Dadas las ventajas que los investigadores observaron en los ordenadores y en las redes de comunicación, se abrió dentro de ARPA una línea de investigación sobre sistemas de mando y control. A finales de 1967 el ARPA asignó al Instituto de Investigaciones de Stanford un contrato para poner en orden las ideas que sirvieran como base al desarrollo de la futura red. Así, se empezó a construir una red de datos conocida como ARPANET (Arpa Network), destinada a unir superordenadores dedicados a proyectos nacionales de investigación, que iban a necesitar un sistema de comunicación compartido.

En 1969 ARPA estableció una red de ordenadores que les permitía compartir el tiempo de computación *online* con varios centros de informática y grupos de investigación de la agencia. Para su creación se retomó la conmutación de paquetes creado de manera independiente por el estadounidense Paul Bran y el británico Donald Davies. Los primeros *nodos*¹³ de la red se encontraban en la Universidad de California, en el Stanford Research Institute y en la Universidad de Utah.

¹³ De acuerdo con la enciclopedia libre Wikipedia, un *nodo* es un espacio real o abstracto en el que confluyen parte de las conexiones de otros espacios reales o abstractos que comparten sus mismas características y que a su vez también son nodos. Todos estos nodos se interrelacionan entre sí de una manera no jerárquica y conforman lo que en términos sociológicos o matemáticos se llama red.

Fue en 1972 cuando se hizo la primera demostración exitosa de ARPANET durante un congreso internacional en Washington D.C., para entonces la red contaba con 40 ordenadores conectados. En este mismo año también se introdujo la primera aplicación “*estrella*”: el correo electrónico.

Internet como lo conocemos, encierra una idea técnica clave: la arquitectura abierta de trabajo en red. Bajo este enfoque, la elección de cualquier tecnología de red podría ser seleccionada libremente por un proveedor e interactuar con las otras redes a través del metanivel de la arquitectura de *Internetworking* (trabajo entre redes).

En una red de arquitectura abierta, las redes individuales pueden ser diseñadas y desarrolladas separadamente y cada una puede tener su propia y única *interfaz*¹⁴. Cada red puede ser diseñada de acuerdo con su entorno específico y con los requerimientos de los usuarios. No existen, generalmente, restricciones en los tipos de redes que pueden ser incorporadas, ni tampoco interfiere su ámbito geográfico.

Al mismo tiempo que la tecnología de Internet estaba siendo validada experimentalmente con el uso de un grupo de investigadores de informática, también se estaban desarrollando otras redes y tecnologías. La utilidad de éstas fue evidente también para otras comunidades y disciplinas, de forma que a mediados de los años 70 las redes de ordenadores comenzaron a difundirse.

Tanto fue el crecimiento de la red que su sistema de comunicación quedó obsoleto. Entonces dos investigadores crearon el Protocolo TCP/IP (Transmisión Control Protocol-TCP- e Internet Protocol-IP-), que se convirtió en el estándar de comunicaciones dentro de las redes informáticas (actualmente seguimos utilizando dicho protocolo). En líneas muy generales TCP divide en

¹⁴ Siegfried Zielinski define la palabra “*interfaz*” como la simultánea separación y conexión entre dos entidades distintas: el uno y lo otro. Por lo tanto, la noción de interfaz derivaría, en principio, de la concepción cartesiana y moderna del conocimiento basada en la separación y delimitación entre sujetos y objetos, y de la necesidad de la producción de dispositivos intermediarios, interfaces, que permitieran y regularan la relación de ambos términos haciéndolos mutuamente comprensibles y reconocibles.

paquetes los mensajes generados en el origen y los recompone en el nodo de destino, mientras que el Internet Protocol se ocupa de la dirección de los paquetes, guiándolos hasta su destino final.

Al comienzo de la década de 1980 aparecieron infinidad de redes, entre las que destacan: BITNET (Because Its Time NETwork), CSNET (Computer Science NETwork), EUNET (European UNIX Network), EARN (European Academia and Research NETwork) y JANET (joint Academia Network). El desarrollo en este ámbito fue tan grande que se crearon nuevas redes de libre acceso que más tarde se unirían a NSFNET (National Science Foundation's Network) para formar el embrión de lo que hoy conocemos como Internet. En 1983 nace Internet, como una red que unía a través de los protocolos TCP/IP a ARPANET, MILNET (la parte relacionada con la defensa que se separó ese mismo año) y CSNET.

Así, en 1985 Internet estaba firmemente establecida como una tecnología que ayudaba a una amplia comunidad de investigadores y que empezaba a ser empleada también por otros grupos en sus comunicaciones diarias. El correo electrónico se usó progresivamente entre varias comunidades, a menudo entre distintos sistemas. La interconexión entre los diversos sistemas de correo demostraba la utilidad de las comunicaciones electrónicas para las personas.

La calidad del protocolo TCP/IP fue tal que en 1990, cuando la propia ARPANET se disolvió, éste había sustituido a la mayor parte de los restantes protocolos de grandes redes de ordenadores e IP estaba en camino de convertirse en el servicio portador de la llamada Infraestructura Global de Información, así, con la expansión universal de estos protocolos se conformó la actual red de Internet.

Uno de los servicios más novedosos de Internet es el World Wide Web, que facilita el acceso y la utilización de los recursos de la red a todos los usuarios. El WWW fue desarrollado en el CERN (Conseil Europeen pour la Récherche Nuclear), por el Laboratorio Europeo de Física de Partículas en Suiza, por Tom Berners-Lee y Robert Caillou, en 1989. Para 1994 estuvo totalmente terminado y operando, en ese mismo año se eliminaron todas las restricciones en el uso comercial de la Red,

el gobierno norteamericano dejó de controlar el flujo de la información, en consecuencia, se produjo un incremento espectacular de usuarios.

La funcionalidad elemental de la Web se basa en tres estándares: El *Localizador Uniforme de Recursos* (URL), que especifica cómo a cada página de información se asocia una “dirección” única en dónde encontrarla; el *Protocolo de Transferencia de Hipertexto* (HTTP), que especifica cómo el navegador y el servidor intercambian información en forma de peticiones y respuestas, y el *Lenguaje de Marcación de Hipertexto* (HTML), un método para codificar la información de los documentos y sus enlaces.

El WWW es un integrador de información mundial. El sistema está basado en páginas de hipertexto, escritas en lenguaje HTML, que se distribuyen a través del protocolo HTTP. El éxito de WWW reside en que nosotros podemos recibir en una pantalla la información como si se tratara de una página impresa, donde se pueden incluir fotografías, gráficos, sonido, imágenes y videos.

La intención original de la World Wide Web era hacer más fácil el compartir textos de investigación entre científicos y permitir al lector revisar las referencias de un artículo mientras lo fuera leyendo con la ayuda de un sistema de hipertexto. En 1993 un estudiante norteamericano escribió el código del primer explorador Web, el Mosaic, que se distribuía de forma gratuita por la Red, y el cual, permitía tener acceso a gráficos y documentos de texto dentro de Internet. Esto supuso una auténtica revolución, desde ese momento Internet no ha parado de crecer. En el año 1996 existían cerca de 90,000 sitios Web; en julio de 1999 un conteo de servidores WWW conectados a Internet realizado por la empresa Netcraft, obtuvo 6,598,697 sitios. La cifra en julio de 2006 fue de 88,166,395 sitios. Para el mes de marzo de 2007 la misma empresa lleva registrados 110,460,149 sitios de Internet¹⁵. Esto es un claro ejemplo de la acelerada evolución de la Web y la importancia social que representa.

¹⁵ Empresa Netcraft. Dirección Web: [Http://www.netcraft.com/](http://www.netcraft.com/)

Joan Joseph Ordinas considera que para entender las razones del auge de Internet es necesario reflexionar sobre las siguientes características propias de la Red: a) Internet crea una nueva sociedad telemática que acoge tanto a individuos como a grupos, permitiendo a todos desarrollar libremente su identidad; b) Es interactivo, permite la acción entre iguales, sin jerarquías ni filtros; c) Es democrática, sus contenidos son proporcionados por los mismos usuarios y, aunque ya empiezan a aparecer vendedores de información, el grueso de los contenidos que aparecen en la red son elaborados y ofrecidos de forma gratuita.¹⁶

Por otra parte, María Luisa Bellido enfatiza que la Red genera un sentimiento de pertenencia o complicidad ante distintos colectivos, y a su vez, es un medio eficaz para trabajar lo complejo y lo diverso frente a los medios tradicionales. Entre los aspectos negativos de Internet se han encontrado: a) El exceso de información e información equivocada; b) Al usar Internet nos convertimos en consumidores de información y pocas veces en productores; c) Pobreza de lenguaje. La necesidad de economizar espacio hace que muchas informaciones se encuentren redactadas con un lenguaje pobre; d) Las relaciones que se establecen carecen del componente humano, son relaciones con seres desconocidos, seres sin rostros; e) La falta de un mínimo control sobre la información que navega por la Red puede crear un gran caos mundial.¹⁷

Desde la primitiva investigación en conmutación de paquetes, el gobierno, la industria y el mundo académico han sido copartícipes en la evolución y desarrollo de esta inquietante tecnología. De esta manera se dio el nacimiento de una amplia comunidad de internautas que trabajan para crear y hacer evolucionar este medio.

Actualmente es casi imposible calcular individualmente los sitios Web que existen y los servidores a los que tenemos acceso. Internet se ha desarrollado en esta última década en gran parte debido a los fines comerciales de las empresas privadas. Internet ya no es únicamente la red de investigación científica y militar para la que fue creada, ahora Internet es un negocio y esto ha

¹⁶ Ordinas Rosa, Joan Joseph, *Imaginar la Red*, en *Media Cultura*, Barcelona, 1994, p. 101.

¹⁷ Bellido Gant, María Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Ed. Trea, España, 2001, p. 65.

empujado aun más su desarrollo. Su influencia alcanza no solamente al campo técnico de las comunicaciones computacionales sino también a toda la sociedad, ya que se ha vuelto una herramienta indispensable para llevar a cabo el comercio electrónico, la adquisición de información y la acción en comunidad.

1.4. El desarrollo de un mundo intangible

El advenimiento de las tecnologías digitales ha generado modificaciones no sólo en la organización social, económica y política mundial, sino también en los modos de percibir, pensar y hacer en el mundo. Las nuevas herramientas *online* han provocado un diálogo entre el ámbito tecnológico y el social, por una parte son las estructuras culturales y económicas las que impulsan el desarrollo tecnológico, y por otro, es este mismo desarrollo el que influye en la propia concepción de los valores sociales.

De esta forma, aunque la Red propicia un espacio de comunicación donde es posible crear un mundo paralelo alejado de la estructura común que desarrollamos y vivimos cotidianamente, éste sigue siendo un fenómeno colectivo que necesariamente adopta la cualidad socio-cultural que el propio individuo le transfiere. La Red es una extensión más de las ideas, pensamientos, acciones y reacciones sociales, es un medio que dadas las constantes transformaciones que vive junto con las sociedades, cuenta con un elemento de contemporaneidad latente, pues, el punto de partida es el constante cambio del presente, y por tanto, pocas veces representa una memoria de largo plazo.

Tomando como referencia las implicaciones que genera socialmente la inmersión de las redes cibernéticas, dedicaremos los siguientes apartados a puntualizar algunas de las características que interactúan en la utilización y desenvolvimiento de Internet, como el ciberespacio y las representaciones virtuales.

1.4.1. El Ciberespacio

La palabra “*ciberespacio*” fue introducida por William Gibson en su novela *Neuromancer*, publicada en 1984. Lo definió como una alucinación consensuada, que no es realmente un lugar o espacio determinado, sino que es un espacio conceptual, es decir, un paradójico lugar y un espacio sin extensión, un espacio figurativo inmaterial, mental, que permite el efecto de penetración ilusoria en un territorio iconográfico para vivir dentro de una imagen, sin tener la impresión de que se está dentro de tal imagen, y viajar así en la inmovilidad.

Esta concepción se utilizó para denominar al conjunto de informaciones que transitan en los servidores y en las terminales conectadas a Internet, la expresión “*ciberespacio*” se popularizó con la rápida expansión del número de usuarios de la Red en la década de los 90. De esta forma, entenderemos por “*ciberespacio*”, al conjunto de informaciones codificadas binariamente que transita en circuitos digitales y redes de transmisión. A partir de las relaciones establecidas en ese sistema, emergen las referencias a un “*espacio informacional*”, indicando el carácter teórico que fundamenta la concepción de la espacialidad en el ciberespacio.

Dicho de otro modo el “*ciberespacio*” es un entorno informático que reúne múltiples ordenadores, usuarios y conjuntos de datos, los cuales tienen la posibilidad de interactuar, y navegar a través de la red de Internet.

Con este sistema se creó en Internet la World Wide Web, que como ya hemos mencionado se caracteriza por hacer sus contenidos y sitios fácilmente localizables mediante el uso de un protocolo especial. La percepción del ciberespacio en la World Wide Web se da cuando el usuario identifica las relaciones existentes entre varias páginas a través de los *links*.¹⁸ Es decir, que la espacialidad de la Red se da por un efecto de comparación e inmersión del individuo hacia las redes existentes y hacia las que potencialmente puede crear dentro de ella.

¹⁸ Es el enlace creado dentro de la página web, con el cual el espectador puede moverse de un apartado de la página a otro e incluso tener acceso a otras páginas de Internet con temas similares.

El sujeto que navega introyectará la transición de una página a otra, percibiéndola como un movimiento de él en el ciberespacio. Así el usuario puede cambiar de un ambiente a otro, construir un entorno mental de acuerdo a lo que percibe. El usuario selecciona el link que inicia la transición, y consecuentemente controla la partida en dirección a la otra página. También la demora en la transmisión de datos, característica del actual estado de desarrollo tecnológico, hace aun más perceptible la transición temporal del recorrido de una página a otra.¹⁹

Los caminos que se generan dentro de la Red con cada visita del usuario son imperceptibles a la vista, sin embargo el sujeto que navega en el ciberespacio y que aprende su espacialidad a partir de lo que ve durante el recorrido entre una página y otra, conceptualiza mentalmente el mapa de los caminos transitados.

Existe una gran similitud entre la percepción cotidiana de la espacialidad urbana y la navegación en la Web, ambas se dan en función de comparación e identificación de los elementos que en ellos se establecen. En 1996, J.D. Bolter identificó algunas características comunes entre el espacio urbano y el ciberespacio, particularmente el carácter colectivo de su institución, la heterogeneidad y los modos de aprehensión de los dos fenómenos.

La ciudad contemporánea es caracterizada por una dualidad en que cada habitante persigue sus propios intereses, y sin embargo las actividades de todos se combinan para direccionar y hacer viva la ciudad como un todo. El ciberespacio, o por lo menos la Internet, poseen esta cualidad. Quizás ni una ni otra metáfora disponible pueda capturar, como en la ciudad, la tensión por medio de la cual la acción individual conduce a un sentido colectivo de coherencia.²⁰

¹⁹ Soreneen, Cit en Fragoso Suely, *Espacio, ciberespacio, hiperespacio*, Número 22, Mayo-Julio 2001, Revista virtual Razón y Palabra. Dirección Web: http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n22/22_sfragoso.html

²⁰ Bolter Jay David, *Virtual Reality and the Redefinition of Self*, Cit en Fragoso Suely, *Espacio, ciberespacio, hiperespacio*, Número 22, Mayo-Julio 2001, Revista virtual Razón y Palabra. Dirección Web: http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n22/22_sfragoso.html

1.4.2. Características del ciberespacio

El ciberespacio es un nuevo entorno social a escala planetaria, intangible, de naturaleza “*digital*” construido a partir de las funcionalidades de Internet, donde podemos desarrollar muchas de las actividades propias del mundo real (informarnos, comunicarnos con la gente, estudiar, trabajar, divertirnos). Entre sus características destacan:

- No hay distancias, todo está inmediatamente a nuestro alcance. No es necesario desplazarse de un lugar a otro.
- Tenemos a nuestro alcance casi toda la información del mundo; por lo menos una parte significativa, plural y también de actualidad.
- Podemos comunicarnos con cualquier persona o entidad del mundo que “tenga presencia en el ciberespacio”. Son posibles las comunicaciones en tiempo real o diferido.
- Toda sensación y percepción está mediada por aparatos: Pantallas (para ver), altavoces (para oír), guantes de datos (para sentir).
- Sus infinitas posibilidades también generan nuevas problemáticas.

1.5. Internet y la interactividad con el espectador

Una de las principales características de Internet es la posibilidad que abre a la interacción y al diálogo con el cibernauta. Este aspecto comunicativo enriquece tanto la información como la dinámica de aprendizaje. Cada vez encontramos un mayor número de páginas Web con elementos interactivos que despiertan la atención del espectador y lo motivan a realizar una visita completa de la página.

Cabe destacar que si bien la parte interactiva que encontramos en Internet puede representar un elemento de motivación para el arte y la cultura, este aspecto no siempre se vincula a una información adecuada, completa y veraz, pues hay páginas que por cuidar su presentación descuidan la calidad de la información que presentan, y por el contrario existen otras que aunque no cuentan con un sistema interactivo muy complejo ofrecen una buena información.

También hay que recordar que el aspecto interactivo de Internet no siempre es usado para el conocimiento, pues, un gran número de personas sólo buscan un espacio lúdico, de desfogue y entretenimiento que los aleje de su realidad, y por tanto, su exigencia no está siempre relacionada a la calidad de la información que se le presenta sino a lo llamativo y espectacular de la página.

Por lo que se refiere a la relación del medio con el visitante dentro del entorno tecnológico, José Librero Stals menciona que *“las relaciones no son presenciales sino representacionales, no es proximal sino distal, no es sincrónico sino asincrónico, y no se basa en recintos espaciales con interior, frontera y exterior, sino que depende de escenarios reticulares cuyos nodos de interacción pueden estar diseminados por todo el planeta.”*²¹

Esto implica que la comunicación depende de la asimilación que cada visitante tenga del medio y de los entornos que este pueda generar, puesto que más allá de la parte exclusivamente tecnológica que representa la interacción, los cibernautas o usuarios generan un proceso de aculturación del medio, es decir que aunque lo que está en juego son partículas electromagnéticas, la sociedad les asigna un valor cultural que traduce en formas comunicativas paralelas a las de la vida real.

Para abordar más a fondo el aspecto interactivo de la Red, podemos tomar como punto de partida algunas definiciones del término *“interactividad”*. La Real Academia Española la describe como *“la acción que se ejerce recíprocamente entre dos o más objetos, agentes, fuerzas, funciones, etc.”*²² Por su parte, Juan Ignacio Ribas la define como *“la condición de una comunicación entre emisor y receptor en la que la información y su sentido se intercambian según la voluntad del receptor. Gracias a la interactividad podemos alcanzar una comunicación biunívoca: ésta se produce cuando el receptor tiene la capacidad de intervenir en la elección del cauce de recepción de la información que hace fluir el emisor.”*²³

²¹ Librero Stals José, *Tecnología y disidencia cultural*, Ed. Departamento de cultura vasca, España, 1997.

²² Real Academia Española, *Diccionario de Lengua Española*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 1178.

²³ Ignacio Ribas Juan, *El videodisco interactivo*, Cit en Bellido Gant, María Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Ed. Trea, España, 2001, p. 81.

Si trasladamos estas definiciones al Internet podemos decir que la interactividad en el ciberespacio es la libre navegación por la información que permite la estructura del hipermedia basado en el hipertexto. Y esta navegación no sólo es libre, sino que permite una permanente interacción entre medio y usuario:²⁴

- La información es ofrecida en sus múltiples posibilidades al usuario.
- El usuario selecciona el orden y la forma de acceder a la información.
- El hipermedia ofrece nuevas posibilidades de navegación.

En este sentido, el usuario se convierte en un sujeto activo que puede determinar el cause de su recorrido y en el trayecto hacer modificaciones a la información que selecciona y guarda. Si tomamos como ejemplo la imagen digitalizada de la obra de arte, encontramos que una vez almacenada en la memoria del ordenador, la obra puede incluso ser alterada en una acción creativa de reformulación y regeneración producida por el espectador.

La interactividad ofrece enormes posibilidades en el estudio tanto de la imagen como de la cultura icónica, fundamental en nuestra sociedad audiovisual. Invita al usuario a pasar de la admiración a la comprensión de la obra artística, pues posibilita la inclusión de la obra en su propio contexto, así como el lugar y el momento en que fue creada, facilitando la indagación sobre la motivación que impulsó a crearla. El nivel de profundización con respecto al conocimiento de la obra dependerá de la voluntad del usuario.²⁵

El aspecto interactivo de Internet que aquí hemos mencionado no sería posible sin los elementos multimedia, que corresponden al hipertexto e hipermedia, es por ello, que a continuación destacaremos sus características y diferencias principales.

²⁴ Castellary Arturo Colorado, *Hiper cultura Visual, El reto hipermedia en el arte y la educación*, Editorial Complutense, Madrid, 1997, p. 9.

²⁵ Bellido Gant, María Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Ed. Trea, España, 2001, p. 82.

1.5.1. El elemento multimedia

Podemos definir “*multimedia*” como “*el término que alude a soportes tecnológicos diversos, con gran capacidad de almacenamiento, que permite conjugar información textual y audiovisual. Por su parte, el hipermedia actúa como plataforma digital que acoge a diversos medios, pero añade la posibilidad de relacionarlos mediante enlaces hipertextuales que se establecen a través de un software único.*”²⁶

Esto quiere decir que si bien el sistema multimedia puede superponerse al hipertexto y al hipermedia en tanto que es la que los vincula y les da funcionalidad en la Red, el multimedia no puede entenderse de manera aislada de estos dos conceptos, puesto que, su propia flexibilidad de la información no representaría una verdadera opción comunicativa sin la geometría del hipermedia que permite que estos datos puedan ser explorados y presentados de acuerdo con las necesidades del usuario.

El sistema multimedia o integración de medios digitales está compuesto por animación, gráficos, sonido y video, y conjuga tres elementos fundamentales: el poder y la efectividad de los mensajes multimedia; el proceso de datos y la capacidad interactiva de los ordenadores personales; y el acceso de gran público a los sistemas de telecomunicaciones.²⁷

1.5.2. Hipertexto e hipermedia

Para entender un poco más a qué nos referimos cuando hablamos de un sistema multimedia y su relación con el hipertexto y el hipermedia, es necesario empezar por definir estos dos conceptos. Por una parte el hipertexto hace referencia a la estructura interactiva que permite la navegación a través de los núcleos de información unidos por los nodos de interconexión. Por otra parte, el hipermedia es el soporte físico de base informativa que permite el desarrollo del hipertexto. Tanto hipertexto como hipermedia incluyen la utilización de diversas formas de información: texto,

²⁶ Ídem, p.85.

²⁷ Ídem, p.86.

imagen fija y en movimiento, gráficos estáticos o animados, sonido (voz y música), imágenes en 3-D, etc.²⁸

Para profundizar un poco estas definiciones habría que señalar que el hipertexto designa una forma de gestionar y organizar la información muy parecida a como se estructura la mente humana, es decir que toda información está interconectada por vínculos asociativos generados por una red de enlaces.

Theodor Nelson fue el primero en utilizar el término hipertexto en 1965, para proponer sistemas de información no lineales que abrían nuevos horizontes a la forma de hacer investigación. Entre sus objetivos se encontraba la creación de un banco de datos universal que, utilizando las técnicas del hipertexto, permitiera la navegación por todos los elementos que constituyen el trabajo de investigación.

De acuerdo con Rodríguez de las Heras, *“el hipertexto libera a la escritura de la linealidad tradicional y permite una lectura con profundidad, pues la información está estructurada a partir de bucles abiertos que se conectan unos a otros a través de palabras permitiendo la navegación. En estos bucles la información, que puede estar plegada, se va desplegando según las exigencias del lector, consiguiendo de esa forma una lectura personalizada.”*²⁹

El hipertexto es habitualmente considerado como una estructura semántica interactiva y multidimensional en la que los conceptos están ligados por asociación. Lo esencial del hipertexto, y en lo que coinciden casi todos los autores, radica en su estructura de red interactiva basada en dos elementos:³⁰

- Los modos o núcleos de contenido: el texto, el sonido y la información gráfica y visual.

²⁸ Castellary Arturo Colorado, *Hipercultura Visual, El reto hipermedia en el arte y la educación*, Editorial Complutense, Madrid, 1997, p. 8.

²⁹ Rodríguez de las Heras, Antonio, *La enseñanza de la historia asistida por ordenador. Las posibilidades del hipertexto set*, en *Enseñar Historia*, Cuadernos de Pedagogía Laia, Barcelona, 1989.

³⁰ Castellary Arturo Colorado, *Hipercultura Visual, El reto hipermedia en el arte y la educación*, Editorial Complutense, Madrid, 1997, p. 5.

- Los eslabones que unen los diferentes nodos, que también pueden contener información o, al menos, los rótulos descriptivos. Ambos elementos crean una red de información, a través de un armazón semántico, por la que el usuario navega. El hipertexto por su propia naturaleza no tiene ni principio ni fin. El usuario puede moverse por el hipertexto de un nodo a otro.

Una vez establecidas las características del hipertexto, podemos incurrir en las particularidades del hipermedia. Para empezar habría que decir que el hipermedia se refiere a cualquier sistema de base informática que permita la conexión interactiva, y por tanto no lineal de la información que se presenta en múltiples formas como texto, gráficos fijos o animados, fragmentos de películas, sonidos y música. El hipermedia permite la utilización simultánea del texto y de la imagen, del audio y de la gráfica.

Se considera que el primer sistema hipermedia fue desarrollado en 1979 en el Massachusetts Institute of Technology por Andrew Lippman. Se denominó “*Aspen Movie Map*” y consistía en la simulación a través del ordenador de la conducción por la ciudad de Aspen, Colorado. Esto fue el principio de lo que en los años ochenta y noventa se utilizaría para desarrollar la Realidad Virtual, que consiste en una simulación artificial del espacio tridimensional por el que el usuario puede moverse libremente.

Desde un ámbito teórico podemos señalar tres niveles dentro de la construcción del hipermedia: el de presentación, el de información y el de comunicación interactiva. En el nivel de presentación, el estadio más primario, se utiliza el hipermedia como un archivo tradicional que almacena gran cantidad de objetos y datos. El grado de interactividad es básico y se limita a poder desplazarse de un objeto a otro a partir del criterio prefijado, añadiendo, en todo caso, audio.³¹

El nivel de información supone un grado mayor de explotación del hipermedia. Se trata de suministrar información que clarifique y explique los objetos almacenados. Esta información

³¹ Bellido Gant, María Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Ed. Trea, España, 2001, p. 88.

puede ser estructurada en forma de glosario, diccionario, enciclopedia, biografía o historia. El usuario ya no se limita a contemplar lo que se le presenta, sino que puede realizar una navegación interactiva por la información suministrada.

Por último, el nivel de comunicación interactiva supone la explotación extensiva e intensiva del ámbito hipermedial. A partir de la estructura interactiva y de la explotación de los diferentes medios, el usuario participa en la información y es capaz de crear su propio conocimiento a través de la comparación, la interpretación y el análisis. En este nivel, el usuario puede incorporar sus propias opiniones y completar aspectos a través del texto o de la imagen.

Los soportes hipermediales aportan una serie de ventajas al usuario. Permiten la asociación de distintos soportes de información (textuales, gráficos, visuales, sonoros); facilitan el acceso a la información estableciendo múltiples perspectivas; permiten al usuario entender la organización de la información almacenada con base en conceptos como pirámide, árbol o niveles de conocimiento; y facilitan la incorporación de nueva información que actualice los contenidos.

Es por todo esto que Internet se considera un sistema complejo de comunicación creada a partir de elementos hipertextuales, hipermediales y sobre todo multimediáticos, con los cuales es posible generar un vínculo interactivo entre el visitante y el emisor del mensaje, permitiendo que esta relación sobrepase los límites espacio-temporales comunes.

Capítulo segundo

LA EXHIBICIÓN DEL ARTE EN EL MUSEO

La palabra museo tiene su origen en el latín *museum* que a su vez proviene del griego *museion* que hacía referencia al templo dedicado a las Musas en la antigua Grecia, nueve diosas hijas de Zeus que patrocinan junto con Apolo las artes y las letras en la mitología clásica. Guillaume Budé lo definió como “*un lugar dedicado a las Musas y al estudio, donde se ocupa de cada una de las nobles disciplinas*”.³² El término tendría en el transcurso de la historia varios significados y usos hasta llegar al que hoy le asignamos.

Hoy día rige la definición realizada por el Consejo Internacional de Museos, ICOM, que entiende al museo como “*una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno*”. (Estatutos del ICOM, artículo 2, párrafo 1)

El hombre además de coleccionar objetos desde épocas primigenias, ha tenido una necesidad latente de creación, de verse reflejado en algo que tranquilice su existencia. El museo es un espacio para experimentar sensaciones como muchos otros, no obstante, su trascendencia radica en que esas sensaciones provienen, a su vez, de un otro que las ha expresado a su modo y a su sentir.

La acción de “*museificar*” implica por tanto, añadir significados a una determinada selección

³² Budé Guillaume, *Lexicon Greco-Latinum*, París, 1554.

de obras escogidas de acuerdo a las afinidades del emisor. Son puestas en un determinado orden y bajo un discurso narrativo concreto que las relaciona artificialmente unas con otras. De esta manera, el objeto museificado adopta un valor adicional otorgado por la misma institución y reafirmado socialmente por los visitantes.

El museo impone una actitud de duda respecto al vínculo de cada una de las expresiones del mundo que reúne. La sucesión, la aparente contradicción de las escuelas, han agregado al “placer del ojo” la búsqueda apasionada de una recreación del universo frente a la creación. En definitiva, el museo es uno de los lugares que dan más alta idea del hombre.³³

En este capítulo abordaremos históricamente el término “*museo*”, así como sus características y tipología, enfocándonos principalmente en el museo de arte contemporáneo. También es parte fundamental de este capítulo exponer las propuestas del Museo Imaginario de André Malraux, pues este trabajo partirá de algunas de ellas para hacer un vínculo entre el museo virtual y el museo tradicional.

2.1. El *museion* en el tiempo

Desde sus inicios el museo ha vivido numerables transformaciones artísticas y culturales, algunas corrientes artísticas lo han adoptado como centro fundamental para la difusión y el conocimiento, no obstante, también existen las que lo han cuestionado y descalificado por la sacralización que le impregna a la obra artística.

Ya sea venerado por unos y criticado por otros, el punto de partida para comprender y analizar el museo es desde una perspectiva humanista, pues siendo un elemento cultural indisociable del hombre, la piedra angular de su existencia radica en la comprensión del ser humano a lo largo del tiempo. Es en el museo donde nuestra mirada se concatena con la mirada del otro ausente que nos permite conocerlo en un reflejo donde nos reconstruimos.

³³ Malraux André, *Las voces del silencio*, Ed. EMECE, Buenos Aires, 1956, p. 12.

De esta manera, el museo funda su desarrollo en el impulso del hombre por poseer y/o reunir objetos, guardarlos y cuidarlos para el porvenir, usualmente como riqueza y legado. Este ha sido un hecho constante a lo largo de miles de años que evidencia el reconocimiento, la unión y dependencia que establecemos con los objetos al coleccionarlos. Luis Alonso Fernández expresa que “*el museo es, entre otras muchas cosas, el certificado de antigüedad de los países; algo así como el acta notarial que testifica la existencia del inconsciente colectivo de un pueblo a lo largo de su historia*”.³⁴

Para comprender integralmente los planteamientos del museo contemporáneo y las transformaciones que está viviendo, es necesario remontarnos a los antecedentes históricos que permitieron su consolidación como espacio dedicado a la difusión y democratización del arte y la cultura.

2.1.1. Principios del museo

El afán de coleccionismo y la acumulación de objetos de valor realizados en distintas etapas históricas y en las diferentes civilizaciones han estado ligados [...] a la propia subsistencia del hombre, la curiosidad y la admiración por lo raro, lo bello o lo misterioso. Lo histórico y lo religioso -especialmente esto último- han presidido el mayor porcentaje de los objetos coleccionados y conservados por el hombre, como creaciones representativas o esenciales de una civilización, cultura o periodo determinado que había que transmitir a la posteridad.³⁵

La intención del hombre por mostrar sus más preciados objetos es una inquietud que escapa a una sola cultura y a un tiempo determinado, el historiador Andrés Ovejero señaló que ya desde 1176 a.C. en el Antiguo Oriente, los elanitas, después de haber saqueado toda la región de Babilonia, reunieron la totalidad de ese botín de guerra y lo expusieron en el templo de la ciudad

³⁴ Fernández Luis Alonso, *Museología, introducción a la teoría y práctica del museo*. Ed. Istmo, Madrid, 1993, p. 55.

³⁵ Ídem, p. 50.

de Inxuxinak.³⁶

Si bien es cierto que desde la Antigüedad existía el coleccionismo como una acumulación de objetos de gran valor simbólico, es hasta el periodo Helenista en Grecia donde se conjugaron los conceptos de coleccionismo y de museo. Es de recordar que los preceptos helenistas buscaban recoger los conocimientos y el desarrollo de la humanidad.

En este periodo se comenzó a utilizar por primera vez la palabra *museion*, que hacía referencia tanto a los santuarios consagrados a las musas como a las escuelas filosóficas o de investigación científica. Según se sabe en los *peristilos*³⁷ de los templos se exhibían obras de arte, lo que demuestra la inquietud por generar un espacio para la contemplación de lo socialmente importante, simbólico y religioso. Se concibe así, la ciudad y el palacio como los primeros escenarios en los que se desarrolla la actividad pre-museística.³⁸

También se conoce que desde el siglo V a.C. los Propileos (vestíbulo del templo) de la Acrópolis de Atenas construidos por Pericles, contaban con una *pinakothéke* en una de sus alas. En ella guardaban no sólo las pinturas, las obras de arte antiguo y las tablas, sino también los estandartes, trofeos e innumerables objetos que podrían identificar o cualificar la realidad patrimonial y cultural de la polis.

Siguiendo la influencia helenista, en el año 285 a.C. Ptolomeo II fundó en Alejandría la primera institución concebida como un verdadero centro cultural para la enseñanza y la investigación. El Museion contaba con salas, observatorio, jardines y biblioteca. La proliferación de la cultura en Grecia pronto se extendió a otras culturas, principalmente en la romana, dando paso a un mayor desarrollo artístico, y a una gran valoración del coleccionismo, pues en ésta etapa,

³⁶ Ovejero Andrés, *Concepto actual del Museo Artístico*, Discurso de ingreso del Académico Electo A.O, Madrid, 1934.

³⁷ De acuerdo al diccionario de la Real Academia Española, el “*peristilo*” era para los antiguos, el lugar o sitio rodeado de columnas por la parte interior.

³⁸ García Serrano Federico, *El museo imaginado: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*. Ed. MUSIMA, Madrid, 2000, p.43.

el conocimiento y la creación eran los puntos centrales para el entendimiento del hombre.

Dentro de este proceso de difusión y proliferación de la creación artística, cabe destacar el papel determinante que jugó la institución eclesiástica, pues en gran medida, la propagación del cristianismo se debió a la utilización del arte. En este proceso, el arte encuentra un notorio desarrollo técnico y representativo, sin embargo, esta influencia eclesiástica estuvo acompañada por la sacralización de la obra de arte que ha quedado arraigada hasta la actualidad.

Enfocándonos en este aspecto, encontramos que la Iglesia utilizó el arte para representar el mito. Así daba a conocer su ideología, que respondía a una construcción filosófica en busca de creyentes que le dieran vida. De esta forma, la Iglesia se convirtió en un museo popular de libre acceso donde se exponía una forma particular de ver el mundo. Era el escaparate de lo divino y por tanto, las obras artísticas que lo representaban no podían ser otra cosa que un elemento sagrado que permitía al hombre común vincularse con lo espiritual.

La plasmación artística se había convertido en imprescindible para la expresión de ese pensamiento simbólico. Los templos de la religión eran también, los templos del arte. El museo era también la Iglesia y en consecuencia, no podía sino producirse el fenómeno de la sacralización, que hizo del arte y del artesano o artista un intermediario, entre el mundo de las cosas terrenales y el mundo de las cosas espirituales.³⁹

El artista se convirtió en el mediador de lo real y lo divino, sus obras tenían un valor sensible con las cuales los creyentes podían hacerse una idea de la magnificencia de Dios. Todo ello puede explicar que aun en la actualidad la obra de arte esté inmersa en una especie de burbuja sacra que no permite el acercamiento directo con el espectador, olvidando que uno de los principales objetivos de la obra artística es entregarse tanto física como visualmente a quien busca conocerla y comprenderla.

³⁹ Ídem, p. 29.

La palabra “templo” proviene del griego que significa cortar, recortar, designa etimológicamente un espacio sagrado (del latín *sacer*, separado). Sacralizar es, pues, poner aparte, aislar la imagen del hombre, ese instrumento de su identidad espiritual. Pero también el aislamiento sacralizante es también suspensión del tiempo, modificación. Como lógica consecuencia, el museo se convirtió en ese lugar de peregrinación donde el hombre va a buscar “su parte de eternidad”, es decir, a culminar su humanización en el acto de “reapropiación patrimonial”.⁴⁰

Los logros tanto figurativos e iconográficos del arte religioso durante la Edad Media fueron cada vez más representativos, parte de este proceso se impulsó con la concepción del mundo gótico, con el carácter monumental de sus catedrales y el asentamiento de los modos de vida urbanos. Poco después el ornamento logró dissociarse del recinto gracias a realizaciones autónomas y pedidos especiales de la naciente burguesía, que encontró en el arte una vía para obtener mayor estatus y lograr un reconocimiento como clase pudiente.

Frente a estos cambios que acercaban el arte a nuevos espacios de exhibición, en el Renacimiento Italiano se generó un especial interés por investigar y recuperar el arte de la Antigüedad, mismo que dio origen a importantes colecciones de la aristocracia italiana. Cabe destacar el caso de Cósimo de Médicis, quien en la segunda mitad del siglo XV utilizó por primera vez el término “*museo*” con un sentido cercano al actual, al aplicarlo a su colección de códices y curiosidades.

El modelo italiano fue imitado por otros países europeos, las colecciones privadas de los reyes, aristócratas, las altas jerarquías de la Iglesia y la burguesía pudiente colocaron las bases de los futuros museos nacionales, ya que gran parte de ellas fueron abiertas al público a finales del siglo XVII. Posteriormente, estas exhibiciones públicas encontraron fundamento en las ideas de la Ilustración, donde un grupo de intelectuales guiados por la concepción racionalista del mundo inició durante el siglo XVIII, la revolución ideológica de los “*Enciclopedistas*”.

⁴⁰ Deloche Bernard, *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes*, Ed. Trea, España, 2002, p. 87.

Como parte del replanteamiento ideológico de la Ilustración donde el pueblo debía recuperar lo que le pertenecía, incluyendo el arte, se concibieron los museos nacionales de carácter público. Paralelamente a esta transición se desarrollaron elementos culturales que impulsaron la investigación y creación artística como las academias de arte, las primeras casas de subastas en Londres y la aparición de los primeros tratados y estudios teóricos sobre museología.

En 1765 Diderot haciéndose eco de las inquietudes del pueblo por contemplar los cuadros de la realeza, diseñó en el tomo IX de la *Encyclopedie* un programa museológico para el Louvre, cuyos fundamentos estaban inspirados en el *Museion de Alejandría*. En este proyecto se pretendía crear un templo de las artes y de las ciencias al que pudieran tener acceso incluso las comunidades escolares.⁴¹

Así, en 1789 con la Revolución Francesa se decretó que la contemplación del arte no podía ser privilegio de una determinada clase social. Algunos años después en 1791 el gobierno republicano decidió agrupar las colecciones en el Louvre y abrir sus puertas al público oficialmente el 10 de agosto de 1793. Aunque el Louvre se considera el primer gran museo nacional, años antes ya se había inaugurado el British Museum de Londres. Sin embargo, fue el ejemplo francés el que repercutió notablemente en los demás países.

El museo nacional se convirtió ante todo en un espacio dedicado a la historia de cada lugar, se impuso un orden cronológico de acuerdo a la necesidad de exaltación de los valores históricos nacionales. En su momento, la formación de los nuevos museos públicos respondió a dos finalidades primordiales: la educativa y la de enriquecimiento del patrimonio nacional. La funcionalidad y el acceso público constituyen los valores esenciales del museo que tienden a diversificar su oferta, distinguiendo entre exposiciones permanentes y exposiciones temporales.⁴²

⁴¹ Fernández Luis Alonso, *Museología, introducción a la teoría y práctica del museo*. Ed. Istmo, Madrid, 1993, p. 68.

⁴² García Serrano Federico, *El museo imaginado: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*. Ed. MUSIMA, Madrid, 2000, p.56.

Se considera que el museo público logró su consolidación en el siglo XIX y alcanzó su máximo desarrollo en el XX, donde se investiga y replantea su papel en la sociedad. Este periodo estuvo marcado por acontecimientos determinantes como dos Guerras Mundiales, la Revolución Rusa en 1917 y periodos de recesión económica.

El ambiente desarrollado en las tres primeras décadas del siglo XX quedó plasmado en iniciativas institucionales y grupos especializados que desembocaron en la creación de organismos internacionales y la formalización del estudio museológico. Pese a los momentos de crisis y desestabilidad que vivieron diversos países, después de 1950 el interés por recuperar el patrimonio histórico produjo una espectacular evolución de los museos tanto en Europa, como en los Estados Unidos.

Entre las características que distinguen la situación y morfología de los museos en el siglo XX, destacan las de la especialización de sus contenidos, las mejoras formales y técnicas para la conservación, prestación, investigación y difusión de sus colecciones. No obstante, es esta última la que genera un crecimiento en la asistencia del público y exalta el espectáculo en el museo.

Estados Unidos es uno de los países que logró evolucionar sus museos en la época de la posguerra, adquiriendo su identidad y perfiles propios durante los años 1914 a 1940, en medio de un clima intelectual propicio para asignársele las funciones de aprendizaje y entretenimiento. En los años veinte psicólogos estadounidenses comenzaron a aplicar en los museos las teorías de la percepción más avanzadas, con el fin de obtener mejores resultados educativos.

La creación y remodelación de más de 160 museos norteamericanos condujo a problemáticas novedosas como la instalación, selección y ordenación de las obras, así como, la iluminación y protección de las mismas. Pero sobre todo, hubo un interés especial por generar el elemento didáctico hasta entonces inusitado.

A la par de estos esfuerzos, a nivel mundial existía la preocupación de consolidar y unificar objetivos para el mejor desarrollo y conservación de las obras históricas, artísticas y culturales, es por ello, que después de la Segunda Guerra Mundial, en 1946 la UNESCO fundó el Consejo Internacional de Museos, ICOM, reuniéndose por primera vez y redactando sus estatutos en 1947. Es aquí donde se establece formalmente el estudio Museográfico y Museológico.⁴³

La museología fue definida por el ICOM como *“la ciencia del museo que estudia su historia, su papel en la sociedad, los sistemas de organización, conservación y exhibición de las obras artísticas, las relaciones entre el medio físico y las obras. Mientras que se le consignó a la museografía los aspectos técnicos, tales como instalaciones, arquitecturas, aspectos ambientales, administrativos, etc...”*⁴⁴

Los resultados que definieron a ese periodo, fueron la modernización conceptual y didáctica de los museos, mismos que se materializaron con la expansión hacia nuevas y variadas regiones del mundo. La primera parte de los años sesenta fueron años especialmente propicios para el desarrollo de los museos de arte, en particular de arte contemporáneo.

El florecimiento de los museos obligó a una redefinición de la clasificación tanto de los recintos antiguos como de los que surgían con innovadoras propuestas. En este sentido, el progreso tecnológico contribuyó de manera decisiva en la modernización de todas las tipologías museísticas.

Si bien es cierto que el museo ya había alcanzado estándares mejor definidos y lograba una creciente aceptación en la sociedad, había quienes mantenían un rechazo permanente, como la corriente surrealista que consideraba al museo como un *“depósito de cadáveres”* y *“cementorios del arte”*. Incluso años antes, los fovistas y futuristas habían expresado su descontento al sugerir la quema de estas instituciones.

⁴³ Ídem, p. 58.

⁴⁴ Fernández Luis Alonso, *Museología, introducción a la teoría y práctica del museo*. Ed. Istmo, Madrid, 1993, p. 106.

Es en mayo de 1968 cuando estudiantes y profesionales protestaron ardientemente contra la realidad y la imagen balzaciana del conservador y sus colecciones polvorientas en el museo, convirtiéndose en exposición sintomática de esa crisis de identidad y confusión funcional que representaba esta institución frente a las aspiraciones de vitalismo y dinamicidad que exigía la demanda popular, reclamando su supresión.⁴⁵

Frente a estos cuestionamientos se empezó a tener posturas más flexibles que permitieron buscar nuevos espacios de exhibición y desvincular cada vez más la obra de la sacralización, pues se consideró que cerraba la posibilidad de que la obra expresara su sentido revelador de la esencia humana. De tal manera, se concibió al museo como un establecimiento educador, dispuesto a reemplazar la delectación por el conocimiento y facilitar la toma de conciencia. No obstante, hay que recordar que el museo aun transfiere un elemento sagrado en las obras de arte aunque se haya presentado más accesible al público, menos dogmático y oscurantista que los ritos y funciones religiosas.

La crisis y el replanteamiento del museo consiguieron crear una nueva tipología, cuyas líneas de definición señalan su condición de centros de conservación, investigación y difusión de los testimonios naturales y culturales. En estos términos, *“el museo debe ser un instrumento fundamental y permanente de acción educadora mediante el acercamiento a la realidad concreta, y debe hacerse cálido, accesible y participativo culturalmente hablando a todo tipo de visitantes.”*⁴⁶

La década de los ochenta impulsó toda la generación de nuevos y llamativos museos en países de todo el mundo. Los más conocidos son los de arte, los de ciencia y técnica, y también por su concepto museológico y didáctico los etnológicos y antropológicos.

⁴⁵ Ídem, p. 108.

⁴⁶ Ídem, p. 110.

2.1.2. *Tipología museística*

Como se ha mencionado anteriormente, fue durante el siglo XX, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, cuando a consecuencia de las transformaciones sociales e ideológicas, el museo encontró un nuevo aire, empezó a tener una ordenación tipológica más rigurosa y específica, aunque también se aumentaron las categorías. Este esquema fue lo suficientemente flexible para asimilar las cada vez más complejas estructuras y funciones museísticas.

Antes de que en 1963 se formaran los primeros comités del ICOM, los países occidentales tenían configurados sus museos de acuerdo con los criterios de las diversas disciplinas -artes, ciencias y técnica- a que se referían las colecciones conservadas. Pero fue a partir de esa fecha cuando se inició una clasificación genérica atendiendo a sus contenidos, quedando agrupados en cinco grandes bloques: museos de historia, de arte, etnológicos, de historia natural, y de ciencia y técnica, según se publicó en aquel momento. En ese mismo año el ICOM estableció una serie de Comités de Estudio que generaron una tipificación más compleja que la anterior.⁴⁷

El sistema de Clasificación de Museos que actualmente utiliza el ICOM atiende a la naturaleza de las colecciones, agrupándolos de la siguiente manera:⁴⁸

1.- Museos de arte (conjunto: bellas artes, artes aplicadas, arqueología)

- 1.1. Museos de Pintura
- 1.2. Museos de Escultura
- 1.3. Museos de Grabado
- 1.4. Museo de Artes Gráficas: diseños, grabados y litografías
- 1.5. Museos de Arqueología y Antigüedades
- 1.6. Museos de Artes Decorativas y Aplicadas
- 1.7. Museos de Arte Religioso
- 1.8. Museos de Música
- 1.9. Museos de Arte Dramático, Teatro y Danza

2.- Museos de Historia Natural en general (comprendiendo colecciones de botánica, zoología, geología,

⁴⁷ Fernández Luis Alonso, *Museología, introducción a la teoría y práctica del museo*. Ed. Istmo, Madrid, 1993, p. 134.

⁴⁸ Ídem, p. 137.

paleontología, antropología, etc.)

- 2.1. Museos de Geología y Mineralogía
- 2.2. Museos de Botánica, Jardines Botánicos
- 2.3. Museos de Zoología, Jardines Zoológicos, Acuarios.
- 2.4. Museos de Antropología Física

3.- Museos de Etnografía y Folklore

4.- Museos Históricos

- 4.1. Museos “Bibliográficos”, referidos a grupos de individuos, por categorías profesionales y otros.
- 4.2. Museos de colecciones de objetos y recuerdos de una época determinada.
- 4.3. Museos conmemorativos
- 4.4. Museos “Bibliográficos, referidos a un personaje (casas de hombres célebres)
- 4.5. Museos de Historia de una Ciudad
- 4.6. Museos Históricos y Arqueológicos
- 4.7. Museos de Guerra y del Ejército
- 4.8. Museos de Marina

5.- Museos de las Ciencias y de las Tecnologías

- 5.1. Museos de las Ciencias y de las Tecnologías, en general
- 5.2. Museos de Física
- 5.3. Museos de Oceanografía
- 5.4. Museos de Medicina y Cirugía
- 5.5. Museos de técnicas Industriales. Industria del Automóvil
- 5.6. Museos de Manufacturas y Productos Manufacturados

6.- Museos de Ciencias Sociales y Servicios Sociales

- 6.1. Museos de Pedagogía, Enseñanza y Educación
- 6.2. Museos de Justicia y de Policía

7.- Museos de Comercio y de las Comunicaciones

- 7.1. Museos de Moneda y Sistemas Bancarios
- 7.2. Museos de Transportes
- 7.3. Museos de Correos

8.- Museos de Agricultura y de los Productos del Suelo

Es importante recordar que más allá de una clasificación rigurosa, el museo responde a diversas funciones: la de coleccionar, conservar y exhibir. Cada una de estas funciones tiene un especialista que permite cumplirla. El museo como institución está constituido de al menos tres aspectos o planos:

- a) Su estatuto y los elementos integrantes (Lo que incluye su tipología como entidad cultural pública, semipública o privada; un lugar o medio físico para el patrimonio; las colecciones; el equipo de conservación y animación; su entidad legal).

- b) Su organización (Dependiendo de su importancia, de su perfil o estatuto, y de su grado de autonomía jurídica, comprende las funciones de organización, financiación, gestión y administración del centro; las de la colección-adquisición, conservación y presentación; y las actividades o su proyección sociocultural).

- c) El edificio o su arquitectura en el que se incluyen los diferentes aspectos de diseño, construcción, funcionalidad, seguridad, etc... y que implica previamente la realidad determinante del enfoque museológico.⁴⁹

En cuanto a la parte estructural es necesario mencionar que para lograr un buen funcionamiento es necesario contar con al menos una determinada infraestructura y departamentos que nacen de sus funciones y un equipo mínimo de trabajo. Estos espacios, departamentos y personal pueden resumirse en: I. Infraestructuras y departamentos; II. Actividades de los departamentos; III. Personal científico y técnico; y IV. Otros componentes humanos del museo.

2.1.3. Función social del museo

Roger Silverstone considera que *“los museos entretienen e informan; cuentan historias y construyen argumentos; buscan divertir y educar; traducen lo que de otra manera sería extraño e*

⁴⁹ Fernández Luis Alonso, *Museología, introducción a la teoría y práctica del museo*. Ed. Istmo, Madrid, 1993, p. 305.

inaccesible a términos conocidos y accesibles. Y en la construcción de sus textos, montajes y tecnologías, ofrecen una visión del mundo ideológicamente modulada."⁵⁰

Por su parte, De Certeau dice que las narrativas históricas y de otro tipo, proporcionan un marco de referencia para la exposición de objetos en el museo. *"Las historias que se cuentan sobre ellos y las historias mayores en las que ellos son actores proporcionan una forma particular de finalidad, que puede o no ser seguida o recreada por los visitantes. Dados los diversos grados de libertad para hacerlo, crean sus propias versiones de las narrativas que se brindan."*⁵¹

El museo se entendió desde sus inicios como el lugar donde se resguarda la imagen del hombre. A través de la observación y contemplación de las imágenes y los objetos, el espectador puede apropiarse simbólicamente de ellos y sentir su propia condición humana. No obstante, también se convirtió en un lugar de culto que pasaba por encima de la intención comunicativa de la obra.

Los museos, galerías y exposiciones son textos y están estructurados según su propia retórica, la cual busca, como todas las retóricas, convencer al visitante de que lo que ve y lee es importante, bello y/o verdadero.⁵²

El museo representa una visión, sólo un fragmento sensible del mundo, y es en este sentido donde debe experimentar, jugar con el espacio y con el tiempo. Sin lugar a duda es una fuente de sensaciones y conocimientos, sin embargo, cuando se interesa más por perpetuar el rito de ser admirado y sacralizado, que por realmente crear un vínculo entre el espectador y lo sensible, él mismo cierra una vía para el goce de la obra de arte.

El museo tiene mucho que ver con ese ejercicio intelectual de comprender imágenes, pero también tiene mucho que ver con el simple ejercicio visual de pasear por la historia e impregnarnos las retinas con sus imágenes, con su capacidad para evocar, para soñar e incluso inventar la realidad. El museo es también un

⁵⁰ Silverstone Roger, *El medio es el museo: sobre los objetos y las lógicas en tiempos y espacios*. En el Museo del Futuro, Roger Miles, compilador, CNCA, UNAM, México, 1995, p. 28.

⁵¹ Ídem. p. 33.

⁵² Bud Robert, *The Myth and the Machine: Seeing Science Through Museum Eyes*, Cit en op. cit. supra nota 50, p. 33.

espacio para pensar y para disfrutar.⁵³

2.2. El museo contemporáneo

Los factores históricos, sociales y culturales que se viven actualmente han propiciado concepciones museológicas diversas que abren un abanico de posibilidades para la selección y muestra de las obras de arte. Cada exposición responde a una visión particular de entender el objeto artístico, pues los elementos de selección y presentación de las obras están íntimamente ligados a un discurso determinado por la institución.

De acuerdo con Federico García Serrano, en la actualidad la idea del espacio museográfico ha de entenderse no sólo como un espacio físico, sino también como un ámbito para la comunicación dentro del cual las imágenes pueden coexistir e interrelacionarse; y también como una “*ventana visual*” a través de la cual podemos establecer esa reflexión “*asomados a esas imágenes*”.⁵⁴

Bernard Deloche menciona que el museo sigue desempeñando secretamente, ahora y siempre, el papel de un vendedor de ilusión. Bajo la aparente transformación de los medios de comunicación, el mensaje (la imagen incluida) no ha cambiado, sólo ha cambiado el médium. En este caso hacia nuevos soportes documentales como el CD-ROM o Internet.

El museo es un manipulador de imágenes, nos invita a proyectarnos en una imagen para reconocernos diferentes de los que somos, y juega con esa diferencia. La problemática del museo reside, pues, en el concepto de la imagen y de lo sensible.⁵⁵

⁵³ García Serrano Federico, *El museo imaginado: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*. Ed. MUSIMA, Madrid, 2000, p. 35.

⁵⁴ Ídem, p. 22.

⁵⁵ Deloche Bernard, *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes*, Ed. Trea, España, 2002, p. 31.

2.2.1. Creación del proyecto y discurso museográfico

La exposición se rige por un determinado proyecto que intentará presentar de variadas maneras lo sensible. No obstante, la mayoría de las exposiciones mantienen ciertas características propias del medio museológico. Entre los elementos más significativos que le dan cuerpo a este tipo de mensajes se encuentran: el espacio arquitectónico, los soportes tridimensionales, los objetos, la iluminación, los elementos gráficos de información (poseedores de dos lenguajes inherentes: el icónico y el textual) y el propiamente literario, y los elementos audiovisuales.⁵⁶

El discurso museográfico es un discurso retórico en donde se formula un todo enunciativo, simultáneamente se prevé la expectativa de recepción del destinatario. La formulación del discurso museográfico es la interacción entre la puesta en escena museográfica creada por el productor y la lectura interpretativa de ésta por parte del espectador. Es una relación dialéctica y complementaria; no existe la una sin la otra.⁵⁷

Es este uno de los objetivos centrales del museo contemporáneo, en ello radica que las nuevas propuestas museográficas virtuales y digitales adopten esta función discursiva que les permite ofrecer un nuevo mensaje a un público diverso. En este sentido, la diferencia entre un museo real y uno digital o virtual, radica en la exposición y asimilación de la obra artística. Lo que a su vez conlleva a una relación distinta entre el espectador, la obra de arte, el artista y el espacio que la alberga.

El discurso museográfico cuenta con dos intenciones claramente establecidas. Una basada en la concepción estética abierta a diversos significados, en donde el espectador construye su propio significado de la exposición de acuerdo a sus inquietudes y experiencias. Y otra más determinista que se propone un discurso conformado por un solo significado. En estos casos se transmite un mensaje claramente definido.

Es de remarcar que en las dos posturas anteriores el manejo del discurso depende de la finalidad del emisor, no obstante, habrá que tener presente que el espectador como menciona

⁵⁶ Martínez García Ofelia, *La comunicación visual en Museos y Exposiciones*, UNAM, México, 1995, p. 39.

⁵⁷ Ídem, p. 47.

Ofelia Martínez, es quien finalmente configura su experiencia museográfica a partir de la interpretación personal que realiza de la exposición. “*Cada visitante produce una lectura diferente, la que dependerá de su propia historia personal, de las experiencias que se le presenten dentro de la narrativa del discurso de la exposición e incluso de su estado de ánimo. El museo o exhibición le proporciona al espectador un conjunto de medios de comunicación y éste realiza una actividad selectiva. No ve u observa todo lo que se presenta*”.⁵⁸

Retomando uno de los planteamientos de André Malraux, cuando nos referimos a un discurso museográfico estamos haciendo referencia a la relación que adquieren las obras artísticas al ser expuestas en un mismo espacio, es decir, que más allá de tener un vínculo directo entre ellas es el espacio y la propuesta museográfica la que determina su relación. Malraux expresa que “*pareciera innecesario entender el verdadero significado y lugar de emplazamiento de la obra, pues estando dentro del museo adquiere un nuevo significado y contexto*”.⁵⁹

Cuando las obras son organizadas y agrupadas de una determinada manera, indirectamente están siendo emparentadas, vinculadas a una característica en común dictada por el emisor. No obstante, paradójicamente esto facilita en la mayoría de los casos un acercamiento, análisis y entendimiento de las obras.

Agrupar, como elegir, es también una forma de análisis. Agrupar significa establecer relaciones. Elegir significa determinar categorías, asignar valores. Por tanto, para un museo, el modo de organizar sus salas, de seleccionar sus fondos, es una manera de manifestar su naturaleza, de definirse, de mostrar vitalidad. La vitalidad del análisis requiere de una cierta capacidad para multiplicar los criterios de organización, que cada vez se prodigan más en los museos, fundamentalmente en forma de exposiciones temporales en los que se intercambian fondos y se establecen nuevas agrupaciones, nuevas relaciones, con una intencionalidad analítica. En arte, agrupar significa confrontar, proponer relaciones dialécticas. Establecer vínculos, sugerir una interacción de significados.⁶⁰

⁵⁸ Ídem, p. 48.

⁵⁹ Malraux André, *Las voces del silencio*, Ed. EMECE, Buenos Aires, 1956, p. 24.

⁶⁰ García Serrano Federico, *El museo imaginado: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*. Ed. MUSIMA, Madrid, 2000, p. 185.

Por su parte, Zunzunegui Santos define el museo postmoderno como “*el lugar donde, las preguntas sustituyen a las respuestas, el dédalo a la linealidad, el recorrido aleatorio de carácter colectivo. Si el museo tradicional hacía del visitante un héroe y de su adquisición de un saber sobre el ser, el objeto central de su relato, el museo postmoderno se presenta como mero espacio de itinerancia en el que se hace patente la puesta entre paréntesis del objeto de valor tradicional con el que busca la conjunción y donde, finalmente, lo pasional parece primar sobre lo cognoscitivo, convirtiéndose la fugacidad del contacto tímico en uno de los elementos definitorios del trayecto*”.⁶¹

Como se ha expuesto hasta ahora, el museo ha pasado por cuestionamientos y reformulaciones que han influido directamente en su concepción actual, si bien podemos encontrar museos que aun mantienen una visión tradicional y hermética sobre la exposición museográfica, existen muchos otros que buscan experimentar a favor del espectador y de lo sensible. Son estos últimos los que coinciden con la definición realizada por Zunzunegui Santos, y los que retomaremos para este proyecto, en tanto que nos permitirán enriquecer el análisis comparativo que desarrollaremos en los próximos capítulos.

2.2.2. El museo de Arte Contemporáneo

Los fundamentos de este trabajo se basan primordialmente en el museo de arte, por lo tanto es de mencionar que la clasificación de ellos está íntimamente relacionada con la división de la historia del arte en: clásica, medieval, moderna y contemporánea. Por ello, la Antigüedad clásica se ha albergado en los museos arqueológicos, el patrimonio medieval y moderno conforma las colecciones de los museos de bellas artes, y el arte plástico producido en el siglo XX se reserva a los museos de arte contemporáneo.

La inauguración del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1929, fue un momento fundamental para la consolidación de esta última tipología museística. Se trató del primer museo

⁶¹ Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Ed. Alfar, Sevilla, 1990, p. 77.

que presentó las distintas producciones contemporáneas, incluyendo tanto las obras artísticas, como los objetos y productos industriales.

El museo de arte contemporáneo desde su concepción y diseño, expresa las constantes transformaciones a las que se ha enfrentado la sociedad de este siglo. En este sentido Luis Alonso Fernández menciona que *“lo que hace del museo de arte contemporáneo una institución compleja es, sobre todo, la multiplicidad de sus contenidos: a las bellas artes tradicionales (arquitectura, escultura, pintura, dibujo, grabado...) se añaden las nuevas artes de la imagen (fotografía, cine, video, multimedia...), nuevas expresiones de la sociedad de consumo y de los mass media, nuevas propuestas y comportamientos artísticos de carácter interdisciplinario.”*⁶²

Esta complejidad conceptual es causa de un devenir constante relacionado con la concepción del arte como actividad creadora y su relación con el contexto socioeconómico, histórico y tecnológico. Estos factores han convertido al museo de arte contemporáneo en un medio sensible transformador de acuerdo a sus necesidades y conflictos. En las dos últimas décadas el impulso de diversas corrientes artísticas han traído como resultado la renovación en la estructura, las colecciones y el funcionamiento de algunos museos.

La exposición es una dramaturgia (contemporánea) postmoderna. No hay héroe, no relato. Un dédalo de situaciones organizadas por preguntas: nuestros espacios. Un tejido de voces recibidas por auriculares portátiles: nuestras bandas sonoras. El visitante, en su soledad se ve obligado a elegir su recorrido con las encrucijadas de tramas que lo retienen y de voces que lo reclaman.⁶³

2.3. El Museo Imaginario de André Malraux

Antes de hablar del Museo Imaginario vale la pena mencionar que André Malraux (1901-1976) fue un novelista, arqueólogo, teórico del arte, activista político y funcionario público francés, cuyos

⁶² Fernández Luis Alonso, *Museología, introducción a la teoría y práctica del museo*. Ed. Istmo, Madrid, 1993, p.147.

⁶³ Lyotard Jean-Francois, *Album les Inmatériaux*, Cit. en Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Ed. Alfar, Sevilla, 1990, p.75.

escritos figuran entre las principales aportaciones a la cultura del siglo XX. Estudió en la Escuela de Lenguas Orientales de París, hizo viajes por Indochina y permaneció en Oriente hasta 1927. Malraux escribió, entre otros temas, numerosos tratados de estética. Su *Psicología del arte* (1947-1949), se publicó condensada bajo el título *Las voces del silencio* (1951). *La Metamorfosis de los dioses* (trans. 1960) y *El triángulo negro* (1970) también tratan cuestiones referentes al arte.

En su libro *Las voces del silencio*⁶⁴, André Malraux plantea las premisas fundamentales de su concepción de un museo imaginario, enfocándose tanto a la parte funcional del museo que se ha transformado desde sus inicios, hasta la idea de la imagen como una vía loable para el conocimiento del arte, poniendo énfasis en las ventajas que la reproducción fotográfica de la obra artística ofrece, aclarando también ciertas limitaciones de la imagen en cuanto a que está sujeta al medio técnico que la reproduce.

Bernard Deloche considera que gracias a las aportaciones de André Malraux, se puede formular una teoría de los sustitutos en los museos, “tres aportaciones de la mayor relevancia son: a) haber sabido medir la importancia del esquema como principio dinámico de formación de la obra de arte, como “sistema nervioso en búsqueda de su carne”, b) haber relativizado el original a favor de sustitutos como la fotografía y su soporte, el libro entendido como instrumento de difusión; c) y, para terminar, haber admitido, gracias al reconocimiento de los “maestros”, que las producciones artísticas eran todas comparables entre sí, cualquiera que sea su valor artístico reconocido o su nivel de notoriedad entre el público.”⁶⁵

André Malraux utiliza las imágenes de las obras y no las obras en sí como sustento del Museo Imaginario, saliéndose del convencionalismo de asimilar la sacralidad de la obra de arte y subestimar la importancia del sustituto de la obra. Este punto ha sido central para diversos autores que lo han retomado en las nuevas propuestas museográficas, como es el caso de los museos

⁶⁴ Malraux André, *Las voces del silencio*, Ed. EMECE, Buenos Aires, 1956.

⁶⁵ Deloche Bernard, *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes*, Ed. Trea, España, 2002, p.186.

virtuales y digitales, donde se puede explotar al máximo esta concepción en tanto que la imagen es junto con los elementos multimedia, el soporte más importante para la percepción de la obra.

Inmerso en un contexto donde la fotografía empezaba a adoptar un papel relevante en la sociedad, pues a pesar de las críticas adquirió gran popularidad. Malraux señaló que una de las ventajas de la imagen es su capacidad para evocar a la obra original, y por tanto suplir los defectos de nuestra memoria, a su vez, la facilidad en la reproducción de estas imágenes ha permitido contar con un número superior de obras de las que podría contener el museo más grande.

La obra significativa sustituye a menudo a la obra maestra, y el placer de conocer al de admirar, [...], se fotografía todo lo que se puede ordenar de acuerdo con un estilo. Porque al mismo tiempo que la fotografía aportaba su profusión de obras maestras a los artistas, la actitud de éstos cambiaba respecto de la noción misma de obra maestra.⁶⁶

Como medio de difusión para el arte, la fotografía inició dando a conocer las obras maestras a quienes no podían comprar el grabado, pero el desarrollo y popularización de esta herramienta condujo a cambios importantes en la imagen de las obras, puesto que las imágenes suelen cambiar dependiendo la naturaleza de los procedimientos de reproducción.

La importancia de la reproducción de la obra de arte y los alcances que esta puede tener pese a las limitaciones que técnicamente se derivan de ella, es un factor preponderante para el Museo Imaginario, ya que para Malraux, la reproducción no es la causa de nuestra intelectualización del arte, sino su medio más poderoso, sus astucias sirven a esta intelectualización. Por lo tanto, el encuadre de una escultura, el ángulo desde el cual es vista y una iluminación estudiada, dan un acento imperioso a lo que no había sido hasta entonces más que sugerido. A través del fragmento, el fotógrafo vuelve a introducir instintivamente las obras en nuestro universo. La estética clásica iba del fragmento al conjunto; la nuestra va a menudo del conjunto al fragmento.

⁶⁶ Malraux André, *Las voces del silencio*, Ed. EMECE, Buenos Aires, 1956, p. 15.

Por otra parte, como ya se ha expuesto, Malraux menciona que el museo despierta una sensación de duda y curiosidad con respecto al vínculo de las obras presentadas, por lo que la utilización de la imagen no sólo crea una cercanía entre ellas diluyendo su rivalidad, sino que como obras naturalmente aobjetuales, sin objeto físico, las iguala en condiciones.

Una tapicería, una miniatura, un cuadro, una escultura y una vidriera medievales, objetos muy diferentes, reproducidos en una misma página, se vuelven parientes. Han perdido el color, la materia (la escultura algo de sus volúmenes), las dimensiones. Han perdido casi lo que les era específico, en beneficio de su estilo común. En un álbum, en un libro, los objetos son reproducidos, en su mayor parte, en el mismo formato y las obras pierden la escala. Entonces la miniatura se emparenta con la tapicería, con la pintura, con la vidriera. El álbum aísla a veces para metamorfosear (por ampliación), a veces para descubrir, a veces para demostrar.⁶⁷

La fotografía es de gran importancia para la historia del arte, ya que así como el grabado en su momento permitió ampliar el conocimiento de las obras, ahora la fotografía evoca la obra de arte, sobreponiendo su contemplación por el conocimiento y profundización del estudio de las obras.

La reproducción nos proporciona la escultura mundial. Ha multiplicado las obras maestras reconocidas, promovido a su rango a un gran número de otras obras, y llevado a algunos estilos menores hasta su prolongación con un arte ficticio. Por ella entra en la historia el lenguaje del color; en su museo imaginario, cuadros, frescos, miniaturas y vitrales parecen pertenecer al mismo dominio. Y se han convertido en láminas. ¿Qué han perdido? Su calidad de objetos. ¿Qué han ganado? El mayor significado de estilo que pueden asumir.⁶⁸

Los museos de vaciados y de copias también acercan las obras dispersas, ya que pueden escogerlas libremente y dotarlas de una vida que deben a su misma multiplicación, en consecuencia, la obra queda suspendida en el tiempo, puesto que la reproducción de la obra mantendrá sus mismos elementos cualitativos. Al respecto Deloche menciona que *liberado de la recolección concreta, ese museo de sustitutos, que banaliza las colecciones constituyéndolas por sus huellas, parece liberarse a la vez de la fetichización denunciada. Ese museo de nuevo tipo, por*

⁶⁷ Ídem, p. 19.

⁶⁸ Ídem, p. 42.

*fin permite el control de los conocimientos y el formato de la investigación.*⁶⁹

La importancia que Malraux le dio a los sustitutos respondía en gran parte a los cambios conceptuales de la obra artística que se propiciaron con el desarrollo de la fotografía, sin embargo, actualmente no solo mantenemos la importancia de las copias, sino que la hemos adoptado como parte indisociable de la concepción de la realidad. Nuestra cultura está construida a base de sustitutos.

La metamorfosis es la ley vital de la obra de arte. Hemos aprendido que si la muerte no impone silencio al genio, no es porque prevalezca contra ella perpetuando su lenguaje inicial, sino imponiéndole un lenguaje constantemente modificado, olvidado a veces, como un eco que respondiese a los siglos con sus voces sucesivas; la obra maestra no mantiene un monólogo soberano, sino un diálogo invencible.⁷⁰

El Museo Imaginario es posible cuando la capacidad de reproducción adecuada de las obras de arte dinamita las ilimitadas fronteras del museo “tradicional”, receptáculo de un número siempre reducido de obras, para colocar ante el frecuentador de los mass-media la posibilidad de superar, tanto las carencias estructurales del concepto mismo de Museo, como la debilidad de una memoria óptica que es fácil de olvidar. “*Seres nacidos del arte, necesariamente incompletos, suscitan el museo Imaginario*”.⁷¹

Retomando las ideas planteadas por Malraux, Federico García Serrano menciona que los museos establecen diálogos del arte con el arte, interrelacionando obras y miradas. Los museos contienen objetos, pero el lenguaje de los objetos se establece siempre a partir de sus imágenes. Por tanto, un museo de imágenes sin objetos, un museo imaginario, nos permite interpretar con mayor libertad los lenguajes, nos permite agrupaciones más fluidas, relaciones más plurales, recorridos más dinámicos... Y vincula, el análisis de la obra artística a las tecnologías de reproducción, difusión e intercambio de las imágenes, y de los documentos en los que se apoya la

⁶⁹ Deloche Bernard, *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes*, Ed. Trea, España, 2002, p.155.

⁷⁰ Malraux André, *Las voces del silencio*, Ed. EMECE, Buenos Aires, 1956, p. 67.

⁷¹ *Ibíd.*

interpretación de esas imágenes.⁷²

Por primera vez, el objeto no es lo más importante del museo sino todo lo que ese objeto es capaz de suscitar en la mente del observador. Por eso los objetos del mundo imaginario no son nada sin nuestra complicidad, ni tampoco son nada sin su pura condición visual. [...] En la medida en que esos objetos poseen capacidad para emitir mensajes, a veces para emitir enigmas, podemos pensar que los objetos de los museos tienen vida y como objetos vivos debieran de ser tratados.⁷³

Por último, haciendo referencia a las ideas de Malraux, Francisca Hernández afirma que tras los planteamientos de este autor, el museo ha dejado de ser visto como el templo del arte para comenzar a mostrarse como la memoria viva que trata de conservar los objetos que testimonian distintos momentos históricos y que pueden hacer referencia a elementos individuales o comunicativos. *“Nos encontramos entre una concepción del “museo” como memoria útil que dirige su mirada hacia el futuro, sin olvidar el pasado, y que, en ningún caso, puede considerarse como simple memoria-objeto.”*⁷⁴

Así pues, el museo se ha preocupado por introducir cada vez más al espectador en el discurso artístico de sus exposiciones, dejando de lado el aspecto sacralizador de la obra de arte para concatenar su aspecto estético, histórico e ilustrativo que deja al descubierto un sin fin de sentimientos y enigmas que reviven en cada espectador y se transforman de acuerdo a éste indisociable cómplice del deleite y del confrontamiento sensible. Se puede considerar al museo como una memoria que hace dialogar las obras con el contexto pasado, presente y futuro.

⁷² García Serrano Federico, *El museo imaginado: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*. Ed. MUSIMA, Madrid, 2000, p 26.

⁷³ Ídem, p.35.

⁷⁴ Hernández Hernández Francisca, *El museo como espacio de comunicación*, Cit. en Bellido Gant, María Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Ed. TREA, España, 2001, p. 240.

Capítulo tercero

EL ARTE Y LA IMAGEN EN LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

En este capítulo abordaremos entre otras cosas, las características de la imagen dentro de un proceso de digitalización y difusión realizado primordialmente a través de Internet. Esto, en función de las transformaciones que vive el arte cuando se reproduce mecánicamente con los artefactos tecnológicos, dando origen a imágenes universalmente difundidas. En tanto que nuestro objeto de estudio es el Museo Virtual Andrés Blaisten y la exposición de las obras de arte a través de Internet, me parece indispensable puntualizar la concepción del arte y de la imagen que manejaremos en el presente trabajo.

Cabe mencionar que la idea de adoptar una definición del “arte” es con la intención de generar un discurso claro que evite futuras confusiones, pues es un término que se puede abordar desde muy diversas perspectivas. Así, hemos tomado como punto de partida la definición que maneja Bernard Deloche en su libro *El Museo Virtual*.

El arte es la presentación de lo sensible mediante un artefacto, es decir, como la operación deliberada de *mostrar* o de poner en evidencia lo que puede darse de forma espontánea, a saber, lo *sensible*, por un medio artificial, el *artefacto*⁷⁵. En tal sentido queda artificialmente dissociado del mundo natural.⁷⁶

⁷⁵ Cuando Deloche habla de artefacto se refiere al producto artificial que el hombre interpone entre sí mismo y el mundo. En este sentido tanto la obra de arte, como la imagen o el museo, pueden entenderse como artefactos del arte.

⁷⁶ Deloche Bernard, *El museo virtual*, Ed. TREA, España, 2002, p. 49.

Si asimilamos el arte como esta forma de intermediación del mundo y de las experiencias sensibles, también habrá que decir que el arte, en tanto mediador, también crea sensaciones. Su condición mediática le permite reformular todo aquello que percibe el artista, es decir, que dentro de su mediación construye y replantea lo sensible en múltiples formas reales e imaginarias.

Para enriquecer esta visión también hemos retomado la postura de Pierre Lévy, quien explica que la dificultad para definir el arte es, en gran parte, porque casi siempre “*se encuentra más allá del simple lenguaje expresivo, de la técnica ordinaria (la artesanía) o de la función social asignable con demasiada claridad, y fascina porque pone en marcha la más virtualizante de las actividades, la experiencia sensible.*”⁷⁷

El arte da una forma externa, una manifestación pública a las emociones, a las sensaciones sentidas en la más íntima subjetividad. Aunque sean impalpables y fugaces, sentimos, sin embargo, que estas emociones son la sal de la vida. Convirtiéndolas en independientes de un momento y de un lugar particular, o al menos (para las artes vivas) dándoles un alcance colectivo, el arte nos permite compartir una manera de sentir, una calidad de experiencia subjetiva.⁷⁸

Esto implica que el arte también es un proceso de colectivización, se pone al alcance del otro una manera de sentir, una forma de ver el mundo y experimentarlo. Es importante hacer notar la disposición del arte hacia el conocimiento público de las emociones, puesto que, en la medida en que ha priorizado esta cualidad ha logrado su difusión universal a través de la reproducción de su imagen.

Hay que recordar que el arte es un elemento creador que se encuentra en constante movimiento, su esencia es la transformación, y en la medida en que cada espectador la comprende y la recrea, alcanza su verdadera cualidad estética y de emancipación. Por ello, innumerables artistas han visto en la reproducción una forma de democratización del arte que lo fortalece y lo libera.

⁷⁷ Lévy Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 73.

⁷⁸ *Ibídem.*

En este sentido, si el arte es la recreación o reformulación de algo expresado a través de un medio artificial, la imagen de una obra de arte conlleva un desdoblamiento de la experiencia primaria. Es decir, que el proceso por el cual se logra la reproducción mecánica de la obra original implica un paso más que separa la experiencia sensible del artista, con la experiencia sensible del espectador lograda a través del sustituto de la obra. Así pues, una razón determinante que separa la visualización de la obra original con la de la imagen de la obra, es que en la segunda existe un mediador adicional, definido por su posibilidad de intervenir en las características visuales de la obra, y por tanto, provoca la incertidumbre de sus cualidades reales.

La imagen tiene la característica de sustraer la esencia del objeto y sin poder palpar lo representado, sensorialmente permite experimentar su presencia en tanto deja en evidencia irónicamente la ausencia del objeto. En definitiva, la palabra imagen no puede declinarse en singular, porque lo más llamativo es la multiplicidad y la diversidad de las imágenes.⁷⁹

El fenómeno descrito por Deloche es aun más complejo cuando la imagen se digitaliza y transmite a través de un ordenador, es como ver el reflejo infinito de dos espejos encontrados. Así, el arte ha encontrado en la Web un medio ideal para la experimentación, creación y exhibición.

En este capítulo retomaremos el vínculo entre el arte, la imagen digital y los nuevos medios multimedia, para llegar a la conformación del “*museo virtual*”, al que podemos entender en un nivel básico como “*una colección de objetos digitales lógicamente relacionados compuestos de una variedad de medios, y, debido a su capacidad de proporcionar conectores y varios puntos de acceso, se presta a trascender los métodos tradicionales de comunicación y la interacción con el usuario es flexible en relación a sus necesidades e intereses; no posee lugar o espacio real, sus objetos y la información relacionada pueden diseminarse a través de todo el mundo*”.⁸⁰

⁷⁹ Deloche Bernard, *El museo virtual*, Ed. TREA, España, 2002, p. 191.

⁸⁰ Sabbatini Marcelo, *Centros de ciencia y museos científicos virtuales: teoría y práctica*, Ediciones Universidad de Salamanca. Dirección web: http://www3.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_04/n4_art_sabbatini.htm

3.1. La obra de arte y su contemplación

Si anteriormente hemos definido el arte como la “*presentación de lo sensible mediante un artefacto*”⁸¹, en el mismo sentido, la obra de arte es la expresión de lo sensible en las innumerables particularidades que el artista pueda generar. Una obra artística no está limitada al ámbito visual, existen infinidad de ejemplos que lo demuestran, sin embargo, en este trabajo nos enfocaremos principalmente a la obra pictórica.

Es de recordar que a pesar de que la concepción del arte ha cambiado durante las últimas décadas, todavía es inevitable proyectar ciertos valores divinos a la obra artística que provocan, en cierta medida, su sacralización y aislamiento, pues el original adopta una presencia única al disfrute común que, paradójicamente, le imposibilita su finalidad primigenia de ser aprehendida por los otros.

Milton C. Nahm ha señalado seis características de la obra de arte, previas a toda ulterior interpretación:⁸²

- 1) La obra de arte es, morfológicamente, una “forma significativa concreta”: concreta en tanto que material; significativa en tanto que implica signos; forma en tanto que expresada.
- 2) La obra de arte es un “acontecimiento” realizado o actualizado por los poderes creadores del contemplador estético, una estructura que relaciona el artista y el espectador de su obra.
- 3) Las diferencias para los juicios de hecho (corresponden a la obra de arte o artefacto en contraste con la obra de arte como “obra bella”) son proporcionadas por las tres funciones de la estructura del arte: el hacer, el expresar y el simbolizar.
- 4) Hay una “dirección” que va del mero artefacto a la obra de arte propiamente dicha, paralela a la dirección que va de los juicios de hecho a los juicios de valor.
- 5) La característica anterior permite introducir las correcciones necesarias para evitar el nominalismo propio

⁸¹ Deloche Bernard, *El museo virtual*, Ed. TREA, España, 2002, p. 49.

⁸² Milton C. Nahm, *The Artist as Creator: An Essay of Human Freedom*, Cit en. Mora Ferrater José, *Diccionario de filosofía*, Tomo 1, Ed. Ariel, Barcelona, 2001, p. 249.

de los que sostienen el carácter “no significativo” de toda obra de arte como tal.

6) Hay que determinar los “niveles” mediante los cuales la expresión genérica, el símbolo genérico y la acción genérica se dirigen hacia la individualización en lo que toca a los juicios de hecho.

El proceso interpretativo de la obra de arte descrita anteriormente se puede entender mejor si diferenciamos dos tipos de mirada: una primera, de carácter objetivo, que Jacques Geninasca define como “*regulada por un saber anterior, y otra segunda de dimensión subjetivizante, capaz de sostener el surgimiento de una relación no pragmática con las cosas y el mundo, gracias a cuya mediación puede constituirse ese momento de solidaridad y fusión entre el sujeto y el objeto que da lugar a la experiencia estética.*”⁸³

Esto implica que cuando observamos una obra de arte interfieren aspectos tanto culturales como de referencia histórica personal, cada espectador hace una lectura de la obra de acuerdo a sus referentes, a lo que sabe de la obra, del autor, etc. No obstante, en algún punto el espectador y la obra se fusionan, ya no sólo por sus referentes sino por la experiencia sensible que la obra despierta en el espectador, donde por un instante se reencuentra con lo sublime.

En otros términos, hay quienes definen esta relación perceptual que tenemos con la obra de acuerdo a lo que llaman “*la doble identificación constitutiva del sujeto que es: 1) la del sujeto individual con un producto en el que se proyecta y que reconoce entonces como su obra y 2) la del sujeto individual con el sujeto colectivo, el hombre universal, por medio de esa obra común que es la cultura, que se convierte así en “patrimonio espiritual”*”⁸⁴, en la medida en que me reconozco también en las obras de todos los hombres.”⁸⁵

⁸³ Geninasca Jacques, *Le regard esthétique*, Cit. en Zunzunegui Sntos, *Metamorfosis de la mirada, el museo como espacio de sentido*, Ed. Alfar, Sevilla, 1990, p. 107.

⁸⁴ El patrimonio espiritual o inmaterial se refiere de acuerdo a la UNESCO como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Se manifiestan en particular en los ámbitos de: 1) Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; 2) Artes del espectáculo (como la música tradicional, la danza y el teatro); 3) Usos sociales, rituales y actos festivos; 4) Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; y 5) Técnicas artesanales tradicionales.

⁸⁵ Deloche Bernard, *El museo virtual*, Ed. TREA, España, 2002, p. 86.

Por su parte, Federico García Serrano explica en términos prácticos la contemplación de un cuadro cuando asistimos a un museo o una exposición, pues cada individuo realiza un recorrido visual propio de la obra. *“En primera instancia hacemos una observación general en la cual proyectamos nuestra atención y nuestro foco visual en algún detalle elegido de la representación, quizá nos alejamos o aproximamos, modificamos “el encuadre” con la distancia o el giro de cabeza, miramos a uno u otro lado, parpadeamos, buscamos inconscientemente acomodar nuestro punto de vista con el propio punto de vista de la representación.”*⁸⁶ Intentamos reconocernos en lo que vemos, nos sorprendemos y tratamos de encontrar nuestro propio significado de la obra artística, desde lo que internamente el otro nos quiso dar a conocer.

Tengamos en cuenta que la pintura representa la dimensión mediante una forma de relatividad visual, que denominamos escala, y mediante un fenómeno perceptivo, que denominamos ilusión. La escala sirve a la representación para significar la dimensión con valores referenciales que no solo afectan a la bi-dimensión de los objetos representados, sino que su relación de tamaño sirve a la perspectiva para la representación del espacio tridimensional. La idea visual del volumen precisa de esta ilusión espacial de tridimensionalidad sobre la superficie plana de la representación. Por tanto, la dimensión se plasma relacionamente: los objetos se definen por su relación con el resto de los objetos representados. Y la dimensión tiene poco o nada que ver con el tamaño del formato de la imagen o con la medida de la superficie sobre la cual se da la representación. Una misma dimensión puede representarse a diferentes escalas.⁸⁷

Es difícil poder comparar la experiencia perceptiva alcanzada a través de una obra de arte original y la de su copia, pues, si bien es cierto que la percepción es un proceso activo determinado en la mayoría de los casos por las expectativas individuales, los elementos que se ponen en juego para la percepción de ellas están definidos por características diferentes, no sólo por la información que nos llega en cuanto a las dimensiones o al color sino también por la forma e intención con las que las buscamos.

Hay que tomar en cuenta que desde la aparición de la reproducción técnica la obra de arte se ha

⁸⁶ García Serrano Federico, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, 2000, p. 160.

⁸⁷ Ídem, p. 151.

desacralizado, acercándose al espectador sin miedo a ser aprehendida, y por consiguiente, ha logrado una mayor democratización. De esta manera, la obra de arte puede ser adquirida y admirada en cualquier parte del mundo, convirtiéndose en algo dinámico y en continuo proceso de creación.

3.2. La experiencia estética a través de la imagen

Al igual que el arte, la imagen puede ser abordada desde diferentes ámbitos como el filosófico, técnico o artístico. Es por ello que resulta importante dejar de manifiesto que entenderemos por *“imagen”* a *“la representación sensible de un objeto en ausencia de éste y que puede ser revivida por la conciencia.”*⁸⁸

Partiendo de esta definición cabe mencionar que la sociedad ha desarrollado un sin fin de imágenes que perduran en la memoria colectiva, y que día a día se refuerzan y evolucionan. Este bagaje visual nos permite ampliar nuestras capacidades perceptivas y de interrelación con el mundo circundante, las imágenes del pasado se entrelazan con las del presente para formar una cultura visual que nos permite revitalizar la comunicación y comprensión de los sucesos.

La imagen como en todos los fenómenos sensoriales e intelectivos, tiene un doble (pero indisoluble) mecanismo psicológico. Por un lado, el acto perceptivo considerado en sí mismo, el hecho visual de percibir una imagen en el instante de su vitalidad, que no implica otra cosa que estructurarla mentalmente organizado de alguna manera su significado. La propia existencia de este objeto, que es el de *“la huella”* que el mismo deja en la memoria, es decir, lo que queda en nuestra mente cuando la imagen sensorial desaparece de nuestro campo visual. Al tiempo que los almacenamos en la memoria, donde inician su coexistencia con nuestro *“equipaje visual”*, es decir, con nuestra cultura de imágenes almacenadas, en cuyo sistema de significación inscribimos esas imágenes percibidas.⁸⁹

⁸⁸ Véase Diccionario Enciclopédico Universo, Ed. Fernández Editores, México, 1984

⁸⁹ García Serrano Federico, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, 2000, p. 113.

De esta manera podemos decir que los códigos de lectura y reconocimiento de las imágenes tienen tanto un nivel psicológico como uno semántico que nos permite percibirlos. Hay diversos elementos que intervienen en la lectura de las imágenes como la visualización en condiciones óptimas de luz, orientación respecto a la obra y tiempo para una lectura suficiente. No obstante, para la percepción artística también tiene que estar presente la captación de las claves esenciales a las que esa representación responde.

Los diferentes productos de nuestra cultura visual comparten conceptos, recursos, técnicas, elementos de un lenguaje común. En cada representación existe un diálogo entre los elementos visuales presentes en ella y sus referentes tomados de la realidad. Es aquí donde el color, la luz, la perspectiva, la textura, muestran una correspondencia entre el original y el sustituto, que nunca podrá ser precisa, puesto que se encuentra supeditada a la mediación visual del artefacto que la reproduce.

La posibilidad de encontrar fácilmente imágenes de obras de arte en libros o catálogos de exposiciones, ha generado que en ocasiones nuestro primer acercamiento con la obra de un artista sea a través de su reproducción fotográfica, de tal manera, aun sin conocer la obra original podemos identificar el estilo del autor y posteriormente reconocer sus obras, sin importar que sean reproducciones u obras originales. Esto quiere decir, que tal vez nunca tengamos la oportunidad de conocer una obra original de Miguel Ángel, pero a través de la difusión universal de sus reproducciones podemos admirarlas y conocerlas a detalle, lo que en términos generales implica una apertura al conocimiento y a la experimentación de sensaciones.

En el caso de la pintura, *“la contemplación directa de la obra original malamente puede ser remplazada por sus representaciones. Aun así, las copias y las reproducciones impresas suponen una forma de superar la frontera de lo local y de lo contemporáneo, permitiendo una mayor difusión de la pintura a lo largo del espacio y del tiempo”*.⁹⁰

⁹⁰ Librero Stals José, *Tecnología y disidencia cultural*, Departamento de Cultura Vasco, España, 1997, p.47.

3.3. Los sustitutos del arte

Bernard Deloche menciona que un sustituto por definición, ocupa el lugar de algo que se carece; bien porque el objeto ha desaparecido, bien porque no se puede desplazar o porque no está disponible.⁹¹ Para Gilles Deleuze la cultura se puede definir como creación y uso de sustitutos. En general, la cultura sustituye la solución natural por un medio artificial, todo en la cultura es sustitución de una cosa natural por un artefacto.

De acuerdo con Bernard Deloche, globalmente las categorías de intervención de los sustitutos en el museo son sólo dos: 1) Mostrar, preservando el original (las joyas falsas); y 2) Presentar aquello cuyo original no se puede traer al museo. El objetivo más común de los sustitutos es poder cumplir la doble misión de preservar (conservación) y de mostrar (didáctica).⁹²

En este sentido, también habría que destacar la utilización de los sustitutos en el desarrollo de nuevas formas artísticas como el ciberarte. Según Roy Ascott, esto responde a que hoy en día *“buscamos un arte que construya nuevas realidades, y no un arte que represente un mundo preordenado, finito y artificial. Queremos un arte más instrumental que ilustrativo, explicativo o expresivo. Más que limitarse a embellecer el mundo y contribuir a su ornamentación, el artista de la cibercultura busca intervenir en su renovación y reconstrucción.”*⁹³

3.3.1. Reproducción mecánica del arte

Como se ha mencionado, uno de los acontecimientos que más ha influido en la conceptualización contemporánea de la obra artística ha sido el fenómeno de la reproducción mecánica del arte, primero a través de la fotografía y posteriormente con la digitalización. Estas técnicas han terminado con el carácter único de la obra, permitiendo la difusión masiva de las obras de arte que dejan de entenderse como exclusivas de una elite cultural para integrarse a una sociedad abierta y dinámica que las asume como parte fundamental de su imaginario colectivo.

⁹¹ Deloche Bernard, *El museo virtual*, Ed. TREA, España, 2002, p. 159.

⁹² Ídem, p. 162.

⁹³ Ascott Roy, *De la apariencia a la aparición*, en *Intermedia*. N° 1, 1993-1994, p.39.

Uno de los teóricos más importantes que trataron el tema de la reproducción del arte fue Walter Benjamín en 1936, quien en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁹⁴, señala por primera vez teóricamente el proceso que sufre la obra al ser reproducida mecánicamente. No obstante, aunque sus planteamientos son certeros e innovadores para su época, el rápido desarrollo en este ámbito los ha sobrepasado. Es importante retomar estas proposiciones como referencia de una cultura mediatizada, donde la reproducción mecánica del arte sigue vigente.

En primera instancia hay que destacar que el contexto histórico en el cual Benjamin realizó su teoría, se caracterizó por el fervor social hacia el desarrollo de la fotografía, y en general, hacia la apertura del mundo. Es en estos años cuando los movimientos sociales y armamentísticos estaban en pie de lucha. Apenas unos años después de haber publicado su ensayo, el 1 de septiembre de 1939 estalló la Segunda Guerra Mundial, y con ella, una serie de fenómenos sociales que impactarían en la historia universal.

Así pues, Benjamin plantea nuevas posibilidades del arte en una época donde la reproducción técnica estaba presente y en pleno desarrollo. Lo primero que este autor sostiene es que la obra de arte siempre ha sido susceptible a su reproducción, no obstante, a partir de la xilografía, la imprenta, la fotografía y el cine, entre otros, la reproducción se volvió mecánica.

Y es en este punto donde hace una clara distinción de la reproducción técnica y la manual, ya que en la reproducción manual la obra original conserva su autoridad plena, puesto que es ella la que determina los elementos que se tendrán que usar para copiarla, mientras que en la reproducción técnica la copia se vuelve independiente a la obra, puesto que se transforma con el simple hecho de escoger un solo punto, una distancia y encuadre para retratarla, además de tener la posibilidad de salir al encuentro de su destinatario.

⁹⁴ Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México, 2003.

Antes bien, uno de sus principales cuestionamientos a la reproducción mecánica del arte es la pérdida de lo que él determinó como “*aura*”, pues Benjamin afirmó que cualquier reproducción, aún la mejor acabada, le hacía falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, es decir, su existencia irrepetible en el lugar en el que se encuentra. Una obra además de sus valores artísticos conlleva una historia de vida, desde la marca del tiempo sobre sus materiales, los lugares en donde ha estado, hasta las personas que la han visto.

Benjamín definió el “*aura*” como “*la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)*”⁹⁵. En otras palabras, el conjunto de elementos de la obra que la hacen irrepetible e inaproximable. El valor único de la obra auténtica se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Es en este sentido que una obra reproducida sacrifica su aura para lograr su democratización.

Las obras artísticas más antiguas surgieron al servicio de un ritual mágico, luego religioso, lo cual implicaba que su acceso no era para cualquier persona. A esta cuestión ritual, de tradición y culto, Benjamín la determinó como el valor cultural de la obra de arte. Por otro lado, también planteó el valor exhibitivo de la obra, caracterizado por la emancipación del regazo ritual de la obra. Dicha cualidad se la confiere a la obra de arte reproducida, puesto que se convierte en medida siempre creciente de reproducción.

Por otro lado, Benjamin consideraba que la contemplación simultánea de cuadros por parte de un público numeroso era un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que de ningún modo había sido desatada sólo por la fotografía, sino, con relativa independencia de éste, por las exigencias planteadas por la obra de arte a la masa.⁹⁶

En contrapartida, Federico García Serrano menciona que “*Ante la existencia de esos soportes intermedios, reproducciones, que se han convertido en nuestro principal instrumento para el*

⁹⁵ Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México, 2003, p. 47.

⁹⁶ Ídem, p. 83

*análisis de estas imágenes, el arte se despoja de sus fetichismos para quedar reducido a simples elementos significantes en los que permanecen aletargados todos los mensajes, ofreciéndose a los ojos del observador dotado de códigos, de referencias, de valores, de conceptos, de metodologías, etc., con los que plantear su análisis.”*⁹⁷

En relación con la postura de Walter Benjamin, Arturo Colorado Castellary menciona que a pesar de la reproducción fotográfica, la obra de arte sigue manteniendo su aura, pues ésta sigue siendo objeto de inalterable culto. Sin embargo, Castellary también encuentra un vínculo entre los planteamientos de Benjamin y la revolución de la tecnología informática, así como de la digitalización de la imagen, pues ésta lleva consigo tanto su universalización como una transformación en la concepción del objeto artístico.

En este sentido Douglas Davis señala que en el proceso de digitalización de la obra de arte las fronteras entre original y copia han desaparecido, pues “*están ahora tan entrelazadas el uno con la otra, que es imposible decir dónde empieza el primero y dónde acaba la segunda*”. Partiendo de esta idea, Douglas afirma que la obra de arte en nuestros días es “*física y formalmente camaleón*”, no obstante, persiste su aura a pesar del envite de la reproducción al transferir su poder a la copia.⁹⁸

Estos cuestionamientos tienen una profunda significación cuando nos referimos a las obras de arte reproducidas digitalmente, pues abren las puertas a nuevos planteamientos que reviven la parte más significativa de la obra que se sobrepone al autor y se mantiene en constante actualización, es decir, que la obra reproducida mecánicamente encuentra un presente infinito.

⁹⁷ García Serrano Federico, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, 2000, p. 27.

⁹⁸ Davis Douglas, *The work of art in the age of digital reproduction*, Cit. en Colorado Castellary Arturo, *Hipercultura visual. El reto hipermédia en el arte y la educación*, Ed. Complutense, Madrid, 1997, p. 49.

3.3.2. *La digitalización del arte*

Con la reproducción mecánica, la fotografía revolucionó la forma de difundir y percibir el arte, sin embargo, ahora la posibilidad de digitalizar las obras ha generado un sin fin de oportunidades para comprender e interactuar con ellas, así como, para difundirlas a través de redes como Internet.

En el primer capítulo hicimos referencia al término de la digitalización, tomando como eje medular el proceso explicado por Jesús Carrillo, que se inicia con “*la realización de un número de catas en el objeto que posteriormente se van a digitalizar- cuantas más se hagan mayor será la resolución-; a continuación dichas catas son cuantificadas asignándoseles un valor numérico que será el que en definitiva lea el ordenador, compute, clasifique y conjugue para su posterior reproducción.*”⁹⁹

En los términos de Philippe Quéau, “*la digitalización de la imagen consiste en calcular punto por punto el valor de las informaciones luminosas de una imagen cualquiera, y, recíprocamente, la síntesis de la imagen se obtiene por reconstrucción de las señales luminosas (los píxeles) según un cuadro de valores. [...] La novedad radica en la plasticidad de la imagen digital: A partir de ahora, la imagen se ha convertido en un objeto moldeable y modelizable.*”¹⁰⁰

La digitalización del arte también implica un proceso de transformación de las características de cada obra, esto se puede ver desde distintos enfoques, hay quienes por ejemplo, consideran que la digitalización aleja al espectador del verdadero espíritu de la obra, mientras que otros, por el contrario, encuentran en ella una posibilidad de ampliar el vínculo con la obra.

Para poder analizar el sistema digital habría que reconocer tanto sus aportaciones como sus limitantes, y partir de ello para plantear nuevos ambientes de creación y conocimiento. La renovación de las fórmulas y códigos artísticos van de la mano con los propios cambios en las técnicas e instrumentos de creación y exhibición del arte, mismo por lo que de manera casi natural

⁹⁹ Carrillo Jesús, *Arte en la red*, Ed. Cátedra, Madrid, 2004, p. 60.

¹⁰⁰ Quéau Philippe, *Éloge de la simulation*, Cit. en Deloche Bernard, *El museo virtual*, Ed. TREA, España, 2002, p. 191.

la utilización de la tecnología en la cultura visual tiene grandes repercusiones tanto en su propia concepción como en su fuerza comunicativa.

Federico García Serrano ha determinado tres principales procesos que requiere el sistema digital, el primero es un proceso de “*captura*” o “*digitalización*” que consiste en la transformación de la luz capturada procedente de la presentación en señales que serán posteriormente manipuladas, convirtiendo la imagen en un código numérico inteligible para un ordenador digital, este proceso se realiza mediante una cámara o un escáner.

El segundo proceso es el de la manipulación (procesado) de la información obtenida, que estará determinado por las características que asignaremos en función de la capacidad o volumen de datos obtenidos, según la resolución a la que trabajemos y de la velocidad del sistema, esto es, del número de operaciones que pueda realizar por unidad de tiempo.

Y finalmente, el proceso de la representación, es decir, la presentación en la pantalla gráfica del resultado del procesado de la información sobre la que están definidos los dos parámetros básicos de la imagen: su resolución (número de puntos sobre el que se realiza el muestreo) y el número de bits por *píxel*¹⁰¹ (que definen la cualidad cromática o monocromática de cada punto).¹⁰²

Bernard Deloche explica que “*las características primordiales de la digitalización de la imagen son en primera instancia su cualidad de obra abierta que permite la identificación de múltiples procedimientos de estructuración y, por otra parte, la traslación de los parámetros digitales a la imagen perceptible, y viceversa. La manipulación moderna de la imagen responde mejor a las ambiciones del arte de transgredir ilimitadamente formas y espacios de modo experimental.*”¹⁰³

¹⁰¹ El término “*píxel*” se puede explicar como la unidad básica de la imagen electrónica, como lo es el punto en la imagen analógica, no obstante, el píxel es uniforme y homogéneo, por ello en el ámbito digital se recurre a modificar su tamaño, incrementar su número y dotarlo de mayor número de bits de información para brindarle una mayor calidad de representación.

¹⁰² García Serrano Federico, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, 2000, p. 142.

¹⁰³ Deloche Bernard, *El museo virtual*, Ed. TREA, España, 2002, p. 182.

Así pues, Charles S. Rhyne menciona que las ventajas que ofrecen las imágenes computerizadas para la investigación, la enseñanza y la publicación, así como, para la historia del arte y las disciplinas con ella relacionadas son: un número inmenso de nuevas imágenes, una mayor calidad y fidelidad de reproducción, disponibilidad para un mayor número de personas, más fácil y rápido acceso, abaratamiento, mayor permanencia, permite el modelado y la modificación de imágenes a través del 3D.¹⁰⁴ Es por todo ello, que Internet representa un medio idóneo para la difusión de las imágenes digitalizadas, y como tal es importante que se analice.

Hay que hacer notar que existe una diferencia en el tipo de obras que se digitalizan y aquellas que se desarrollan en el ámbito digital. Hasta ahora nos hemos referido a la digitalización de obras realizadas fuera del ámbito digital, es decir, obras creadas con técnicas y soportes tradicionales, cuya imagen es digitalizada y traducida a códigos binarios. No obstante, existe también la obra plenamente digital que se realiza en y para un entorno informático. En muchas ocasiones se suelen confundir estos dos tipos de obras puesto que confluyen en el mismo ambiente informático, dejando de lado que el proceso por el cual llegaron ahí es distinto.

En cuanto a las creaciones puramente digitales, los avances tecnológicos permiten que el artista tenga la posibilidad de organizar los elementos discursivos con alternativas novedosas que superen la linealidad convencional por medio del hipertexto. En este ámbito los procedimientos y soportes artísticos varían según las herramientas con las que cuenta el creador, pues necesariamente la propuesta plástica tendrá como base una serie de programas informáticos.

Las creaciones en la Red gravitan entre el mundo del arte y el del no-arte, entre lo real y lo virtual, entre la técnica y las formas. Se trata de un nuevo lenguaje visual fiel reflejo de una sociedad mediática y tecnológica, cada vez más concentrada en la complejidad de las relaciones y la sutileza de los sistemas, que caracterizan a

¹⁰⁴ Rhyne Charls S, *Computer Images for Research, Teaching and Publication in Art History and Related Disciplines*, Cit en Colorado Castellary Arturo, *Hipercultura visual. El reto hipermedia en el arte y la educación*, Ed. Complutense, Madrid, 1997, p.53.

este final de milenio. Entre 1994 y 1995 los defensores de la red comienzan a reunirse en puntos concretos como The Thing, Aleph, Nettime y The Well.¹⁰⁵

De entonces a la fecha se han desarrollado innumerables páginas colectivas donde se analiza teóricamente el proceso del arte digital y se exponen obras realizadas bajo este soporte. Es de mencionar que varios de los centros promotores de la Red mencionados anteriormente continúan activos y con un gran peso para la cultura en red. No obstante, también se han generado agrupaciones artísticas y culturales más recientes como *w3art*, *Rhizome*, *digicult*, *Meta.morfosis*, *escaner cultural*, *onlinemad*, *ZKM*, entre muchos otros. Sin mencionar los diversos festivales y exposiciones de fama internacional referentes a la creación digital. La Red en sus múltiples ámbitos cuenta con un sin fin de seguidores que lo adoptan, lo viven, y lo mueven cada día.

Dado que las creaciones digitales pueden abarcar un estudio completo, en el presente trabajo nos enfocaremos únicamente en las “*obras digitalizadas*”, entendiéndolas como “*el resultado del proceso mecánico de captura de una imagen externa mediante cámaras de video, fotografías digitales o por un escáner. Esto implica entre otras cosas que la réplica digital puede por este medio ser modificada, alterada, fragmentada y reelaborada como creación digital.*”¹⁰⁶

3.3.3. Características de la imagen digitalizada

Para poder apreciar en un ordenador una obra de arte realizada con herramientas externas a las digitales, la obra tuvo que haber pasado por un proceso de digitalización, ya sea a través de una cámara fotográfica y posteriormente a través de un escáner, o una cámara fotográfica digital, de video, de cine o multimedia. En todos estos casos la cámara es un intermediario entre la representación y el observador. Esto implica que dadas las diversas transformaciones a las que se enfrenta la obra, el resultado es necesariamente distinto a la obra original, a veces esta diferencia se acentúa más en unas que en otras. Todo ello lo sabe el espectador y aun así, busca la imagen para conocerla, apreciarla y analizarla.

¹⁰⁵ Bellido Gant María Luisa, *Arte, museo y nuevas tecnologías*, Ed. TREA, España, 2001, p. 153.

¹⁰⁶ Ídem, p. 129.

De acuerdo con Federico García Serrano, “*la imagen digital no es sino la traducción matemática de los valores icónicos capturados a un lenguaje que los ordenadores pueden entender para trabajar con ellos, manipularlos y ofrecer resultados que nuevamente se transforman en elementos icónicos “representados” en una pantalla. Como toda imagen el sistema digital conduce a la percepción sensorial, es decir, es la intermediación de un proceso de percepción visual*”.¹⁰⁷

En cuanto a la imagen digitalizada de la obra de arte habría que tomar en cuenta dos aspectos, por un lado que el proceso al que son sometidas puede modificar parte de sus cualidades como la escala y el color, transgrediendo incluso su verdadero origen y función. No obstante, cuando se cuida el proceso de digitalización de una obra, se pueden adquirir colores e incluso texturas muy similares a las del original, a veces hasta con mejor calidad que las reproducciones en papel. Por otro lado, la digitalización ofrece una mayor libertad para organizar, manipular y analizar las imágenes.

Hay que tomar en cuenta, que muchas de las características visuales que tendrá la imagen digitalizada se pueden definir desde que se registra la imagen. Por una parte, la iluminación dependerá de las necesidades que requiera el aparato de captura, así como, la técnica a emplear, los soportes y el procesado de la imagen.

Desde una perspectiva puramente formal, la visualización se centra en cuidar los detalles básicos en la captación de la imagen. Hacer corresponder el eje óptico de la cámara con el centro geométrico del cuadro y mantener una relación de paralelismo entre el plano focal de la cámara y la superficie del soporte de perspectiva en la imagen propia del punto de vista de la reproducción. Los demás problemas se centran en la iluminación, resolución y fidelidad cromática, para obtener una reproducción lo más fiel posible al original.¹⁰⁸

Generalmente se busca que las condiciones finales de visualización de las imágenes sean lo más fieles posibles a las condiciones de la visualización del original, sin embargo, hay que tener

¹⁰⁷ García Serrano Federico, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, 2000, p. 141.

¹⁰⁸ Ídem, p. 165.

presente que siempre estarán condicionadas a las modificaciones que puedan afectar la dimensión de la obra, sus valores cromáticos (que son prácticamente imposibles de reproducir exactamente) y el formato. En cuanto a este último nos referimos a las dimensiones de los soportes bidimensionales de la imagen (alto por ancho), que generalmente están estandarizados por los medios ópticos y no necesariamente concuerdan con las medidas originales.

La principal característica de la obra de arte digitalizada es su aobjetualidad (sin objeto físico). La ausencia del objeto artístico expresado ampliamente en medios como Internet es un fenómeno que ha propiciado un espíritu renovador de la obra de arte entendida bajo un nuevo contexto marcado por la virtualización y el surgimiento de una relación distinta entre la obra y el espectador.

3.4. Un nuevo espacio para el arte

Dadas las complicaciones a las que se enfrentan los artistas para dar a conocer sus obras, sin mencionar el decaimiento de los mercados de arte y galerías convencionales, la incorporación de las nuevas tecnologías al campo de la creación artística ha permitido nutrir y formular nuevos ámbitos de difusión abiertos a cualquier público, proponiendo una alternativa para la canalización del arte actual.

Para Arturo Castellary el hipermedia nos invita a la visión táctil como componente esencial de percepción de la imagen. Por un lado, nuestra mano encuentra en el ratón (*mouse*) su prolongación para alcanzar la obra, y por otro, los instrumentos a nuestro alcance (*zoom*, recorrido por los detalles, manipulación y captura) son una invitación permanente a tocar la obra, hasta ahora inalcanzable en el museo.

De esta forma, Castellary asimila los medios hipermedia para lograr la digitalización y el análisis de la obra a través de un tratamiento que puede conjugar la reproducción, información, creatividad y comprensión del arte mediante un adecuado diseño interactivo

3.4.1. *El arte en Internet*

La inmersión del arte en Internet se dio en un momento de apertura global provocada por el término de la Segunda Guerra Mundial, aunado a la crisis del mercado artístico tras el *boom* de los años 80 y la recuperación de las preocupaciones estéticas desarrolladas en los 70 por la *Documenta X* de Kassel. Es importante tomar en cuenta factores artísticos desarrollados en esa época como el *happening*, la *performance*, *Fluxus* y el *arte conceptual*, entre otros movimientos de “arte desmaterializado”, en los cuales podemos encontrar algunas experiencias vinculadas directamente con los procesos de telecomunicación.

En un principio aunque el número de participantes era reducido había una inquietud constante por compartir conocimientos y experiencias de la creación en la Red, que motivó la realización de festivales especializados y portales como Nettime, Rhizome, entre otros, que albergaban cualquier aspecto vinculado a la acción creativa en la Red.

Simultáneamente, “*el videoarte intentaba romper el fetichismo que guardaban las obras expuestas en galerías, mediante la reubicación de los mecanismos de producción y de representación dominantes en la experiencia cotidiana y local de la gente y en la acción política concreta.*”¹⁰⁹ Entre los principales promotores de las creaciones digitales se encuentra el movimiento denominado *Computer Art*, quienes utilizan el ordenador para crear imágenes. Junto a este movimiento también encontramos manifestaciones de arte en Internet que intentan incluir al espectador en el proceso creativo de la obra y así conformar verdaderas obras colectivas.

Actualmente existen instituciones académicas y colectivos independientes alrededor del mundo que impulsan la creación artística a través de la Red, realizan foros de discusión, publican textos de análisis, y montan exposiciones virtuales. A su vez, también se han creado innumerables portales donde confluyen varios artistas. Es de mencionar que generalmente existe una diferenciación en los espacios virtuales dedicados al arte digital, y aquellos que presentan arte digitalizado.

¹⁰⁹ Carrillo Jesús, *Arte en la red*, Ed. Cátedra, Madrid, 2004, p.151.

En relación con la conformación estructural de la estética de la Red, Wolfgang Iser ha definido que las cadenas significativas son de tipo horizontal. Ello quiere decir que *“la construcción de sentido que perceptivamente articule el usuario, la mayoría de las veces no responde a una intención del autor cerrada y uniforme, elaborada siguiendo un método expresivo vertical. Es en la trama asociativa que activa el sistema aleatorio abierto de ese tipo de propuestas artísticas donde se encuentra el centro de su interés, en su calidad de textos abiertos.”*¹¹⁰

Dentro de Internet la obra misma puede ser retomada y almacenada por el visitante, lo cual representa un cambio radical en la relación de la obra de arte con el espectador. Pues el receptor puede hacerse su propia composición de la obra, tanto en imagen como en sonido. El público ya no es un conjunto de espectadores que van a contemplar la obra original colgada en una pared. Cada visitante puede bajar de la red la obra, almacenarla en el disco duro de su ordenador e incluso modificarla.

Así, el monitor se convierte en el medio principal donde el creador visualiza tanto sus obras como las ajenas, creadas con técnicas electrónicas o reproducciones de obras digitalizadas y, mediante un enlace con la Red las puede difundir a un público incierto, que, potencialmente son todos los usuarios de Internet.

Algo relevante en este proceso es la idea de la obra pictórica digitalizada como una forma del arte para incorporarse a un contexto donde la transformación de lo original ya no es un sacrilegio, donde el autor es un propositor, un puente artístico que permite despertar la creatividad para transformar su propia obra.

Esta sola cualidad puede generar un abismo entre la obra original y su digitalización, pues, cuando se asiste a una galería o museo tradicional, la obra es un objeto contemplativo que interacciona con el individuo a través de la presencia, de sus sentidos y de su vecindad, no obstante, difícilmente se podrá tener un acercamiento dialéctico con la obra, puesto que lo que se

¹¹⁰ Cit. en Librero Stals José, *Tecnología y disidencia cultural*, Departamento de Cultura Vasco, España, 1997, p. 17.

ve es la obra terminada. Mientras que en un espacio virtual aunque la obra es efímera y limitada en cuanto a la percepción sensorial de todos sus elementos, nos permite interactuar con ella, ser parte de ella. El medio digital inserta la obra en un devenir generado por el mismo entorno cibernético donde lo atractivo son las infinitas posibilidades de una obra inacabada.

Mientras que el arte tradicional se ha centrado en la apariencia de las cosas y su representación; las artes en soporte digital y publicitadas en la red, como recordaba Roy Ascott, tratan de los sistemas interactivos, de la transformación y el cambio, del emerger y del devenir.¹¹¹

Para Xavier Berenguer las tres grandes características del medio digital, que afectan directamente *al ciberarte*¹¹² son: la especialización, la ingravidez y la interactividad. La *especialización* se ha conseguido a través de las imágenes sintéticas en movimiento y la conquista infográfica, que trata de la generación de imágenes sintéticas por ordenador.

La *ingravidez o intangibilidad*, es decir, esa condición etérea de la información digitalizada se corresponde con el paradigma moderno según el cual todo es y es a la vez. La desmaterialización del medio audiovisual conlleva una gran ventaja: el traslado multimediático de un lado a otro del planeta gracias a las telecomunicaciones.

Por último, la tercera virtud del medio digital es la *interactividad*, gracias a esta capacidad, el espectador modifica la recepción de la obra según sean sus interacciones, y supone la participación del espectador en la misma.¹¹³

¹¹¹ Librero Stals José, *Tecnología y disidencia cultural*, Departamento de Cultura Vasco, España, 1997, p.17.

¹¹² El *ciberarte* es la forma de expresión artística relacionada con la tecnología, el ciberespacio y la cibernética que implica la utilización de la tecnología en los procesos de creación.

¹¹³ Berenguer Xavier, *Promesas digitales* en, *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, Barcelona, 1997.

3.4.2. Recepción del arte en Internet

En este apartado nos enfocaremos en el arte digitalizado y expuesto en la Red. Como primer punto es de recordar que la “imagen” tiene procesos de significación que responden a mecanismos psicológicos que abarcan tanto el nivel de la percepción, como el cultural.

Cuando utilizamos un medio telemático como Internet, lo hacemos sabiendo que por su naturaleza distal y asincrónica nos ofrecerá un sin fin de elementos determinados por sus características, visuales y sonoras, pues, por el momento el sabor y la textura física del objeto quedan fuera de nuestra percepción en el entorno cibernético. Posiblemente en poco tiempo estas barreras se hayan adelgazado y todos nuestros sentidos puedan ser atraídos en el espacio virtual. No obstante, su naturaleza audiovisual no limita la representación ni la percepción artística, sino por el contrario abre las puertas a un nuevo disfrute y creación del arte.

En cuanto a la percepción, si la imagen pictórica responde a la luz que llega al ojo por reflexión, procedente de los pigmentos contenidos en el soporte de la imagen, la imagen electrónica que surge del proceso de digitalización es resultado de la luminancia (o energía emitida por una unidad de área en una unidad de ángulo sólido) sobre una “pantalla” que actúa como soporte para la configuración de la imagen. Es decir, que el lienzo “refleja” la luz (natural o artificial) del sistema que ilumina la imagen (su soporte), en tanto que la pantalla “emite luz” y dicha emisión contiene los valores del proceso. Naturalmente esta diferencia condiciona valores sustanciales de la imagen, como la textura, el color, el tamaño, entre otros.¹¹⁴

Cabe mencionar que en el entorno multimedia las posibles limitaciones de la obra digitalizada se contrarrestan con las formas de interactuar con la obra, jugar con ella y aprender tanto de ella como del autor, de la época en que la realizó y del material con el que fue elaborada. Todo depende del interés del espectador y la profundización de su búsqueda. Esto podría generar un claro conflicto ya que si bien la obra digitalizada puede transmitirse a lugares inimaginables también es

¹¹⁴ García Serrano Federico, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, 2000, p. 141.

cierto que los elementos de la obra original sólo podrán ser percibidos al visualizarla directamente.

Federico García Serrano explica que el proceso de captación de la imagen electrónica emula el proceso sensorial de la percepción visual que permite la simulación matemática de sus parámetros. Es decir, “*se apoya en un sistema óptico bidimensional que realiza una función de transferencia, lo cual permite definir la imagen como “función bidimensional de la intensidad de la luz que, dado un par de coordenadas que definan un único punto /x,y) le haga corresponder el valor de la intensidad lumínica de la imagen en ese punto”, al que habría que añadir el valor de los componentes cromáticos de la luz también en ese punto, y considerarlo como un proceso continuo cuando se trata de imágenes dinámicas, es decir, cuando se pretende registrar el movimiento.*”¹¹⁵

Este autor propone una metodología para la visualización dinámica, tomando como punto de partida la necesidad de respetar la integridad de las imágenes, conscientes de que todo proceso de captación y reproducción de imágenes es, también, un proceso de manipulación. Esta propuesta metodológica parte de la articulación de tres tipos de visualización:¹¹⁶

a) *Visualización formalizada.* Aquella que establece una sistemática para mostrar los cuadros respetando la integridad de su formato, estableciendo relaciones visuales sobre su escala y dimensión, buscando fidelidad morfológica y cromática de la reproducción y constituyendo un entorno visual en el que quede integrada la información textual que sirve a la identificación e informaciones básicas de referencia sobre la obra en cuestión.

b) *Visualización analítica.* Aquel orientado al análisis visual de la obra. Es el que valora los aspectos morfológicos (formales, paradigmáticos) tales como la composición y la perspectiva, las líneas de direccionalidad, los movimientos inducidos, los detalles, las relaciones cromáticas, la textura, entre otros; pero también los aspectos simbólicos (diegéticos, sintagmáticos) de la representación, tales como los detalles iconográficos, los símbolos, los signos partícipes de los códigos visuales en cuyos sistemas de significación las imágenes se integran. El análisis visual requiere de la información

¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹⁶ *Ídem*, p. 163.

complementaria (verbal o escrita) indispensable para la formulación lógica del análisis y para la valoración de sus resultados.

c) *Visualización expresiva*. Un tercer procedimiento de visualización es aquel que subjetiva la experiencia visual con una intencionalidad expresiva, cuyas correspondencias e intencionalidades respecto a la imagen original son libres, pues es un modo de visualización abierta en la que la imagen original es susceptible de ser contada subjetivamente. Del mismo modo que aceptamos comúnmente la necesidad de separar “opinión” e “información” en los programas informativos, la información expresiva debe ser considerada específicamente como tal.

3.5. El museo virtual en Internet

El avance tecnológico ha permitido la creación de nuevos espacios donde la sociedad interactúa, crea y disfruta de un intercambio cultural. Entre los espacios constituidos en Internet gracias a la digitalización se encuentran los llamados “*museos virtuales*”. Uno de los referentes históricos de este tipo de sitios es el museo de Marcel Duchamp, quien de 1936 a 1941 se dedicó a construir 300 copias de su *Boite en Valise*, una especie de pequeño maletín transportable en el que incluía reproducciones y réplicas en miniatura de sus obras: un museo transportable, similar al museo dentro de un ordenador. En conjunción a esta idea se encuentra el *Museo Imaginario* planteado por André Malraux en 1953, en el que se promueve la importancia de las reproducciones de la obra de arte.

Malraux propone pensar el museo como un juego de descontextualización y de recontextualización (las metamorfosis) mediante lo cual se fabrican los expósitos. Malraux planteó el concepto de museo como indisociable del de sustituto, convirtiendo al museo en un proceso de sustitución. Pues “*allí donde la obra de arte no tiene más función que ser la obra de arte, la reunión de tantas obras maestras, de la cual están sin embargo ausentes tantas obras maestras, convoca en el espíritu a todas las obras maestras.*”¹¹⁷

¹¹⁷ Malraux André, *Las voces del silencio*, Ed. EMECE, Buenos Aires, 1956, p. 13.

En la actualidad la información incide en todos los ámbitos de la sociedad, ya sea en la política, la economía, el arte, la educación o la ciencia. Hemos generado un vínculo mucho más cercano con la seducción y lo efímero, los mass-media han respondido a este vínculo y lo fomentan cada día, así, se vuelve un espectáculo que el espectador disfruta en tanto que le permite salir temporalmente de su entorno. En el aspecto cultural, la sociedad posmoderna ha generado nuevas relaciones con el arte, por un lado intenta llegar al límite de la concepción de la obra artística con las corrientes vanguardistas, mientras que a su vez mantiene un deseo de conservación y de entusiasmo por el pasado.

En este sentido los museos han emprendido una labor de difusión de sus colecciones a través de diversos medios, incluyendo los soportes magnéticos. Para la mayoría de los alumnos estos soportes son habituales y mucho más atractivos que el video o las diapositivas. No obstante, el *museo virtual* no intenta sustituir la visita real al museo sino enriquecerla.

La difusión de las obras en el *museo virtual* debe entenderse como un conjunto de acciones encaminadas a dar a conocer el museo y poner los medios e instrumentos precisos para que sea apreciado, valorado y disfrutado por el mayor número de visitantes. Los museos y galerías virtuales que reproducen digitalmente obras de arte realizadas en soportes tradicionales, también se han enfrentado a otro tipo de creaciones concebidas expresamente en y para la Red, mismas que se encuentran en los museos y galerías digitales.

Es importante mencionarlo ya que “*museo virtual*” y “*museo digital*” podrían tomarse como sinónimos, mientras que ellos mismos han marcado sus ligeras diferencias. Así, el *museo virtual* expone imágenes digitalizadas a partir de objetos artísticos reales, mientras que el *museo digital* presenta obras artificiales creadas en el ámbito digital, carentes de una referencia con alguna obra de arte en el mundo real.

De acuerdo con Federico García Serrano, la actividad de los museos ha cambiado en el marco de la sociedad contemporánea, puesto que por una parte la cultura de masas ha multiplicado los

horizontes y los productos de la actividad cultural, generando, además de una revolución conceptual, una extraordinaria diversificación y multiplicación de los bienes culturales museificables. Y por otra parte, las instituciones culturales sienten la necesidad de renovarse y adaptarse a los nuevos requerimientos de la sociedad actual. “Cada vez los ciclos culturales son más cortos, hasta tal punto que la dinámica cultural tiende a romper el concepto de ciclo para desembocar en una renovación continua que debe abrir nuestras expectativas.”¹¹⁸

3.5.1. Hacia una definición del museo virtual

Para esclarecer el término “*museo virtual*” es necesario en primera instancia, abordar lo “*virtual*”. Existen diversas posturas que han estudiado el término desde su parte técnica, informática o filosófica, cada una de ellas aporta elementos importantes de análisis y cuestionamiento que enriquecen el panorama del museo virtual, por tal motivo, enunciaré algunas que me han parecido trascendentales para el fortalecimiento de este trabajo.

Si el arte muestra, el museo muestra el mostrar, es decir, re-presenta. Lejos de designar un nuevo tipo de imágenes (las imágenes digitales) o de caracterizar una especie de museo electrónico y robotizado (el cibermuseo) – que sólo son artilugios destinados a divertir al público, en tanto no se haya captado la revolución cultural que conllevan-, lo virtual es, por el contrario, el concepto de desestabilización y del desarraigo.¹¹⁹

En principio hay que mencionar que la palabra virtual proviene del latín *virtus*, que significa “fuerza” y “energía”. La *virtus* no es una ilusión ni una fantasía, ni siquiera una simple eventualidad, más bien, es real y activa. Lo virtual, pues, no es ni real ni potencial, Philippe Quéau afirma que lo virtual nos propone otra experiencia de lo real y pone en tela de juicio la noción percibida como realidad al menos en apariencia. Las realidades virtuales no son irreales, poseen cierta realidad, aunque sólo sea por los fotones que golpean nuestros ojos.¹²⁰

¹¹⁸ García Serrano Federico, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, 2000, p. 59.

¹¹⁹ Deloche Bernard, *El museo virtual*, Ed. TREA, España, 2002, p. 203.

¹²⁰ Quéau Philippe, *Éloge de la simulation*, Cit. en Bellido Gant María Luisa, *Arte, museo y nuevas tecnologías*, Ed. Trea, España, 2001, p. 99.

En el campo de la física, el concepto de lo “*virtual*” empezó a desarrollarse a comienzos del siglo XX, estaba relacionado con las tres grandes revoluciones en esta disciplina: la teoría de la relatividad, la teoría cuántica, y la tercera revolución: la dinámica no-lineal. Desde el campo de la computación lo virtual se entiende como “*la representación de imágenes por medio del sistema informático que, partiendo de la dupla de dígitos 0/1 organizados en coordenadas de puntos o elementos pictóricos (pixels) que definen posición, color y brillo, construye la imagen por la síntesis de un mosaico de cada uno de estos elementos. A través de la digitalización se forma una imagen de representación analógica a la realidad percibida. Su analogía deriva de lo digital y por tal situación, es susceptible de obtener una copia idéntica y de cambiarla sin alterar la estructura.*”¹²¹

Por otra parte, en términos de Pierre Lévy lo “*virtual*” “*es el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización.[...]En este sentido, lo virtual no se opone a lo real, como lo posible, sino que se opone a lo actual. Se trata del acto por el que una cosa cualquiera cambia de dimensión debido a una especie de desplazamiento por el que producen equivalentes de sí misma que también son diferentes. Entre una cosa cualquiera y su imagen, existe un proceso de virtualización. Lo virtual es el producto de un desplazamiento que va de una cosa dada, considerada como un caso particular o como una solución dada también, hacia la problemática que la sustenta.*”¹²²

Lo virtual constituye la entidad: las virtualidades inherentes a un ser, su problemática, el vínculo de tensión, presiones y proyectos que las animan, así como las cuestiones que las motivan, constituyen una parte esencial de su determinación.¹²³

La realidad, es por tanto, simultáneamente virtualidad y actualidad sin que ningún estadio pueda ser considerado más real que otro. Para ejemplificarlo Lévy utiliza la semilla del árbol en cuanto a

¹²¹ Guzmán Ramos, Aldo, *Del Museion de la Antigua Grecia al Museo Virtu@l del Siglo XX*, Buenos Aires, 2002.

Página de Internet: http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/aldo_ramos.htm

¹²² Lévy Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 18.

¹²³ *Ibíd.*

que representa el problema de hacer crecer un árbol. Teniendo en cuenta los límites que le impone su naturaleza, deberá inventarlo, coproducirlo en las circunstancias de cada momento. De esta forma la semilla es, simultáneamente, un árbol en estado virtual y una semilla en estado actual.

Por su parte, Jesús Carrillo retoma esta postura para decir que la comunicación es el ámbito de la virtualidad por excelencia y por tanto está íntimamente relacionado con la sociedad red, así menciona que *“el acto comunicativo supone, de un lado, un movimiento fuera de sí y hacia otro y, del lado complementario, una apertura, una desestabilización y una reconfiguración respecto al otro. La comunicación presupone la proyección de un campo de operaciones, un lugar hipotético donde dicho encuentro e intercambio con los otros sea posible. Ese espacio nunca es un lugar perfectamente delimitado y cerrado sino que se ajusta continuamente a los posicionamientos y expectativas de los distintos participantes en el acto comunicativo. Ese espacio de la comunicación, que es un espacio preformativo, procesual, problemático, contractual, erótico y agnóstico, es el espacio que se puede denominar como espacio virtual”*.¹²⁴

Teniendo como referencia estas acepciones del término *“virtual”*, podemos acercarnos con mayor facilidad al término de *“museo virtual”*, para ello retomaré algunas de las propuestas de autores que lo han estudiado y definido. Cabe recordar como primer punto que una de las características de los museos es su capacidad para acomodarse a los cambios sociales, por tanto, las transformaciones generadas con las nuevas tecnologías también repercuten en él.

En una concepción básica de los museos virtuales podemos mencionar la definición realizada por Sergio Talens y José Hernández quienes consideran que los museos virtuales son como una réplica de los museos tradicionales pero en soporte electrónico: *“Los museos virtuales reciben fundamentalmente esta denominación porque pueden copiar los contenidos de algún otro museo real, siguen la obra de algún artista o tratan un tema en especial.”*¹²⁵

¹²⁴ Carrillo Jesús, *Arte en la red*, Ed. Cátedra, Madrid, 2004, p. 34.

¹²⁵ Talens Oliag Sergio y Hernández José, *Internet. Redes de Computadores y sistemas de información*, Ed. Paraninfo, Madrid, 1997.

Para Arturo Colorado Castellary, creador del CD-ROM del Museo Thyssen-Bornemiza, un *museo virtual* es el medio que ofrece al visitante un fácil acceso a las piezas y a la información que desea encontrar sobre diferentes temas artísticos y en distintos museos. El *museo virtual* sería el nexo entre muchas colecciones digitalizadas y puede ser utilizado como un recurso para organizar exposiciones individuales, a la medida de las expectativas e intereses del usuario.

Por su parte, Antonio Cerveira Pinto, artista y crítico portugués, y uno de los responsables del Museo Virtual de Alentejo, menciona que el museo del futuro deberá abrir el abanico de sus posibilidades culturales. “*Podemos imaginarlo como “parque” o santuario de la experiencia estética, un lugar interactivo del saber, del placer y de la contemplación.[...] Me gusta imaginar el museo del próximo siglo como una extensa e interactiva red de bases de datos multimedia distribuida por el inmenso espacio electrónico, estimulando un sinfín de intercambios personales, enriquecidos por la libertad inherente a las micrologías del espacio cibernético. El “museo virtual” deberá ser sobre todo un nuevo sistema operativo dedicado a las artes.*”¹²⁶

Para Scott Bell el *museo virtual* es un gran almacén que puede proporcionar al alumno una serie de materiales, datos e imágenes, que facilitan una primera aproximación a las colecciones estudiadas: “*Los museos virtuales están compuestos de imágenes, datos y elementos multimedia que permiten a los estudiantes dar un tour a las colecciones previo a la visita no virtual*”.¹²⁷

De acuerdo con Federico García Serrano, el *museo virtual* recupera el concepto de museo en sentido metafórico, que responde a la idea tradicional de “*salas*” para organizar la exhibición y la información sobre las obras. Su objetivo no es la conservación y custodia propias del museo tradicional, pues carece de materialidad, sino que es un centro promotor, cuya colección exclusivamente visual tiene por objetivo impulsar la elaboración, el análisis y la difusión de obras artísticas de las que se ocupa.

¹²⁶ Cerveira Pinto, Antonio, *Museos virtuales*, en *ExMater. Parque Museo Virtual, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo*, Badajoz, 1997, p. 27.

¹²⁷ Bell Scott, *The Changing Paradigm in Education, and its Implications for Museums*, Cit en. Bellido Gant, María Luisa, *Museos virtuales y digitales: nuevas estrategias de difusión artística*, VII Encuentro de Bibliotecas de Arte de España y Portugal, Madrid, 1999, p.5.

Según Mac Donald el concepto básico del *museo virtual* tiene que ver con la presentación interrelacionada e interdisciplinaria de la información museística, con el auxilio del multimedia, capacidad de trascender el museo físico en la habilidad de presentar información. “*El Museo Virtual proporciona múltiples niveles, perspectivas y dimensiones de información acerca de determinado tópico: proporciona no solo multimedia (texto, imágenes visuales a través de fotografías, ilustraciones o video, y audio), sino también información que no ha sido filtrada por estos métodos tradicionales.*”¹²⁸

Siguiendo esta definición Bearman menciona que el gran diferencial del *museo virtual* residiría en la capacidad de establecer vinculaciones entre los objetos, dar la oportunidad al visitante de centrarse en sus tópicos de interés y establecer un diálogo interactivo con el museo, lo que implicaría el cambio de paradigma desde el enfoque en la colección -en el objeto- hacia la audiencia -las personas- conforme lo comentado anteriormente. Así, además de la capacidad de realizar interconexiones entre los bloques de información, uno de los principales requisitos de los museos virtuales sería el reconocimiento de que el ambiente virtual es interactivo y que por lo tanto, el enfoque se encuentra en el usuario.¹²⁹

En relación con estas dos últimas posturas, Schweibenz propone que el *museo virtual* es una colección de objetos digitales lógicamente relacionados compuestos de una variedad de medios, y, debido a su capacidad de proporcionar “*connectedness*”¹³⁰ y varios puntos de acceso, se presta a trascender los métodos tradicionales de comunicación y la interacción con el usuario, es flexible en relación con sus necesidades e intereses; No posee lugar o espacio real, sus objetos y la información relacionada pueden diseminarse a través de todo el mundo.¹³¹

¹²⁸ Mac Donald, G. *Change and Challenge: Museums in the Information Society*, Cit en Sabbatini, Marcelo, *Centros de ciencia y museos científicos virtuales: teoría y práctica*, Ediciones Universidad de Salamanca. Dirección web: http://www3.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_04/n4_art_sabbatini.htm

¹²⁹ Bearman, D. *Museum Strategic for Success on the Internet*, Cit en op. cit. supra nota 128.

¹³⁰ No existe traducción para este término, pero se refiere a la capacidad de establecer conexiones entre la propia información y entre los usuarios.

¹³¹ Schweibenz, W, *The “Virtual Museum”: New perspectives for museums to present objects and information using the Internet as knowledge base and communication system*, Cit en op. cit. supra nota 128.

En todos estos planteamientos existe un gran número de coincidencias, a mi parecer lo que las diferencia es la profundidad con la que abordan el tema, por ello me interesa retomar los planteamientos de Federico García Serrano al igual que los de Arturo Colorado y Antonio Cerveira Pinto, y así, poder formular una definición del “*museo virtual*” con mayores elementos.

De esta forma, podemos entender por *museo virtual* al espacio cibernético que reproduce digitalmente obras realizadas en soportes tradicionales con el fin de darlas a conocer al mayor número de personas de todo el mundo, así como, de lograr que sean apreciadas, valoradas y disfrutadas por el espectador. Permite el fácil y rápido acceso a las piezas y a la información.

Entre sus principales objetivos es el de ser un centro promotor que impulsa la elaboración, el análisis y la difusión de las obras de arte. Dada su capacidad interactiva se presta a trascender los métodos tradicionales de comunicación con el usuario, pues se presenta flexible en relación con sus necesidades e intereses.

La Red transforma la manera de visitar un museo, por una parte rompe los límites de lo local y abre las posibilidades para que la obra se relacione con los individuos desde cualquier parte del planeta, lo que hace que su dimensión espacio-temporal esté diferida.

3.5.2. Actitud frente al museo virtual

Junto con la aparición de los museos virtuales también ha surgido un nuevo tipo de espectador, un visitante más cercano a un astronauta que a un peatón. No sigue un recorrido predeterminado o un camino obligado. Puede pasar de un cuadro a otro sin recorrer toda la galería o seguir una visita guiada paso a paso.¹³²

Una parte importante que vale la pena tomar en cuenta en los nuevos tipos de visitantes del *museo virtual*, es la propia actitud del espectador al navegar en Internet. Por un lado, el museo real

¹³² Battro, Antonio M, *Museos Imaginarios y museos virtuales*, en FADAM, agosto, 1999. Dirección Web: <http://www.byd.com.ar/bfadam99.htm>.

conlleva una serie de acciones que hemos aprendido a realizar específicamente en él, haciendo de la visita casi un ritual. En un *museo virtual* las acciones rituales desaparecen, el espectador se desenvuelve de manera libre y espontánea frente a lo que observa.

Por otro lado, la acción de visitar un museo es una decisión que implica, de cierta manera, formarse una expectativa de lo que se supone podría encontrar en la exposición. No obstante, en el espacio cibernético esto resulta ambiguo, pues el espectador en ocasiones llega por casualidad a los sitios, es decir, que en ciertas ocasiones el espectador no está predeterminado a encontrar tal o cual cosa, sino simplemente la encuentra por azar y le genera un impacto positivo que lo atrae.

Las personas que van a un museo saben a lo que van, en el caso de una página de Internet hay gente que entra sabiendo que va a ver un museo virtual y lo que podría encontrar en él, sin embargo, también hay muchas personas que su encuentro con el museo virtual es fortuito, y por lo mismo, a muchos visitantes les sorprende y emociona el mundo que se les abre porque nunca habían tendido esa experiencia visual. En esto radica la importancia del Internet para la difusión de las obras de arte, porque abre a un nuevo sector la posibilidad de apreciar la obra de arte, que de otra manera tal vez nunca se hubiera dado, yo creo que es una de las grandes ventajas de Internet que apenas estamos explorando.¹³³

En la visita virtual el espectador puede moverse de un área del museo a otra a través de un enlace creado dentro de la página denominado “*link*”, e incluso tener acceso a páginas de Internet con temas similares. Internet constituye un mundo paralelo, donde existe una lógica particular en la interconectividad de la información. En la visita virtual del museo, el espectador puede encontrar información sobre la colección del museo a través de textos, gráficos, imágenes, sonido y vídeo. La mayoría de los museos virtuales en la Red corresponden a un museo real, sin embargo, también existen algunos que no tienen su referente en un museo real, como el Museo Virtual Andrés Blaisten.

¹³³ Entrevista con el coleccionista Andrés Blaisten, Presidente de la Fundación Andrés Blaisten, México D.F., 19 de diciembre de 2006.

Finalmente una notable diferencia entre la visita a un museo real y a uno virtual es que mientras el primero suele ser una experiencia social, en el segundo es una experiencia solitaria, lo que interfiere en la forma de interactuar e involucrarse con las obras de arte. En los museos virtuales se busca utilizar las cualidades únicas de los medios digitales para crear experiencias atractivas y novedosas.

3.5.3. El museo virtual como una nueva forma de difundir el arte

El avance tecnológico ha permitido que la sociedad pueda disfrutar de su patrimonio en museos virtuales que utilizan el sistema informático para producir imágenes sintetizadas transmitidas en tiempo real. Esto también posibilita la manipulación de la imagen para analizarla mejor, suprimiendo colores, modulando contrastes o luminosidad, modificando la trama, revelando así nuevos aspectos de la obra.

Existen también museos virtuales que intentan simular el espacio de un museo haciendo que los visitantes tengan la posibilidad de recorrer los espacios y las obras reproducidas tridimensionalmente, girar 360° y observar desde varios puntos la obra de arte, no obstante existen pocos espacios que realizan este tipo de ambientes y más que un *museo virtual* se le considera un museo cercano a la realidad virtual.

Aunque todas las páginas Web poseen un mínimo de interactividad, ésta se hace aún más importante en los museos virtuales ya que se trata de que el visitante pueda acercarse a un museo que tal vez no verá nunca, especialmente si se encuentra a miles de kilómetros de distancia. La interactividad en estos espacios debe entenderse más allá de pasar páginas, y debe centrarse en la necesidad de generar en el visitante la curiosidad por seguir recorriendo el sitio.

El *museo virtual* intenta contener en sus páginas todas las posibilidades con las que cuenta el Internet, y plantearlas de un modo práctico, intuitivo y ameno, para de esta forma facilitar el acceso directo a la información, el intercambio entre ideas y experiencias con los profesionales del museo.

3.5.4. Elementos y características del museo virtual

Para Rosario López de Prado, “*el Internet afecta la proyección externa del museo, que se divide en tres proyectos distintos: la mejora en el acceso a la información (permitiendo visitas virtuales, manipulación de objetos, consulta de catálogos, información hipertextual y enlaces a recursos externos); el desarrollo de nuevas técnicas de mercado (desde publicidad hasta la venta de productos) que incrementen el número de visitantes reales; y la aparición constante de nuevas actividades que generan una nueva demanda.*”¹³⁴

Aunque algunos museos han convertido Internet en un sustituto de las páginas tradicionales, folletos y catálogos, esto ha posibilitado su difusión en un ámbito global. La Red ha beneficiado, entre otros, a las instituciones con poco presupuesto ya que la producción en Internet es de menor costo que la publicidad normal y tiene la posibilidad de actualizar su información permanentemente.

Gracias a Internet, los museos han encontrado un espacio de expresión sin límites físicos ni geográficos. La mayoría de los grandes museos mundiales como el Museo de Louvre, el Museo Guggenheim, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre muchos otros, ofrecen parte de su colección, exposiciones, publicaciones e información sobre sus actividades de manera interactiva, y sobre todo, con otra visión del arte que facilite su contemplación y disfrute de manera no presencial. Esto no quiere decir que los grandes museos sean los únicos con propuestas novedosas y serias en Internet, ni que lo que ofrecen sea de mejor calidad que las páginas de otros museos no tan conocidos.

Los museos virtuales están contruidos con base en los sistemas multimedia e hipermedia que permiten generar una ambientación e interacción con las obras de forma no lineal que hace del espectador un ente participativo que construye su propio recorrido. Estos sistemas también facilitan las relaciones con otros museos en Red y con los llamados museos tradicionales, también ofrece

¹³⁴ López de Prado, Rosario, *Museos Europeos en Internet* (1) y (2), en *Revista de Museología*, N.os 20-21. Madrid, 2000-2001.

una documentación clara y accesible de las piezas. De esta forma, los museos virtuales no suponen una competencia real con los museos tradicionales, por el contrario, son un instrumento fundamental para acercar las manifestaciones artísticas a la sociedad.

Entre las ventajas importantes de los museos virtuales frente a los museos tradicionales se encuentra la facilidad de acceso para todos los visitantes sin importar que vivan fuera de la ciudad o del país; acceso a cualquier hora y a cualquier parte del museo; así como consultar obras prestadas, almacenadas o en restauración, lo que facilita extraordinariamente la difusión de las colecciones. También permite hacer diferentes lecturas de una misma exposición, pues como menciona Federico García Serrano *“la razón de ser del museo virtual está en la comunicación de las imágenes registradas y reproducidas para difundir sus mensajes, lo cual equivale a decir que han de servir para diferentes formas de análisis.”*¹³⁵ Además, los sistemas multimedia facilitan la percepción de obras que combinan distintos materiales, formatos y técnicas mezclados con sonido, imagen y movimiento, haciendo posible que se plasme el ideal de la obra.

Un espacio icónico abierto al mundo a través de las redes telemáticas, que no contempla la exhibición de obra original alguna, nos abre en cambio las puertas hacia el cosmos global de las imágenes consideradas como sistemas de representación que sirven para la comunicación, o como un universo en el que existen, se mezclan y aun confunden los originales con los sucedáneos icónicos y todos sus significados, las huellas y los registros intermediados de su visualidad, “sus copias”, por cualquiera de los múltiples procedimientos y tecnologías que nos ofrece hoy la cultura visual. Y como no, la imagen múltiple. Pero lo hace a través de un sistema estructurado, un museo como metáfora, que da respuesta a la necesidad de crear productos para organizar la información dentro de “la selva” que es la red mundial. Por tanto no es una propuesta para “embalsamar” ni para “almacenar” las imágenes artísticas, sino un instrumento para multiplicar nuestra capacidad de conocerlas y analizarlas, una herramienta más de estudio.¹³⁶

¹³⁵ García Serrano Federico, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, 2000, p. 115.

¹³⁶ Ídem, p. 139.

3.5.5. *La catalogación del museo virtual*

Una de las clasificaciones de los museos virtuales es la que realiza Piacente, quien identifica tres tipos de páginas Web de los museos en Internet.¹³⁷ La primera categoría es el “*folleto electrónico*”, que retoma la esencia del formato de propaganda como los folletos de promoción del museo. La información que presenta es su historia, fotos del exterior y del interior, fotos de algunos contenidos disponibles, horarios de apertura, precios y tarifas y datos para contactarlos.

El folleto posee además, una forma bastante adaptable para representarse en la Web, ya que ambos comparten algunas características como la distribución de un documento a una audiencia lo más amplia posible, la existencia de información visual y textual, y la facilidad de publicación.

La segunda categoría sería el “*museo en el mundo virtual*”, o sea, proyección del museo físico en el ambiente virtual, con la representación de planos, información sobre colecciones y exhibiciones, además de muestras en línea. Algunas veces estos tipos de museos utilizan el espacio virtual para archivar exhibiciones retiradas o para enseñar elementos de sus colecciones que no se encuentran disponibles en el museo.

Por último se encuentran los museos virtuales “*verdaderamente interactivos*”, mantienen alguna relación con el museo físico, pero también se reinventan o se añaden elementos al museo, involucrando a los visitantes en actividades interactivas.

Por su parte María Luisa Bellido Gant describe en su libro *Arte, museo y nuevas tecnologías*, tres niveles de museos virtuales que se asimilan a la tipología propuesta por Piacente. Estos niveles son: a) el nivel más elemental que sólo ofrece información parcial del museo. Se trata de la digitalización de los folletos informativos tradicionales, sin ningún tipo de enlace, jerarquización de la información ni actualización; b) museos más elaborados que junto con la información básica, incorporan la historia del edificio, la colección, servicios, exposiciones, actividades

¹³⁷ Piacente, M., *Surf's up: Museums and the world wide web*, Cit. en Sabbatini Marcelo, Centros de ciencia y museos científicos virtuales: teoría y práctica, Ediciones Universidad de Salamanca. Dirección web: http://www3.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_04/n4_art_sabbatini.htm

complementarias y enlaces con otros museos o instituciones culturales. Son páginas interactivas y estructuradas a partir de enlaces hipertextuales; y c) el nivel más avanzado donde se incorporan recreaciones virtuales del edificio o de sus salas que permiten auténticas inmersiones en la realidad virtual. Esta tipología es más cara y sofisticada.¹³⁸

La tipología de los museos virtuales también infiere en la clasificación de las visitas virtuales que Barbieri y Paolini han clasificado en tres tipos. El primero, más sencillo estaría constituido por un conjunto de páginas Web dispuestas de forma lógica y con el objetivo de proveer una visita guiada a las instalaciones del museo. El segundo tipo utilizaría ambientes en 3D navegables, por ejemplo utilizando la tecnología Quicktime VR y que proporcionan una sensación mínima de presencia pero que resultan en una experiencia solitaria para el visitante.

Por último, una visita virtual en un ambiente de simulación 3D ofrecería una ampliación del espacio real permitiendo al visitante un mayor grado de libertad y la interacción con modelos y objetos, “*tocando libremente*”. El grado máximo de visita virtual vendría en cuanto este tipo de ambiente permitiera la interacción en tiempo real entre los visitantes virtuales.¹³⁹

¹³⁸ Bellido Gant María Luisa, *Arte, museo y nuevas tecnologías*, Ed. TREA, España, 2001, p. 250.

¹³⁹ Barbieri, T. y Paolini P., *Cooperative visits for the museum WWW sites a year later: evaluating the effect. Museums and the Web 2000*, Cit. en Sabbatini Marcelo, *Centros de ciencia y museos científicos virtuales: teoría y práctica*, Ediciones Universidad de Salamanca. Dirección web: http://www3.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_04/n4_art_sabbatini.htm

Capítulo cuarto

EL MUSEO EN INTERNET: UN DESDOBLAMIENTO DE LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

Una de las características que ha favorecido la proliferación de Internet, es el espacio paralelo que se genera al navegar en él, donde el tiempo transcurre de forma distinta y la búsqueda se hace interminable. Una página te lleva a otra y el deseo por hallar nuevas cosas se incrementa entre más información se encuentre. La búsqueda de información se ha vuelto, en cierta medida, una forma de entretenimiento.

En cuanto a la imagen digital, Internet ha provocado un desdoblamiento propio de las obras artísticas, donde se reencuentran con el principio del devenir y de la multiplicación. De alguna manera la obra se vuelve autosuficiente, pues, la obra habla por sí misma más allá de su propio origen.

En los anteriores capítulos hemos tratado los aspectos tanto de las obras de arte digitalizadas como del caso específico del “*museo virtual*” en Internet, ambos nos servirán para analizar y enunciar el Museo Virtual Andrés Blaisten, como un espacio dedicado a la difusión y al conocimiento de la pintura mexicana, principalmente de la primera mitad del siglo XX.

En tanto que dicho museo fue creado a partir de la colección privada de Andrés Blaisten, vale la pena hacer un paréntesis para tratar la importancia de las colecciones privadas y estatales en la conservación y enriquecimiento de los acervos artísticos de todo el mundo. En este sentido también abordaremos su relación directa con el museo, pues, como ya lo mencionamos en el

primer capítulo, el museo surge al pasar del concepto del coleccionismo privado al desarrollo de un proyecto pedagógico-informativo de carácter público.

Como primer punto, es necesario precisar que por colección entenderemos “*un conjunto de objetos que, mantenidos temporal o permanentemente fuera de la actividad económica, se hayan sujetos a protección especial, con la finalidad última de ser expuestos a la mirada de los dioses y de los hombres. Condiciones que cumplen tanto las colecciones particulares como la de los Museos*”.¹⁴⁰

El coleccionismo ha funcionado como catalizador determinante en la cotización del arte, y sobre todo, en la necesaria identificación, clasificación y catalogación de las obras. El coleccionismo privado se ha considerado indisociable a las clases privilegiadas, sin embargo, para nivelar la balanza, el museo tiene la función de garantizar que todas las personas sin importar su estatus social o económico tengan acceso a la contemplación de los bienes artísticos. Existen un sin fin de museos con importantes acervos, y que además buscan mostrar temporalmente colecciones privadas y públicas de otras partes del mundo.

Los objetos coleccionados y conservados en los museos son elementos fundamentales para el conocimiento de aquellos periodos a los que pertenecen, pero también necesarios para el desarrollo sociocultural del mundo moderno. Con las bibliotecas y los archivos, los museos son los depositarios de la mayor parte de los testimonios más preciados de la creación humana a través de los siglos.¹⁴¹

En este apartado también retomaremos algunas palabras de la entrevista realizada a Andrés Blaisten en diciembre de 2006 para la presente investigación, en donde explica la conformación de su colección y su postura frente a la imagen digitalizada de las obras de arte, así como la importancia del *museo virtual*.

¹⁴⁰ Zunzunegui Santos, *Metamorfosis de la mirada; el museo como espacio del sentido*, Ed. Alfar, Sevilla, 1990, p. 34.

¹⁴¹ Fernández Luis Alonso, *Museología, introducción a la teoría y práctica del museo*. Ed. Istmo, Madrid, 1993, p. 47.

4.1. Algunos aspectos del coleccionismo en México

En su artículo *Museos: entre el coleccionismo privado y público*,¹⁴² Ana Isabel Pérez Gavilán menciona grandes acervos de arte que pertenecen al Estado, así como, importantes colecciones de particulares, empresas e instituciones privadas. En general los coleccionistas están cada vez más informados y sus adquisiciones se convierten en punta de lanza de tendencias, no sólo de mercado, sino de estudio, promoción y difusión de las artes.

Toda colección está vinculada a colecciones y coleccionistas anteriores pues en el devenir del tiempo las obras pueden cambiar de dueño, ser reubicadas y entablar nuevos diálogos con otras obras. Más adelante mencionaremos las principales colecciones de arte mexicano que existen actualmente en nuestro país, no obstante, es importante tomar en cuenta su desarrollo desde algunas décadas antes para comprender mejor su transformación.

Durante los años veinte, en el llamado “renacimiento” cultural mexicano, no había galerías profesionales en México que se dedicaran a la venta de arte moderno. De ahí la importancia de los cafés que los estridentistas y los miembros del grupo ¡30-30!, convertían en improvisados espacios de exposición. Las galerías profesionales comenzaron a aparecer en la Ciudad de México en las décadas de los treinta y cuarenta, la más destacada era la Galería de Arte Mexicano fundada por Carolina Amor pero dirigida por su hermana Inés hasta 1980. Por las puertas de esta galería pasaron la mayoría de los coleccionistas de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta. También se abrieron otras como la Galería Central de Arte, dirigida por Alberto Misrachi, y una más informal de Frances Toor.¹⁴³

Entre los primeros coleccionistas de pintura moderna mexicana se encuentran Francisco Sergio Iturbe y Marte R Gómez, sus colecciones fueron adquiridas por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1964 y 1966 respectivamente. Cabe destacar que en un principio los coleccionistas de arte

¹⁴² Pérez Gavilán, Ana Isabel, *Museos: entre el coleccionismo privado y público* 2, 2003.

Dirección Web: http://www.artte.com/arteria.asp?cve_texto=188

¹⁴³ Oles James y Ramírez Fausto, *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, UNAM, México, 2005, p. 31.

mexicano moderno fueron extranjeros, sobre todo estadounidenses adinerados motivados por la fama de los muralistas. Entre los años veinte y cincuenta una gran cantidad de obras salió del país, probablemente nunca se sepa la cantidad exacta, pero de acuerdo con Inés Amor “*con las obras que adquirieron podrían hacer varios museos*”.¹⁴⁴

Uno de los más importantes coleccionistas norteamericanos fue Stanley Marcus que poseía una docena de pinturas mexicanas importantes, de autores como Diego Rivera, Rufino Tamayo, Antonio M. Ruiz y Gunther Gerzso. La mayoría de su colección se subastó y se dispersó después de su muerte. También podemos mencionar al galerista Bernard Lewin, quien por su cercanía con Rufino Tamayo logró conformar la más amplia colección de pinturas de este artista existente fuera de México, misma que desde 1997 adquirió Los Angeles Country Museum of Art.

En nuestro país se empezaban a formar colecciones importantes como la de Marte R. Gómez y Dolores Olmedo quienes se centraron principalmente en la obra de Diego Rivera y Frida Khalo, mientras que el doctor Alvar Carrillo Gil se interesó en las pinturas de caballete de los muralistas, sobre todo de sus amigos José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, además de los pintores abstractos Gunther Gerzso y Wolfgang Paalen. Su colección fue adquirida por el INBA en 1972.

De acuerdo con James Oles, uno de los primeros coleccionistas verdaderamente enciclopédicos fue Frederick Davis, quien constituyó una colección de más de 3,000 objetos, desde obras de arte religioso colonial y retratos provisionales del siglo XIX, hasta pinturas modernas importantes y series completas de grabados. En 1951, una década antes de su muerte, la Galería de Arte Mexicano vendió la colección entera.

También habría que mencionar a Alfred Honigbaum, empacador de frutas de San Francisco; Edward Stowe Akeley, un profesor de física en lo que es hoy la Universidad de Prude; Lester Wolfe, un inventor que ganó mucho dinero con embarcaciones; y Salomón Hale, un petrolero

¹⁴⁴ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, cit. en Oles James y Ramírez Fausto, *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, UNAM, México, 2005, p. 31.

radicado en la Ciudad de México. Aunque todos ellos formaron colecciones importantes, hace mucho tiempo que se deshicieron, y no ha habido textos académicos que las hayan documentado.¹⁴⁵

En contrapartida, entre las colecciones mejor documentadas se encuentran las de los mexicanos Licio Lagos y Pascual Gutierrez Roldán, y la del norteamericano MacKinley Helm, así como la más famosa de todas en el ámbito internacional, la colección de Jacques y Natasha Gelman. La colección del abogado Licio Lagos se dispersó y en 1976 Banamex adquirió 66 de estas obras. Por otra parte, la colección de Gutierrez Roldán permanece intacta en manos de sus descendientes, que semejante a la de Lagos en magnitud (más de 400 obras) y contenido, incluye también una amplia gama de artistas, desde el Dr. Atl y Rivera hasta Julio Castellanos y Pedro Coronel.¹⁴⁶

Durante los años 90, el coleccionismo privado empezó a desarrollarse bajo nuevos esquemas y alianzas, un ejemplo de ello es la colección de Andrés Blaisten, quien ha rescatado obras de artistas casi olvidados, formado la mayor colección de arte moderno mexicano que hasta el momento tiene un particular, superando incluso los acervos de algunos museos nacionales.

Dentro de esta importante renovación también podemos mencionar al coleccionista Ricardo Pérez Escamilla, quien cuenta con gran parte de la obra de Manuel González Serrano, así como, de impresiones de época. Un fondo hemerográfico de cerca de 10,000 volúmenes, del cual aproximadamente 1,500 litografías fueron donadas al Museo Nacional de Arte, lo que ha hecho que este museo resguarde uno de los mejores acervos gráficos del siglo XIX y principios del XX.

Actualmente, el empresario Carlos Slim también cuenta con una gran colección de obras nacionales y extranjeras que ha puesto para su disfrute en las dos cedes del Museo Soumaya en la Ciudad de México. Una de las carencias de esta colección es la unificación de las obras, puesto que si bien la mayoría son obras maestras, no mantienen un tema en común.

¹⁴⁵ Oles James y Ramírez Fausto, *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, UNAM, México, 2005, p. 32.

¹⁴⁶ Ídem, p. 33.

Ana Isabel Pérez Gavilán menciona que en nuestro país existen instituciones empresariales con grandes colecciones de arte mexicano como la colección Jumex formada por Eugenio López, enfocada en el arte minimal y conceptual. También hay que recordar el acervo fotográfico de la Fundación Televisa que se formó con el apoyo de Manuel Álvarez Bravo.¹⁴⁷

El coleccionismo empresarial también ha tenido un importante desarrollo en los Estados del país, como ejemplo de ello podemos mencionar el Museo y Fundación Amparo en Puebla, creados por Manuel Espinosa Iglesias con acervos familiares y adquisiciones, como la colección prehispánica de Josué y Jacqueline Sainz. Dicha fundación también creó un Centro de Investigaciones Históricas y Culturales.

Por su parte, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey a través de la convocatoria a un concurso integró su acervo. Este recinto de la iniciativa privada promueve el arte contemporáneo, enfatizando las artes visuales de México y América Latina, y ha sido bandera de la tendencia neo-mexicanista.

Aurelio López y su esposa Pepis Martínez de López Rocha, a través de la Fundación Promoción Cultural Guadalajara A.C., han adquirido una colección de arte contemporáneo tanto de artistas jóvenes locales, como de figuras relevantes del arte internacional. Es un claro ejemplo de las nuevas modalidades de la práctica del coleccionismo en nuestro país. A lo largo de más de diez años, Pepis y Aurelio han reunido obras notables de pintura y escultura, con fotografías y trabajos realizados con medios no convencionales.¹⁴⁸

También hay coleccionistas intelectuales como Carlos Monsiváis, artistas museólogos como Vicente Razo, jóvenes coleccionistas y otras tantas. De esta manera Ana Pérez Gavilán considera que *“las modalidades del coleccionismo privado en nuestros días requieren, sin duda, constituirse*

¹⁴⁷ Pérez Gavilán, Ana Isabel, *Museos: entre el coleccionismo privado y público* 2, 2003.

Dirección Web: http://www.artte.com/arteria.asp?cve_texto=188

¹⁴⁸ *Ibíd.*

*mediante fundaciones o fideicomisos, o validarse institucionalmente en la figura del museo. Frente a la importancia del coleccionismo privado, los museos y colecciones institucionales tienen la labor de corresponder a estos cambios, pues la responsabilidad de conservar, custodiar, investigar y divulgar el patrimonio sigue siendo del gobierno”.*¹⁴⁹

4.2. Características de la Colección Andrés Blaisten

La pasión por el arte y la curiosidad por un periodo que va más allá de la Escuela Mexicana y el muralismo, han llevado a Andrés Blaisten¹⁵⁰ a conformar una importante colección de pintura mexicana. Este ha sido un trabajo de más de 25 años, en donde Blaisten con un guión curatorial ha buscado piezas específicas, que a la fecha suman más de 700 obras de 128 artistas.

Cuando Blaisten inició su colección la mayoría de los coleccionistas que habían comprado obras de artistas modernos *vivos*, casi habían dejado de coleccionar por completo. Entre los pocos que quedaban, estaba un hombre de negocios de Kansas llamado Harry Pollak, quien dejó de coleccionar arte en la década de los noventa, y su colección fue adquirida por el Naples Museum of Art de Florida. En la actualidad existen pocos coleccionistas con la visión y sensibilidad de Andrés Blaisten, sin embargo, en el ámbito internacional la demanda sigue creciendo y con ello, su cotización.

En un inicio Blaisten adquirió obras de maestros y pintores como Celia Calderón y Manuel Herrera Cartalla quienes fueron sus contemporáneos, así como, de compañeros y amigos que conoció mientras estudiaba la carrera de artes plásticas en la Academia de San Carlos, de modo que se empezó a formar un amplio conjunto de obras que posteriormente lo motivó a formar una colección.

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ Andrés Blaisten (1950) es un reconocido coleccionista especializado en pintura mexicana moderna. Estudió la Licenciatura de Artes Plásticas en la Academia de San Carlos. Es presidente de la Fundación que lleva su nombre y promotor del arte mexicano.

Su temprano aprendizaje lo sensibilizó en cuestiones de estética, en las pinceladas y en la luz, en veladuras y perspectivas, en las características formales de las obras de arte. Esto le permitió apreciar a artistas que se habían preocupado por esos mismos problemas formales, cuando por primera vez tuvo acceso a sus pinturas, escondidas en galerías comerciales o colgadas en las casas de sus envejecidos dueños. [...] Y aún en la actualidad lo siguen guiando esas razones más que el nombre del artista.¹⁵¹

Durante la década de los sesenta, los cambios en los estilos y las concepciones estéticas que surgían con el expresionismo abstracto, dirigían el arte mexicano hacia nuevos rumbos que se desligaban de los principios del arte moderno mexicano, lo cual, sumado a la poca documentación de ese periodo, hacía más difícil su estudio y búsqueda de información. Para Blaisten la principal fuente para aprender sobre los pintores modernos fue el Museo de Arte Moderno, donde se proporcionaba un panorama excepcional del arte mexicano que abarcaba desde 1900 hasta la actualidad.

A fines de la década de los setenta, Blaisten empezó a coleccionar obras de pintores abstractos, como Irma palacios, Rodrigo Pimentel y los hermanos Castro Leñero, que eran más o menos de la misma generación, así como pinturas de Francisco Toledo, Vicente Rojo y otros del periodo post-Ruptura. Con los años, también ha adquirido importantes pinturas coloniales y del siglo XIX, sin embargo, desde mediados de la década de los ochenta se ha centrado en el arte moderno producido en México entre 1900 y 1960.¹⁵²

En su búsqueda por obras de María Izquierdo encontró pinturas importantes de Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Rodríguez Lozano. Con el tiempo llegó a ser un experto en pintores como Alfonso Michel y Dr. Atl. También adquirió una fascinación e interés por las obras de los estudiantes de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, así como obras de artistas afiliados al grupo literario de los Contemporáneos, como Agustín Lazo y Juan Soriano. “*Cada vez más sensible a la tarea de restablecer la reputación de esos grandes artistas olvidados durante mucho*

¹⁵¹ Oles James y Ramírez Fausto, *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, UNAM, México, 2005, p. 34.

¹⁵² Ídem, p. 35.

*tiempo, Blaisten empezó a formar un núcleo de su colección de arte moderno en la década de los ochenta.*¹⁵³

A.B.¹⁵⁴. Tracé un guión tentativo de lo que me interesaba de la pintura mexicana, estudié todo el periodo de la primera mitad del siglo XX. Me pareció que era un periodo poco explorado en muchos aspectos y empecé a buscar la obra de ciertos artistas específicos que estaban un poco olvidados y que para mi gusto eran de suma importancia.

Una de las características que poseen la mayoría de las obras de su colección, es que son piezas que hicieron los artistas con intereses personales, no son obras mandadas a hacer por encargo, ni con tendencias sociales o políticas.

A.B. Son los intereses personales de cada artista, lo que realmente muestra la inquietud de la época, la inquietud del artista, el sentir de un momento, y por eso, es que mi colección tiene ese otro punto de vista, no es el punto de vista estatal, de la retórica del estado, de la revolución, de los valores nacionales, etc. Sino son los valores íntimos de los artistas los que yo revaloro, y eso, es lo que ha venido a dar una nueva lectura de ese periodo.

Esta colección ha contribuido al enriquecimiento del panorama del arte mexicano, en ella se encuentran artistas que aun permanecen en el olvido y que fueron importantes para el desarrollo de la pintura mexicana. Existen muchos otros estudiosos que comparten esta visión, y que han generado un replanteamiento en la lectura del arte mexicano de ese periodo a partir de la colección de Andrés Blaisten.

A.B. Actualmente en el arte contemporáneo puede estar pasando que muchos artistas no están siendo vistos hoy, pero quizás dentro de veinte, treinta o cuarenta años se hagan relecturas de lo que hoy está pasando, y se coloque en su lugar justo a los artistas.

¹⁵³ Oles James y Ramírez Fausto, *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, UNAM, México, 2005, p. 30.

¹⁵⁴ En diferentes apartados de este capítulo se ha utilizado la abreviación "A.B." para identificar citas textuales de la entrevista al coleccionista Andrés Blaisten, realizada el 19 de diciembre de 2006 para la presente investigación.

En las últimas dos décadas, la colección Andrés Blaisten ha recibido cada vez más atención, tanto de especialistas como de un público más amplio. Desde la exposición pionera *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, curada por un equipo encabezado por Oliver Debroise para el Museo Nacional de Arte en 1991, obras clave de la colección se han visto en importantes museos de México, Estados Unidos, Canadá, España, Alemania y Japón.

La extraordinaria magnitud de esta colección permite a los críticos ubicar los cuadros en un contexto y descubrir aspectos importantes a los que difícilmente tendrían acceso. Las comparaciones que se pueden hacer son prácticamente interminables. Es la misma profundidad de la colección lo que la hace, en última instancia, una colección, más que una mera acumulación de obras.¹⁵⁵

En tanto que es una colección privada, las obras se pueden ver esporádicamente cuando se prestan para exposiciones específicas o a través de visitas culturales a la Fundación Andrés Blaisten donde tiene una parte de la colección. Sin embargo, siendo estos espacios insuficientes para difundir las piezas, la Fundación Andrés Blaisten ha optado por la creación de un *museo virtual* en Internet con la dirección www.museoblaisten.com, en donde se dan a conocer las piezas de manera gratuita a todo el mundo y se proponen nuevas relaciones y lecturas de las obras.

Hay que hacer notar que entre los esfuerzos por documentar y difundir las obras de la colección, en 2005 la Universidad Nacional Autónoma de México editó el libro *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, en donde se hace una rigurosa interpretación de la mayoría de las obras del periodo 1900-1960 de la colección Blaisten. “Un equipo integrado por doce especialistas de México, Estados Unidos e Inglaterra fue convocado por el coleccionista para describir y analizar 223 pinturas y esculturas -desde retratos y paisajes, hasta cuadros de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y alegorías surrealistas- de 63 artistas, tanto famosos como olvidados.”¹⁵⁶

¹⁵⁵ Oles James y Ramírez Fausto, *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, UNAM, México, 2005, p. 37.

¹⁵⁶ Ídem, p. 41.

En este mismo compromiso por formar, investigar y difundir el arte mexicano, la Universidad Nacional Autónoma de México brindará el apoyo necesario para conformar un museo físico donde Andrés Blaisten exhiba permanentemente su colección.

4.3. El Museo Virtual Andrés Blaisten

Es un espacio cibernético al que se puede acceder a través de Internet, en él se encuentra una gran variedad de obras maestras de pintores mexicanos del siglo XIX y XX, así como de la colonia. Todas las obras pertenecen a la colección privada de Andrés Blaisten y aunque se tiene pensado contar con un museo real, por el momento la forma más fácil de visualizar las obras es a través de este *museo virtual*.

La página Web *www.museoblaisten.com*, se puso a disposición del público en el 2002, no obstante, el trabajo de planeación y conformación de la página se realizó desde un año antes. El museo presenta las obras con información adicional que las contextualiza y las acerca al espectador, sobre todo, las que corresponden a la primera y parte de la segunda mitad del siglo XX.

Los estándares de asistencia que registra la página son de más de tres mil visitas diarias, lo que en un museo sería casi imposible. Es de remarcar que muchas de estas visitas son con permanencias largas de más de 20 minutos, algo poco usual en Internet, ya que, regularmente la gente sólo se queda segundos o minutos antes de cambiar de sitio. Estos datos confirman la importancia del museo y reafirman el premio otorgado por la UNESCO en la categoría de “*museos de arte*”, como el segundo mejor Museo en Línea de América Latina y el Caribe, INFOLAC Web 2005.

4.3.1. Planeación y estructuración del discurso del Museo Virtual Andrés Blaisten

Aunque en un principio las obras se pudieron haber puesto en un libro para su difusión, Blaisten optó por Internet como una alternativa de difusión, el primer precedente de *museo virtual* en México, pues, siendo un medio tan válido como los otros, el Internet tiene la ventaja de contar con acceso directo y gratuito a todo el mundo.

La página se concibió gracias al esfuerzo conjunto de Elías Escalante, quien realizó la parte técnica, y de Andrés Blaisten, quien junto con su ayudante construyó la parte curatorial. Como primer punto se planteó lo que se quería y cómo se quería mostrar, para poder guiar al espectador de una manera amena por del museo. Se utilizó como referencia la concepción de una exposición real, y posteriormente se fue transformando y acomodando al medio cibernético.

A.B. La idea era que un poco a manera de museo el espectador fuera viendo y avanzando no solamente en el tiempo sino en las estéticas y en las tendencias plásticas que transcurrieron durante ese periodo. Por ello, es que planteamos varias salas en donde se abordan diferentes temáticas, o planteamientos estéticos diferentes, pero que transcurrieron en el mismo periodo cronológico, por eso separamos las salas fundamentales de arte moderno.

Poco a poco el museo se fue enriqueciendo tanto en obras como en información, se le agregaron los datos documentales de cada artista para que el espectador conociera quiénes eran, en qué periodo trabajaron y su importancia dentro del contexto de la pintura mexicana, sobre todo, de aquellos que le podrían parecer ajenos. Ahora, cada artista cuenta con un breve currículum que resulta ameno y rápido de leer. Además existe un apartado en donde se pueden apreciar las obras que hay de cada uno de ellos.

Es de mencionar que no todas las obras cuentan con información contextual y estética, ya que el museo retoma parte de los diferentes trabajos de investigación que se han desarrollado en torno a artistas y exposiciones de la colección como: el "*Homenaje Nacional. José Agustín Arrieta (1803-1874)*", catálogo de la exposición para el Museo Nacional de Arte realizado por Efraín Castro Morales en 1994; el libro "*José Agustín Arrieta. Lumbres de lo cotidiano*" realizado por

Elisa García Barragán para el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana en 1998; el trabajo de investigación para la Universidad Iberoamericana “*Comprobación de autenticidad de dos cuadros de Echave Ibía*” realizado por Renata Blaisten y Lucía Rule en 2004; el catálogo de la exhibición “*El museo del imaginario. Convergencias estéticas en la colección Blaisten*” realizada en el Museo Nacional de Arte en 2000; fragmentos de Clara Bargellini del catálogo de la exhibición “*Copper as Canvas*” en el Phoenix Art Museum en 1999; el volumen editado por la Universidad de Colima “*Alfonso Michel. Emoción plástica*” en 1996; y parte del catálogo realizado por Jorge Alberto Manrique para la exposición “*Alfonso Michel (1897-1957)*” en el Museo de Arte Moderno en 1991.

A su vez, los textos realizados por James Oles, Fausto Ramírez, Dawn Ades, Agustín Arteaga, Claudia Barragán, Renata Blaisten, Dafne Cruz Porchini, Terri Gels, Counteney Gilbert, Carlos Molina, Mérida Velazquez y Adriana Zavala, para el libro *Arte moderno mexicano, Colección Andrés Blaisten*, también se han incluido en el Museo Virtual Andrés Blaisten. Esto refleja la visión y el interés que el coleccionista ha puesto por el arte mexicano del siglo XX, sin embargo, al presentar obras de otras épocas sin el mismo énfasis e información, genera un espacio vacío que el espectador reciente al visitar el museo.

Retomando la parte estructural del museo, Blaisten considera que conceptualmente el discurso del *museo real* y del *museo virtual* es muy parecido, y así como en un museo podemos saltarnos cosas que no llaman nuestra atención y detenernos donde uno sí se interesa, en un *museo virtual* sucede algo similar, pues, el espectador puede no interesarse en ciertas áreas y de repente sólo concentrarse en un artista.

A.B. Estas son las ventajas de un museo virtual, podemos poner este tipo de textos adicionales que en un museo sería imposible, no solamente museográficamente sino en cuestión de espacio, aquí da la posibilidad de que el espectador interesado en una obra en particular pueda leer más información sobre ella, y si por el contrario no le interesa, pues, simplemente se lo salta. Es una información adicional concisa, corta, que puede orientar al espectador a entender un poco más lo que está viendo, y contextualizarlo dentro de un fenómeno de un momento dado en la historia del

arte. Podría tener mucho más información, pero no queremos que sea pesado, sino que sea un lugar de fácil acceso y de fácil lectura.

Actualmente en México no existe ningún otro *museo virtual* que exponga toda su colección, los museos exponen algunos ejemplos y dan aspectos muy generales de las exposiciones que presentan, pero se reservan sus piezas para mostrarlas físicamente, sin embargo para Blaisten el *museo virtual* y el *museo real* son cosas complementarias que no tienen porqué competir.

A.B. Hay miles de espectadores que jamás irán a un museo, por distancia, por cuestión geográfica, o social. Hay muchos aspectos que hacen que una persona no llegue a poder ver físicamente un cuadro, y la posibilidad de poderlo apreciar a través de Internet es algo excepcional que no se ha explorado suficientemente.

4.3.2. La digitalización en el Museo Virtual Andrés Blaisten

El proceso de digitalización de los cuadros que forman parte del Museo Virtual Andrés Blaisten es cuidado personalmente por Blaisten, es él quien hace la selección del color y la observación directa contra las obras originales, se hacen ajustes de color, iluminación, tono, entre otros, para lograr que sean lo más parecido a la obra real.

A.B. Soy muy estricto en que la reproducción de las obras sea lo más cercano a la realidad, porque si se va a reproducir una obra de arte que desvirtúa el concepto original de la obra, entonces no tiene una razón de reproducirse. Yo creo que lo importante en una reproducción es que sea lo más cercano a la realidad.

Como ya hemos mencionado en otros capítulos, el proceso de digitalización puede alterar en cierta medida las características de la obra original, no obstante, estos detalles se pueden cuidar meticulosamente, y aunque nunca será lo mismo ver una obra directamente que ver la imagen de la obra, hay que tomar en cuenta que el antecedente directo de una página de Internet que muestra obras de arte es el libro impreso, y en este sentido una reproducción de Internet puede adquirir

mejor calidad que una reproducción en papel, aunado al dinamismo y cercanía que se puede lograr en la Red.

A.B. Los libros han sido un excelente instrumento para difundir la obra de los artistas en el mundo y poder tener una idea de ellas, pues, no hay como ver el cuadro físicamente, pero creo que las imágenes de Internet son mucho más atractivas y nítidas que lo que podemos ver en una reproducción impresa en papel, porque tienen una luminosidad, una definición y una serie de detalles que no podríamos ver en una impresión en papel, yo creo que sí es válido la apreciación de las obras a través de Internet, como una aproximación bastante cercana a la realidad.

Hay estudiosos que consideran que una parte fundamental que necesariamente se pierde con la reproducción digital es la textura de la obra, incluso muchas imágenes de obras en Internet son de baja calidad, no obstante, también hay sitios como el Museo Virtual Andrés Blaisten donde la calidad de las imágenes es notoriamente superior, en este sentido Blaisten considera que la digitalización se puede cuidar al punto de rescatar parte de la textura de la obra.

A.B. Depende de la iluminación en el momento de tomar la foto, hay veces que incluso hay fotografías que exaltan más las texturas de lo que es en la realidad, siempre es una problemática la cuestión de la reproducción, porque cuando el ojo ve una obra de arte directamente, el cerebro selecciona y elimina una serie de cosas, pero ahí están, brillos, pequeñas texturas y demás que uno no ve, pero cuando uno toma la foto sí salen, ahí aparecen todos esos detalles que cuando uno los ve en la reproducción se evidencian mucho más de lo que en la realidad. Entonces, hay que hacer todos estos ajustes para que la apreciación en una reproducción sea lo más cercana a la apreciación personal de una obra, nunca será igual, pero siempre estamos tratando de buscar lo más cercano.

Finalmente, otra característica por la que Andrés Blaisten ha optado por difundir su colección en Internet, es debido a que en la presentación virtual existen factores que son mejores que en la presentación real, por ejemplo, Blaisten menciona que hay obras de arte de muy pequeño formato que cuentan con pequeñas minucias que a simple vista un observador normal podría pasar

desapercibidas, sin embargo, cuando se toman las fotos y se ven digitalmente, todos esos detalles se evidencian y permiten incluso un mejor análisis de las obras.

4.4. El discurso artístico del Museo Virtual Andrés Blaisten

El discurso que se plantea en el Museo Virtual Andrés Blaisten está relacionado directamente con el guión curatorial que dio origen a la colección, y por tanto, también con el acontecer de la plástica mexicana durante la primera y parte de la segunda mitad del siglo XX, así como de los pintores que ayudaron a forjar una herencia cultural importante para las creaciones venideras, dejando la marca de una época, de una visión del mundo y del entendimiento de la realidad mexicana.

Una idea clave que se puede apreciar en este museo es la concepción del arte como una expresión interconectada a su contexto, la historia y las corrientes artísticas, de tal forma que no podemos considerar que una obra de arte se encuentra aislada, pues de una u otra manera, las inquietudes de un artista son el reflejo de un cúmulo de sentimientos y sensaciones hacia lo que trastoca su realidad.

Como ejemplo de ello podemos mencionar la influencia del simbolismo en la pintura de Ruelas y su lucha por desprenderse del conservadurismo que dominaba las creaciones artísticas mexicanas durante el siglo XIX, o bien la estrecha relación del arte y la literatura mexicana a inicios del siglo XX; sin mencionar las innovaciones emprendidas por artistas que estudiaron un largo periodo en Europa, como Rivera y Zárraga.

Así pues, el Museo Virtual Andrés Blaisten identifica los contextos de las obras y de los artistas para mostrarlos y organizarlos en ocho salas donde si bien las obras están puestas cronológicamente de acuerdo a la fecha en que se realizaron, cada sala está conformada en función de características particulares que permiten dialogar, comparar y analizar cada obra con mayores elementos que sólo el contexto histórico.

Las salas que conforman el museo son: 1) *Del modernismo a las vanguardias*, que comprende el periodo de 1897 a 1938; 2) *Del campo a la ciudad*, que analiza la segunda década del siglo XX hasta finales de la cuarta; 3) *Diálogos y Propuestas*, que abarca las transformaciones e influencias artísticas de 1923 hasta finales de los años cincuenta; 4) *Arte contemporáneo 1*, comprende obras de 1936 a 1986; 5) *Arte contemporáneo 2*, con obras de 1984 hasta del 2000; 6) *Siglo XIX*, dónde se presentan obras ubicadas entre 1841 y 1900; 7) *Pintura novohispana*, de 1610 a 1790; y 8) *Exposición temporal*, que presenta obras de Alfonso Michel de 1936 a 1956.

En la introducción para la exposición “*La colección Andrés Blaisten. Pintura moderna de México*” que se presentó en el Museo de Pontevedra, España en 1997, Antonio Bonet Correa describe el contexto que da sentido a la colección, refiriéndose a los sucesos cruciales que se desarrollaron de 1910 a 1980 y que dejaron huella en las pinturas de este periodo. Este mismo texto aparece como introducción del Museo Virtual Andrés Blaisten, es por ello que lo retomaré como base del discurso artístico que se plantea en este museo. Es de remarcar que el museo presenta obras anteriores y posteriores a esa época, no obstante, el análisis y la información contextual que se encuentra en el museo está enfocada a los artistas y creaciones de ese momento artístico mexicano.

En primera instancia Antonio Bonet menciona el aspecto social que dio origen a la revolución mexicana en 1910, pues, el ambiente que se revivió con la lucha y la búsqueda de mejores condiciones de vida, dieron como resultado un cambio ideológico no solo en el ámbito social, político y económico, sino también artístico y cultural, forjando así las bases para una nueva nación, un México dinámico y moderno, con ansias de total transformación en sus estructuras.

Al mismo tiempo que la creación artística mexicana se enfrentaba a ese periodo de replanteamientos y reestructuración nacional, a nivel internacional se vivían nuevas experiencias estéticas, sobre todo después de 1880, en donde países como Inglaterra, Francia, Bélgica, Austria, Italia y España desarrollaban nuevas expresiones artísticas que devinieron en movimientos como el Modern-Style, Art Nouveau, Secesión, Liberty o Modernismo.

México estaba bajo el mandato del presidente Porfirio Díaz, cuando corrientes como el simbolismo, el decadentismo y el arcaísmo finiseculares se extendieron por todo el Atlántico, y a su vez en nuestro país. Esto motivó grandes cambios en la plástica mexicana, en la pintura surgieron figuras como la de Julio Ruelas (1870-1907), gran ilustrador, o Saturnino Herrán (1887-1918), quienes desarrollaron su obra acorde con las corrientes modernistas, que pese a su corta duración, sus postulados se prolongaron hasta entrado nuestro siglo.

A finales del siglo XIX, en México se gestó una estrecha relación entre el arte y la literatura, ya que eran los pintores y dibujantes quienes se encargaban de ilustrar revistas y libros culturales. Un personaje importante que resalta en este periodo es, además de Julio Ruelas, el pintor duranguense Ángel Zárraga (1886-1946), quien expresa en algunas de sus obras su inspiración en la literatura y sobre todo, las influencias europeas, un ejemplo es su cuadro *La femme et le pantin* (1909), inspirado en la célebre novela de Pierre Louys “*la mujer y el pelele*”.

El impulso que vivió el arte durante y después de la revolución mexicana se sumó a la inquietud por construir un arte vigoroso y renovado. Estos principios se difundieron en las escuelas de arte, llevando así a un levantamiento artístico de estudiantes, pintores y grabadores mexicanos que lograron con su lucha impactar en la transformación de la enseñanza artística y las ideas estéticas.

Con la revolución nació un México consciente de su realidad que revalorizó su parte indígena y popular. La mayoría de los pintores que viajaron a Europa para conocer nuevas técnicas y las vanguardias internacionales remarcaron aun más su nacionalismo, la revolución revivió la importancia de las tradiciones y los valores mexicanos.

Una de las señales inequívocas de la sensibilidad artística moderna es la irresistible atracción hacia todo lo que sugiera primitivismo, ya sea en los temas, en las actitudes o en las formas. Frente a la complejidad y sofisticación de la vida urbana se experimenta la nostalgia de una edad primera, en que todo era presuntamente más simple y genuino. Se convoca a una búsqueda de lo

*auténtico, de lo espontáneo e instintivo. [...] Es así como, el llamado del campo y el correlativismo desprendimiento de la ciudad es una de las formas que adopta la nostalgia primitivista.*¹⁵⁷

Por otra parte, también es de recordar aquellos sucesos relevantes durante la revolución que ayudaron a fortalecer la libertad de la creación, como el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores de 1917, la Casa del Obrero Mundial fundada por el Dr. Atl y el grupo “30/30” al que pertenecían artistas como Fernández Ledesma y Fernando Leal. También se publicaron diversos periódicos y manifiestos artísticos. Un hecho trascendental fue el nombramiento en 1922 del escritor y filósofo José Vasconcelos, como encargado de la Secretaría de Educación Pública, su programa fue el de la protección de las nuevas ideas y la colaboración con los artistas de vanguardia. Mandó llamar a Siqueiros, Rivera y Orozco, entre otros, para pintar los muros de la Escuela Preparatoria, y otros edificios públicos, dando inicio al muralismo mexicano.

Dentro de la plástica mexicana de la primera mitad del siglo XX, se considera que existen dos momentos en donde se adoptan y desarrollan movimientos de vanguardia internacional. La primera etapa cuenta con grandes figuras como: Rivera, Zárraga, Orozco, Montenegro y Siqueiros, protagonistas del cambio. La segunda, más joven, con artistas de la talla de Tamayo, Frida Kahlo o María Izquierdo, es la consecuencia de los postulados que triunfaron en los años veinte y treinta. Pocas son las diferencias estéticas que existen entre ambas. La figuración expresionista, el sentido antiacadémico y vivo del color, del dibujo y la visión adrede ingenua, mítica y poética de lo mexicano, hacen que todos ellos tengan rasgos comunes.

La colección Blaisten cuenta con obras de la mayoría de los pintores de la generación renovadora del arte mexicano y de la nueva pintura revolucionaria. Entre ellos podemos mencionar a Gerardo Murillo (1875-1964), conocido como el Dr. Atl. Este inquieto intelectual, pintor,

¹⁵⁷ Oles James y Ramírez Fausto, *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, UNAM, México, 2005, p. 20.

vulcanólogo, inventor de colores y de un sistema de perspectiva curva, fue el veterano artista que dio los primeros pasos hacia una nueva pintura que influyó en los artistas mexicanos más jóvenes.

En la colección también se encuentran pintores importantes de esta generación como Diego Rivera (1886-1957) que residiendo en París se incorporó al movimiento cubista; y Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971), artista que renunció al tema político y a todo lo que podía ser referencia temporal o anecdótica, sus cuadros son de intenso dramatismo. Preocupado por la depuración de las formas, su arte se puede adscribir al clasicismo procedente de Puvis de Chavannes.

También es de mencionar al pintor Roberto Montenegro (1887-1968), polifacético y muy literario, primo hermano de Amado Nervo. Montenegro estuvo muy ligado a España y a la difusión del arte popular mexicano. Condiscípulo de Rivera, Zárraga y Goitia, fue en un principio pintor modernista. Su pintura, fantástica y decorativa, conservó siempre un aire de fin de siglo. En la última etapa de su vida realizó obras de carácter surrealista y a la vez expresionista como se puede constatar en el cuadro "*Desesperación*" de 1949.

Antonio Bonet Correa también hace referencia a un artista de fuerte personalidad dentro de la generación de los renovadores, Francisco Goitia (1882-1943) quien nació en Fresnillo, Zacatecas. Formado primero en México y después en Barcelona e Italia, fue un pintor que ahondó en el alma trágica del pueblo mexicano. El tema figurativo de carácter popular es también tratado por Jean Charlot, artista francés, que a su llegada a México en 1921 intervino en los inicios del muralismo. En sus pinturas de caballete traspone la monumentalidad de los cuerpos plásticamente concebidos como si fuesen esculturas primitivas que, como en los relieves románicos, están monumentalmente encajados dentro del marco que limita al lienzo.

Algunos consideran al jalisciense José Clemente Orozco (1883-1947) como base de la pintura de la generación renovadora. Pintor de planteamientos radicales y drástico carácter, caricaturista incisivo que no se arredraba ante ninguna truculencia y deformación, Orozco estaba poseído de un

instintivo sentido plástico de la materia pictórica, del color y del dibujo. Artista que realizó, tanto sobre el muro como en el caballete, auténticas obras maestras en las cuales late la vida y la historia de México. “*Se ha dicho que su obra es esencialmente ética más que sintética, una catarsis en la que las miserias políticas y sociales, las flaquezas humanas y defectos personales forman la trama de un áspero mundo carente de ternura.*”¹⁵⁸

Un artista que vivió la primera generación de los renovadores y los artistas de la segunda, es el pintor oaxaqueño Rufino Tamayo (1899-1991), quien vivió en México D.F. desde los ocho años. Su obra, tras un proceso de depuración en el cual, poco a poco, desaparecen las referencias concretas para convertirse los seres y las cosas en metáforas de la realidad, alcanzó el más alto grado estético. Su pintura, de puras esencias plásticas, es sugestiva y poética.

La segunda generación vivió un México que buscaba asentar los cambios y prolongar un estado de paz. El arte comprometido y combativo de sus mayores fue sustituido por una visión a veces no menos dramática y expresiva pero si más subjetiva y amable de la vida mexicana. Durante los años veinte se inició el movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, promovida por Ramos Martínez, donde se ofrecía una alternativa renovadora a la instrucción de los artistas profesionales fuera del recinto académico.

Mi deseo es que los alumnos de las clases de pintura hagan estudios del natural en contacto directo con la naturaleza, en lugares que por su vegetación y perspectiva sean característicos y peculiares de nuestra Patria y con objeto de despertar su entusiasmo por las bellezas de nuestro suelo, e iniciarla formación de un arte genuinamente nacional...¹⁵⁹

El primer centro fue ubicado en la antigua hacienda de San Pedro, en Coyoacán. Entre los alumnos más destacados que participaron en este proyecto estuvieron Fernando Leal, Ramón Alva

¹⁵⁸ Bonet Correa Antonio, “*La colección Andrés Blaisten. Pintura moderna de México*”, Museo de Pontevedra, España, 1997.

¹⁵⁹ Fragmento de una carta de Ramos Martínez, dirigida a Nemesio García Naranjo, secretario de Instrucción Pública en el régimen de Victoriano Huerta, citada en Oles James y Ramírez Fausto, *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, UNAM, México, 2005, p. 26

de la Canal, Fermín Revueltas y Francisco Díaz de León. El estilo inicial de todos ellos se caracteriza por su luminosidad, soltura de trazo y libertad cromática expresada en combinaciones vigorosas.¹⁶⁰

Durante los años treinta y cuarenta se realizó en México una pintura de caballete relacionada con las tendencias y corrientes internacionales que van desde el expresionismo hasta el surrealismo, pasando por la figura metafísica, los valores plásticos y el realismo mágico, la pintura mexicana adquiere una temática propia común, el mundo rural y urbano de “los de abajo” y un cierto e ingenuo realismo popular cotidiano.

En la segunda generación de los renovadores sobresale también la obra de pintoras mexicanas como Frida Kahlo, quien ha adquirido una fama universal. En la Colección Blaisten se hace énfasis en trascendentes pintoras como Rosario Cabrera, Celia Calderón, Olga Costa y María Izquierdo. Todas ellas muestran en sus obras una sensibilidad acusadísima de los entresijos de la realidad. La que destaca por encima de todas es María Izquierdo (1902-1955), nacida en San Juan de los Lagos, Jalisco, *“fue una pintora de original personalidad, espontánea y poseída de una “bravura” muy mexicana. En sus cuadros plasma un abanico de temas de poéticas resonancias. Retratos, bodegones, paisajes y escenas populares evocan un mundo folklórico, naïf y romántico, a la vez que moderno.”*¹⁶¹

En su recorrido introductorio de la colección Andrés Blaisten, Antonio Bonet Correa concluye con el artista más joven de la muestra, Juan Soriano, *“amigo de los jóvenes abstractos que a partir de los años sesenta como García Ponce, Felguérez y Vicente Rojo, rompieron con el arte de la generación anterior, cambiando radicalmente de signo la pintura mexicana, es el epígono de un estilo y forma de vivir, el canoro cantor de una época pretérita que después de la exaltación épica de la revolución mexicana disfrutó de una prolongada paz.”*¹⁶²

¹⁶⁰ Oles James y Ramírez Fausto, *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, UNAM, México, 2005, p. 26.

¹⁶¹ Bonet Correa Antonio, *“La colección Andrés Blaisten. Pintura moderna de México”*, Museo de Pontevedra, España, 1997.

¹⁶² *Ibíd.*

Finalmente, es importante recalcar que el Museo Virtual Andrés Blaisten cuenta con una exposición temporal de Alfonso Michel (1897-1957), titulada *Libertad de color y forma*. Este autor pertenece a los llamados pintores de la *contracorriente* a quienes en los años de predominancia del muralismo y de la *escuela mexicana*, especialmente cuando ésta ya tenía una cara reconocida en los años 30, 40 y principios de los 50, se mantuvieron de diversos modos y por diversas razones alejados de esa imagen.

Hablar de *contracorriente* es sólo un modo de decir para significar un fenómeno que solía soslayarse: no todo el arte de la primera mitad del siglo, o por mejor decir, de los treinta años posteriores a esa mitad, es *escuela mexicana*. No tiene más intención que devolver al arte mexicano una riqueza que a veces se olvida. Pero desde luego que los pintores de esa temprana disidencia no tienen en común sino su alineamiento; son muy diferentes entre sí, y no constituyen de ninguna manera un grupo. Algunos estuvieron ligados, por ejemplo, a los *Contemporáneos*, pero no tienen en términos de pintura nada que los una, otros siguieron a la *escuela* de lejos, tolerados por ésta, otros navegaron en absoluta soledad como Alfonso Michel.¹⁶³

4.5. Descripción del Museo Virtual Andrés Blaisten

ANÁLISIS DE HIPERMEDIA

TÍTULO:	MUSEO ANDRÉS BLAISTEN
SOPORTE:	PÁGINA WEB
ENTIDAD:	Fundación Andrés Blaisten
PRODUCTORA:	Fundación Andrés Blaisten
GUIONISTA/TEXTO	
DISEÑO INTERACTIVO:	Diversos autores
CIUDAD/AÑO:	México, D.F., 2002
CONTENIDO:	Obras maestras del arte mexicano de los siglos XIX, XX y pintura colonial.
MENÚ PRINCIPAL:	PERMANENTE

¹⁶³ *Ibíd.*

- Sala 1: Del modernismo a las vanguardias
- Sala 2: Del campo y la ciudad
- Sala 3: Diálogos y Propuestas
- Sala 4: Arte contemporáneo 1
- Sala 5: Arte contemporáneo 2
- Sala 6: Siglo XIX
- Sala 7: Pintura Novohispana
- Sala 8: Exposición Temporal

INFORMACIÓN

ÍNDICE DE ARTISTAS

BÚSQUEDA

CONTACTO

FORO DE OPINIÓN

ENGLISH VERSIÓN

IMAGEN EN MOVIMIENTO:	Sí. Sólo en la página principal.
INFOGRAFÍA/3D:	No
TEXTO:	Sí. En la mayoría de los cuadros hay una explicación de la obra y del autor.
VOZ EN “OFF”:	No
MÚSICA:	No
HIPERTEXTO:	Sí. Por texto y por imagen.
ANÁLISIS OBRAS:	Sí. Un 60% de las obras están analizadas y explicadas.
DIDÁCTICA:	Sí.
JUEGOS:	No.
VALORACIÓN:	Se cuida la calidad de la imagen y la información adicional de la obra para que el lector pueda valorar por sí mismo.

DESCRIPCIÓN DE LA INFORMACIÓN Y DEL DISEÑO INTERACTIVO

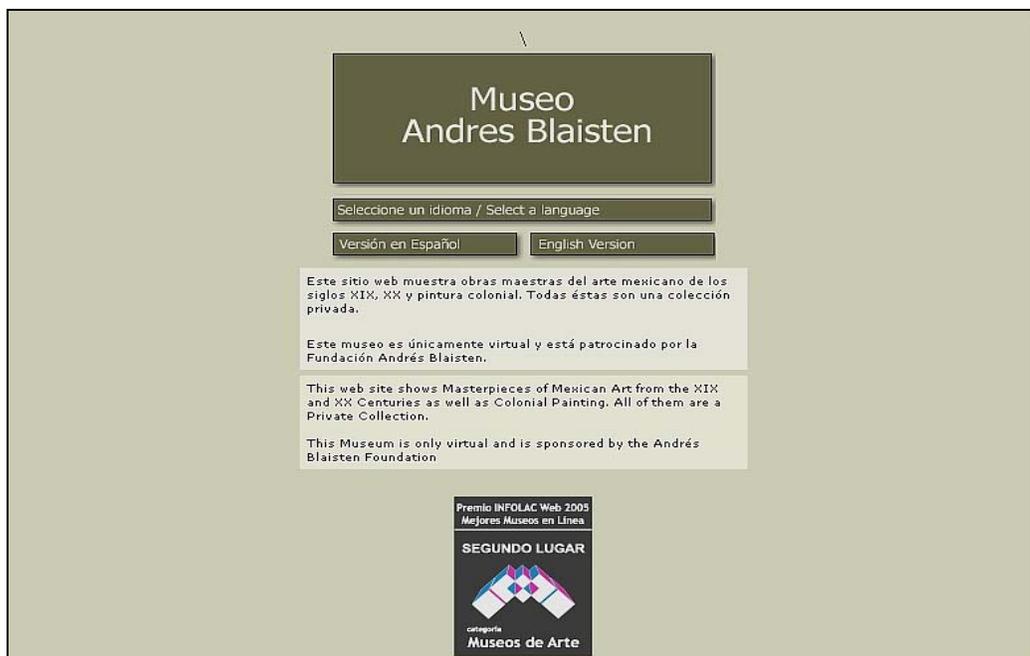


Fig.1. Pantalla de inicio del Museo Virtual Andrés Blaisten

INTRODUCCIÓN

La página se inicia con una breve información del contenido del *museo virtual*, donde se hace saber que el sitio Web muestra obras maestras del arte mexicano de los siglos XIX, XX y pintura colonial. Todas estas pertenecientes a una colección privada. El museo es únicamente virtual y está patrocinado por la Fundación Andrés Blaisten. Esta misma información aparece traducida al inglés. (Fig. 1.)

Se muestra un ícono que señala que la página obtuvo el segundo lugar del premio INFOLAC Web 2005, otorgado a los mejores Museos en Línea de América Latina y el Caribe. El ícono tiene un enlace a una página con la descripción del premio concedido por la UNESCO.

También se ofrece al usuario la versión de la página en inglés y en español, el visitante necesita seleccionar una de estas dos opciones para acceder al menú principal del museo.



Fig.2. Menú principal

MENÚ PRINCIPAL

En la pantalla del MENÚ PRINCIPAL aparecen todas las opciones o submenús de la página. Los recuadros de las opciones son activos: al situar el ratón sobre cada opción, al lado aparece el nombre completo de las salas. (Fig. 2.) En los siguientes apartados desglosaremos cada una de las opciones del menú y el tratamiento que se le da a cada una de ellas.

El Menú Principal se compone de los apartados: a) *Permanente*, en donde se incluyen cada una de las salas de exposición que contiene el museo. *Sala 1: Del modernismo a las vanguardias*, *Sala 2: Del campo y la ciudad*, *Sala 3: Diálogos y Propuestas*, *Sala 4: Arte contemporáneo 1*, *Sala 5: Arte contemporáneo 2*, *Sala 6: Siglo XIX*, *Sala 7: Pintura Novohispana*, y *Sala 8: Exposición Temporal*; b) *Información*; c) *Índice de Artistas*; d) *Búsqueda*; e) *Contacto*; f) *Foro de Opinión*; y g) *English Version*.



Fig.3. Parte inicial de la primera sala

SALA 1. DEL MODERNISMO A LAS VANGUARDIAS

Este submenú da acceso a la primera sala, donde aparece una breve sinopsis del contenido explicando que las obras presentadas en este bloque “muestran la relación de la plástica mexicana con las estéticas europeas del impresionismo, postimpresionismo y simbolismo. Ejemplifica la experiencia cubista de algunos pintores y escultores mexicanos en París y muestra la ascendente influencia que tuvo la obra de Paul Cézanne, Georges Braque y Henry Matisse en la moderna pintura mexicana. Abraza el periodo cronológico de 1897 a 1938, sin rupturas, donde es posible advertir la decidida voluntad de los artistas por experimentar con las modernidades plásticas externas, asimiladas y luego proyectadas hacia el contexto cultural mexicano”. (Fig. 3.)

La sala presenta 40 obras, 33 pinturas y 7 esculturas de los artistas: *Julio Ruelas, Alberto Fuster, Jesús Fructuoso Contreras, Angel Zárraga, Alfredo Ramos Martínez, Saturnino Herrán, Diego Rivera, Carlos Mérida, Tamiji Kitagawa, Jean Charlot, Germán Cueto, Francisco Díaz de*

León, Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Manuel González Serrano, Francisco Arturo Marín, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Orozco Romero, Francisco Gutiérrez, Luis Ortiz Monasterio, Ramón Cano Manilla, Fernando Leal, Gerardo Murillo (Dr. ATL) y Emilio Baz Viaud.

- **Tratamiento: (Es el mismo en la mayoría de las salas)**

- Imágenes de las obras con los datos básicos de cada una de ellas: autor con fecha de nacimiento y muerte, nombre de la obra, año de realización, material y tamaño original en centímetros.

- Cada imagen es un vínculo a una página con un texto de análisis estético y contextual de la obra. En dicha página aparece el recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR, que da acceso a esta información. (Fig. 4.)

- Cuando se accesa al recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR, aparece un texto breve con la biografía del autor, así como su retrato, y en imagen otras obras del autor que se encuentran en la página. Cada obra tiene nombre, año de realización, material y tamaño original en centímetros, y es posible seleccionarlas para conocer más información de la obra.

- Cada imagen se puede ampliar para ver sus detalles a un tamaño que abarca casi toda la pantalla. (Fig. 5.)

Museo Andrés Blaisten

Permanente

Sala 1: Del modernismo a las vanguardias.

Sala 2: Del campo y la ciudad.

Sala 3: Diálogos y propuestas.

Sala 4: Arte contemporáneo 1

Sala 5: Arte contemporáneo 2

Sala 6: Siglo XIX.

Sala 7: Pintura Novohispana

Sala 8: Exposición Temporal

INFORMACIÓN

INDICE DE ARTISTAS

BUSQUEDA

CONTACTO

COMENTARIOS

English Version

María Izquierdo

Sala 3



(Haz click en la imagen para agrandarla)

María Izquierdo (1902 - 1955)
Alegoría de la libertad, 1937
 Acuarela / papel
 21 x 26.5 cm

Esta alegoría de María Izquierdo, pintada en 1937, probablemente fue realizada poco después de la *Alegoría del trabajo* (colección Blaisten). En esta misteriosa imagen, el denso humo negro de una chimenea crea una criatura fantástica y apocalíptica: la libertad, un ser blanco y alado que lleva una antorcha dorada en una mano y, con la otra, agarra salvajemente el negro y largo cabello de cinco cabezas de mujer. La libertad vuela en ascenso con sus trofeos de guerra, dirigiéndose hacia el oscuro cielo nocturno más allá de la luna creciente, rodeada por los mismos rayos de fuego dorado que aparecen en la *Alegoría del trabajo* y en otras obras suyas de esta etapa. Irónicamente, la imaginería de la obra atenta contra la nobleza del título, ya que la tradicional figura alegórica de la libertad alada llevando una antorcha, aquí carga evidencia de muertes violentas, quizás perpetradas por ella misma. El cuadro podría ser también un comentario igualmente irónico sobre los sacrificios considerados necesarios para alcanzar la libertad. Las mujeres decapitadas son víctimas de poderes fuera de su control, y el sentido del sacrificio se hace evidente en esta imagen. Las cabezas aluden a las imágenes del sacrificio ritual del arte prehispánico, donde los guerreros también agarraron el cabello de sus víctimas arrodilladas. El nacionalismo de Izquierdo partía de un fuerte indigenismo, y la artista muchas veces afirmó que la cultura indígena tanto del pasado como del presente era el cimiento del arte mexicano moderno. Sin embargo, a diferencia de la obra de muchos pintores mexicanos del momento, no recurrió a los motivos precolombinos en forma explícita ni realizó imágenes de indígenas

Fig.4. Ejemplo de ficha de una obra

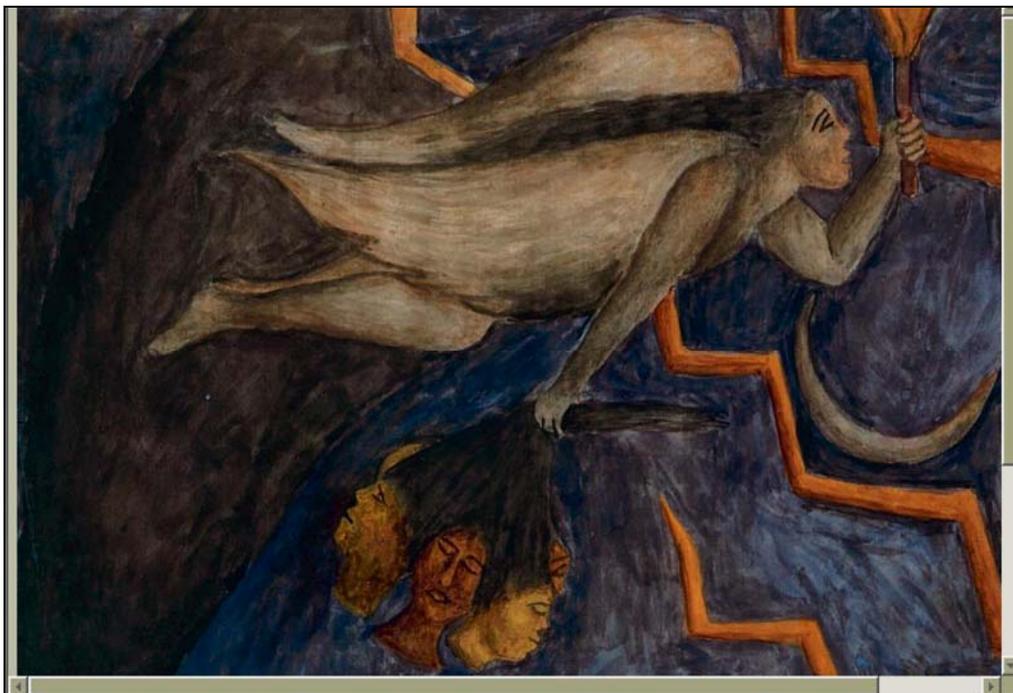


Fig.5. Ejemplo de la opción de ampliación de la obra



Fig.6. Parte inicial de la segunda sala

SALA 2. DEL CAMPO Y LA CIUDAD

Este submenú da acceso a la segunda sala, donde también aparece una breve sinopsis del contenido explicando que las obras presentadas en ella “muestran un catálogo de imágenes que atañen a un proyecto de nación post-revolucionario, donde los artistas demuestran la manera en que el imaginario colectivo construye categorías visuales en la pintura a partir de su propio paradigma ante la modernización. También se explica que esta sección se nutre de óleos, cuyas escenas y personajes conforman la utopía de un México "no maquinizado", como decía Salvador Novo, de paisajes preindustriales en tránsito a la vida urbana con usos y costumbres que van de lo vernáculo a lo cosmopolita en una interacción de opuestos que se complementan. Universo pictórico que va más allá de la factible asociación de contenidos temáticos porque revela las propuestas plásticas empleadas por los artistas en el devenir del arte mexicano de la segunda década del siglo XX, hasta finales de la cuarta”. (Fig. 6.)

La sala presenta 61 obras, 55 pinturas y 6 esculturas de los artistas *Saturnino Herrán, Alberto Garduño, Luis Martínez, Anónimo (Escuelas al Aire Libre), Rosario Cabrera, Lucio López Rey, Fernando Castillo, Jesús Escobedo, Gabriel Fernández Ledesma, Alfredo Ramos Martínez, Mardonio Magaña, Fernando Reyes, Feliciano Peña, Amador Lugo, Jorge González Camarena, Agustín Lazo, Oliverio G. Martínez, Jean Charlot, Ramón Cano Manilla, Francisco Gutiérrez, Miguel Covarrubias, Antonio Ruiz (El Corzo), Rosa Rolanda, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos, Alfredo Zalce, Francisco Zúñiga, Fermín Revueltas, Gerardo Murillo (Dr. ATL), Manuel González Serrano, Manuel Herrera Cartalla, Luis Nishizawa, Emilio Baz Viaud, Alfonso X. Peña, Ezequiel Negrete y Angelina Beloff.*

- **Tratamiento:**

- Imágenes de las obras con los datos básicos de cada una de ellas: autor con fecha de nacimiento y muerte, nombre de la obra, año de realización, material y tamaño original en centímetros.

- Cada imagen es un vínculo a una página con un texto de análisis estético y contextual de la obra. En dicha página aparece el recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR, que da acceso a esta información.

- Cuando se accesa al recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR, aparece un texto breve con la biografía del autor, así como su retrato, y en imagen otras obras del autor que se encuentran en la página. Cada obra tiene nombre, año de realización, material y tamaño original en centímetros, y es posible seleccionarla para conocer más información de la obra.

- En este apartado de cada obra, es posible ampliar la imagen y ver los detalles.



Fig.7. Parte inicial de la tercera sala

SALA 3. DIÁLOGOS Y PROPUESTAS

El submenú de la tercera sala da acceso a obras que de acuerdo a su sinopsis “muestran al espectador la personalidad definida de la moderna pintura mexicana con base en obras capitales de Antonio Ruiz, Rufino Tamayo, José Clemente Orozco, Manuel González Serrano y Alfonso Michel, entre otros. El núcleo se organiza cronológicamente desde 1923 hasta finales de los años cincuenta y expone la forma en que los artistas atinan a proyectar una fuerte carga anímica e introspectiva en sus temas, a la vez que dan constancia de su conocimiento y compenetración con Europa, particularmente con los postulados teóricos del surrealismo y de la metafísica italiana. De igual forma, es posible detectar una marcada predilección por los clasicismos figurativos de los años veinte, como en las obras de Manuel Rodríguez Lozano y Celia Calderón, que se hacen eco del período neoclásico de Pablo Picasso, pintor al que también se alude con los arlequines y saltimbanquis de Federico Cantú y Raúl Anguiano. En conjunto, son obras que participan abiertamente de preocupaciones estéticas universales sin mayores concesiones temáticas o

lingüísticas que la condición del hombre en el desasosiego existencial. La selección cierra sobre un grupo de óleos de los años cincuenta, que intentan enlazarse con las búsquedas plásticas del arte contemporáneo de México”. (Fig. 7.)

En esta sala se exponen 63 obras, de las cuales 57 son pinturas y 6 esculturas de los autores *Antonio Ruiz (El Corzo), Rufino Tamayo, Carlos Orozco Romero, David Alfaro Siqueiros, Manuel González Serrano, Alfonso Michel, Emilio Amero, Manuel Rodríguez Lozano, José Clemente Orozco, Federico Cantú, Celia Calderón, Francisco Arturo Marín, Guillermo Meza, Emilio Baz Viaud, Raúl Anguiano, Roberto Montenegro, Feliciano Peña, Rosa Rolanda, Diego Rivera, Miguel Covarrubias, Juan Cruz Reyes, Agustín Lazo, Francisco Gutiérrez, Juan Soriano, Luis Ortiz Monasterio, Oliverio G. Martínez, Jesús Guerrero Galván y Olga Costa.*

- **Tratamiento:**

- Imágenes de las obras con los datos básicos de cada una de ellas: autor con fecha de nacimiento y muerte, nombre de la obra, año de realización, material y tamaño original en centímetros.

- Cada imagen es un vínculo a una página con un texto de análisis estético y contextual de la obra. En dicha página aparece el recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR, que da acceso a esta información.

- Cuando se accesa al recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR, aparece un texto breve con la biografía del autor, así como su retrato, y en imagen otras obras del autor que se encuentran en la página. Cada obra tiene nombre, año de realización, material y tamaño original en centímetros, y es posible seleccionarlas para conocer más información de la obra.

- En este apartado de cada obra, es posible ampliar la imagen y ver los detalles.



Fig.8. Parte inicial de la cuarta sala

SALA 4. ARTE CONTEMPORÁNEO I

Al seleccionar este vínculo aparece una explicación de la cuarta sala y posteriormente los cuadros que se encuentran en ella. La información que se da sobre las obras de la sala es que *“en ellas se aprecia cómo los artistas van dejando atrás la figuración del realismo social mexicano como eje de expresión, dando paso al informalismo “en el sentido de informe o indeterminado”. En esta corriente estilística se percibe la mezcla de la actividad gestual o “manchista” con carácter sígnico, espacial o lírico de las composiciones; aunado en otras ocasiones a evidenciar las calidades textuales del material. Predomina la irregularidad, la asimetría y la “flexibilidad” de la forma. Aquí se pueden ver a algunos iniciadores de esta corriente en México tales como Rodolfo Nieto, Lilia Carrillo, Rodrigo Pimentel y Vicente Rojo, así como varias de sus derivaciones”*. (Fig.8.)

La sala cuenta con 62 obras, de las cuales 60 son pinturas y 2 son esculturas de los artistas: *Carlos Mérida, Wolfgang Paalen, Germán Cueto, Alfonso Michel, Rodolfo Nieto, Pedro Coronel, Juan Soriano, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, Rodrigo Pimentel, Vicente Rojo, Enrique Echeverría, Francisco Toledo, Ernesto Guzmán, Gilberto Aceves Navarro, Ricardo Rocha, Rafael Calzada, Froylán Ruiz, Irma Palacios, Javier Arévalo, Maseru Goji, Francisco Castro Leñero, Miguel Castro Leñero.*

- **Tratamiento: (Es el mismo en la mayoría de las salas)**

- Imágenes de las obras con los datos básicos de cada una de ellas: autor con fecha de nacimiento y muerte, nombre de la obra, año de realización, material y tamaño original en centímetros.

- Cada imagen es un vínculo a una página con un texto de análisis estético y contextual de la obra. En dicha página aparece el recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR, que da acceso a esta información.

- Cuando se accesa al recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR, aparece un texto breve con la biografía del autor, así como su retrato, y en imagen otras obras del autor que se encuentran en la página. Cada obra tiene nombre, año de realización, material y tamaño original en centímetros, y es posible seleccionarlas para conocer más información de la obra.

- En este apartado de cada obra, es posible ampliar la imagen y ver los detalles.



Fig.9. Parte inicial de la quinta sala

SALA 5. ARTE CONTEMPORÁNEO 2

Este vínculo transporta al espectador a la quinta sala, donde sólo se menciona que son obras de finales del siglo XX, y se aclara que la sala se encuentra en montaje. No obstante, los cuadros se pueden ampliar y cuentan con la información técnica básica. (Fig. 9.)

La sala cuenta con 54 obras pictóricas de los artistas *Irma Palacios, Alberto Castro Leñero, José Castro Leñero, Rodrigo Pimentel, Gilberto Aceves Navarro, Germán Venegas, Miguel Castro Leñero, Ilse Gradwohl, Francisco Castro Leñero, Vicente Rojo, Javier Vázquez (Jazzamoart), Arnaldo Roche Rabell, Adolfo Patiño, Cisco Jiménez, Mónica Castillo, Agustín Castro López, Néstor Quiñones, Patricia Soriano, Arturo Guerrero, Carlos Vargas Pons, Salvador Salazar y Ramón Alejandro.*

- **Tratamiento:**

- Imágenes de las obras con los datos básicos de cada una de ellas: autor con fecha de nacimiento y muerte,

nombre de la obra, año de realización, material y tamaño original en centímetros.

- Las imágenes en esta sala no cuentan con un texto de análisis estético y contextual de la obra, pero son un vínculo que permite acceder a la información del autor a través del recuadro **BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR**.

- Cuando se accesa al recuadro **BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR**, aparece un texto breve con la biografía del autor, así como su retrato, y en imagen otras obras del autor que se encuentran en la página. Cada obra tiene nombre, año de realización, material y tamaño original en centímetros, y es posible seleccionarlas para conocer más información de la obra.

- En este apartado de cada obra, es posible ampliar la imagen y ver los detalles.



Fig.12. Parte inicial de la sexta sala

SALA 6. SIGLO XIX

Este vínculo da acceso a la sexta sala, en ella no se cuenta con información introductoria y los cuadros sólo contienen la información básica de la obra del autor, sin embargo, es posible ampliarlas para apreciarlas a detalle. (Fig. 12.)

La sala cuenta con 12 pinturas de los artistas *José Agustín Arrieta*, *A.S.F. (Artista desconocido)*, *Anónimo*, *Edouard Pingret*, *Hermenegildo Bustos*, *Julio Ruelas*.

- **Tratamiento:**

- Imágenes de las obras con los datos básicos de cada una de ellas: autor con fecha de nacimiento y muerte, nombre de la obra, año de realización, material y tamaño original en centímetros.
- Las imágenes en esta sala no cuentan con un texto de análisis estético y contextual de la obra, pero son un vínculo que permite acceder a la información del autor a través del recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR.

- Cuando se accesa al recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR, aparece un texto breve con la biografía del autor, así como su retrato, y en imagen otras obras del autor que se encuentran en la página. Cada obra tiene nombre, año de realización, material y tamaño original en centímetros, y es posible seleccionarlal para conocer más información de la obra.
- En este apartado de cada obra, es posible ampliar la imagen y ver los detalles.

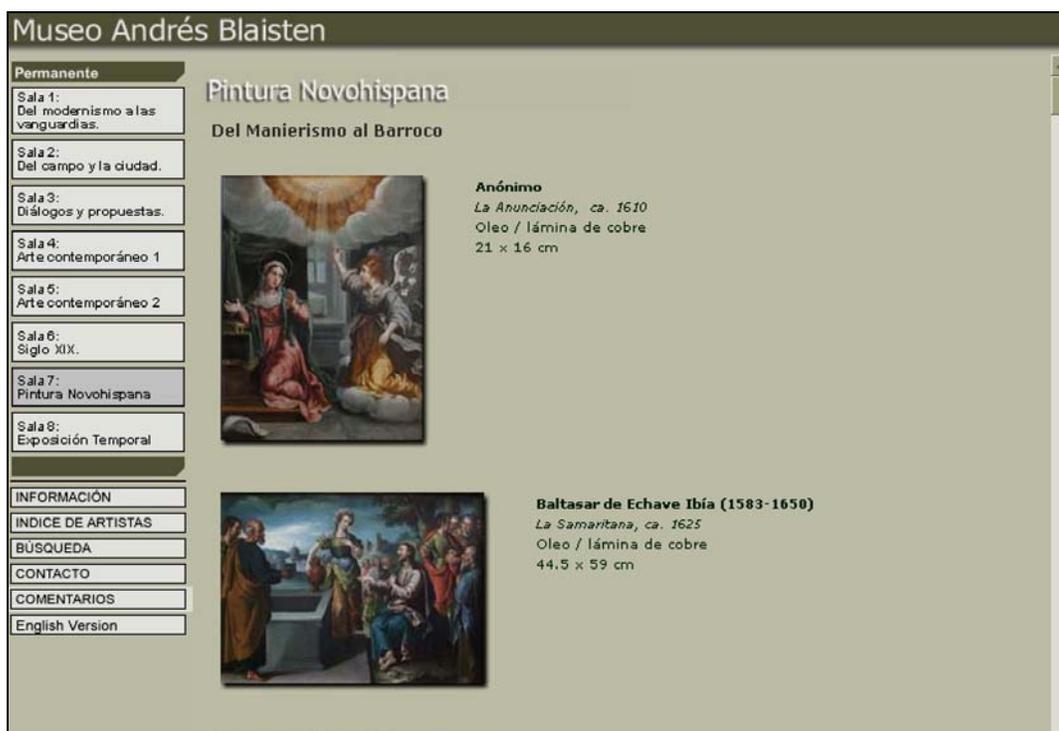


Fig.13. Parte inicial de la séptima sala

SALA 7. PINTURA NOVOHISPANA

Este vínculo da acceso al séptimo bloque donde también se carece de una sinopsis de inicio, sólo se menciona que va del Manierismo al Barroco. Los cuadros de esta sala no cuentan con información contextual y de análisis estético, únicamente contienen la información básica de la obra y del autor, y es posible ampliarlas. (Fig. 13.)

La sala cuenta con 34 obras pictóricas de los artistas *Baltasar de Echave Ibía, Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, Joseph Mora, Nicolás Rodríguez Juárez, Francisco Martínez Carlos, Clemente López, Miguel Cabrera, José Joaquín Magón, José De Páez, Nicolás Enríquez, Andrés De Islas, José de Alcívar, Fray Miguel de Herrera, Sebastián Zalcedo, Andrés López, Manuel García y José Ma. Vásquez.*

- **Tratamiento:**

- Imágenes de las obras con los datos básicos de cada una de ellas: autor con fecha de nacimiento y muerte, nombre de la obra, año de realización, material y tamaño original en centímetros.

- Las imágenes en esta sala no cuentan con un texto de análisis estético y contextual de la obra, pero son un vínculo que permite acceder a la información del autor a través del recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR.

- Cuando se accesa al recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR, aparece un texto breve con la biografía del autor, así como su retrato, y en imagen otras obras del autor que se encuentran en la página. Cada obra tiene nombre, año de realización, material y tamaño original en centímetros, y es posible seleccionarlas para conocer más información de la obra.

- En este apartado de cada obra, es posible ampliar la imagen y ver los detalles.



Fig.14. Fragmento de la octava sala

SALA 8. EXPOSICIÓN TEMPORAL

Con esta opción se puede acceder a la exposición temporal titulada “*Libertad de color y forma*”. Esta exposición cuenta con una información amplia y detallada de la pintura de Alfonso Michel, así como la parte biográfica del artista escrita por Jorge Alberto Manrique para el catálogo de la exposición *Alfonso Michel (1897-1957)*.¹⁶⁴(Fig. 14). La exposición cuenta con 29 obras de *Alfonso Michel*, entre las que destacan “*El eco del mar*”, “*La carta*”, “*El adiós*”, “*La feria*” y “*Nocturno*”, entre otros.

- **Tratamiento:**

- Imágenes de las obras con los datos básicos de cada una de ellas: autor con fecha de nacimiento y muerte, nombre de la obra, año de realización, material y tamaño original en centímetros.

¹⁶⁴ Jorge Alberto Manrique en, *Alfonso Michel (1897-1957)*, catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, México, 1991.

- La mayoría de las imágenes en esta sala cuentan con un texto de análisis estético y contextual de la obra, todas tienen un vínculo que permite acceder a la información del autor a través del recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR.

- Cuando se accesa al recuadro BIOGRAFÍA Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR, aparece un texto breve con la biografía del autor, así como su retrato, y en imagen otras obras del autor que se encuentran en la página. Cada obra tiene nombre, año de realización, material y tamaño original en centímetros, y es posible seleccionarlas para conocer más información de la obra. También es posible ampliar la imagen para ver los detalles.

INFORMACIÓN

En este subapartado se puede ingresar a la información contextual y explicativa de la colección Andrés Blaisten y de la mayoría de los artistas que forman parte de ella. Esta información fue escrita por Antonio Bonet Correa para el catálogo de la exposición “*La colección Andrés Blaisten. Pintura moderna de México*”¹⁶⁵ para el Museo de Pontevedra.

También se reitera que el sitio Web muestra obras maestras del arte mexicano de los siglos XIX, XX y pintura colonial y que pertenecen a una colección privada. Además se aclara que este museo es únicamente virtual y está patrocinado por la Fundación Andrés Blaisten.

- **Tratamiento:**

- La información que aparece es de texto y no contiene vínculos dentro de ella.

¹⁶⁵ Antonio Bonet Correa, texto introductorio para el catálogo de la exposición “*La colección Andrés Blaisten. Pintura moderna de México*”, Museo de Pontevedra, España, 1997.

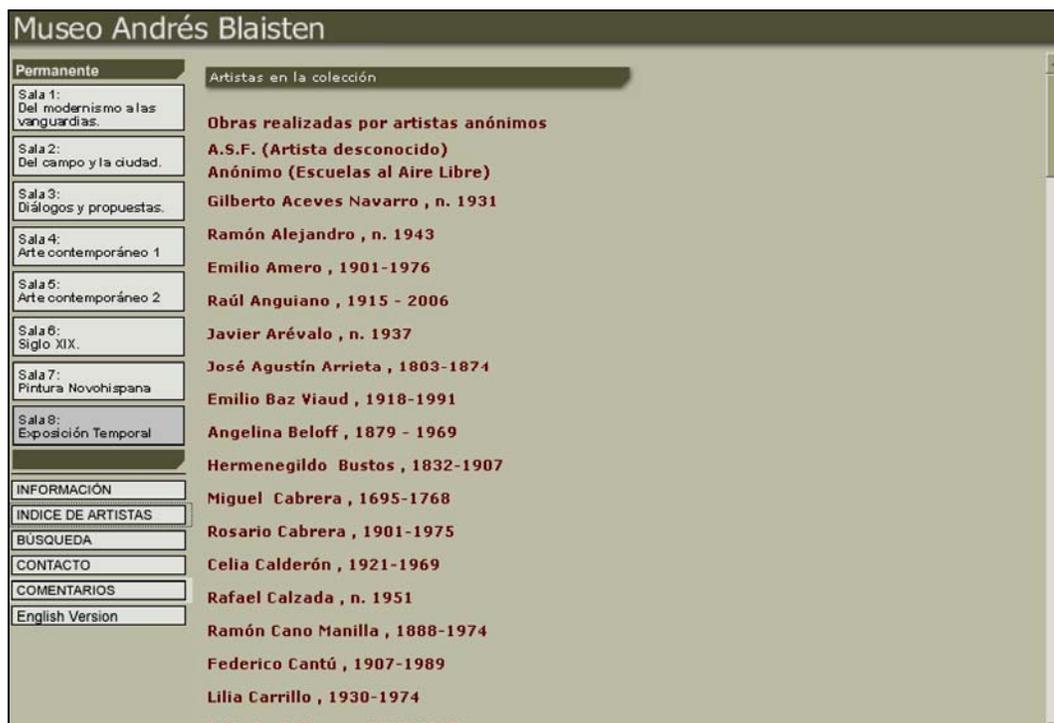


Fig.15. Parte inicial de la lista de autores del Museo Virtual Andrés Blaisten

ÍNDICE DE ARTISTAS

En este subapartado se encuentra una lista en orden alfabético de los 127 artistas que forman parte de la colección Andrés Blaisten, con fechas de nacimiento y muerte. Cada nombre es un vínculo a la página que explica la biografía del autor y las obras que se pueden encontrar de él en el museo. (Fig. 15.)

- **Tratamiento:**

- Cada nombre del artista es una conexión con una página donde aparece un texto breve con la biografía del autor, así como su retrato. En imagen se muestran las obras del autor que se pueden encontrar en la página. Cada obra tiene nombre, año de realización, material y tamaño original en centímetros, y es posible seleccionarlas para conocer más información de la obra así como para poder ampliarla. (Fig. 16.)

Museo Andrés Blaisten

Permanente

Sala 1: Del modernismo a las vanguardias.

Sala 2: Del campo y la ciudad.

Sala 3: Diálogos y propuestas.

Sala 4: Arte contemporáneo 1

Sala 5: Arte contemporáneo 2

Sala 6: Siglo XIX.

Sala 7: Pintura Novohispana

Sala 8: Exposición Temporal

INFORMACIÓN

INDICE DE ARTISTAS

BÚSQUEDA

CONTACTO

COMENTARIOS

English Version

Juan Soriano , 1920 - 2006

Pintor, grabador y escultor, comenzó a pintar bajo la enseñanza de Jesús Reyes Ferreira en Guadalajara a la edad de 14 años. En 1935 se mudó a la ciudad de México, donde exhibió en la galería de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y en la Universidad Autónoma de México. Para algunos críticos es el "enfant terrible" debido a sus temas erráticos y ambiguos que ha abordado. La influencia de Manuel Rodríguez Lozano y otros artistas de la escuela de lo fantástico ha sido encontrada en su obra temprana. Ha dedicado muchos años a enseñar, principalmente en la Escuela de Artes. Ha vivido en Francia e Italia. Su talento e inventiva los ha extendido a la pintura, escultura, cerámica y arte gráfico. Soriano ha diseñado también escenografías y vestuario para la compañía de ballet de Felipe Segura, algunos de los cuales fueron exhibidos en el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México en 1990. Muere en la ciudad de México el 10 de febrero del 2006.

Cuatro esquinitas tiene mi cama (1941)
Oleo / tela
65 x 51 cm

Fig.16. Ejemplo de una ficha biográfica a la que también se puede acceder desde la lista de artistas

BÚSQUEDA

Este vínculo abre un apartado donde se pueden hacer búsquedas específicas por escuelas de pintura, algún dato en específico, obra o artista.

- **Tratamiento:**

- Aparece una casilla destinada para que el usuario escriba aquello que desee buscar en el museo. También aparecen una serie de tips para mejorar la búsqueda en donde se menciona que:

- Para buscar frases exactas utiliza comillas, ej: "escuela de pintura"
- Para forzar que una palabra aparezca utiliza el símbolo "+", ej: mexicano+vanguardia
- Para excluir una palabra utiliza el símbolo "-", ej: mexicano -paris

CONTACTO

Con este *link* se abre el recuadro para mandar un mensaje a la dirección electrónica del museo: info@museoblaisten.com.

- **Tratamiento:**

- Aparece el cuadro de Outlook para mandar un mensaje nuevo al correo electrónico del museo.

FORO DE OPINIÓN

Con este vínculo se abre un apartado con comentarios enviados al museo en forma de Foro donde la intención es el enriquecimiento de las experiencias y la comunicación entre el visitante y el museo, y entre el visitante con otros visitantes. También aparece un link que permite agregar un nuevo mensaje. Cada mensaje dice el nombre de quien lo mandó y la fecha. (Fig. 17.)

- **Tratamiento:**

- Aparece una lista de los mensajes enviados al Foro de Opinión del museo, tiene el nombre de la persona que lo escribió y la fecha.
- Cada nombre o asunto puede abrir el mensaje completo. Es posible hacer un comentario o contestación que enriquezca el diálogo virtual. (Fig. 18.)
- Se pueden agregar nuevos mensajes oprimiendo con el *mouse* el vínculo AGREGAR NUEVO MENSAJE.

ENGLISH VERSION

Este apartado regresa a la página principal del museo con toda la información traducida al inglés.

Mensajes	Por	Fecha
in memoiam	FERNANDO GARCIA GARCIA	16 Sep, 2007
obra gráfica mexicana	Andres Guraieb Guraieb	30 Aug, 2007
Mayor seriedad	arturo galindo	7 Aug, 2007
fransisco martinez	claudia perez pavon	2 Aug, 2007
SENSACIONAL SITIO	Lourdes Almeida	12 Jul, 2007
julio ruelas	alis	3 Jul, 2007
Magnifico sitio	Lucia Castro	21 Jun, 2007
Homenaje a Federico Cantú 1907-1989	Adolfo Cantu-Col. Cantu Y de Teresa	19 Jun, 2007
Hermozol!	Martín Achamba	19 Jun, 2007
Muy buena colección	Oscar López Ortiz	18 Jun, 2007
ANDREAS LÓPEZ	mamen	8 May, 2007
Andrés López	Museo Blaisten	8 May, 2007
MARÍA IZQUIERDO	Museo Blaisten	6 Apr, 2007
100 Federico Cantu 1907-1989	Adolfo Cantu-Col. Cantu Y de Teresa	26 Mar, 2007
Francisco Ochoa	Andrés Guraieb	14 Mar, 2007
Francisco Ochoa	Museo Blaisten	15 Mar, 2007
Francisco Ochoa	Andrés Guraieb	14 Mar, 2007
pintores oaxaqueños	pintores oaxaqueños	2 Mar, 2007
ayuda...	NAYELI	20 Aug, 2007
Gracias por abrir este nuevo año con arte y expresión	Alejandra	4 Jan, 2007

Fig.17. Pantalla de los mensajes enviados en el Foro de Opinión

Museo Andrés Blaisten
 Permanente << mensajes
Muy buena colección De: Oscar López Ortiz
 Descubrir que existen hombres generosos que apoyan y aman las artes plásticas en sus diversas manifestaciones me enorgullece como mexicano, ya que a través de ellos muchas generaciones podran admirar a los artistas que han dejado huella. Que bueno tambien que dentro de su colección tenga a hombres como Nicolas Moreno extraordinario observador que ha plasmado nuestro paisaje en sus magnificas obras.
 -No hay respuestas-
Responder a este mensaje
 © 2001, Museo Blaisten.

Fig.18. Ejemplo de un mensaje enviado al Museo Virtual Andrés Blaisten

4.6. Análisis del Museo Virtual Andrés Blaisten

El Museo Virtual Andrés Blaisten propone un discurso artístico-narrativo que se nutre no sólo con la cuidada representación en formato digital de las obras, sino también con una relación constante entre las obras y su contexto. El museo está pensado para crear una experiencia cultural relevante en el espectador. Si bien es cierto que entre una exposición en línea y una exposición física existen grandes diferencias, ambos cuentan con ventajas y limitaciones que hacen la visita particularmente distinta.

En primera instancia podemos mencionar que desde su aspecto perceptivo la pintura está estructurada en términos de Federico García Serrano, “*por su dimensión representada mediante lo que denominamos escala, y el fenómeno perceptivo que denominamos ilusión. La escala sirve a la representación para significar la dimensión con valores referenciales que no solo afectan a la bi-dimensión de los objetos representados, sino que su relación de tamaño sirve a la perspectiva para la representación del espacio tridimensional.*”¹⁶⁶

Con respecto a esta estructura, una pintura digitalizada mantiene sus características perceptivas originales, sin embargo, la obra se aplanan en tanto que su forma de expresión es bi-dimensional. Aunque se logre una alta calidad en las imágenes como en el Museo Virtual Andrés Blaisten, el fenómeno presencial y de percepción sigue siendo distinto al de la contemplación directa del original. Un ordenador difícilmente puede simular o recrear la experiencia sensorial que se tiene con la obra, no obstante en un *museo virtual* existen mayores elementos para interactuar con ella y conocerla desde distintas posibilidades atractivas.

En el Museo Virtual Andrés Blaisten cada obra es reproducida digitalmente a través del ordenador, que al igual que la cámara fotográfica, puede modificar la imagen. Si bien la imagen digital nunca será lo mismo que una obra original, en comparación con la fotografía impresa, la imagen digital puede adquirir una mayor calidad y asemejarse más al original.

¹⁶⁶ García Serrano Federico, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, 2000, p. 151.

Es de recordar que de acuerdo con Federico García Serrano la imagen electrónica “*es la función bidimensional de la intensidad de la luz que, dado un par de coordenadas que definan un único punto (x,y) le haga corresponder el valor de la intensidad lumínica de la imagen en ese punto*”¹⁶⁷, al que habría que añadir también el valor de los componentes cromáticos de la luz en ese punto.

Utilizando como base esta concepción, García Serrano trazó una metodología, que mencionamos en el tercer capítulo, para realizar una visualización dinámica respetando la integridad de las imágenes. En este sentido podemos ubicar al Museo Virtual Andrés Balisten entre dos grados distintos de visualización. Por un lado en la *visualización formalizada*, que busca fidelidad morfológica y cromática en las reproducciones, y constituye un entorno visual en el que se integra el texto que sirve a la identificación e informaciones básicas de referencia sobre la obra en cuestión.

A su vez, también recupera la *visualización analítica* en tanto que está orientado al análisis visual de la obra, pues, valora los aspectos morfológicos tales como la composición y la perspectiva, los movimientos inducidos, los detalles, las relaciones cromáticas y la textura; pero también los aspectos simbólicos de la representación, tales como los detalles iconográficos, los símbolos y los signos partícipes de los códigos visuales. El análisis visual se refuerza con la información complementaria indispensable de contextualización.

Así pues, el Museo Virtual Andrés Blaisten proporciona la información necesaria para generar en el espectador un conocimiento e interés por los artistas de la colección, a través del manejo hipertextual que permite una visita dinámica, así como una mejor comprensión de las obras. El *museo virtual* explora las posibilidades comunicativas que ofrece el medio cibernético para ampliar y dar nuevos significados a la información que se le proporciona al público, y sobre todo, generar experiencias multimedia auténticas que compensen la aobjetualidad de las obras.

¹⁶⁷ Ídem, p. 142.

En cuanto a la tipología de los museos virtuales realizada por Piacente, el Museo Virtual Andrés Blaisten se encuentra en un punto intermedio relacionado a la segunda categoría “*museo en el mundo virtual*”, y a la tercera de los museos virtuales “*verdaderamente interactivos*”, ya que da información sobre la colección y la exhibe completamente en la Red. Cualidades que permiten involucrar a los visitantes en actividades interactivas.

Estas características están íntimamente vinculadas a las tres grandes virtudes que Xavier Berenguer ubica dentro del medio digital. En primera instancia se encuentra la *especialización, ingravidez e interactividad*, podemos decir que el Museo Virtual Andrés Blaisten es un ejemplo de la utilización de estas tres cualidades digitales, pues por una parte cuenta con imágenes sintéticas debidamente cuidadas y expuestas al espectador que han facilitado su estudio y difusión, lo que consecuentemente se ha traducido en su *especialización*.

En segundo término, aunque no menos importante, está el concepto de la aobjetualidad (sin objeto físico) de las obras de arte presentadas en el museo, pues, su cualidad de *ingravidez o intangibilidad* les permite fluir en el medio y poderse trasladar de un lugar a otro.

Por último, gracias a la tercera virtud del medio digital que es la *interactividad*, el espectador del Museo Virtual Andrés Blaisten tiene la posibilidad de modificar la recepción de la obra según sean sus interacciones, ya que puede hacer su propio recorrido, saltarse artistas que no le llamen la atención, o por el contrario detenerse en las obras de un artista en particular. Existen diversas posibilidades para el visitante y además, tiene la opción de comentar, sugerir o participar sobre la exposición en el *Foro de Opinión* del museo, lo que facilita la reciprocidad del conocimiento y de las experiencias.

En este sentido, de acuerdo a los tres niveles en la constitución del hipermedia descritos por María Bellido Gant como el nivel de presentación, de información y de comunicación interactiva. El Museo Virtual Andrés Blaisten utiliza el hipermedia en el nivel de comunicación interactiva que implica la explotación extensiva e intensiva del ámbito hipermedial.

Lo cual significa que a partir de la estructura interactiva y de la explotación de los diferentes medios, el usuario participa de la información y es capaz de crear su propio conocimiento a través de la comparación, la interpretación y el análisis.

4.6.1. Perspectivas

Lo que André Malraux propuso en 1956 como el Museo Imaginario ha sido una base fundamental para incorporar, con una nueva visión del arte, los avances tecnológicos que vivimos hoy en día. El Museo Imaginario y el Museo Virtual Andrés Blaisten comparten, entre otras cosas, el principio de difusión del arte a través de sustitutos. Mientras Malraux plantea la reproducción fotográfica de la obra artística, Andrés Blaisten se enfoca en la imagen digitalizada de la obra artística como vía para el conocimiento del arte.

En tanto que ambos espacios nacen a través de sustitutos su relación en cuanto a la presentación y resguardo de las imágenes es muy estrecha, pues por una parte, el Museo Imaginario implica un espacio ilimitado para la exposición de las obras, puesto que las reproducciones son de más fácil manejo y resguardo, y dan la posibilidad de conjuntar un número indefinido de ellas. Mientras que el Museo Virtual Andrés Blaisten como ejemplo de los museos en Internet, presenta un espacio sin fronteras que no sólo permite la agrupación de obras diversas, sino que conjuntamente tiene la posibilidad de presentarlas y distribuirlas libremente.

Una característica importante del *museo virtual* es la desacralización de la obra de arte al ser digitalizada, pues esto permite que la obra exprese sus valores abiertamente a todo aquel que sea atraído por ella. Los sustitutos en el Museo Virtual Andrés Blaisten quedan expuestos a la percepción y utilización individual del visitante, sólo en el formato más pequeño de las imágenes. Si bien Andrés Blaisten posee los derechos reservados que prohíben su reproducción con fines lucrativos, la Red permite al visitante guardar la imagen en la memoria del ordenador y formar parte de la colección personal del visitante que gusta de admirar alguna obra en particular.

Es importante para la difusión del arte mexicano que la mayor cantidad de gente pueda tener acceso a estas obras, y el aspecto de la sacralización del arte no debe de ser una cuestión distante, pues las obras de arte están hechas para el disfrute de la mayor cantidad de gente posible, y para que haya una retroalimentación a través de la obra de arte con el artista y el espectador, pues, si no hay espectadores la función de una obra de arte desaparece, es de dos partes, el creador y receptor de la creación, de otra manera la obra se pierde.¹⁶⁸

De los múltiples comentarios recibidos en el Museo Virtual Andrés Blaisten, se puede apreciar que personas de todo el mundo encuentran obras de autores desconocidos para ellos y les gusta la manera en como son presentadas. A su vez, el museo también ha mantenido un diálogo constante con estudiosos del arte que se interesan por la colección. Es de mencionar que publicaciones de revistas y libros llegan a pedir imágenes del museo para ser reproducidas, lo cual ha aumentado la difusión de las obras.

Internet permite que personas interesadas en dar a conocer obras trascendentes para la plástica de nuestro país, como es el caso de Andrés Blaisten, puedan abarcar un espectro de difusión mucho mayor que con otros medios y a un costo más bajo. La formación de estos espacios también ayuda a que los estudiosos tengan acceso a todas las obras de arte y sepan de su existencia, ya que muchas veces cuando las obras pertenecen a colecciones privadas difícilmente se tiene su registro. Lo cual afecta no solo en el ámbito de la investigación y el conocimiento, sino también para el público en general que prácticamente carece de la posibilidad de apreciarlas.

Se debería de fomentar que los acervos de obras de arte estén disponibles en Internet para poder ser consultados, no solamente colecciones privadas sino colecciones del Estado, las cuales son amplísimas desde la pintura colonial hasta nuestros días, y es muy difícil acceder a ellas porque muchas veces son obras que están en bodegas. Entonces, aunque sea poderlas ver virtualmente pudiera ayudar mucho para la investigación y el entendimiento del arte mexicano.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Entrevista con el coleccionista Andrés Blaisten, Presidente de la Fundación Andrés Blaisten, México D.F., 19 de diciembre de 2006.

¹⁶⁹ *Ibíd.*

Un punto importante del Museo Virtual Andrés Blaisten es que gracias a los sistemas multimedia el visitante puede liberarse de la pasividad receptora e introducirse en una dinámica activa y participativa. De esta manera, cada cual puede construirse su museo ideal como lo habría planteado André Malraux, sólo que a través de un ordenador. Malraux consideraba que todos los museos del mundo no pueden sino dar una visión limitada de la cultura, porque en su opinión nuestros conocimientos son más amplios que nuestros museos, sin embargo con los medios electrónicos como Internet, se pueden hacer colecciones cada vez más amplias y diversas, sin restricciones de espacio, temática y tiempo de exposición.

Como reflejo de la labor y aceptación que ha tenido el Museo Virtual Andrés Blaisten, cada día se registra un promedio de tres mil visitas con una permanencia de más de 20 minutos, a ello se suman los innumerables comentarios en apoyo al trabajo que se realiza en la página. Vale la pena decir que este esfuerzo ha sido reconocido con el segundo lugar del premio al mejor Museo Virtual de América Latina y el Caribe, en la categoría de museos de arte 2005.

Entre las metas planteadas para el museo, se encuentra el constante trabajo de enriquecimiento de información de las obras, así como mantener la calidad en la reproducción digital de cada una de ellas. Hasta ahora el Museo Virtual Andrés Blaisten no cuenta con un museo real de referencia como la mayoría de los museos en Internet, lo cual le imprime una mayor trascendencia como espacio de difusión del arte mexicano, y se reconoce como un ejemplo para la creación de más espacios como éste.

CONCLUSIONES

Es difícil pensar en concluir un trabajo de investigación cuando después de un largo trayecto de análisis y confrontación con el tema, la ventana que en un principio apenas dejaba traspasar una delgada línea de luz ahora se abre para mostrar toda su complejidad, es por ello, que una de las conclusiones de este trabajo es precisamente la necesidad de continuar investigando los nuevos horizontes que ofrece Internet para el arte y la cultura mexicana.

Uno de los propósitos logrados fue la conformación de un espacio de análisis donde se expusieron diversos planteamientos relacionados con la imagen digital y su difusión universal a través de un *museo virtual* en Internet, así pues, este proceso dio como resultado las ideas que se presentan en éste último apartado.

En principio debemos destacar que el eje sobre el cual se desprendieron los apartados de esta investigación fue el momento histórico donde se ubica el *museo virtual*, pues en él se refleja no sólo la evolución tecnológica actual sino la forma en cómo la sociedad concibe el arte dentro de las innovaciones tecnológicas, así como la búsqueda de una renovación artística a través de estos medios.

De esta manera, como parte indisociable del *museo virtual* se encuentra el uso de Internet para la difusión y el desarrollo cultural del mundo. La complejidad que esto significa se da debido a la formación de una realidad distinta, transformada y articulada por nuevas relaciones sociales generadas dentro de Internet, que no sólo se refieren a la comunicación de diferentes individuos en un entorno virtual, sino a la comunicación, el conocimiento y la creación de cualquier tipo de ente

virtual, ya sea una digitalización de algo ya dado físicamente o bien una creación completamente digital. En ambos casos se presenta una de las principales características de la Red, la aobjetualidad, es decir, la falta del objeto físico.

Esta cualidad hace que se puedan almacenar, trasladar y reproducir cualquier cantidad de datos en un mínimo de espacio. La inmaterialidad afecta tanto las cualidades espaciales de un objeto como su relación directa con el espectador. Hay imágenes o datos en general que jamás pasarán al ámbito tangible, es decir que serán conocidas, difundidas y disfrutadas a través de un medio digital. No obstante, la asimilación de cada una de ellas implica un proceso distinto al que se realizaría si se percibieran en un ámbito tangible. En este sentido, la jerarquización de los datos que realiza cada espectador de acuerdo a sus afinidades, usos, gustos y exigencias repercute tanto en la calidad buscada como en la asimilación de las virtudes y limitaciones del medio digital.

Un aspecto importante que se ha desarrollado primordialmente con el ordenador, es el gusto por almacenar los diferentes tipos de datos digitales, el fetichismo tradicional hacia los objetos físicos se ha trasladado a los elementos visuales y sonoros digitales. En el aspecto del arte, este cambio implica una asimilación totalmente distinta, pues mientras que el fetichismo por el objeto artístico implica la acumulación y separación de la obra con los otros, el fetichismo por la obra aobjetual implica una desacralización de la obra, y dadas las características del medio digital, la posesión de la obra implica su reproducción, lo cual necesariamente llevará a su multiplicación y esto a su democratización.

El arte mantiene una disposición natural por mostrar al otro una manera de sentir, de ver el mundo y experimentarlo, y es precisamente en la búsqueda de la colectivización de lo sensible que ha adoptado la creación de sustitutos para su difusión universal. Walter Benjamin expuso que la reproducción mecánica del arte trae como consecuencia una multiplicación en cada una de las copias, pues es esta su propia naturaleza de recreación y difusión. En este sentido, la imagen digital al igual que la fotografía evoca la obra artística y lo representado por ella.

También hay que recordar que una segunda característica que fundamenta la importancia artística y cultural de Internet, es la interactividad que se logra gracias al lenguaje multimedia. Cada vez se pueden encontrar páginas en la Red construidas con mejores elementos visuales, algunas que incorporan audio y video a sus presentaciones, y que asimilan al espectador como actor principal dentro de la construcción virtual del sitio. Así pues, el incremento en el uso de los ordenadores ha permitido la creación de fenómenos sociales como la cibercultura.

Este último corresponde tanto a los niveles de interactividad del medio como al impacto que la computadora ha tenido en la sociedad actual, pues se ha introducido en prácticamente todas las áreas en las que se desarrolla el ser humano, desde lo político, social y económico, hasta lo educativo y artístico. Es en este sentido que nos referimos a la *era de la digitalización de la cultura*, donde las producciones artísticas y culturales, de una u otra forma, están ligadas a su reproducción digital ya sea en imagen, audio o video.

Dentro de esta tendencia actual por digitalizar todo lo digitalizable, el arte ocupa un lugar preponderante que va desde la reproducción de las obras hasta su almacenamiento, investigación y exposición. Es aquí donde el *museo virtual* se presenta como una alternativa histórica de mostrar, transmitir y explorar el arte, pues recurre a las grandes posibilidades que tiene el lenguaje multimedia para acercar las obras y mostrar la información complementaria que permita un mejor entendimiento de ellas.

Con el paso del tiempo el museo ha adoptado diversas posturas, se ha abierto a la experimentación de las nacientes corrientes de arte contemporáneo. Es precisamente de una concepción distinta y transgresora de percibir el arte que André Malraux planteó en 1956 el Museo Imaginario como un espacio donde lo más importante reside en la utilización de los sustitutos de las obras originales y el papel que ellas desempeñan en la apreciación y el conocimiento del arte. Lo importante en el Museo Imaginario es la parte lúdica que une a la obra con el espectador, sobreponiéndose a la originalidad de la obra de arte.

El Museo Imaginario logra emparentar las creaciones artísticas, les otorga el mismo medio de expresión y las iguala en circunstancias, así, cada obra expresa su sentido propio como obra sin que el autor repercuta directamente, a cambio de ello, la obra pierde parte de sus cualidades como el tamaño y el color. La reproducción artística ha permitido que dispongamos de un sin fin de obras significativas que refuercen nuestra memoria sin que éstas rivalicen con la obra de arte original, pues sólo la evoca. Una reproducción en serie amplía nuestro conocimiento, pero de acuerdo a Malraux no satisface nuestra contemplación.

La postura de Malraux se puede vincular a la concepción que dio origen al *museo virtual* y a su relación con el proceso de digitalización, los sustitutos de la cultura y la unión de las nuevas tecnologías con el arte. El *museo virtual* representa un espacio cibernético que conjuga los elementos multimedia a favor de las diferentes creaciones artísticas, y que pese a su reciente aparición ha logrado abrir nuevos lugares de exposición a través de sustitutos. Así pues, dada la trascendencia que puede significar el desarrollo de estos espacios en este trabajo se abarcaron los diferentes elementos relacionados directa o indirectamente con los museos virtuales, desde la parte histórica hasta las cuestiones técnicas de la digitalización de la imagen.

Al definir el “arte” como la presentación de lo sensible mediante un artefacto, pudimos abordar la creación de sustitutos y la digitalización del arte, como un proceso donde el artefacto por el cual es reproducida la obra de arte genera una doble disociación con el mundo sensible desde el cual fue inspirada la obra.

Esto implica que las características y el lenguaje con el cual se logra digitalizar la imagen y ponerla en la Red la separan aun más de su referente e incluso de su reproducción fotográfica, pues la obra digitalizada se libera de su objetualidad, y en cierto sentido de su medio, ya que si bien necesita del ordenador para poder ser apreciada, no está supeditada a un solo ordenador, sino por el contrario tienen la posibilidad de estar en uno y en mil al mismo tiempo, la obra de arte se convierte en datos que son procesados digitalmente para reconstruir su imagen en la pantalla.

Así pues, prácticamente no existen límites para almacenar obras de arte, lo que permite formar un vasto acervo de obras pasadas y actuales. No está de más recordar que también la digitalización en conjunción con los programas del ordenador, permiten la visualización a detalle de las obras, hacen posible la investigación y análisis de todas sus partes, así como la comparación entre estilos, corrientes y artistas de todas las épocas.

Cuando hablamos sobre las características de las imágenes digitalizadas se mencionó que al observar una imagen a través del ordenador, lo que percibimos corresponde al proceso de digitalización que se logra a través de la energía emitida sobre una “*pantalla*” que actúa como soporte para la configuración de la imagen. En comparación, la percepción de la imagen analógica depende de la luz que llega al ojo por reflexión, procedente de los pigmentos contenidos por el soporte de la imagen. Es decir, que el lienzo “*refleja*” la luz (natural o artificial) del soporte de la imagen, en tanto que la pantalla “*emite luz*”.

Esta es una diferencia notable, ya que para poder percibir una imagen digital se necesita un artefacto que lleve a cabo el proceso de emisión de luz de los elementos de la imagen, mientras que en la imagen física es necesario el reflejo de la luz, lo que repercute en la forma de iluminar la obra. Durante el proceso de digitalización se determina la luminancia de la imagen, pues una vez obtenida la imagen deseada, será esa misma imagen la que perciban cada uno de los visitantes sin importar las condiciones de luz externa.

Cabe mencionar que el entorno multimedia equilibra las posibles limitaciones de la obra digitalizada, con las distintas posibilidades de interactuar, jugar y aprender del arte. No obstante, hay que tener presente que si bien, la obra de arte puede transmitirse a lugares inimaginables, los elementos de la obra original sólo podrán ser percibidos al visualizarla directamente.

En el tercer capítulo conjuntamos algunos de los autores que han estudiado el *museo virtual* para definirlo como el espacio cibernético que reproduce digitalmente obras realizadas en soportes tradicionales con el fin de darlas a conocer al mayor número de personas, así como de lograr que

sean apreciadas, valoradas y disfrutadas por el espectador. Permite el fácil y rápido acceso a las piezas y a la información sobre las mismas.

Entre sus principales objetivos está el de ser un centro promotor que impulsa la elaboración, el análisis y la difusión de las obras de arte. Dada su capacidad interactiva se presta a trascender los métodos tradicionales de comunicación con el usuario, pues se presenta flexible a sus necesidades e intereses.

En cuanto a la definición de los museos tradicionales como “*una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno*”, podemos decir que el “*museo virtual*” comparte estos mismos postulados y gracias al uso de las herramientas multimedia también se ha constituido como un espacio alternativo de conocimiento y experimentación.

Por otra parte, existen factores que determinan al museo como una institución, entre ellos se ubican: su estatuto; tipología como entidad cultural pública, semipública o privada; el lugar o medio físico para el patrimonio; las colecciones; el equipo de conservación y animación; la entidad legal. En segunda instancia se encuentra su organización, financiamiento, gestión y administración; también la colección-adquisición, conservación y presentación; así como, las actividades o proyección sociocultural. Dentro de estos lineamientos también se analiza el edificio o arquitectura en el que se incluyen los diferentes aspectos de diseño, construcción, funcionalidad y seguridad del museo.

Con respecto a estos elementos, el *museo virtual* abarca aquellos relacionados con sus estatutos, colección, legalidad, la forma en cómo se financia el sitio, así como su proyección sociocultural. En cuanto al espacio físico las consideraciones deben ser estudiadas dependiendo las particularidades del medio, puesto que también se lleva a cabo una construcción museográfica, diseño y practicidad de la exhibición dentro del ciberespacio. A su vez, el *museo virtual* no

necesita un equipo de conservación de las obras, pues, al digitalizarlas éstas permanecen con su calidad inicial. Sin embargo, es importante evaluar y proteger el sitio de los factores informacionales que pudieran dañar su optimicidad. Finalmente podemos mencionar que el *museo virtual* requiere un mínimo de recursos económicos y humanos para lograr un buen funcionamiento.

Todo esto significa que así como el *museo tradicional* cuenta con características específicas que lo distinguen de una galería o un espacio de exposición, el *museo virtual* ha adoptado gran parte de la razón de ser del museo que lo diferencian y lo identifican como tal en el ciberespacio.

Una de las ventajas del *museo virtual* en Internet es la extensa difusión de las imágenes a un costo más bajo en comparación con otros medios. Por otra parte también se reconoce socialmente a los autores presentes y pasados, al mismo tiempo que permite experimentar un arte abierto e impulsar un diálogo entre el público y el emisor. Este panorama cambia el perfil clásico del museo como un reflejo del coleccionismo privado e institucional que actúa como elemento canonizador para la cultura contemporánea.

Las características de la Red permiten que las imágenes pasadas, presentes y futuras, permanezcan vinculadas, latentes, en un devenir donde constantemente se crean nuevos espacios, nuevas formas y estructuras dentro de un ámbito global sin fronteras. En este sentido, la digitalización también implica la posibilidad de reabrir una obra, de ser transformada por el espectador. Así pues, el *museo virtual* se genera en una sociedad inmersa en un proceso tecnológico importante donde la obra de arte se acerca cada vez más al individuo, sin importar que esto conlleve una pérdida de su propia esencia.

Actualmente se puede encontrar una gran cantidad de imágenes, páginas de artistas, galerías e incluso de museos en Internet, sin embargo, en México el concepto de “*museo virtual*” no se había explorado lo suficiente, es por ello, que el Museo Virtual Andrés Blaisten abre el panorama hacia nuevas formas de representación y exhibición generadas como parte de una realidad social y

cultural específica, convirtiéndose así, en un referente para el conocimiento del arte moderno mexicano, y un ejemplo para la construcción de museos virtuales que proyecten la cultura de nuestro país.

El Museo Virtual Andrés Blaisten ha logrado que gente de todo el mundo, que tal vez jamás tendrá la posibilidad de viajar a México para ver las obras originales, pueda verlas a través de Internet y se haga una idea de lo que es el arte mexicano.

En cada una de las ocho salas que conforman el museo se vincula la parte histórica con las tendencias plásticas de cada periodo, sobre todo del siglo XX, dándole sentido a la agrupación de cada una de ellas y haciendo hincapié en su importancia dentro de la historia de la plástica mexicana. Esto es de particular relevancia dado que muchos de los artistas que se exponen en este museo son poco conocidos debido a su falta de difusión.

En cuanto a la parte técnica, se podría pensar que al pasar de un formato a otro la calidad y los elementos estéticos se pierden, no obstante, en el Museo Virtual Andrés Blaisten se demuestra que esto no necesariamente es cierto puesto que la calidad obtenida en sus imágenes mejora incluso la calidad de las imágenes impresas de las obras, esto se debe a que Blaisten realiza un trabajo técnico minucioso para lograr la máxima resolución de los colores y píxeles que permite un verdadero acercamiento a los detalles de la obra.

Es por todo esto que consideramos el *museo virtual* de suma importancia para la cultura mexicana y por ello, es necesario continuar con los esfuerzos necesarios para desarrollar sitios virtuales de calidad, interacción y seriedad como el que presenta el Museo Virtual Andrés Blaisten. Es de recordar que el museo aun no cuenta con la explicación de todas sus salas, éste es un trabajo pendiente que poco a poco Andrés Blaisten irá desarrollando.

Un factor importante que puede detener la creación de estos nuevos espacios museográficos, es el temor del plagio de las obras al ser puestas en Internet, no obstante, aunque este temor está

fundamentado en la cantidad de información que se sube y se copia de Internet, los derechos de la obra permanecen vigentes, es decir que aunque innumerables personas pueden hacer uso personal de estas obras, queda prohibida su reproducción masiva para fines lucrativos.

Es verdad que Internet puede ser un arma de doble filo, ya que por una parte, permite que las obras de arte sean conocidas en los más diversos lugares, se tenga un acceso más rápido y estén disponibles a cualquier hora. Pero por otra parte, sus alcances son tales que se desconoce su uso en las diferentes partes del mundo. Sin embargo, contar con los derechos de la obra limita en mucho el uso indebido de las obras.

Dadas las características de las colecciones privadas y del gobierno, el Internet es un medio masivo de difusión que ofrece nuevas alternativas para difundir obras poco conocidas no sólo a nivel nacional, sino también internacional. El *museo virtual* permite el acercamiento de estas creaciones al espectador que desde un lugar remoto puede acceder a ellas incrementando su interés tanto por visualizarlas directamente como por investigar y conocerlas más a fondo. En el ámbito museístico el espacio virtual ha logrado invitar al espectador a disfrutar el arte aunque sea a través de réplicas digitales.

Es importante analizar las nuevas formas de experimentación artística involucradas en el desarrollo mismo de la cultura, puesto que el arte al ser creado por el hombre dentro de un entorno social determinado mantiene un vínculo directo con la cultura y sus herramientas de representación. Así, el arte es una fuente creadora de realidades, en tanto que cada obra es un mundo posible dentro de las interpretaciones generadas por cada individuo. La utilización de la tecnología en las nuevas formas de creación y exposición permiten acercar e involucrar lo sensible a la inquietud humana por vivir el arte.

Así, el *museo virtual* representa una extensión de las necesidades de expresar la multiplicidad del arte, donde se añaden a las bellas artes tradicionales las nuevas artes de la imagen inmersas en

recientes expresiones sociales, así como, las propuestas y comportamientos artísticos de carácter interdisciplinario. Dentro de la dispersión continua de imágenes que constituyen nuestra realidad el *museo virtual* es un espacio más que posibilita la revelación del arte.

ANEXOS

ANEXO I. ARTISTAS DE LA COLECCIÓN ANDRÉS BLAISTEN¹⁷⁰

ESCUELAS DE PINTURA AL AIRE LIBRE. Como respuesta a los conservadores sistemas de enseñanza de la Academia de San Carlos, las Escuelas de Pintura al Aire Libre proliferaron en diversas zonas de la ciudad de México, la primera de ellas fundada por Alfredo Ramos Martínez en el barrio de Santa Anita, llamada "Barbizón" data de 1913. Posteriormente se abrió la de Chimalistac fundada por Fernando Leal, Alva de la Canal, Fernández Ledesma, Díaz de León, entre otros. Promovieron la sencillez de medios técnicos, la inconformidad de soluciones pintorescas y la observación de la naturaleza, como los medios más adecuados para la expresión artística. La Escuelas de Pintura al Aire Libre impulsaron a niños y jóvenes, así como a indígenas, obreros e hijos de obreros, a manifestar sus inquietudes artísticas, con una ingenuidad racionalista en la expresión de los motivos que pintaban, haciendo énfasis en los asuntos regionales y el carácter mexicano de las cosas. Otra escuela fue la de Coyoacán, en la cual trabajaron Jean Charlot, Luis Martínez y Federico Cantú. En 1925 se fundaron las escuelas de Churubusco, Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe Hidalgo. En 1926 se abrieron la de San Ángel, dirigida por Gonzalo Argüelles y la de Ixtacalco, con Joaquín Clausell al frente. El éxito de las escuelas llevó a la creación de dos Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana en 1927, uno dirigido por Fernández Ledesma en el barrio de San Pablo y otro por Fernando Leal en Nonoalco. También se fundó la Escuela de Escultura y Talla Directa en la ciudad de México, animada por Guillermo Ruiz, y una Escuela Libre de Pintura y Escultura en Michoacán. Se inauguraron dos escuelas más: la de Los Reyes, Coyoacán, dirigida por Rosario Cabrera, y la de Cholula, Puebla,

dirigida por Fermín Revueltas. A pesar de los buenos resultados alcanzados por las escuelas y los centros, la Secretaría de Educación Pública les retiró su apoyo. A partir de 1930 los conflictos entre autoridades y escuelas se fueron haciendo más profundos y poco a poco fueron cerrando estos centros de enseñanza, aunque aún se abrieron otras como el de Taxco, Guerrero dirigida por Tamiji Kitagawa o el de San Antonio Abad. Para 1937 la mayoría de estos lugares habían sido clausurados.

GILBERTO ACEVES NAVARRO (CIUDAD DE MÉXICO, 1931). Estudió en la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado "La Esmeralda" del INBA en 1950, sus maestros fueron Enrique Assad, Ignacio Aguirre y Carlos Orozco Romero. Trabajó con David Alfaro Siqueiros en la realización de los murales de la Rectoría de la UNAM en 1952. Ha desarrollado una importante labor docente, de 1957 a 1961 en el Instituto de Intercambio Cultural Mexicano Norteamericano, en Los Ángeles, California y de 1971 hasta la fecha como Maestro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia de San Carlos de la UNAM y de 1998 a la fecha en su taller de la Colonia Roma. Aceves, es autor de los murales "Canto a la raza" y "Danzas de la vida y la muerte". En 1989 recibió mención honorífica en la Bienal de Cannes Sur Mer en Francia, así como el premio de la Universidad Nacional. El repertorio de Aceves Navarro es muy extenso. Ha trabajado diversos formatos, dimensiones y materiales.

RAMÓN ALEJANDRO ([?], 1943). Su bisabuelo, abuelo y tíos maternos habían sido pintores, y aunque se trató por todos los medios de disuadirlo de seguir sus pasos, todo fue en vano. A los diecisiete años recorrió los Andes Australes, la Patagonia y Minas Gerais: a los veinte años llegó a Bahía y de allí se dirigió a Europa, Marruecos y Egipto, buscando las pinturas, esculturas y arquitecturas que ninguna reproducción le permitía, a su entender, disfrutar y comprender satisfactoriamente. Grabó en metal durante tres años antes de intentar pintar. Surgieron simulacros de

¹⁷⁰ La información biográfica de los artistas está tomada del Museo Virtual Andrés Blaisten. Dirección Web: www.museoblaisten.com y del texto *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, UNAM, México, 2005.

estructuras articuladas representando entidades celestes o infernales que fueron interpretadas como máquinas de tortura. Meticulosamente dibujadas, pasaban como tridimensionales, flotantes en el espacio. Al poco tiempo, aparecieron los desnudos míticos. A partir de 1963 eligió París como su residencia fija; en 1995 se traslada a Miami donde reencuentra la vegetación, el mar y las nubes de su infancia. Actualmente se desplaza entre ambos sitios.

EMILIO AMERO (IXTLAHUACA, ESTADO DE MÉXICO 1901- NORMAN, OKLAHOMA, 1976). Realizó estudios formales en la Academia de San Carlos de 1911 a 1917. Tomó parte activa en la formación del movimiento muralista, junto con Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Jean Charlot, de quien aprendió la técnica del *fresco*. Trabajó con Carlos Mérida en dos murales para la Secretaría de Educación, y planeó la decoración sobre la integración iberoamericana para la Librería Principal. Junto con Jean Charlot fue un entusiasta promotor de la litografía mexicana, revaluando los temas y técnicas del siglo XIX. Después de asistir a diversos talleres en Cuba y los Estados Unidos, regresó a México y en 1930 fundó una escuela de litografía en la entonces Escuela Central de Artes Plásticas cuyos alumnos fueron, entre otros, Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos y Francisco Dosamantes. Un artista versátil, Amero produjo óleos y acuarelas, e incursionó en la fotografía y el cine. En 1935, exhibió exitosamente "rayogramas" en la Galería Julien Levy de Nueva York. Vivió en los Estados Unidos durante varios años y fue maestro de artes gráficas en la Universidad de Oklahoma.

RAÚL ANGUIANO (GUADALAJARA, 1915- CIUDAD DE MÉXICO, 2006). Inició su entrenamiento en la Escuela al Aire Libre de Guadalajara, donde junto con otros artistas organizó el grupo de Jóvenes Pintores Jaliscienses. Dos años después llegó a la ciudad de México y en 1934 se unió a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Fue miembro fundador del Taller de la Gráfica Popular en 1938, donde principalmente realizó grabados y litografías con la idea básica de solidaridad con los trabajadores y campesinos. El mismo año, presentó su primera exhibición individual en el Palacio de Bellas Artes. En 1941, fue a los Estados Unidos donde estudió y enseñó pintura. Fue fundador del Salón de la Plástica Mexicana y maestro en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de México. Inició su labor como muralista con el fresco denominado *La educación socialista* en la Escuela Carlos A. Carrillo en la ciudad de México. Su trabajo mural pertenece a la segunda generación de muralistas, junto con González Camarena, Juan O'Gorman y otros. Ha recibido innumerables premios y distinciones entre los que destaca la insignia "José Clemente Orozco" que

el Congreso del Estado de Jalisco le otorgó en 1956 y la Medalla de Oro del Salón Panamericano de Arte en Porto Alegre, Brasil.

JAVIER ARÉVALO (GUADALAJARA, 1937). En 1957 inició su vida profesional en la Escuela de Artes y Letras de su ciudad natal. Se trasladó a la ciudad de México e ingresó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas San Carlos en 1961 donde sus maestros fueron Antonio Rodríguez Luna y Francisco Moreno Capdevila; participó en la Bienal de Grabado en Córdoba, Argentina. Egresó de la Academia de San Carlos en donde recibió cinco premios de pintura. En 1964 -65 viajó a Concepción, Chile, formando parte del grupo de trabajo del muralista Jorge González Camarena. Fue nombrado director de la Sección de Artes Plásticas de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Morelia, Michoacán en 1965. Ha sido maestro en la Escuela Nacional de Pintura, Grabado y Escultura "La Esmeralda" del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1970 ganó el Primer Premio de Grabado en la Bienal de Tokio y en el año 2000 recibió el Premio Jalisco en Artes.

JOSÉ AGUSTÍN ARRIETA (SANTA CHIAUTEMPAN, TLAXCALA, 1803- PUEBLA, 1874). A la edad de cuatro años se mudó con su familia a la ciudad de Puebla. Desde muy joven inició sus estudios en la Academia de Bellas Artes del Estado, bajo las órdenes de pintores de reconocido prestigio artístico y social como Jukián Ordóñez, Lorenzo Zendejas y Salvador del Huerto, de quienes obtuvo la habilidad para el dibujo, la facilidad para las composiciones y los conocimientos anatómicos para la construcción de retratos. De sus primeros años data una colección de estampas en las que se ilustran diversas maquinarias industriales. Posteriormente realizó retratos entre los que destaca uno del general Ignacio Zaragoza, así como algunos cuadros religiosos. Arrieta abandonó las cuestiones académicas y optó por seguir su percepción de la realidad de la época, produciendo escenas costumbristas y naturalezas muertas. Fue famoso por sus pinturas de "chinas poblanas" y presentó sus obras en diversas exposiciones como en 1850 en la Academia Nacional de San Carlos, en 1851, 1853 y 1855 en la de Puebla.

EMILIO BAZ VIAUD (CIUDAD DE MÉXICO, 1918-1991). Un artista poco conocido, aún en México, cuyo trabajo ha empezado a ser evaluado por los expertos. Estudió arquitectura pero siempre se interesó en la pintura, fue alumno del pintor Manuel Rodríguez Lozano, quien lo guió a lo largo de su vocación como artista. Su primera exhibición fue hasta 1951, aunque participó en diversas muestras colectivas junto a eminentes artistas como Siqueiros y Diego

Rivera. Su meticulosa técnica en estilo "trompe-l'oeil", lograda aplicando pintura al óleo sobre superficies secas, fue elogiada por sus colegas y críticos, quienes unánimemente compararon su nítido realismo con los maestros flamencos del Renacimiento. En los años setenta experimentó con composiciones abstractas, pero básicamente es conocido por su trabajo realizado antes de 1955.

ANGELINA BELOFF (SAN PETERSBURGO, RUSIA, 1879-CIUDAD DE MÉXICO, 1969). Ingresó en 1905 a la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal. En 1909 se trasladó a París en donde completó su aprendizaje de grabado en madera y en metal. Ese mismo año conoció a Diego Rivera, quien le realizó un extraordinario retrato que marcó su relación. En 1911, Beloff y Rivera contrajeron matrimonio y permanecieron juntos siete años. Hasta el año de 1932 expuso regularmente en el Salón de Otoño de París, en el Salón de las Tullerías y en el de los Independientes. Durante su estancia en París pintó retratos de personalidades mexicanas residentes en la capital francesa. En 1932 se estableció en la ciudad de México. Expuso en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, en la Galería de Arte Mexicano en 1951 y 1952 y en 1956 en el Salón de la Plástica Mexicana.

HERMENEGILDO BUSTOS (PURÍSIMA DEL RINCÓN, GUANAJUATO, 1832-1907). Estudió solo por seis meses con el pintor Herrera, quien le enseñó poco. Produjo esculturas religiosas y programas murales para su parroquia; diseñó máscaras para festividades religiosas, pintó *retablos*, y cientos de pequeños retratos, usualmente en óleo sobre lámina, de amigos y vecinos. Pascual Aceves, estudioso de Bustos le atribuye las esculturas para los templos de Purísima, entre ellos un *Señor de la Buena Muerte del Santuario*, un *Ecce Homo* y una *Virgen de Dolores*. Interesado en la astronomía, dejó pintados registros de cometas y eclipses. Sus retratos fueron coleccionados primero por el escritor guanajuatense Francisco Orozco Muñoz. La casa del Dr. Aceves Barajas de Francisco del Rincón, se convirtió en el Museo Hermenegildo Bustos. Su obra se exhibió en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México en 1951 y posteriormente en París, Estocolmo, Londres y Tokio.

MIGUEL CABRERA (OAXACA, 1695-1768). Hacia 1737 se encontraba en la ciudad de México, donde en 1740, se casó con María Solano y Herrera. Se cree que su maestro fue José de Ibarra y estuvo entre los artistas que examinaron la pintura original de la *Virgen de Guadalupe* en 1751. Participó también en el intento de fundar una academia en 1753. En 1756 Cabrera se consagró como un intelectual, no

sólo como artista, al publicar una narración sobre la imagen de la *Virgen de Guadalupe* en la imprenta del colegio jesuita de San Ildefonso. Su producción incluye pinturas de pared y diseño de retablos así como pequeñas obras sobre cobre. Es también conocido por sus excelentes retratos y una serie de pinturas de *castas*.

ROSARIO CABRERA (CIUDAD DE MÉXICO, 1901-PROGRESO, YUCATÁN, 1975). Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes bajo la instrucción de Saturnino Herrán y el gran impresionista, Mateo Herrera. Por esto su primer trabajo muestra la influencia de un modernismo académico. Su promisoría carrera le permitió viajar a Europa y exhibir individualmente en París entre 1925 y 1926. A su regreso, se unió al grupo de maestros de las Escuelas de Pintura al Aire Libre dirigidas por Alfredo Ramos Martínez, y de 1928 a 1929 dirigió la de Los Reyes en Coyoacán y más tarde la de Cholula. Tal vez desilusionada por las promesas incumplidas de las instituciones post-revolucionarias en el ámbito de la educación, cesó su trabajo en los inicios de los treinta.

CELIA CALDERÓN (CIUDAD DE MÉXICO, 1921-1969). Es conocida mayormente por su obra gráfica, aunque fue también destacada pintora y acuarelista, cuya técnica le ganó un lugar como maestra en la Academia a partir de 1946. Recibió formal instrucción en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en el taller fundado por Díaz de León. Gracias a una beca del Consejo Británico finalizó sus estudios de arte gráfico en la Slade Art School de Londres. A invitación de la Unión Soviética, viajó al oriente lejano y exhibió en Pekín (Beijing). Como grabadora empleó diversas técnicas, especialmente grabado y litografía, y debido a su excelente trabajo fue invitada a unirse a la Sociedad Mexicana de Grabadores en 1947 y al Taller de Gráfica Popular en 1952. Como maestra instruyó a varias generaciones y fue altamente respetada por la comunidad artística.

RAFAEL CALZADA (CIUDAD DE MÉXICO, 1951) Inició sus estudios de dibujo y pintura en 1968 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos) y un año después ingresó a la carrera de Artes Plásticas. En 1972 recibió el Primer Premio de "Estampa" otorgado por la Academia de San Carlos; además el Club de Sembradores de la Amistad de Monterrey (1980) le otorgó un reconocimiento por su labor de embellecimiento de la ciudad con su Escultura Monumental; le fueron dadas las llaves de la ciudad de Nueva Orleans y nombrado Ciudadano Honorario por su exhibición de pintura. Su obra se encuentra en importantes colecciones privadas de México, Francia, Brasil, Canadá, Ecuador, Costa Rica, Puerto Rico y los Estados Unidos y en instituciones

como el Museo de Arte Contemporáneo y la Pinacoteca en Monterrey, la Academia de San Carlos y la Embajada de México en Brasil. En 1993 inicia y funda el primer taller de cerámica experimental en San Francisco Villa de Santiago en Nuevo León. Su obra se define como abstraccionista-lírica.

RAMÓN CANO MANILLA (VERACRÚZ, 1888- CIUDAD MANTE, TAMAULIPAS, 1974). Desde muy temprana edad desempeñó diversas labores en el campo. Llegó a la ciudad de México en 1920, se inscribió en la Academia de San Carlos y se unió a la Escuela de Pintura al Aire Libre en Chimalistac. Sus maestros fueron Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas, y entre sus compañeros destacaban Ramón Alva de la Canal y Fernando Leal. En 1926, participó en una exhibición del Museo de Arte de Madrid, y en 1928 en la Feria Internacional de Sevilla, donde ganó medalla de oro por su trabajo titulado *India oaxaqueña*. El mismo año fue comisionado por Alfredo Ramos Martínez para establecer la escuela de Los Reyes en Coyoacán. Más tarde fundó otras Escuelas al Aire Libre como la de San Andrés Tuxtla, Veracruz. En 1948 se trasladó a Ciudad Mante, Tamaulipas donde realizó diversas obras, impartió clases y escribió. Trabajó como director regional en el Instituto Regional de Bellas Artes de esta ciudad de 1956 a 1960. Cano Manilla realizó importantes murales en el estado de Tamaulipas.

FEDERICO CANTÚ (CADEREYTA, NUEVO LEÓN, 1907- CIUDAD DE MÉXICO, 1989). En 1922 se unió a la Escuela de Pintura al Aire Libre en Coyoacán, dirigida por Alfredo Ramos Martínez. En contraste con otros artistas, su estilo siguió una línea académica que aplicó también a la pintura mural, la escultura y el grabado, entre otras disciplinas. Por diez años (1924-1934) viajó a Europa y Estados Unidos. Exhibió por vez primera en Los Angeles, California, y tomó parte en diversas exposiciones colectivas en Nueva York. Regresó a México en 1934, y en 1945 empezó a trabajar la punta seca con Carlos Alvarado Lang. En 1986 viajó a los Estados Unidos para impartir clases en la Universidad de California. Fue miembro fundador del Salón de la Plástica Mexicana. Realizó murales en la ciudad de México, San Miguel de Allende, Morelia y Monterrey. Durante varios años se dedicó a la pintura mural de manera privada. En 1960 empezó a producir relieves y escultura emblemática para el Instituto Mexicano del Seguro Social.

LILIA CARRILLO (CIUDAD DE MÉXICO, 1930-1974). Fue alumna de Manuel Rodríguez Lozano, por lo que se le considera heredera de la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Asistió más tarde a la Escuela de Pintura, Escultura

y Grabado "La Esmeralda", donde estudió con Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz y Pablo O'Higgins. En 1953 viajó a París para estudiar en la Academia de la Grande Chaumiere. Regresó a México en 1955. Durante su estancia en Francia recibió la influencia de las vanguardias internacionales como el cubismo, el surrealismo, el expresionismo abstracto y el informalismo abstracto. En 1960 contrae matrimonio con el también pintor y escultor Manuel Felguérez. Su obra se expone en Washington, Nueva York, Tokio, Lima, São Paulo, Madrid, Barcelona, Bogotá y Cuba. En 1966, durante su participación en la muestra *Confrontación 66* en el Palacio de Bellas Artes, se suscita un enfrentamiento entre las nuevas tendencias y los últimos representantes de la escuela mexicana de pintura. Este suceso da lugar al nacimiento del grupo conocido como *Generación de Ruptura*, donde se le reconoce como iniciadora del informalismo abstracto.

JULIO CASTELLANOS (CIUDAD DE MÉXICO, 1905-1947). Perteneció al grupo de artistas y escritores que expusieron sus ideas en la revista *Contemporáneos*, siendo también muralista y litógrafo. Comenzó sus estudios bajo la tutela de Saturnino Herrán y Leandro Izaguirre, maestros de la corriente académica. Siendo joven fue a los Estados Unidos y trabajó por un tiempo en escenografía. A su regreso a México, a principios de los años veinte, estuvo involucrado con las Escuelas de Pintura al Aire Libre y a la técnica de dibujo de Adolfo Best Maugard. Fue encauzado en su carrera como pintor por Manuel Rodríguez Lozano, y junto con él realizó viajes cortos a Buenos Aires y París. A su regreso a México se unió a los poetas y dramaturgos del *Teatro Ulises*, patrocinados por Antonieta Rivas Mercado, donde contribuyó a diseñar algunos escenarios. Pintó murales para escuelas públicas en México al mismo tiempo que promovió el arte en galerías e instituciones estatales. Durante los últimos diez años de su vida produjo la mayoría de su obra.

FERNANDO CASTILLO (CIUDAD DE MÉXICO, 1895-1940). Con sus humildes comienzos como pastor y arriero, Fernando Castillo es un ejemplo de cómo las Escuelas de Pintura al Aire Libre ayudaron a la educación artística y estética de los grupos sociales tradicionalmente aislados del arte. Quizá heredó de su padre el gusto por la talla en madera y el grabado y lo mejoró con la pintura y el dibujo. En 1928 tomó cursos en el Centro Popular de Arte dirigido por Gabriel Fernández Ledesma en San Pablo en la ciudad de México. Aunque su trabajo llegó al Pabellón de México en Sevilla, donde ganó la medalla de plata, tuvo una vida difícil, trabajando como bolero, zapatero, "cargador de muertos" en un hospital y empleado en la galería de arte de la Secretaría de Educación. Murió de tuberculosis. Sólo un puñado de sus

obras sobrevive, cuidadosamente guardadas por coleccionistas privados.

MÓNICA CASTILLO (CIUDAD DE MÉXICO, 1961). En 1978 estudió grabado y dibujo en la *Scuola Germanica di Roma*, en Italia. Un año después estudió en la *Akademie der Bildenden Künste* de Stuttgart, Alemania, lugar en el que participó en exposiciones colectivas en 1984 y 1985. De regreso a México encontró una promoción muy activa de incipientes artistas que trabajaba con empeño en recuperar la pintura de figuración expresionista mexicana. En 1986 se incorporó a la "Quiñonera", una antigua casona de la Candelaria en Coyoacán, propiedad de los pintores Néstor y Héctor Quiñones, donde varios artistas trabajaban. Su primera muestra individual fue *Presentación en sociedad* en 1991 en la Galería OMR de la ciudad de México. De 1994 a 1999 fue docente en el Centro Nacional de las Artes y en la Escuela Nacional de Pintura "La Esmeralda". Ha participado en numerosas exposiciones en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica.

FIDENCIO CASTILLO (ETZATLÁN, JALISCO, 1907 – [?]). Inició la práctica escultórica de manera autodidacta en 1937. Expuso en el Salón de Arte Mexicano y el Museo de Arte Moderno en 1958. Recibió el primer lugar en escultura en la Exposición de Pintura y Escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1959. Tuvo Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Escultura Mexicana Contemporánea, Alameda Central de la ciudad de México en 1960. Fue profesor de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda". Donó en 1972 a la ciudad de Guachinango, Jalisco una estatua de don Miguel Hidalgo y Costilla ubicada en la Plaza de Armas, modelada en bronce por él y Rosa Castillo.

FRANCISCO CASTRO LEÑERO (CIUDAD DE MÉXICO, 1954). Estudió pintura en la Escuela Nacional de Pintura, La Esmeralda, de 1975 a 1979. Estudió diseño gráfico en Urbino, Italia, y posteriormente regresó a "La Esmeralda" para realizar litografía. Apegado al abstraccionismo, ha experimentado, además de la pintura, en la instalación, la escultura y la obra gráfica. Ha sido maestro de dibujo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Xochimilco y su primera muestra se presentó en 1982 en la Galería del Auditorio Nacional de la ciudad de México. Su obra ha sido exhibida internacionalmente en exposiciones individuales y colectivas en espacios como el Museo de la Américas de Puerto Rico, el Mexican Fine Arts Institute, de Chicago; el Museo Rufino Tamayo, el Museo de Arte Contemporáneo y el Hudson River Museum, de la ciudad de Nueva York.

Desde 1999 forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

JOSÉ CASTRO LEÑERO (CIUDAD DE MÉXICO, 1953). Entre 1973 y 1974 realizó estudios de Comunicación Gráfica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. De 1975 a 1979 cursó la carrera de Artes Visuales en la misma institución y en el Centro de Investigación y Experimentación Plástica del INBA. Presentó su primera muestra individual en 1976 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. En 1996 obtuvo el premio de adquisición en la VIII Bienal Rufino Tamayo, y Mención Honorífica en pintura en Artfest de la ciudad de México en 2005. José Castro Leñero ha desarrollado su arte empleando diversas técnicas entre las que destaca la fotografía y la serigrafía. En el 2001 presentó la exposición *Imágenes en tránsito* en la Galería Central del Centro Nacional de las Artes de la ciudad de México, en la cual experimentó con su pintura y el arte de digitalización de imágenes por computadora mostrando paisajes urbanos y entornos cotidianos. Colectivamente ha participado en exposiciones importantes en el extranjero.

ALBERTO CASTRO LEÑERO (CIUDAD DE MÉXICO, 1951). De 1971 a 1978 estudió Comunicación Gráfica y Artes Visuales en la Academia de San Carlos. En 1979 obtuvo una beca y realizó estudios de pintura en Bologna, Italia. Fue maestro de Experimentación Visual durante cinco años en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Ha trabajado como ilustrador en diversas publicaciones culturales y educativas como el Fondo de Cultura Económica, la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional de Bellas Artes. De 1993 a 2000 formó parte del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha participado en importantes muestras colectivas e individuales tanto en México como en el extranjero, en múltiples ocasiones al lado de sus hermanos, también pintores, Francisco, José y Miguel. Ha explorado el expresionismo, la figuración y la abstracción.

MIGUEL CASTRO LEÑERO (CIUDAD DE MÉXICO, 1956). En 1975 ingresó a Escuela Nacional de Pintura, La Esmeralda, estudios que abandona dos años después para ingresar al taller de grabado del Centro de Investigación y Experimentación Plástica donde permanece también poco tiempo. En 1980 presenta su primera muestra individual: *Acrílicos* en la Casa de la Cultura en Oaxaca. Miguel Castro Leñero obtiene de su imaginación muchos de los temas de su pintura, donde la textura es su sello particular. Entre los principales premios que ha recibido se encuentran el de Adquisición del Salón Nacional de Artes Plásticas; el de la

Sección Anual de Pintura de la V Bienal Iberoamericana de Arte; el de la I Bienal de Pintura Rufino Tamayo, en Oaxaca, y el de Eco Art Internacional en Río de Janeiro, Brasil. Miguel Castro Leñero, al igual que sus hermanos, ha expuesto en los principales museos y galerías nacionales e internacionales.

AGUSTÍN CASTRO LÓPEZ (CIUDAD DE MÉXICO, 1958). Estudió de 1974 a 1977 en el taller de Artes Plásticas del Colegio de Bachilleres en la ciudad de México. De 1981 a 1986 cursó estudios en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, "La Esmeralda". Ha recibido numeroso reconocimientos, entre los que destacan el Premio de Adquisición del Salón Nacional de Artes Plásticas, sección pintura en 1987; Mención Honorífica de la VI Bienal Rufino Tamayo y reconocimiento a su labor artística por el Consejo Consultivo de la Ciudad de México. Creador del Taller de Pintura de Azcapotzalco que reunía a 6 artistas fuera de la corriente neomexicanista. Destaca su manejo del dibujo, y los recursos compositivos, conjunta diversas técnicas desde el fotografismo hasta el neoexpresionismo figurativo. Ha expuesto individual y colectivamente en diversas galerías y museos a nivel nacional e internacional.

JEAN CHARLOT (PARÍS, 1898- HONOLULU, HAWAI, 1979). Estudió en la Ecole des Beaux-Arts en París, Después de pelear en la Primera Guerra Mundial decidió establecerse en México con su madre. Compartió un estudio con el pintor Fernando Leal y llegó a involucrarse en la creciente escena artística promoviendo el grabado en madera y las técnicas litográficas. En 1922 auxilió a Diego Rivera en el mural *La Creación* y poco después comenzó su propia composición *Masacre en el Templo Mayor*, que fue el primer mural pintado como *fresco* con tema crítico e histórico, en lo que se ha llamado el renacimiento mexicano. Creó tres murales más con escenas de costumbres regionales para la Secretaría de Educación. Llegó a ser editor de la revista *Tradiciones Mexicanas*, dedicando su tiempo a escribir y promover el arte mexicano en los Estados Unidos. En 1930 decidió ir a vivir a Nueva York. Mantuvo contacto con sus colegas mexicanos a través de sus escritos, pinturas y obra gráfica. Se estableció con su familia en Hawái en 1949, donde trabajó como maestro, pintor y muralista.

JESÚS FRUCTUOSO CONTRERAS (AGUASCALIENTES, 1866- CIUDAD DE MÉXICO, 1902). Estudió desde niño como aprendiz en el taller del escultor Miguel Noreña. En 1881 ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Obtuvo una beca para ir a París. Allí trabajó como obrero en los talleres de la Fundición de Bronce Ornamental, estudió el tallado en piedra con el Arq. Colibert y como aprendiz en la Casa de

Bronces Allard (1888). Regresó a México donde estableció la Fundición Artística Mexicana (1892), de la cual salieron 18 de las estatuas colocadas en el Paseo de la Reforma, en la ciudad de México. En 1898, fue nombrado Comisionado General de Bellas Artes de México con motivo de la Exposición Universal de París de 1900. Con la escultura *Malgré tout* (A pesar de todo), ganó el Primer Premio, la Cruz de la Legión de Honor y recibió una cálida felicitación del escultor Auguste Rodin. Colaboró con Manuel Noreña en la fundición del *Monumento a Cuauhtémoc* (1886). Fue director del taller de fundición de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, presidente fundador del Ateneo Mexicano Literario y Artístico (1892), inspector de Monumentos Públicos e inspector interino de Bellas Artes y Artes Industriales (1901). Contreras fue la personalidad escultórica más brillante de esa época, y su obra marcó a toda la generación subsiguiente.

PEDRO CORONEL (ZACATECAS, 1923-1985). Estudió pintura y escultura en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura, La Esmeralda, de 1940 a 1945 bajo la tutela de Juan Cruz, Francisco Zúñiga y Santos Balmori. En 1946 fue a París donde asistió a diversos talleres dirigidos por el pintor Víctor Brauner y el escultor Constantin Brancusi. Alternó su estancia entre México y París. Su primera exposición individual fue en la Galería Proteo en 1954. Más tarde exhibió en Francia, Italia, Japón, los Estados Unidos y Brasil. Además de ser un creador, Pedro Coronel fue un entusiasta coleccionista de arte pre-colombino, primitivo, oriental, grecorromano y medieval así como de arte gráfico. Donó su colección al pueblo de México en un museo que lleva su nombre. Algunos autores han dividido su carrera en las siguientes etapas: naturalista, estructuralista, lírica, cromática y la recuperación de la pintura nativa. Ganó el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1984.

JUAN CORREA, (ACTIVO, CIUDAD DE MÉXICO, 1674–1739). Intervino como maestro en valuaciones de obras como las de Pedro de la Sierra, Juan Isidro, Mateo Martínez de la Colina, los del capitán Antonio Xiraldo, y los de Juan Millán de Poblete. Mucha de su obra, sobre todo las de tema Guadalupano, llegaron a España. En 1669 pintó para la capilla de los Santos Españoles, en la ciudad de Roma, una Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y San Juan Evangelista. Tiene obras de tema religioso y profano, con asuntos humanísticos e históricos. Dos de sus obras decoran, junto con los de Cristóbal de Villalpando, la sacristía de la Catedral de la Ciudad de México, y representan la Asunción de la Virgen y la Entrada de Jesús a Jerusalén. En la sacristía del templo de San Diego en Aguascalientes, se ve su obra más antigua fechada en 1675, así como Escenas de la vida de San Francisco, de 1681, que muestra todo el empuje de un

pintor del siglo XVII. El Museo de Arte de Filadelfia tiene dos arcángeles de 1739. Algunas otras obras de Correa se han localizado en Antigua, Guatemala.

OLGA COSTA (LEPZIG, ALEMANIA, 1913- GUANAJUATO, 1993). Olga Kostakowsky, pasó su niñez en Berlín. Llegó a la ciudad de México a la edad de doce años en 1925. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas junto con Carlos Mérida. En 1935 se casó con el pintor José Chávez Morado. En 1941 tomó parte en la fundación de la Galería Espiral, la cual dirigió. También fue cofundadora de la Sociedad de Arte Moderno y del Salón de la Plástica Mexicana. En 1945 presentó su primera exposición individual en la Galería de Arte Mexicano y en 1946 viajó a Japón, donde quedó impresionada con el arte oriental, cuya técnica y estilo incorporó a su pintura. En 1966 se estableció junto con su esposo en Guanajuato.

MIGUEL COVARRUBIAS (CIUDAD DE MÉXICO, 1904-1957). A la edad de catorce años comenzó trabajando como dibujante de mapas en la Secretaría de Comunicaciones. Covarrubias, conocido como el "chamaco", comenzó su carrera como caricaturista y se mudó a Nueva York en 1923, donde realizó la mayoría de su trabajo. Su libro *The Prince of Wales and Other Famous Americans* publicado por Knopf en 1925, fue uno de sus mayores éxitos como caricaturista así como su trabajo para revistas como *Vanity Fair*, *Fortune* and *Harper's Bazaar*. Viajó a Bali, acompañado de su esposa Rosa Rolanda, como miembro de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Pintó seis murales titulados *Pacific Basin* para la Treasure Island World Fair de San Francisco en 1938. Contribuyó en los campos de la caricatura, ilustración de libros, pintura, museografía, coleccionismo, diseño escénico y las letras.

JUAN CRUZ REYES (CIUDAD DE MÉXICO, 1914-1991). Estudió en la Academia de San Carlos en 1930 y perteneció al Instituto de Investigaciones Etnográficas. Fue nombrado director de Talla Directa en 1937 y colaboró con Guillermo Ruiz hasta 1970. En 1938 viajó a Bogotá, Colombia, para entregar una escultura de Benito Juárez donada por el gobierno mexicano, y posteriormente a Panamá a instalar una estatua de José María Morelos. En 1940, colaboró con Francisco Zúñiga en la Escuela de Talla Directa. En 1950 ganó la beca Guggenheim con el proyecto "Estudio de la Escultura Pre-hispánica". Cruz Reyes ejecutó varias esculturas monumentales para diversas instituciones mexicanas. En 1986, el gobierno de Japón adquirió su obra "Paz maternal" para la "calle de las esculturas" en Nagoya. Sus esculturas reflejan la sensualidad y el erotismo que los pintores y escultores mexicanos del siglo XIX crearon como

una iconografía pero que permanecía escondida hasta entonces.

GERMÁN CUETO (CIUDAD DE MÉXICO, 1893-1975). Comenzó estudios de química que la Revolución no le permitió terminar, por lo que viajó a España. A su regreso a México en 1918 decidió ser escultor. Estudió un tiempo en la Academia de San Carlos. En 1923 se adhirió al movimiento estridentista, rechazando los valores tradicionales y religiosos convencionales. Exhibió máscaras abstractas en el Café de Nadie. De 1927 a 1932 vivió en París, y a través de su prima Marie Blanchard, conoció a Joaquín Torres García, Jacques Lipchitz y Constantin Brancusi, entre otros. En 1930 expuso en *Cercle et Carré*, grupo fundado por el artista uruguayo Joaquín Torres-García y el crítico belga Michel Seuphor como oposición al surrealismo. Posteriormente expuso en Suiza, en Barcelona y en el Salon des Surindépendants. A la muerte de María Blanchard en 1932, la familia Cueto regresó a México e invitaron a Angelina Beloff. Entre sus esculturas monumentales destaca *El Corredor*, realizada para la Ruta de la Amistad en 1968.

JOSÉ DE ALCÍBAR (ACTIVO, 1751-1801). Obra suya fue la hechura de los cinco altares que adornaban la Capilla de San Nicolás Tolentino, en el Hospital Real de Indios, que fueron hechos en 1781. En 1786 pintó los dos lienzos para un gallardete de los gallegos cofrades de Santiago, que tenían su altar en la capilla del Tercer Orden en el convento de San Francisco en México. En la sacristía del templo de San Marcos en Aguascalientes se conserva su cuadro más famoso: *La Adoración de los Reyes*, firmado en México en 1775. Realizó varios retratos entre los que destacan uno del Virrey Bucareli de 1774, de Fray Juan de Moya de 1794, Fray Damián Martínez de Galinsoga, Obispo de Sonora y el de Doña María Josefa Bruno. En el antiguo Colegio de Guadalupe, en Zacatecas, existe una Virgen de Guadalupe, de 1758, y en el convento de San Joaquín, cerca de Tacuba, un Jesús con la Cruz a Cuestas.

BALTASAR DE ECHAVE IBÍA (1583-1650). Aparentemente nació entre 1583 u 84. Se casó en 1623 y su vida pasó cobijada por la fama de su padre literato, y de su hijo, quien llegó a ser un importante artista barroco. Tuvo afán por las coloraciones azules, algunas admirables como la *Virgen del Apocalipsis*. Trabajó de 1610 a 1650.

FRAY MIGUEL DE HERRERA (1729-1780) Aparece en 1729 como autor de un gran lienzo colocado en la portería del convento del Carmen, en Puebla, con motivo de las fiestas de la canonización de San Juan de la Cruz. Hay obras suyas fechadas hasta 1780. Entre sus obras destacan: *El Divino*

Rostro (1740); *San Francisco Javier* (1744), en la Iglesia del Carmen, hoy Parroquia de Atlixco en Puebla. Existe un *San José* de 1775 y en el Museo de las Vizcaínas de la ciudad de México. Las principales obras de este artista se guardan en el Museo Nacional de Historia. Hay allí los retratos de *Benedicto XIII* (1752) y el de *Felipe II*. El más notable es el de la niña *doña María Josepha de Aldaco y Fagoaga* que data de 1746.

ANDRÉS DE ISLAS (ACTIVO, 1753-1775). Más conocido por sus retratos. Trabajó en México a mediados del siglo XVIII. En el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional del Virreinato de la ciudad de México se encuentran ejemplos de su obra. Las pinturas de castas reflejan el interés evidenciado en el siglo XVIII por documentar y definir los diversos grupos raciales y étnicos que constituían el México colonial.

JOSÉ DE PÁEZ (1720-1790). Fue un pintor muy prolífico perteneciente a la generación posterior a Miguel Cabrera, que realizó retratos y pinturas de *castas*, así como composiciones religiosas que fueron en tamaño desde los escudos de monja hasta telas que cubrían paredes enteras. Aunque sus obras están esparcidas en iglesias a través de México y Perú, parecería que su taller en la ciudad de México exportó mucha de su producción.

CRISTÓBAL DE VILLALPANDO (CIUDAD DE MÉXICO, 1649-1714). Su obra estuvo influenciada por la pintura sevillana y la virreinal. Entre sus primeras obras destacan la *Adoración de los pastores* fechada en 1675, con clara inspiración rubeniana. En el retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Natividad en Coatepec, Estado de México, se conserva una de las pocas versiones de la Virgen de Guadalupe firmada por él. Tuvo gran participación en el círculo artístico que se desarrolló en Puebla, principalmente con la pintura de Echave Rioja. En 1683 se le encargó una monumental figura, la *Transfiguración* para la catedral de Puebla, con la cual alcanza su más alto grado compositivo. Para la sacristía de la catedral de México realizó *La Iglesia militante y triunfante, El triunfo de la religión, La mujer del Apocalipsis* y la *Aparición de San Miguel* de 1684 a 1688. En 1686, el virrey conde de Paredes, le concede el título de veedor del gremio de pintores y doradores.

FRANCISCO DÍAZ DE LEÓN (AGUASCALIENTES, 1897-CIUDAD DE MÉXICO, 1975). Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes bajo la tutela de Leandro Izaguirre y Germán Gedovius. Su primer trabajo muestra una marcada influencia del impresionismo y del postimpresionismo, pero asociado

con las Escuelas al Aire Libre, asimiló las innovaciones estéticas basadas en la libre expresión. Como maestro, dirigió la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan, donde enfatizaba la creación gráfica. En 1929, fundó un taller de grabado en la entonces Escuela Central de Artes Plásticas, dirigido por Diego Rivera, de donde llegó a ser director en 1933. En 1938, creó la Escuela de Libros de Arte. Su carrera de pintor fue secundaria, ya que su atención se enfocó en las artes gráficas, el diseño y producción de libros, siendo el principal renovador del arte de la estampa en México. Fue miembro del Seminario Mexicano de Cultura y de la Academia de Artes.

ENRIQUE ECHEVERRÍA (CIUDAD DE MÉXICO, 1923 – CUERNAVACA, 1972). En 1944 estudió en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, al mismo tiempo estudió la carrera de ingeniero topógrafo e hidrógrafo en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura de la Secretaría de Educación Pública. Fue cofundador de la Galería Prisse, espacio alternativo para las nuevas propuestas plásticas en 1952. En ese mismo año, obtuvo una beca para estudiar pintura en España. A su regreso de Europa, apoyó la creación de la Galería Proteo en 1954. En 1956 ingresó al Salón de la Plástica Mexicana, y propuso la creación de la Unión de Pintores, Escultores y Grabadores de México. En 1962 obtuvo el premio del Salón del Paisaje. Una año después viajó a Francia a estudiar técnicas de educación audiovisual. En 1964 expuso en Estados Unidos y España. En 1965 fue invitado un año como artista en residencia a Indiana, donde impartió clases de pintura. En 1968 obtuvo el Premio de Adquisición en el Salón Anual de Pintura con la obra *Oc*. En 1970 experimentó con una nueva técnica denominada "acetografía" e impartió clases de arte en la Universidad Nacional Autónoma de México.

NICOLÁS ENRÍQUEZ (ACTIVO, CIUDAD DE MÉXICO, 1730-1780). Las fechas de sus pinturas van de 1730 a 1768. Floreció al mediar el siglo XVIII. En 1787 la *Gazeta de México*, publicó la venta de 25 láminas de Enríquez. En el Museo de Guadalajara existen ocho láminas con *Escenas de la Pasión*, pero algunas firmadas en México en 1768. Existe una lámina suya firmada en 1738 que representa la *Aparición de la Virgen y Jesús a San Francisco y otros Santos*. Se tiene noticias de un *San José* de 1730, una de sus primeras obras.

JESÚS ESCOBEDO (EL ORO, ESTADO DE MÉXICO, 1918-¿CIUDAD DE MÉXICO?, 1956). En 1921 se mudó con su familia a la ciudad de México. Entre 1928 y 1934 estudió en el Centro Popular de Pintura "Santiago Rebull", con el pintor Gabriel Fernández Ledesma y el grabador Everardo

Ramírez. De 1935 a 1937 fue miembro de la Liga Revolucionaria de Escritores y Artistas donde creó carteles contra el fascismo. También perteneció al Taller de la Gráfica Popular, en julio de 1945. Este mismo año ganó una beca de residencia de la Guggenheim Foundation y se fue a vivir a Nueva York por dos años. Su trabajo muestra una particular inclinación por el tema de las grandes urbes como la ciudad de México y Nueva York y especialmente la enajenación del individuo frente a la modernización industrial. Exhibió varias ocasiones en los Estados Unidos.

GABRIEL FERNÁNDEZ LEDESMA (AGUASCALIENTES, 1900- CIUDAD DE MÉXICO, 1983). Viajó a la ciudad de México donde ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1925 enseñó dibujo en la Secretaría de Educación Pública. Dirigió la pionera revista de artes plásticas *Forma*. Fundó la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, y en 1926 estableció un Centro Popular de Arte en San Pablo. Guió a muchos niños pintores en su vocación y exhibió sus trabajos en la Feria Mundial de Sevilla en 1929. Junto con Fernando Leal, y otros, constituyó el movimiento ¡30-30! que buscaba una renovación total en la enseñanza del arte. Fue miembro fundador de la Liga Revolucionaria de Escritores y Artistas. En 1944 obtuvo el apoyo de la Guggenheim Foundation y colaboró en la edición y publicación de diversos libros sobre arte popular mexicano. Además de sus actividades como pintor, editor, grabador y litógrafo, Fernández Ledesma también se dedicó al diseño escénico, al teatro de marionetas y la fotografía.

ALBERTO FUSTER (TLACOTALPAN, VERACRUZ, 1877-AUSTIN, TEXAS, 1922). A finales del siglo XIX fue becado por el Gobierno del Estado de Veracruz, para estudiar en Roma. Ya en Italia tuvo un estudio en Florencia, viajó a Francia y Alemania, volviendo a México en 1908, donde se convirtió en el pintor de las técnicas y corrientes en boga europeas. José Clemente Orozco lo elogió en sus memorias, impresionado por el tríptico "Los Rebeldes" (*Luzbel, Cristo Crucificado y Prometeo*). Fuster retrató a los personajes ilustres del porfirismo y en los Estados Unidos, retrató a la hermana del entonces Presidente Wilson y miembros de la élite neoyorquina. Regresó a su tierra y de 1915 a 1917 realizó una serie de cuadros en donde trató de plasmar "el alma jarocho". Se suicidó en un hotel de Texas a la edad de cuarenta y cinco años.

MANUEL GARCÍA (ACTIVO, 1780-1820). Pintor que figuró entre los que inspeccionaron en 1787 la imagen de la Virgen de Guadalupe con el doctor Bartolache.

JOSÉ GARCÍA NAREZO (MADRID, ESPAÑA, 1922). Refugiado en México desde 1938 y nacionalizado después, buena parte de su obra y de su formación se debió a su segunda patria. Realizó un mural en Ciudad Obregón, Sonora, titulado *La electricidad al servicio de Sonora*, y otro en mosaico italiano en la Plaza Cívica del fraccionamiento Lomas de Cuernavaca, *Juego con luna*. Expuso en México, Europa y Asia. Sus acuarelas, pinturas y dibujos se encuentran en colecciones particulares en Estados Unidos, Cuba y México.

FERNANDO GARCÍA PONCE (MÉRIDA, YUCATÁN, 1933 – CIUDAD DE MÉXICO, 1987). En 1952, ingresó a la Universidad Nacional Autónoma de México para estudiar la carrera de arquitectura. Al mismo tiempo, acudió al taller de Enrique Climent. A un año de finalizar su carrera viajó a París y otras ciudades europeas, en donde decidió abandonar la carrera de arquitectura para dedicarse a la pintura. Sus primeras obras fueron retratos y poco después optó por el cubismo. Su primera exposición se presentó en Galería de Arte Mexicano en 1959. Un año después, sus obras adquirieron un abstraccionismo que ya nunca abandonó. Recibió un Premio en el Salón de la Plástica Mexicana. Fue miembro activo de la llamada generación de ruptura (Nueva Pintura Mexicana). Ejerció su profesión de arquitecto en su ciudad natal. Viajó a París con su esposa Denise Brosseau en 1976 donde permaneció por un año. En 1978 se presentó en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

ALBERTO GARDUÑO (GUADALAJARA, JALISCO, 1885– CIUDAD DE MÉXICO, 1948). Ingresó a la Academia de San Carlos en 1903, teniendo por compañeros a Diego Rivera, Roberto Montenegro, Angel Zárraga y otros pintores. Fue alumno de Antonio Fabrés, Germán Gedovius y Félix Parra. Participó en la exposición del Centenario de la Independencia y posteriormente se dedicó a las artes gráficas. Su pintura, a decir de Rivera, es la de "un honrado y excelente obrero del arte". Garduño pertenece a la generación de pintores que tenían como preocupación principal consolidar un modernismo de inspiración nacionalista, y cuyo exponente más representativo sería Saturnino Herrán. Fue maestro de la Academia de 1910 a 1922. En 1925 viajó a Europa, regresando un año y medio después para fundar una academia particular de pintura en la ciudad de México.

MASARU GOJI (OSAKA, JAPÓN, 1943). En 1966 se graduó como Maestro Escultor en la Universidad de Arte y Ciencia de Kioto, Japón. De 1967-72 cursa los talleres libres de la facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana en

Xalapa. En el periodo de 1977-99 realiza varios monumentos en el estado de Veracruz. Ha dictado conferencias en varias universidades de Japón. Ha expuesto individual y colectivamente en México y en Japón. En 1982 recibió Mención Honorífica del INBA; en 1985, Mención Especial en la Trienal de Escultura del INBA y en 1996, un homenaje y reconocimiento por su labor de intercambio cultural y artístico entre México y Japón durante 30 años, otorgado por el Ministro de Educación y Cultura de Japón en Kioto. Actualmente vive y trabaja en Veracruz.

JORGE GONZÁLEZ CAMARENA (GUADALAJARA, JALISCO, 1908- CIUDAD DE MÉXICO, 1981). En 1918 se trasladó a la ciudad de México, años después ingresó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Tuvo como maestros a Mateo Herrera y Francisco Díaz de León. En 1925 el Dr. Atl lo seleccionó para ilustrar su obra "Las iglesias de México". De 1932 y 1933 fue comisionado por la Dirección de Monumentos Coloniales, para restaurar los frescos del convento del siglo XVI en Huejotzingo, Puebla. Trabajó en dibujo publicitario, pero en 1940 empezó a desarrollar su talento de pintor. Pintó numerosos murales, entre ellos *México (1950)*, en el vestíbulo del edificio del Seguro Social, así como otros en el Museo de Historia, en Chapultepec y en el Palacio de Bellas Artes. Realizó además monumentales grupos escultóricos en distintos lugares de la República.

MANUEL GONZÁLEZ SERRANO (LAGOS DE MORENO, JALISCO, 1917- CIUDAD DE MÉXICO, 1960). Al parecer fue apoyado por su familia como artista autodidacta. Se mudó a la ciudad de México y asistió a clases de pintura en la Academia de San Carlos y en La Esmeralda, como alumno ocasional por un corto tiempo. Desde sus primeras obras, de finales de los años treinta, enfatizó lo maravilloso y lo fantástico, ligando su trabajo con las tendencias internacionales del surrealismo. En 1944 presentó su primera muestra individual en la Galería Art Decor en la ciudad de México. En sus últimos años se retiró de la escena artística y sólo exhibía ocasionalmente en exposiciones colectivas. El aislamiento fue de la mano con el deterioro de su salud mental, con frecuentes evasiones de la realidad y largos periodos de inactividad. Murió de un paro cardíaco en las calles del barrio de la Merced.

ILSE GRADWOHL (GLEISDORF, AUSTRIA, 1943). Estudió en un colegio para ser maestra. En 1973 viajó a la ciudad de México para estudiar las culturas prehispánicas. Estudió artes visuales en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda", y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Posteriormente estudió en la Academia de San Carlos donde Gilberto Aceves Navarro fue su maestro. Adoptó el expresionismo abstracto en su pintura y en 1980 realizó su primera exposición de dibujo. Ilse Gradwohl fue becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y miembro del Sistema Nacional de Creadores. Viajó a Africa invitada por la embajada de Austria en Etiopía para impartir una serie de talleres y exhibir su obra en ese país, además de Kenya, Nairobi y Sudáfrica.

ARTURO GUERRERO (N. 1956). Por el momento no contamos con una biografía para este autor.

JESÚS GUERRERO GALVÁN (TONILA, JALISCO, 1910- CUERNAVACA, MORELOS, 1973). En los años veinte viajó con su familia a los Estados Unidos, donde comenzó su educación como pintor en la National School of Plastic Arts en San Antonio, Texas. Cuando regresó a México se unió al taller del pintor académico José Vizcarra en Guadalajara, en el cual se distinguió en la técnica de su dibujo. Se adhirió al grupo "Banderas de Provincia", en Jalisco, formado por pintores, escritores y poetas tales como Raúl Anguiano, José Guadalupe Zuno y Agustín Yáñez. Alrededor de 1930 se estableció en la ciudad de México, donde pintó un mural en una escuela primaria y fundó, en 1934, la Alianza de Trabajadores de Artes Plásticas. Su primera exposición individual fue en la Galería de Arte Mexicano en 1941. En 1942 fue invitado por la University of New Mexico en Albuquerque como artista residente.

FRANCISCO GUTIÉRREZ (OAXACA, 1906- CIUDAD DE MÉXICO, 1945). Se trasladó a la ciudad de México en 1925 y se integró al departamento litográfico de una empresa comercial para financiar su educación artística. En 1929 comenzó a estudiar en la Escuela Central de Artes Plásticas bajo la tutela de Germán Gedovius en pintura, Francisco Díaz de León en grabado y Francisco Goitia. También estudió el grabado en metal con Carlos Alvarado Lang y entró en contacto con la comunidad artística, entre ellos, Manuel Echauri, Feliciano Peña, Gabriel Fernández Ledesma y Angelina Beloff. Recibió apoyo de José Chávez Morado para pintar murales con Feliciano Peña en Jalapa, Veracruz. Tuvo su primera exposición en 1932 y otra en 1938 en la UNAM. Su trabajo adquirió connotaciones metafísicas y surrealistas. Una infección en el oído no tratada y las secuelas de un accidente en su niñez lo forzaron a dejar sus pinceles por largos periodos de tiempo, males que finalmente causaron su muerte.

SALVADOR GUTIÉRREZ (1900- ?). Su ocupación, al igual que la de su padre, era carpintero. En 1925 ingresó a La Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlálpan, dirigida por Francisco Díaz de León. Para ingresar a las escuelas no había requisito alguno. Se les proporcionaba un lugar desde el cual pintar, así como los útiles necesarios. Los maestros sólo vigilaban la realización de las obras.

ERNESTO GUZMÁN (CIUDAD DE MÉXICO, 1949-1998). En 1966 ingresó a la Academia de San Carlos para estudiar pintura, dibujo y escultura. Tuvo como maestros a Manuel Herrera Cartalla, Celia Calderón y Leticia Moreno. En 1971 creó el primer taller de arte experimental en un espacio anexo a la academia de San Carlos, taller que estuvo activo más de tres años. En 1973 su obra estuvo presente en la colectiva inaugural de la Galería "Pintura Joven de México" en la que también participaban Rafael Calzada y Enrique Guzmán, entre otros. En 1977 expuso en el Poliforum Cultural Siqueiros, siendo la directora la señora Marisa Mataix, también exhibió en la Casa de la Cultura de Nuevo León. Ernesto Guzmán desarrolló una importante labor dentro en la docencia de artes plásticas en varios colegios de la ciudad de México. Dejó una obra que él consideraba surrealista abstracta.

SATURNINO HERRÁN (AGUASCALIENTES, 1887- CIUDAD DE MÉXICO, 1918). En 1897 tomó lecciones privadas de dibujo en su ciudad natal con José Inés Tovilla. En 1903, para completar sus estudios, se mudó a la ciudad de México donde fue alumno de Julio Ruelas en la Academia de San Carlos. En 1904 fue de los contados alumnos en el grupo de enseñanza del laureado pintor catalán Antonio Fabrés en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde sus compañeros fueron Diego Rivera y Roberto Montenegro. En 1906 asistió a las clases impartidas por Leandro Izaguirre y Germán Gedovius en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1910 participó en la exhibición conmemorativa del Centenario de la Independencia de México. Fue maestro de dibujo del natural en la Academia hasta su muerte. Excelente dibujante y pintor, Herrán fue el artista que mejor encarnó la ambición de su generación por dar expresión plástica al "alma nacional". Entre sus trabajos más significativos destaca su tríptico inconcluso titulado *Nuestros dioses*, destinado a ornar uno de los muros del Teatro Nacional. Dejó una copiosa obra gráfica asociada con la ilustración de libros y revistas.

MANUEL HERRERA CARTALLA (CIUDAD DEL CARMEN, CAMPECHE, 1915- CIUDAD DE MÉXICO, 1977). En 1944 ingresó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde

estudió con Alfredo Zalce y José Chávez Morado, así como en la Escuela de Artes del Libro. Fue profesor en la Escuela Nacional por muchos años. Contribuyó en las exhibiciones denominadas "Exposición de la Flor" y en muestras del Salón de la Plástica Mexicana. Sus obras se exhibieron en la Biblioteca del Congreso en Washington, DC. De igual forma, expuso en Suiza y Japón. Fue miembro de la Sociedad Mexicana de Grabadores.

MARÍA IZQUIERDO (SAN JUAN DE LOS LAGOS, JALISCO, 1902- CIUDAD DE MÉXICO, 1955). Se casó con un militar siendo muy joven. Con dos pequeños hijos, se separó de su marido y se mudó a la ciudad de México. Ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes donde estudió bajo la tutela del pintor Germán Gedovius. Tuvo su primera exposición individual en la ciudad de México en 1929, y poco después mostró su trabajo en el Arts Center de Nueva York. En este mismo año, se involucró sentimentalmente con Rufino Tamayo, y durante cuatro años fueron compañeros. En 1936 adoptó algunos principios del surrealismo, por su amistad con el poeta Antonin Artaud, que visitaba México en ese tiempo. Definió su trayectoria bajo la influencia de las ideas de vanguardia como de diversas manifestaciones de la cultura popular. Se dedicó con entusiasmo también a la crítica de arte. Como mujer artista sufrió por el monopolio de los muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, quienes bloquearon sus esfuerzos por pintar murales en la ciudad de México. Murió de una embolia en 1955.

CISCO JIMÉNEZ (CUERNAVACA, MORELOS, 1969). A la edad de quince años asistió a una escuela de arte en su ciudad natal y posteriormente, estudió durante tres años la carrera de Diseño Industrial. Ha exhibido en las mejores galerías en México, Estados Unidos, Europa y participado en las bienales más importantes como la de Venecia y Montreal, así como en ferias de arte como ARCO, en Madrid, España. Sus obras forman parte de numerosas colecciones nacionales y extranjeras. En 2001, fue invitado para colaborar con Jimmie Durham en la edición 49 de la Bienal de Venecia, Italia. En la tradición del arte popular mexicano, Jiménez utiliza la palabra como elemento educacional, político, religioso o comercial en sus obras, creando sus propios íconos y nombrando sus creaciones con neologismos plenos de humor.

TAMIJI KITAGAWA (SHIZUOKA, JAPÓN, 1894- JAPÓN, 1989). Estudió primero en el Art Students League en Nueva York y se mudó a la ciudad de México en 1921. Fue alumno y luego maestro en la Escuela de Pintura al Aire Libre. A

principios de los años treinta, Kitagawa dirigió la Escuela al Aire Libre de Taxco, hasta que regresó a su ciudad natal en 1936. En Japón, introdujo el estilo mexicano al pintar sus paisajes y su gente, enriqueciéndolo al mismo tiempo con tradiciones locales como *Ukiyo-e* (grabado en madera). Esto le trajo prestigio y reconocimiento como pintor japonés. En los años cincuenta regresó a México por poco tiempo y bajo nuevas influencias, principalmente del artista Rufino Tamayo cuyo trabajo admiraba, estudió e incorporó a sus obras un estilo mexicano-japonés único.

AGUSTÍN LAZO (CIUDAD DE MÉXICO, 1896-1971). Pintor, diseñador escénico y dramaturgo. En sus inicios estuvo ligado con la Escuela al Aire Libre de Pintura de Santa Anita fundada por Alfredo Ramos Martínez en 1913. Más adelante, junto con Rufino Tamayo, Julio Castellanos y Fernández Ledesma, fue alumno de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Vivió en Europa por largo tiempo en los años veinte, donde estuvo en contacto con los movimientos vanguarda, en particular el surrealismo. Tuvo su primera exposición individual en la ciudad de México en 1926. Diseñó escenografía para obras dirigidas por Celestino Gorostiza y escribió algunos dramas, entre ellos *Segundo Imperio* (1945) y *La malta de Córdoba* (1948). Perteneció al "grupo sin grupo" de los *Contemporáneos*.

FERNANDO LEAL (SAN LUIS POTOSÍ, 1896-1964). Ingresó a la Escuela al Aire Libre de Pintura de Coyoacán a la edad de 20 años, entre sus compañeros estaban Gabriel Fernández Ledesma, Rafael Vera de Córdoba, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas. En 1922 se unió a los muralistas que luchaban por la creación de un arte público colectivo. Enseñó pintura en la Academia de San Carlos, y en 1927 fue designado director del Centro Popular de Pintura en Nonoalco. Leal fue uno de los 30 fundadores del movimiento ¡30-30!, llamado así por los carabinas usadas en la revolución mexicana como muestra de solidaridad con las aspiraciones revolucionarias. Colaboró con Diego Rivera, Jean Charlot, José Clemente Orozco, Ramón Alva de la Canal y David Alfaro Siqueiros en murales para la Escuela Nacional Preparatoria. Fue uno de los primeros artistas en utilizar los temas indígenas en los murales a larga escala, realizando durante las siguientes tres décadas diversos de éstos como el del Anfiteatro Bolívar en la Escuela Nacional Preparatoria de 1930 a 1933. En 1952 fue nombrado Secretario de Cultura e instituyó una campaña por los derechos de los artistas en 1959. Son numerosos sus escritos, recogidos en diversos volúmenes: *El arte y los monstruos*; *El derecho de la Cultura*; algunos son aún inéditos como la *Historia de la Academia de San Carlos* y su *Autobiografía*.

ANDRÉS LÓPEZ (ACTIVO, CIUDAD DE MÉXICO 1763-1811). Hijo del pintor Carlos Clemente López, fue bastante fecundo. Sus obras van de 1763 a 1812. Su obra más famosa es el gran *Vía Crucis*, originalmente eran 14 cuadros fechados en México de 1798 a 1800. Algunas de sus obras se encuentran en los Estados de Aguascalientes, Guadalajara, y Zacatecas. Aunque sus obras permanecieron en provincia, muchos de ellos fueron realizados en México. En el Tesoro de la Catedral de México existen los cuadros el *Corazón de Jesús*, la *Concepción* de 1796 y una lámina con *San José* de 1797 que se considera lo mejor que produjo este artista.

CARLOS CLEMENTE LÓPEZ (ACTIVO, 1743-1754). Maestro de pintor que floreció a mediados del siglo XVIII. Su cuadro más importante es un *Fray Dionisio Vásquez rehusando la mitra de México* del Museo Nacional y firmado en 1751. En la Profesa hay una obra suya *Retrato de un sacerdote*; en el templo de Balvanera, *Vigen de la Luz* de 1750 y en colección particular, *Santa Rosa de Viterbo predicando cuando era niña*.

LUCIO LÓPEZ REY (MADRID, 1904– NUEVA YORK, 1957). Pintor, dibujante, ilustrador, ceramista y abogado. A los doce años publicó sus primeros dibujos en la revista infantil "Charlot". A los 30 fue nombrado director artístico del diario "Política" de Madrid, en el que sus caricaturas tuvieron gran éxito. Su primera exposición individual fue presentada en 1935 en la Galería de Bellas Artes de Madrid. Tras estallar la Guerra Civil española, se trasladó a París, donde continuó pintando. En 1939 se estableció en Copenhague, donde el Museo Nacional Danés adquirió varias de sus cerámicas. La invasión alemana a Dinamarca, lo obligó a huir con su esposa a Finlandia, y de ahí, a México (1942). Los mexicanos no tardaron en apreciar su arte, y tuvo la oportunidad de mostrar su obra en varias exposiciones individuales. Inmigró en 1945 a Nueva York. Ese mismo año, tuvo su primera exposición individual en la Bonestell Gallery en esa ciudad. Tuvo algunas otras actividades como ilustrador para revistas, profesor de español en Naciones Unidas y como director artístico de la revista TEMAS en Nueva York.

AMADOR LUGO (SANTA ROSA, GUERRERO, 1921– CIUDAD DE MÉXICO, 2002). Fue alumno de Tamiji Kitagawa, en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Taxco. Para completar sus estudios, Lugo se mudó a la ciudad de México y en 1942 se unió al taller de grabado de la Escuela de Libros de Arte dirigida por Francisco Díaz de León, también estudió grabado en metal con Carlos Alvarado Lang. Más tarde ingresó en la Escuela Normal Superior

donde estudió artes plásticas, llegando a ser uno de los pocos jóvenes pintores que evolucionaron de las Escuelas de Pintura al Aire Libre a un entrenamiento profesional. Basado durante mucho tiempo en los principios estéticos asimilados en su juventud, Amador Lugo continuó especialmente con el tema del paisaje mexicano pero con más recursos técnicos sumados a su ingenua espontaneidad.

MARDONIO MAGAÑA (HACIENDA EL REFUGIO, GUANAJUATO, 1866- CIUDAD DE MÉXICO, 1947). Se trasladó a la ciudad de México en 1920 a los 55 años. Por recomendación de Mariano Silva, secretario de la Universidad y sobrino del hacendado de El Refugio, entró como conserje en la Escuela de Pintura al Aire Libre en Coyoacán, sin instrucción formal en el arte, cuando realizó sus primeros modelos en barro y tallas en madera. El talento de Magaña en la escultura fue rápidamente notado por Ignacio Asúnsolo, Alfredo Ramos Martínez, la galerista Inés Amor, y Diego Rivera, quien lo ayudó a presentar su primera exhibición individual en el Palacio de Bellas Artes en 1930. Obras suyas fueron adquiridas por Edgar Kauffman. Su *Serpiente* es parte de la colección del Rockefeller Center en Nueva York.

JOSÉ JOAQUÍN MAGÓN (PUEBLA, S. XVIII). Ningún dato se conoce acerca de la vida de este pintor poblano del siglo XVIII, quizá el más afamado. Se sabe que cultivó lo mismo la poesía que la pintura. La catedral de su natal ciudad conserva varias obras suyas. En la sacristía en el Santuario de Ocotlán, en Tlaxcala existen lienzos con *Escenas de la Pasión*. En el convento de la Merced, en Atlixco, un gran cuadro con el *Patrocinio de Nuestra Señora de la Merced* de 1763. En el Colegio del Estado en Puebla hay una *Santa Pulquería* de 1757; en la parroquia de la Cruz, un *San Juan Nepomuceno*. Una de sus mejores obras *San Antonio*, en óvalo, se encuentra en una colección particular.

FRANCISCO ARTURO MARÍN (GUADALAJARA, 1907- CIUDAD DE MÉXICO, 1979). Comenzó a estudiar medicina en Guadalajara, terminando su carrera en la ciudad de México. Estudió grabado en madera con Carlos Orozco Romero en la Escuela Preparatoria en Jalisco en 1921, talla directa en madera bajo la tutela de León Múñiz en 1931, y modelado y talla en madera con Luis Ortiz Monasterio. Su trabajo fue exhibido frecuentemente en el periodo de 1951 a 1963. Su escultura monumental *Campesino sacrificado* de 1954 fue adquirida por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez para la Secretaría de Educación Pública. En 1962 Marín y el escultor Federico Canessi terminaron su masivo *Tributo a los trabajadores médicos* para el Hospital 20 de Noviembre

en la ciudad de México. Colaboró también con Diego Rivera en murales para el edificio de la Secretaría de Educación.

FRANCISCO MARTÍNEZ (ACTIVO, 1718-1758). Fue realizador de retablos y dorador así como pintor. Tuvo la distinción de ser notario de la Inquisición. Muchas de sus obras son conocidas y muchas permanecen sin ser catalogadas. Es mejor conocido por haber dorado el gran Retablo de los Reyes en la Catedral de la ciudad de México en 1736-37 y por su trabajo en retablos y pinturas en la Iglesia de Regina Coeli también en la ciudad de México.

LUIS MARTÍNEZ (QUERÉTARO, 1905- 19 ?). Fue uno de los pocos niños pintores en desarrollarse con un estilo propio después de un inicio formativo en las Escuelas de Pintura al Aire Libre como alumno de Alfredo Ramos Martínez en su plantel de Churubusco. Allí, recibió un entrenamiento que le permitió experimentar con modelos de la realidad inmediata y al mismo tiempo una significativa educación en el dibujo, la cual, le permitió realizar composiciones mucho más complejas que el promedio de los niños pintores. Su trabajo fue exhibido en Berlín, París y Madrid como parte de una colección representativa del arte moderno mexicano enviada a Europa en 1925-26. Al igual que otros niños, desapareció de la escena artística cuando las escuelas libres cerraron en 1934.

OLIVERIO G. MARTÍNEZ (PIEDRAS NEGRAS, COAHUILA, 1901- CIUDAD DE MÉXICO, 1938). Las esculturas de piedra monumentales de Martínez y los bronce de todos tamaños ayudaron a formar el lenguaje escultural del México post-revolucionario. Vivió en Nueva York en 1925, donde trabajó en el despacho de Ferrocarriles Nacionales de México, contrajo tuberculosis y regresó a México. Estudió en el Instituto Nacional de Bellas Artes de 1928 a 1930, entre sus maestros estaba José María Fernández Urbina. Su primera escultura en bronce fue realizada en 1930 para su natal estado de Coahuila. El 12 de septiembre de 1933 el comité de consejo para el Monumento a la Revolución abrió una competencia para esculturas que adornaran la estructura: Martínez ganó la comisión por su diseño *Transformación*. En 1936 ingresó a la facultad de la Escuela de Escultura y Talla Directa y pronto fue designado director suplente.

CARLOS MÉRIDA (CIUDAD DE GUATEMALA, 1891- CIUDAD DE MÉXICO, 1984). Inició sus estudios artísticos en el Instituto de Artes y Oficios en la ciudad de Guatemala, con el profesor Manuel Carrera. Estudió pintura y música en

Quetzaltenango en 1907, y a su regreso a la capital conoció a Carlos Valenti y Jaime Sabartés, quien le ayudó a montar su primera exposición en 1910. Sabartés animó a Mérida a viajar a París, donde asistió a los talleres de Anglada Camarasa, Van Dongen y Modigliani. En París conoció a Diego Rivera, Angel Zárraga, Roberto Montenegro y Pablo Picasso. En 1914 regresó a Guatemala, donde recurrió a temas locales y motivos indígenas para su obra, proponiendo un movimiento indigenista. Expuso en el Salón Independiente en París en 1914 y 1915; en 1917 viajó a Estados Unidos. En 1919, se casó con Dalila Gálvez y se mudó a México, donde desarrollaría la parte fundamental de su arte. En 1923 decoró la Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública y fue miembro fundador del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores de México. En 1927 viajó nuevamente a París e inició su etapa *abstracto-surrealista* basada en temas indígenas. De 1928 a 1948 expuso en Estados Unidos y México. En 1932 organizó junto con Carlos Orozco Romero, la Escuela de la Danza de la Secretaría de Educación Pública y fue su director durante tres años. En 1954 fue comisionado para realizar diversos murales en Guatemala. En 1964 terminó los murales del Cine Manácar, los del Museo Nacional de Antropología y los de la torre de Nonoalco en la ciudad de México.

GUILLERMO MEZA (CIUDAD DE MÉXICO, 1917-1997). En su juventud fue aprendiz en la sastrería de su padre mientras estudiaba música, dibujo y grabado en la Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores en Iztapalapa. En 1937 fue a Morelia a trabajar como asistente del pintor Santos Balmori y estudió en la Escuela España-México. En 1939 presentó un portafolio de dibujos a Diego Rivera; el muralista envió una carta de recomendación a la directora de la Galería de Arte Mexicano, Inés Amor, quien en 1940 organizó la primera exposición individual. En 1947 Meza trabajó en la Academia Mexicana de Danza y el siguiente año con los músicos de la Linterna Mágica. En 1953 y 1954 ganó el primer lugar en la competencia nacional de pintura del Salón de la Plástica Mexicana. La obra de Meza está representada en las colecciones de diversos museos como el de Arte Moderno de la ciudad de México, el Museum of Modern Art de Nueva York, el Art Institute of Chicago y el San Francisco Museum of Modern Art.

ALFONSO MICHEL (COLIMA, 1897- CIUDAD DE MÉXICO, 1957). Nació en el seno de una familia acomodada, sus dos grandes amores fueron el arte y el mar, que combinó en sus obras. En los años veinte viajó a Europa para aprender y perfeccionar su pintura. Vivió en Montparnasse, donde compartió un taller con Agustín Lazo. De regreso en México inició amistad con Jesús Reyes Ferreira, Juan Soriano, y

Jesús Guerrero Galván. En 1932 realizó un mural en la Universidad de Guadalajara. Empezó a dedicarse a la obra de caballete alrededor de 1936, donde contaba con un lenguaje propio reinterpretando la escuela de París. Tuvo su primera exhibición individual en la Galería de Arte Mexicano en 1942. Regresó a Francia en 1949-1951, expuso en la galería Arte Pictorial en París en 1950 y de nuevo en México en 1953.

ROBERTO MONTENEGRO (GUADALAJARA, 1881-PATZCUARO, MICHOACÁN, 1968). Recibió sus primeras lecciones de pintura de su tío José Guadalupe Montenegro en la Academia de Dibujo y Pintura en Guadalajara. Contribuyó con ilustraciones y viñetas en la *Revista Moderna* y más tarde se mudó a la ciudad de México. Estudió en la Academia de San Carlos bajo la tutela de Julio Ruelas, Antonio Fabrés y Germán Gedovius. Vivió en Europa de 1905 a 1909, y de 1912 a 1921, donde trabajó con importantes artistas españoles, franceses y belgas. Realizó sus primeros murales en Mallorca en 1919. En México, José Vasconcelos lo comisionó para realizar diversos murales en la Secretaría de Educación Pública, en la Escuela Benito Juárez, en la Librería Iberoamericana y en la Escuela Nacional de Maestros. Su vasto conjunto de obras incluye pintura, grabado, ilustraciones de libros, viñetas y vitrales. Fue fundador de la Academia de Artes.

JOSEPH MORA (ACTIVO, 1708-1725). Artista de principios del siglo XVIII, son escasos los datos sobre su vida y muy pocas las obras registradas bajo su pincel; se revela como discípulo de Juan Correa por los tonos dorados que usaba. En Ixcatlán, Oaxaca hay una *Guadalupeana* pintada en la forma habitual, con las apariciones y el santuario, firmada en 1725. Existe una *Cena* firmada en 1708, además de una *Sagrada Familia* de 1718; una *Muerte de San José* y un *San Jerónimo* en colecciones particulares; un *Señor de Chalma*, en la Pinacoteca Virreinal de San Diego.

NICOLÁS MORENO (CIUDAD DE MÉXICO, 1923). A la edad de diez años se trasladó a Celaya, Guanajuato, donde convivió con el paisaje rural. Un año más tarde regresó a la ciudad de México. La inquietud por aprender a pintar lo llevó a inscribirse en un curso nocturno de dibujo, en donde recibió un premio en efectivo, con el cual se inscribió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Durante cinco años aprendió técnicas pictóricas y de grabado. Realizó viajes a diferentes provincias del país; los escenarios naturales, los paisajes, comenzaron a surgir en sus obras, ricas en detalle y color. A partir de entonces, la vasta producción paisajística

fue dejando huella de su capacidad creativa y del dominio de perspectivas y profundidades.

GERARDO MURILLO, "DR. ATL" (GUADALAJARA, 1875-CIUDAD DE MÉXICO, 1964). Pintor, escultor y vulcanólogo, Gerardo Murillo estudió pintura en Guadalajara bajo la tutela de Felipe Castro y Félix Bernardelli, y más adelante asistió a la Escuela de Bellas Artes en la ciudad de México. Viajó a Europa donde estudió los frescos italianos de 1897 a 1903. Cuando regresó a México, el gobierno lo invitó junto con otros artistas, a decorar las paredes de algunos edificios públicos. Gerardo Murillo, junto con José María Velasco y Joaquín Clausell es considerado como uno de los más importantes paisajistas mexicanos. Para sus paisajes inventó los Atl Color, resina sólida basada en pigmentos, y pintó varios vistas panorámicas de gran formato. Comenzó a usar el nombre de Atl (del náhuatl, agua). A través de toda su carrera desarrolló un intenso interés místico y científico por los volcanes. Escribió ficción, ensayos sobre los volcanes, arte, antropología y lingüística.

EZEQUIEL NEGRETE LIRA (CIUDAD DE MÉXICO, 1902-1961). Realizó estudios de pintura en San Carlos teniendo como maestros a Germán Gedovius y Leandro Izaguirre. En 1926 hizo sus primeros grabados en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Xochimilco. La temática de su obra está inspirada en el ambiente campirano y lacustre de esa zona. Fue ayudante de esta Escuela, donde dio clases de dibujo e impartió nociones generales sobre el grabado, realizando algunos trabajos en madera de hilo. Impartió clases en diversas escuelas primarias de la ciudad de México, dedicándole a la docencia cerca de 30 años. De ahí lo escaso de su producción, menos de 30 óleos. En 1929 colaboró intensamente en la revista "El Sembrador" con grabados de madera de hilo, publicada por la Secretaría de Educación Pública.

RODOLFO NIETO (OAXACA, 1936- 1985). Ingresó a la Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda" siendo discípulo de Carlos Orozco Romero. En los años sesenta decidió mudarse a París donde estudió en la "Ecole de Paris", encontró su temática en los símbolos mágicos que sus legendarios ancestros usaron en el mundo indígena de su pueblo natal. En Europa aprendió grabado en el "Atelier 17" bajo la tutela de Stanley William Hayter y litografía bajo la dirección de Michel Case. A su regreso a México estudió la cultura precolombina y el arte popular, mismos que integró a sus obras. Empleó óleo, lápiz, pastel y varias técnicas mixtas en sus artes gráficas y es considerado como uno de la generación artística que buscó la renovación del arte

moderno del siglo XX junto con Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Sergio Hernández, Rodolfo Morales y Jesús Urbietta. Algunos críticos dicen que Rodolfo pertenece a la "Escuela de Oaxaca" del arte mexicano contemporáneo.

LUIS NISHIZAWA (SAN MATEO IXTACALCO, ESTADO DE MÉXICO, 1920). De padre japonés y madre mexicana, inició sus estudios de arte en la Academia de San Carlos en 1942. Trabajó cinco años como asistente de los pintores Julio Castellanos, José Chávez Morado y Alfredo Zalce. Realizó su primera exposición individual en 1951. Enseñó pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, a partir de 1955. Ha participado en numerosas exposiciones en México y el extranjero. Realizó un mural de cerámica en Keisei, Japón, en 1981. Aunque anteriormente exploró la abstracción en su obra, es reconocido hoy como uno de los principales paisajistas mexicanos. En la actualidad trabaja y enseña en Toluca, en una casa de fines del siglo XVIII que él ha convertido en estudio y museo en el cual exhibe sus obras al público.

PABLO O'HIGGINS (SALT LAKE CITY, UTAH, EUA, 1904 - 1983). Inició sus estudios en la Academia de Arte de San Diego, California, en 1922. Llegó a la ciudad de México en 1924 invitado por Diego Rivera, con quien colaboró en los murales de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo. En 1927 se incorporó al Partido Comunista Mexicano. En 1931 fundó con Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada, la Liga Intelectual Proletaria. Ese mismo año, viajó a Rusia para estudiar en la Academia de Artes de Moscú, donde frecuentó a Tina Modotti y visitó a Sergei Eisenstein. A su regreso a México en 1932, realizó varios murales y fue fundador de la Sección de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y del Taller de la Gráfica Popular en 1937 junto a Leopoldo Méndez y Luis Arenal. Realizó 13 tableros en los Estados Unidos en 1945, que ahora están en la Universidad de Washington, y un mural en Honolulu, Hawaii en 1952. En la década de los sesenta, O'Higgins realizó un mural en el Teatro Experimental en la Universidad de Michoacán de San Nicolás de Hidalgo, otro en el Banco de Comercio Exterior; y los del Museo de Antropología.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO (ZAPOTLÁN EL GRANDE, JALISCO, 1883- CIUDAD DE MÉXICO, 1949). Estudió primero para ser agrónomo y se graduó como inspector agrícola. Inició sus estudios de arte en la Academia de San Carlos en 1906. Sus primeras obras importantes son las agudas caricaturas políticas que publicó durante la Revolución, y una serie de acuarelas y dibujos de carácter

expresionista donde capturó la cruda realidad de las prostitutas de la ciudad de México. En 1917 visitó los Estados Unidos por primera vez en busca de caminos para difundir su arte. Regresó a México y trabajó como muralista en la Escuela Nacional Preparatoria. Regresó a los Estados Unidos en 1927, donde vivió hasta 1934, exhibiendo su obra y pintando murales en California, Nueva York y New Hampshire. A su regreso a México pintó *Catarsis* en el Museo del Palacio de Bellas Artes, en el domo de la Universidad y el edificio del Gobierno del Estado en Guadalajara, y comenzó un ciclo de murales en el Hospicio Cabañas con el tema de la conquista española. Entre 1943 y 1948 presentó seis exposiciones en la Escuela Nacional.

CARLOS OROZCO ROMERO (GUADALAJARA, 1896- CIUDAD DE MÉXICO, 1984). Estudió en Guadalajara bajo la tutela de Luis de la Torre y Félix Bernardelli. En su juventud perteneció al Centro Bohemio y tomó parte activa en la formación del movimiento muralista en la provincia. En 1921 viajó a Francia y España con su esposa María Marín. En 1928 fue maestro de dibujo en el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación. Además de ser pintor, fue uno de los principales promotores del grabado en madera y de las técnicas litográficas que aprendió en el taller de Emilio Amero. Junto con Carlos Mérida fundó la Escuela de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1932. En 1940 vivió en Nueva York con una beca de la Guggenheim Foundation. Fue miembro fundador de la Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda". Participó en la XXIX Bienal de Venecia y llegó a ser director del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. En 1959 se le realizó un homenaje en el Palacio de Bellas Artes.

LUIS ORTIZ MONASTERIO (CIUDAD DE MÉXICO, 1906 – 1990). En 1920 cursó un año en la Escuela Normal para Maestros; de 1921 a 1924 estudió dibujo, grabado y escultura en la Academia de San Carlos. Viajó a California en 1925, a su regreso a México en 1927 obtuvo una plaza como profesor de dibujo en la Escuela de Maestros Constructores de la Secretaría de Educación Pública. Al año siguiente volvió a Los Ángeles; se dedicó a la talla directa y realizó su primera exposición individual. Impartió clases en escuelas de escultura de la SEP, y esculpió obras monumentales por encargo, la primera de ellas *El llamado de la revolución*, talla directa en piedra que ejecutó de 1932 a 1934. La obra de Ortiz Monasterio incluye monumentos públicos de temas históricos, entre los cuales encontramos el *Monumento a los defensores de la ciudad de Puebla* (1946) y la Fuente de Nezahualcoyótl en Chapultepec (1956), la Plaza Cívica de la Unidad Independencia (1962), y obras

más alegóricas, en su mayoría en menor formato. Fue miembro fundador de la Academia de las Artes en 1968.

WOLFGANG PAALLEN (VIENA, 1905- TAXCO, 1959). La familia Paalen se trasladó a Roma, donde Wolfgang afirmó su vocación por la pintura. Viajó a Berlín a continuar sus estudios. De 1925 a 1926 vivió en París, y posteriormente en Munich. Hacia 1935 Paalen surgió como un artista que dejó de lado la estética de la imagen, criticando la abstracción poscubista. Experimentó con diversos materiales. Sus trabajos de 1937 a 1947 sirvieron de inspiración para el surgimiento del expresionismo abstracto. En 1940 expuso por primera vez individualmente en la Galería Julien Levy en Nueva York. Paalen organizó junto al poeta peruano César Moro la primera Exposición Internacional del Surrealismo en México en la Galería de Arte Mexicano en 1940. En 1947 se nacionaliza ciudadano mexicano, año en que se divorcia de Alice Rahon. Expone en Estados Unidos y Europa y regresa a México en 1954. Tres años más tarde se casa con Isabel Marín. Su última exhibición es en la Galería de Antonio Souza en 1958.

IRMA PALACIOS (IGUALA, GUERRERO, 1943). A los quince años se trasladó a la ciudad de México y empezó a trabajar con el empresario Aníbal de Iturbide. En su tiempo libre dibujaba sin descanso, por lo que el acuarelista Alfredo Guati Rojo, amigo de Iturbide, le ofreció darle clases de dibujo. Por las mañanas trabajaba y en las tardes iba a la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", donde acudió al taller libre del maestro Reyes Haro. Posteriormente fue alumna regular en la carrera donde conoció a su futuro marido Francisco Castro Leñero. En ese periodo de aprendizaje entre los años 1973 y 1979 trató de aprender todo de la academia, con el tiempo incursionó en la abstracción lírica que a la fecha continua presente en su trabajo. Fue distinguida con becas como la Simon Guggenheim y la del Sistema Nacional de Creadores, además de haber recibido el premio de la primera emisión de la Bienal de Pintura Rufino Tamayo. Ha expuesto en forma individual varios museos y galerías de México y Estados Unidos.

ADOLFO PATIÑO (1954-2005). Artista autodidacta. Fundador del grupo de arte experimental "Peyote y la Compañía" 1978-1984, y del "Grupo de Fotógrafos Independientes" 1976-1984. Se desempeñó como fotógrafo, pintor, escultor e instalador. Presentó su primera exposición en 1983, en la desaparecida Galería Chapultepec. Trabajó con materiales orgánicos, siendo la madera y las rosas rojas otro de los elementos invariables en su obra. Entre los

reconocimientos a sus obras destacan una Mención Honorífica en el Segundo Encuentro Nacional de Arte Joven (1982), Premio de Adquisición en Pintura en el Tercer Encuentro Nacional de Arte Joven (1983) y Mención Honorífica en la I Bienal de la Habana (1984). Su obra se incluye en las colecciones del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en el Museo de Monterrey, y en la Brent Gallery de Houston, Texas. Participó en más de 384 colectivas y fue pionero de la instalación y el performance.

FELICIANO PEÑA (SILAO, GUANAJUATO, 1915- CIUDAD DE MÉXICO, 1982). Se inició en la pintura en 1927 en la Escuela al Aire Libre de Tlalpan con Tamiji Kitagawa y Francisco Díaz de León, quien lo estimuló a realizar pinturas al óleo, así como de grabados en madera y en metal. Al terminar sus estudios en 1933 recibió una beca para continuar su formación artística. Presentó sus óleos, temples y grabados en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, y empezó a dar clases de artes plásticas. En 1937, pintó al lado de José Chávez Morado y Francisco Gutiérrez un fresco en la Escuela Normal de Jalapa. Fue miembro de la Liga Revolucionaria de Escritores y Artistas Revolucionarios. En 1942 presentó su *Autorretrato* de 1941 en la Galería Espiral. Para la inauguración del Salón de la Plástica Mexicana en 1949, Peña fue invitado a exponer individualmente. Fundó la Sociedad Mexicana de Grabadores en 1947. Obtuvo el premio de adquisición en el Salón Anual de Pintura de 1957 del Salón de la Plástica Mexicana.

ALFONSO X. PEÑA (CIUDAD VICTORIA, TAMAULIPAS, 1903- [?], 1964). Conocido también como Xavier Peña, radicó en la ciudad de México desde niño. En los años veinte viajó a Nueva York donde formó parte de un grupo de artistas integrado por Rufino Tamayo, José Juan Tablada, Matías Santoyo, Adolfo Best Maugard y Miguel Covarrubias. Empezó a pintar formalmente en 1929. En 1957 asistió a la Exposición Internacional de París, donde obtuvo una medalla de oro como muralista. Permaneció en Francia con una beca de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Se inició como caricaturista de *El Mundo* de Tampico. Colaboró en el periódico *El Universal* de la ciudad de México y en varias publicaciones en Latinoamérica. Pintó murales en París, Caracas, Los Angeles, Mazatlán y Cuernavaca. Expuso en España, Estados Unidos, Francia e Italia.

RODRIGO PIMENTEL (ZINÁPARO, MICHOACÁN, 1945). Su trayectoria aún no es bien conocida por muchos especialistas en el arte mexicano. Su trabajo forma parte de la Colección Permanente del Museo de Arte Moderno de la

ciudad de México y de otras colecciones importantes en el mundo. Pimentel recrea en su pintura el misterio de la naturaleza y los ritos ancestrales como parte integral de la vida humana. Pimentel imparte clases en el Taller de Grabado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en la Sección Escolar del Museo de Antropología e Historia. Ha expuesto individualmente a nivel nacional e internacional.

EDOUARD PINGRET (SAINT-QUENTIN, FRANCIA, 1788-1875). Estudió con el pintor Jacques-Louis David, y posteriormente en la Academia de San Lucas en Roma. Entre 1810 y 1867, exhibió regularmente sus obras en diversos salones de París. En 1831 recibió una medalla de oro y fue nombrado caballero de la Legión de Honor. Viajó por negocios a México, donde continuó pintando. Su primera exposición se realizó en la Academia de San Carlos alrededor de 1850. Posteriormente fue expulsado de México por interferir en la política nacional. Edouard Pingret es conocido en México por las pinturas ejecutadas durante sus viajes, en las que documenta la geografía y las costumbres locales. A través de su ejemplo, estimuló a sus contemporáneos a apreciar la belleza y el color del paisaje mexicano.

NÉSTOR QUIÑONES (CIUDAD DE MÉXICO, 1967). Pintor autodidacta, ha expuesto en muestras colectivas desde 1986 e individuales desde 1990 en museos y galerías de México, Estados Unidos y Europa. Sus obras forman parte de diversas colecciones privadas, de museos, fundaciones y galerías.

ALFREDO RAMOS MARTÍNEZ (MONTERREY, NUEVO LEÓN, 1871- LOS ÁNGELES, CALIFORNIA, 1946). En 1890 ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero al poco tiempo optó por una formación autodidacta. Entre sus maestros estuvieron Santiago Rebull y Jesús F. Contreras. Alrededor de 1899 Phoebe Hearst patrocinó su estudio en París por tres años. En 1905 y 1907 exhibió sus obras en el Salón de Otoño. Después de nueve años en Europa regresó a México en 1909. Un año después expuso en Europa en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1913 llegó a ser el director de la Academia Nacional de Bellas Artes. En el mismo año fundó la Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita, Iztapalapa, y en 1926 exhibió con gran éxito las obras de sus alumnos en Europa. Emigró a los Estados Unidos en 1929, donde pintó varios murales y presentó diversas exposiciones.

FERMÍN REVUELTAS (SANTIAGO PAPASQUIARO, DURANGO, 1902- CIUDAD DE MÉXICO, 1935). Su familia lo llevó a vivir a Guadalajara entre 1910 y 1913, donde tomó clases de dibujo. Más adelante estudió junto con su hermano Silvestre en un colegio jesuita en San Antonio, Texas; los hermanos siguieron a Chicago en 1918. Regresaron a México en 1920 y Fermín inscribió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y entró a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac. Participó en estas Escuelas como director del plantel José María Velasco en Villa de Guadalupe y otra en el estado de Puebla. Estuvo activo en la Unión de Trabajadores Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores, y adoptó las proposiciones estéticas del movimiento literario de los "Estridentistas". Pintó su mural *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* (1922-1923) en la Escuela Nacional Preparatoria. En 1928 se unió al Partido Comunista Mexicano y apoyó sus demandas por un cambio completo en la enseñanza del arte hecha por el grupo ¡30-30!. Ilustró las cubiertas de la revista crítica *Crisol*; realizó murales en las oficinas de *El Nacional* y vitrales en varios edificios.

FERNANDO REYES (ACTIVO, 1924-1928). De acuerdo a la *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre* publicada por la Secretaría de Educación en 1926, Fernando Reyes tenía 16 años de edad cuando se graduó del plantel de Tlalpan en junio de 1925, lo que significa que debe haber nacido alrededor de 1909. Procedía de Tlalpan, en ese entonces un pueblo cercano a la ciudad de México, hijo de una humilde familia de artesanos. Reyes fue uno de los muchos niños y jóvenes que se beneficiaron con las políticas de educación artística instituidas por los gobiernos post-revolucionarios. Antes de ser estudiante trabajó en una fábrica de adobe. Bajo la dirección de su maestro, el pintor y grabador Francisco Díaz de León, quien fue director de la escuela de Tlalpan de 1925 a 1932, Fernando Reyes tuvo una corta pero vigorosa carrera como pintor que le permitió exhibir su obra fuera del país.

DIEGO RIVERA (GUANAJUATO, 1886- CIUDAD DE MÉXICO, 1957). Estudió en la Academia de San Carlos de 1896 a 1905 como alumno de Santiago Rebull, Salomé Piña, Félix Parra, José María Velasco y Antonio Fabrés. En 1907 viajó a España con una beca otorgada por el gobernador de Veracruz; en 1909 se mudó a París y conoció a Angelina Beloff en Bruselas. Su obra muestra el estudio y análisis del neoimpresionismo, cézannismo, fauvismo y cubismo. Antes de regresar a México, viajó a Italia para conocer de cerca los frescos renacentistas. Realizó su primer mural, *La Creación* (1922-1923), en la Escuela Nacional Preparatoria y fue uno de los organizadores de la Unión de Trabajadores Técnicos y Plásticos. Después de sus grandes proyectos en la Secretaría

de Educación Pública, la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo y la escalera del Palacio Nacional, en 1930 viajó a Estados Unidos, donde pintó murales en San Francisco y Detroit y en Nueva York. En 1938, Rivera y André Breton firmaron el "Manifiesto para un arte independiente y revolucionario". Artista que abordó los problemas políticos en su carrera como muralista y pintor de caballete.

RICARDO ROCHA (CIUDAD DE MÉXICO, 1937). En 1960 inició sus estudios de arte en la escuela Dante Alighieri. De 1963 a 1966 trabajó en el Departamento de Restauración y Catálogo del Patrimonio Artístico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. En 1968 presentó su primera exposición individual de pintura en la Galería Sagitario en la ciudad de México. Sus dibujos han ilustrado publicaciones de Artes Visuales, Revistas de la Universidad, entre otros. De 1972 a 1990 fue maestro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Ha recibido diferentes reconocimientos como el XV Premio Internacional de dibujo Joan Miró en 1976 y el Premio del Primer Salón de Experimentación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1979. En 1989 pintó el mural "Ventana al campo" en el Palacio Municipal de Jilotepec, Estado de México.

ARNALDO ROCHE RABELL (SANTURCE, PUERTO RICO, 1955). Comenzó su formación artística en la Escuela Superior Lucchetti en su pueblo natal en 1969. Posteriormente ingresó a la Universidad de Puerto Rico donde estudió arquitectura, diseño e ilustración de 1974 a 1978. Viajó a Chicago para continuar su carrera como pintor y en 1984, obtuvo la Maestría en Bellas Artes en la School of the Art Institute of Chicago, donde recibió la influencia de artistas como Ray Yoshida y Richard Keane y el historiador de arte Robert Loescher. Ha expuesto individualmente en museos de Puerto Rico, Estados Unidos y México.

NICOLÁS RODRÍGUEZ JUÁREZ (1666-1734). Miembro de una importante dinastía de pintores novohispanos. Contrajo matrimonio en 1688 con Josefa Ruiz Guerra, originaria de Zacatecas. Antes de terminar la primera década del siglo XVIII quedó viudo, después de lo cual decidió hacerse sacerdote. Y aunque ello no le impidió seguir pintando, dejó de ser el oficio con que se ganaba la vida, lo que se refleja en la calidad de las obras menos cuidadas y de factura más débil. Su primera obra firmada en 1690, es el *Profeta Elías*.

MANUEL RODRÍGUEZ LOZANO (CIUDAD DE MÉXICO, 1896-1971). Aunque estudió brevemente en la Academia de San Carlos, fue un artista principalmente autodidacta. Vivió

en París de 1914 a 1921 donde mantuvo estrecho contacto con los movimientos avant-garde. Regresó a México en 1921. Como maestro de dibujo en la Secretaría de Educación alentó la vocación de jóvenes artistas tales como Abraham Angel y Julio Castellanos. Junto con Antonieta Rivas Mercado fundó el experimental Teatro Ulises. En 1940 fue nombrado director de la Escuela de Artes Plásticas. En 1941 fue encarcelado por la desaparición de tres grabados de la Academia. En la Penitenciaría pintó su primer mural, *La piedad*. En 1945 realizó orto mural, *El holocausto*, encargo de Francisco Sergio Iturbe. En 1948 exhibió su obra en el Orangerie Museum en París. En protesta contra el monopolio ejercido por los muralistas, se distanció de los círculos oficiales y exhibió independientemente en las galerías de la ciudad de México.

VICENTE ROJO (BARCELONA, ESPAÑA, 1932). Realizó sus primeros estudios en dibujo, cerámica y escultura en 1946 en la Escuela Elemental del Trabajo en España. En 1949, viajó a México para reunirse con su padre y pronto adquirió la nacionalidad mexicana. Estudió un corto tiempo en "La Esmeralda". Trabajó como asistente de Miguel Prieto en la oficina de ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes en el suplemento *México en la Cultura*. A la muerte de Prieto, quedó a cargo del suplemento, mejorando su publicación. Posteriormente, trabajó en la revista *La cultura en México* (1962-1974), y más adelante en la Imprenta Madero donde, por más de veinticinco años, coordinó la publicidad cultural, revistas, suplementos y libros. Es cofundador, director artístico y consejero editorial de Ediciones Era. En 1993 recibió la medalla de oro al mérito de las Bellas Artes de España y fue designado Creador Emérito por el Sistema Nacional de Creadores de Arte en México.

ROSA ROLANDA (LOS ÁNGELES, CALIFORNIA, 1895-CIUDAD DE MÉXICO, 1970). Rose Cowan, posteriormente Rosa Rolanda. Estudió danza en Manual Arts High School. Formó parte de los Marion Morgan Dancers en Nueva York en 1916. Tuvo varios roles en producciones de Broadway, en particular el *Music Box Revue* de Irving Berlin. En 1926, conoció al pintor mexicano Miguel Covarrubias, viajaron a México, Cuba y Europa; y se casaron en 1930. Las fotografías de Rosa ilustran los libros más importantes de Covarrubias: *The Island of Bali* (1937) y *Mexico South, The Isthmus of Tehuantepec* (1946). Junto con él, Rosa pasó mucho tiempo al lado de Diego Rivera, Frida Kahlo y Dolores del Río, entre otros artistas importantes. Hacia finales de los años treinta empezó a pintar retratos de amigos, niños y mujeres indígenas. Se consideró a sí misma como una pintora neofigurativa.

JULIO RUELAS (ZACATECAS, 1870- PARÍS, 1907). Luego de pasar brevemente por las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se trasladó en 1891 a Alemania, donde estudió en la Academia de Danzig. Allí asimiló los asuntos y las formas del simbolismo germánico, que trasplantaría al medio mexicano a su regreso al país en 1895. Taciturno y de temperamento bohemio, fue un notable pintor y excelente dibujante admirado por poetas y pensadores. Ruelas fue el principal ilustrador de la *Revista Moderna*, uno de los más importantes vehículos de difusión de poética modernista y que disfrutó de gran estima en los países de habla hispana. Pasó los tres últimos años de su vida en Francia, viviendo de una modesta beca del gobierno en París, perfeccionándose en la técnica del aguafuerte bajo la dirección de Joséph-Marie Cazin. Allí murió de tuberculosis y fue enterrado en el cementerio de Montparnasse.

FROYLÁN RUIZ (CIUDAD DE MÉXICO, 1944). Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Ruiz pertenece a una generación de artistas mexicanos posterior a la *Ruptura* entre quienes estaban: Rafael Calzada, Julio Chico, Ernesto Guzmán y Rodrigo Pimentel. Aunque la formación de esa generación inclinó por lo académico, no permanecieron indiferentes a la libertad estética de la *Ruptura*. Ruiz se inició en el abstraccionismo y posteriormente en los años setenta incursionó en lo figurativo, hasta encontrar su estilo propio: el neo-mexicanismo, que siguieron otros artistas como Julio Galán, Rocío Maldonado o Dulce María Núñez. El paisaje fue el tema central de su obra, combinando la figura humana con motivos religiosos, gusto que proviene de las enseñanzas de su maestro Manuel Herrera Cartalla.

ANTONIO RUIZ, "EL CORZO" (TEXCOCO, MÉXICO, 1892-CIUDAD DE MÉXICO, 1964). En 1916 ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Posteriormente tomó clases de pintura con Germán Gedovius y Saturnino Herrán. En 1924 fue nombrado profesor de dibujo y trabajos manuales en el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, donde promovió el método de dibujo de Best Maugard. Este artista, fue conocido con el sobrenombre de "El Corzo" o "El corcito", por su parecido físico a un torero español. En los años veinte viajó a Hollywood, donde diseñó escenografías. Académico de entrenamiento, fue admirado por sus principios artísticos. Fue fundador y director de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda", donde también enseñó pintura. Exhibió en la *International Exhibition of Surrealism* en 1940. Viajó a los Estados Unidos en varias ocasiones, donde algunos importantes museos albergan obras de su autoría.

SALVADOR SALAZAR Por el momento no contamos con una biografía para este autor.

DAVID ALFARO SIQUEIROS (SANTA ROSALÍA, CHIHUAHUA, 1896– CUERNAVACA, MORELOS, 1974). Sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Academia de San Carlos en la ciudad de México, fueron interrumpidos en 1913 a causa del golpe de estado de Victoriano Huerta. Siqueiros se unió al ejército constitucionalista y en 1914 sirvió como secretario del general Manuel D. Dieguez. Al término de la Revolución fue enviado a Europa, para continuar sus estudios de pintura. Visitó España, Francia, Bélgica e Italia. Hizo amistad con Diego Rivera y se involucró con los movimientos del cubismo, futurismo y dadaísmo. De regreso a México, realizó murales en la Escuela Nacional Preparatoria y organizó el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores. Se afilió al Partido Comunista Mexicano. Su vida en la década de los treinta fue productiva, aunque peripatética y violenta; encarcelado en México en 1930. Luego viajó a Los Ángeles, Buenos Aires, Montevideo y Nueva York. Inició una serie de innovaciones técnicas en el uso de materiales e instrumentos para pintar. En 1938, organizó un taller experimental en Nueva York, donde investigó las posibilidades de un "accidente pictórico". Participó de 1937 a 1939 en la Guerra Civil española; a su regreso preparó una exposición para la galería Pierre Matisse en Nueva York. En 1940, Siqueiros tomó parte en la lucha política contra León Trotsky; fue arrestado y abandonó México para ir a Chile, donde realizó un importante mural. Regresó a México en 1944 y estableció el Centro de Arte Realista con la intención de realizar nuevos experimentos en el campo de la pintura y las artes gráficas. Realizó numerosos murales importantes en los años cuarenta, cincuenta y sesenta, de 1960 a 1964 fue nuevamente encarcelado por el gobierno mexicano.

PATRICIA SORIANO (ESTADO DE MÉXICO, 1964). Estudió la Licenciatura de Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Sus maestros fueron Gilberto Aceves Navarro, Jesús Martínez, Pedro Ascencio e Ignacio Salazar. Ha recibido reconocimientos como la Mención Honorífica en el Primer Concurso Universitario de Pintura en 1988; Mención Honorífica en el Bial Diego Rivera en Guanajuato en 1992 y en 1994 fue Becaria de Proyectos y Coinversiones Culturales, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha impartido la disciplina de dibujo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

JUAN SORIANO (GUADALAJARA, 1920– CIUDAD DE MÉXICO, 2006). Pintor, grabador y escultor, comenzó a pintar bajo la enseñanza de Jesús Reyes Ferreira en Guadalajara a la edad de 14 años. En 1935 se mudó a la ciudad de México, donde exhibió en la galería de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y en la Universidad Autónoma de México. Se relacionó con Diego Rivera, Frida Kahlo, Lola Álvarez Bravo y María Izquierdo, además del grupo de Contemporáneos. En 1936 ingresó a una Escuela Nacional de Arte para Obreros. Participó brevemente en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Se dedicó muchos años a enseñar, principalmente en la Escuela de Artes. Vivió periodos largos en Francia e Italia. Además de pintura de caballete, trabajó en escultura, cerámica y arte gráfico. También diseñó escenografías y vestuario para diferentes compañías de teatro y danza.

RUFINO TAMAYO (OAXACA, 1899- CIUDAD DE MÉXICO, 1991). Después de estudiar un corto pero importante periodo en la Academia de San Carlos, experimentó con el impresionismo y post-impresionismo. En 1922 José Vasconcelos lo nombró dibujante en el Museo Nacional, también trabajó como profesor de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Desde 1929 hasta principios de los años treinta, compartió un estudio con María Izquierdo. Tuvo su primera exposición individual en un local improvisado en el centro de la capital en 1926; poco después viajó a Nueva York, donde residió un tiempo. Estudió el trabajo de Picasso y Matisse, uniéndose a la esfera internacional del avant-garde. Estuvo afiliado a los Contemporáneos y al grupo ¡30-30!. En 1933 pintó el mural *El canto y la música* en la Escuela Nacional de Música, el primero de muchos proyectos públicos realizados en su vida. Desde mediados de los años cuarenta Tamayo gozó de fama internacional igualada por pocos artistas nacionales, recibió conmemoraciones y se realizaron retrospectivas importantes de su obra a nivel mundial.

FRANCISCO TOLEDO (JUCHITÁN, OAXACA, 1940). Empezó a trabajar en México en el Taller Libre de Grabado de la Escuela de Artes. Antes de que cumpliera los 19 años su obra ya había sido expuesta en México y en Forthworth, Texas. En 1960 se trasladó a Europa para estudiar cinco años, pasando algún tiempo con Stanley William Hayter en París. Regresó a México en 1965 y trabajó en pintura, litografía, grabado, escultura, cerámica y diseño tapices que realizó con artesanos. En 1977 se instaló en Nueva York por una temporada y regresó a México. Vivió entre la ciudad de México y Oaxaca hasta mediados de los ochenta. Desde 1978 ha exhibido su obra en Estados Unidos, México, Cuba, y varios países de Europa. Colaboró con la creación del

Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO) en 1992 y en la formación del Centro Cultural Santo Domingo. Posteriormente viajó a Los Angeles a trabajar y ahora reside y trabaja en Oaxaca.

LUIS VALSOTO (CIUDAD DE MÉXICO, 1939). Empezó a estudiar arquitectura en 1964, al poco tiempo abandonó sus estudios para dedicarse a la pintura. En 1965 se mudó a Guadalajara. En un principio se adentró en el arte abstracto y conoció a Ramiro Torreblanca. Presentó su primera muestra en 1968 siendo hasta ese momento autodidacta. En 1971, ingresó a la Universidad de Berkeley, California, donde estudió con Nathan de Oliveira. Su pintura se inclinó hacia el neoespressionismo figurativo. En 1975 ingresó al Salón de la Plástica Mexicana. Valsoto ha expuesto en diversas ciudades tanto en México como en el extranjero. También ha obtenido premios en México y Estados Unidos. Fue director de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes de Jalisco de 1980 a 1983.

CARLOS VARGAS PONS (GUADALAJARA, 1968). Estudió pintura y dibujo con Ruiz Rojo, José Fors y David Birks. Realizó sus primeras exposiciones individuales en 1993 en la Pinacoteca de Nuevo León. En 1996 expuso en la Galería Thomas Cohn en Río de Janeiro, Brasil y en Iturralde Gallery en Los Angeles, California. Recibió el Premio de Adquisición en 1990 y 1991 en los encuentros nacionales de Arte Joven y el Primer Premio del Salón de Octubre del Instituto Cultural Cabañas, entre otros.

JOSÉ MA. VÁSQUEZ (ACTIVO, 1785-1819). Fue discípulo de Rafael Jimeno y Planes, pintor valenciano afincado en México. Alcanzó el grado de académico de mérito y el puesto de teniente de director de pintura. Ocupó interinamente la dirección general de la Academia de San Carlos en 1825. Entre sus obras se conoce un *Retrato de doña Luisa Gonzaga Foncerrada y Labarrieta*, y un *Calvario* de 1817. Además un *Retrato del Marqués de Branciforte* realizado por encargo del regidor don Antonio Rodríguez de Velasco para la sala capitular del ayuntamiento de la ciudad de México en 1795; y un *Retrato de don Pedro Garibay* del Museo Nacional de Historia de Chapultepec. En 1822 firmó un *Retrato de Agustín de Iturbide*.

JAVIER VÁZQUEZ, “JAZZAMOART” (IRAPUATO, GUANAJUATO, 1952). Pintor, dibujante, grabador, escultor, hace instalaciones y cerámica. Proviene de una familia de artistas. Su padre fue su primer maestro. En 1970, ingresó a la Escuela Nacional de San Carlos en la ciudad de México.

En la década de los setenta el artista adopta el seudónimo de Jazzamoart, debido a su filosofía de vida: jazz, amor y arte. Después de importantes reconocimientos y exposiciones, se da a conocer en Latinoamérica, Europa, Estados Unidos, Canadá y Japón. Ha ganado reconocimientos como la Mención Honorífica en el Salón Nacional de Artes Plásticas tanto en la Sección de Pintura como en la de Escultura; Mención Honorífica en la III Bienal Rufino Tamayo en 1986; y el Premio de Adquisición en la I Bienal de Miami. También ha hecho escenografías para festivales y conciertos nacionales e internacionales de jazz.

GERMÁN VENEGAS (MAGDALENA TLATLAUQUITEPEC, PUEBLA, 1959). Estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” de 1977 a 1982. Presentó su primera exposición individual en 1984. Entre los premios y menciones recibidas destacan: la Mención Honorífica en la I Bienal Rufino Tamayo en 1982; y el Premio de Adquisición en el II Encuentro Nacional de Arte Joven. Destacó como escultor en madera, y posteriormente su pintura lo definió como "neomexicanista". Se concentró en el estudio de las filosofías y religiones de China, Japón, India, así como el mundo grecorromano y precolombino, que enriquecieron los temas de sus pinturas. Ha expuesto en México y en el extranjero, sus obras se encuentran en importantes museos de México, Puerto Rico, Nueva York y España.

ALFREDO ZALCE (PÁTZCUARO, MICHOACÁN, 1908-MORELIA, MICHOACÁN, 2003). Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes bajo la tutela de Germán Gedovius y Diego Rivera. En 1930 pintó un mural al exterior en el edificio de la escuela rural de Ayotla, Tlaxcala, el primero de numerosos murales que realizó, principalmente en la ciudad de México y en Michoacán. En 1931 aprendió del grabador Emilio Amero la técnica de la litografía en la Escuela Central de Artes Plásticas. Estudió escultura y talla directa con Guillermo Ruiz en la Escuela de Escultura y Talla Directa. Participó en las Misiones Culturales de la Secretaría de Educación Pública. Fue miembro fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y del Taller de Gráfica Popular. Fue profesor de pintura, ilustrador de libros, grabador y promotor cultural en su estado natal. En 1949 fundó un Taller de Artes Plásticas en Uruapan, y al año siguiente trasladó el taller a Morelia, donde permaneció hasta su muerte.

SEBASTIAN ZALCEDO (ACTIVO, 1770). Poco se sabe de este artista, estuvo activo en el último cuarto del siglo XVIII. Existen obras suyas fechadas en 1774 en el Museo Regional

de Guadalajara y otros como el de la Iglesia de la Enseñanza en la ciudad de México, de 1779. Zalcedo pintó una Virgen que estuvo durante mucho tiempo colgado en la sacristía de la Iglesia de Guadalupe en Santa Fe, Nuevo México.

ANGEL ZÁRRAGA (DURANGO, 1886- CIUDAD DE MÉXICO, 1946). Proveniente de una familia acomodada de la época porfiriana, Zárraga estudió en la Escuela Nacional Preparatoria en la ciudad de México y llegó a estar involucrado con los intelectuales y artistas de la *Revista Moderna* y de la juvenil *Savia moderna*. Además de pintor, fue poeta y crítico de arte. Estudió brevemente en la Escuela Nacional de Bellas Artes junto con Diego Rivera y Saturnino Herrán. Con la ayuda de su familia, viajó en 1904 a Europa, donde expuso con gran éxito en España, Italia y Francia. Regresó dos veces a México, en 1907 y 1910, para mostrar su trabajo. Viajó nuevamente a Francia donde vivió por 30 años, exhibió en el Salón de Otoño en París e investigó las teorías del cubismo, para retornar luego al “orden” figurativo. Durante su larga estadía europea, pintó murales en distintos sitios, entre ellos sobresale el del Castillo de Vert Coeur, en la Cité Universitaire de París y la decoración de la Legación Mexicana en París (1927), encargo de del ministro plenipotenciario mexicano en Francia de ese momento, Alberto J. Pani. Para escapar de la Segunda Guerra Mundial, volvió a México donde siguió ejecutando murales, en el Club de Banqueros en la ciudad de México y la catedral de Monterrey. Murió de neumonía, dejando inconclusos los murales planeados para la Biblioteca de México.

FRANCISCO ZÚÑIGA (SAN JOSÉ DE COSTA RICA, 1912- CIUDAD DE MÉXICO 1998). Trabajó como asistente en el estudio de escultura religiosa de su padre y luego estudió en los años veinte en la Escuela de Bellas Artes costarricense. Viajó a México en 1936, donde conoció a Manuel Rodríguez Lozano. Trabajó como ayudante de Oliveiro Martínez en sus esculturas para el Monumento a la Revolución. Estudió la talla en piedra en La Esmeralda en la ciudad de México, y en 1939, tras la muerte de Martínez, lo sucedió a en la cátedra de escultura de esa escuela. Entre 1938 y 1970 realizó numerosos monumentos públicos para el gobierno. En 1958 fue nombrado jefe de Departamento de Escultura en la Esmeralda. En 1972 creó su primera litografía, y desde los años sesenta expuso sus esculturas, litografías y dibujos de mujeres estáticas con gran éxito internacional. Viajó y trabajó en México hasta su muerte.

ANEXO II. DIRECTORIO DE MUSEOS EN INTERNET

2.1. MUSEOS NACIONALES EN INTERNET

Antiguo Colegio de San Ildefonso

(<http://www.sanildefonso.org.mx/>)

Ubicado en un edificio de gran importancia para el Centro Histórico de la ciudad de México, difunde el acervo arqueológico, histórico y artístico de la nación y de otras culturas.

Archivo General de la Nación

(<http://www.agn.gob.mx/>)

Ofrece información institucional acerca de la organización del archivo, sus actividades culturales y sus publicaciones.

Casa del Lago

(<http://www.casadellago.unam.mx/>)

Ofrece al visitante una gran variedad de manifestaciones artísticas de calidad: danza, teatro, música, cine, artes visuales, cursos y talleres.

Casa Museo Ramón López Velarde

(<http://www.slp.gob.mx/icultura/SecretariaCultura/patrimoniocultural/casasdecultura/lopezvelarde/CPORALOVE.htm>)

Da a conocer publicaciones de autores potosinos como de escritores de renombre nacional e internacional.

Café Museo Café

(<http://www.compulogic.com.mx/>)

Da a conocer la labor de los pequeños productores de café de Chiapas.

Centro de Ciencias de Sinaloa

(<http://www.ccs.net.mx/>)

Institución sobre el vasto panorama cultural del estado que se crea como espacio para que los niños y jóvenes estudiantes tengan la oportunidad de conocer los avances científicos y tecnológicos.

Centro de la Imagen

(<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/>)

Institución mexicana más importante para fotografía artística y una de las más renombradas en este sector en el

continente americano. Tiene una amplia colección de fotografías y biblioteca especializada.

Laboratorio Arte Alameda

(<http://www.artelameda.inba.gob.mx/>)

Espacio dedicado a proyectos transdisciplinarios y expresiones en medios electrónicos.

Lourdes Sosa Galería de Arte

(<http://www.lourdessosagaleria.com/>)

Importante Galería Mexicana especializada en arte contemporáneo, expone artistas de diferentes generaciones, Escuela mexicana, transición, ruptura y cutting edge: Rafael Coronel, Arnaldo Coen, José Luis Cuevas, etc. Consultoría en arte

Museo del Automóvil

(<http://www.museodelautomovil.com.mx/index.html>)

Muestra los avances de la industria automotriz a través de las unidades, donde físicamente se pueden ver los cambios ocurridos en los rines, las llantas, los faros, la carrocería, los accesorios y las medidas de seguridad; así como también mantener y conservar los automóviles antiguos.

Ecomuseo de Colola

(<http://www.ccu.umich.mx/varios/tortuga/>)

Museo del Ámbar de Chiapas

(<http://www.museodelambar.com.mx/>)

ExConvento de la Merced, San Cristóbal de las Casas, importante colección de ámbar.

Museo Amparo

(<http://www.museoamparo.com/>)

Alberga un acervo de más de seis mil piezas de las diversas culturas que habitaron México en los períodos prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo.

Museo de Antropología de Xalapa

(<http://www.uv.mx/difyext/museo/>)

Resguarda cerca de 30 siglos de arte e historia representados en obras prehispánicas producidas por los pueblos que habitaron el actual estado de Veracruz.

Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo

(<http://www.museotamayo.org/>)

Museo que alberga la colección de arte internacional reunida por Olga y Rufino Tamayo.

Museo de Arte Contemporáneo Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil

(<http://www.macg.inba.gob.mx/>)

Sitio del museo con el acervo de arte contemporáneo más grande de México y América Latina.

Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán

(<http://www.macay.org/>)

Difunde entre el pueblo yucateco las manifestaciones del arte contemporáneo local, nacional e internacional.

Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey

(<http://www.marco.org.mx/>)

Centro cultural dedicado a promover el arte contemporáneo internacional haciendo énfasis en las artes visuales de México y Latinoamérica.

Museo de Arte Contemporáneo de Tamaulipas

(<http://mact.tamaulipas.gob.mx/default2.htm>)

Fue inaugurado en 2002 con el objetivo de difundir las artes visuales de México y el mundo.

Museo de Arte Moderno

(<http://www.conaculta.gob.mx/mam/>)

Recinto cuyo vasto acervo muestra el desarrollo y evolución de las artes plásticas en México.

Museo de Arte Popular de México

(<http://www.map.org.mx/>)

Abre sus puertas al público el 28 de febrero de 2006. El edificio que lo alberga, el cual data de 1928, es el segundo más importante del estilo Art Deco en México. Alberga trabajos artesanales provenientes de las 32 entidades del país.

Museo de Arte de Querétaro

(<http://www.queretaro-mexico.com.mx/museo-arte/>)

Conserva una extraordinaria colección pictórica que comprende varias escuelas y tendencias, como el manierismo y el barroco novohispano.

Museo de Arte de Sinaloa

(<http://www.artesculiacan.com/masin.htm>)

Una de las colecciones de arte más importantes de la región. Entre otros, obras de Juan Cordero, Francisco Goitia, Roberto Montenegro, Dr. Atl, José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Francisco Toledo, Rufino Tamayo y Pedro Coronel.

Museo de las Artes Universidad de Guadalajara

(<http://www.museodelasartes.udg.mx/>)

Es representativo y simbólico de la Universidad de Guadalajara, alberga dos murales del Maestro José Clemente Orozco, “El hombre creador y rebelde” y “El pueblo y sus falsos líderes”, pintados en 1937.

Museo de Arte de Zapopan

(<http://www.mazmuseo.com/>)

El Museo de Arte de Zapopan, MAZ, es el primer museo en Guadalajara con sitio de Internet totalmente interactivo y donde el visitante podrá ver cada una de las obras actualmente exhibidas

Museo del Carmen

(<http://www.museodeelcarmen.org/>)

En el Museo nos dedicamos a difundir y mostrar la vida de los monjes carmelitas del antiguo Colegio de San Angel o del Convento de El Carmen, en la Ciudad de México. Cuenta con importantes obras artísticas de la época de la colonia, y tiene una de las pinacotecas coloniales más importantes de México.

Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo

(<http://www.bellasartes.gob.mx/>)

Las casas-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo en San Ángel que albergan vida y obra de esta pareja de artistas mexicanos.

Museo Casa Frida Kahlo

(<http://www.cnca.gob.mx/cnca/inah/monuhis/fazul.html>)

La emblemática "Casa Azul", en donde Frida Kahlo pasó gran parte de su vida y en la cual murió, hoy es un museo dedicado a su memoria.

Museo de Cera

(<http://www.museodecera.com.mx/>)

Gracias a la cera de abeja -trabajada con certeza increíble, se presentan los personajes más destacables en de la cultura mexicana.

Museo Ciudad Guadalupe

(<http://guadalupe.gob.mx/museo/default.asp>)

El Museo Cd. Guadalupe es un museo de historia en donde el visitante encontrará los elementos para conocerse a si mismo como Guadalupeño, y a través del conocimiento de su historia, encontrará su identidad. El sitio cuenta con un museo virtual.

Museo de la Ciudad de Veracruz

(<http://www.amiweb.com.mx/mc/>)

Museo Virtual dedicado a la cuatro veces heroica Ciudad y Puerto de Veracruz, con imágenes panorámicas de sus salas de exposición, detalles arquitectónicos, objetos arqueológicos, etc.

Museo Cuitláhuac

(<http://www.cuitlahuac.org/modules.php?op=modload&name=Museo&file=index>)

Sitio oficial del primer museo regional comunitario del Distrito Federal.

Museo del Desierto

(<http://www.museodeldesierto.org/>)

Museo dedicado al desierto Chihuahuense, el más grande de toda Norteamérica.

Museo Dolores Olmedo

(<http://www.museodoloresolmedo.org/>)

La colección privada más importante de la obra de Diego Rivera, Frida Kahlo y Angelina Beloff así como una extensa compilación de piezas prehispánicas, artes aplicadas del Virreinato y piezas de arte popular.

Museo Ex Teresa Arte Actual

(<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/xteresa/presenta.html>)

Apoya y difunde las manifestaciones artísticas interdisciplinarias y de experimentación (video, cine, performance, acción virtual, instalación), en conexión con danza, música, literatura y artes plásticas, etc.

Museo de la Filatelia

(<http://www.mufi.org.mx/>)

Punto de encuentro para los filatelistas dedicados a las estampillas mexicanas, las más interesantes del mundo, gran variedad de emisiones, marcas y distritos postales.

Museo Federico Silva

(<http://www.sanluispotosi.gob.mx/icultura/SecretariaCultura/organismos/federicosilva/fedsil.htm>)

Dedicado a la obra del escultor Federico Silva y a la escultura contemporánea de México en general.

Museo Francisco Goitia

(<http://www.goitia.grupozacatecas.com/>)

Representa el hogar permanente de grandes artistas zacatecanos, como Julio Ruelas, Pedro y Rafael Coronel, José Kuri Breña, Manuel Felguérez y el propio Francisco Goitia.

Museo Franz Mayer

(<http://www.franzmayer.org.mx/>)

Museo que resguarda y colecciona obras de artes decorativas, escultura y pintura de México, Europa y Oriente y que sirven de testimonio viviente de las sociedades que los produjeron

Museo Grabado de Zacatecas

(<http://www.museograbado.com/>)

Centro de formación, producción e investigación en el campo del grabado artístico. Parte del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.

Museo de Historia Mexicana

(<http://www.museohistoriamexicana.org.mx/default.htm>)

Su exposición permanente está distribuida en cuatro salas que contemplan la evolución histórica del país desde la época prehispánica hasta el México moderno.

Museo Iconográfico del Quijote

(<http://museoiconografico.guanajuato.gob.mx/>)

Este museo alberga una amplia gama de piezas pintura, escultura, grabados, artesanías, etc. dedicado al personaje de Miguel de Cervantes: El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.

Descubre Museo Interactivo de Ciencias y Tecnología

(<http://www.descubre.org.mx/home.html>)

Fomenta el conocimiento de la ciencia y la tecnología entre personas de todas las edades, a través de actividades y programas interactivos.

Museo José Luis Cuevas

(<http://www.museojoseluiscuevas.com.mx/>)

Espacio dedicado al arte contemporáneo. Resguarda y exhibe parte de la obra del artista mexicano.

Museo de la Luz

(<http://www.luz.unam.mx/>)

En este espacio interactivo se exploran las diversas facetas del fenómeno de la luz, que van desde su naturaleza hasta su relación con otras áreas del conocimiento.

Museo Manuel Tolsá del Palacio de Minería

(<http://www.palaciomineria.unam.mx/>)

Ubicado en un edificio considerado como joya arquitectónica del Neoclasicismo en América, exhibe obras del artista valenciano y de personajes de su época.

Museo Metropolitano de Monterrey

(<http://www.ndparking.de/museometropolitano.org>)

Museo dedicado al desarrollo de la ciudad de Monterrey desde su pasado protohistórico hasta nuestros días.

Museo Mural Diego Rivera

(http://www.bellasartes.gob.mx/INBA/Template12/index.jsp?secc_cve=245)

Alberga el mural "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central", realizado por Diego Rivera, así como información acerca de la vida y obra del artista.

Museo Nacional de Antropología

(<http://www.mna.inah.gob.mx/>)

Recinto dedicado a las culturas indígenas que florecieron durante la época precolombina en territorio mexicano.

Museo Nacional de Arte

(<http://www.munal.com.mx/>)

Recinto que ofrece una panorámica general del arte mexicano a la manera de las grandes galerías nacionales.

Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec

(<http://www.inah.gob.mx/museos/munh.html>)

Museo de gran riqueza histórica y artística que abarca desde la conquista de México hasta la promulgación de la Constitución de 1917.

Museo Nacional de San Carlos

(<http://www.bellasartes.gob.mx/>)

Museo histórico que alberga las colecciones de arte europeo procedentes de la academia de San Carlos.

Museo Nacional del Virreinato

(<http://www.munavi.inah.gob.mx/>)

Museo dedicado a difundir la historia del periodo virreinal de nuestro país conservando las colecciones que le conforman y el inmueble que lo alberga.

Museo de Paleontología de Guadalajara

(<http://www.guadalajara.gob.mx/dependencias/museopaleontologia/index.html>)

Museo de primer nivel en donde se encuentran reproducciones y restos de la fauna que habitó la región occidente de México hace miles de años.

Museo Planetario del Centro Cultural Alfa

(<http://www.planetarioalfa.org.mx/>)

De carácter interactivo, difunde la ciencia, la tecnología y la conciencia ecológica. Su observatorio astronómico es el más equipado del noreste de México.

Museo Porfirio Corona Covarrubias

(<http://geocities.com/museoelgrullo/>)

Museo Sala de Arte Público David Alfaro Siqueiros

(<http://www.siqueiros.inba.gob.mx/huella.html>)

Muestra de los murales que David Alfaro Siqueiros realizó y la influencia que ejercieron entre sus colaboradores y en el ámbito de la pintura mural.

Museo Soumaya

(<http://www.soumaya.com.mx/>)

Exhibe una de las dos colecciones más importantes del mundo sobre el escultor francés Aguste Rodin; obras de Degas, Renoir, Claudel y Miró, entre otros, así como

piezas del arte virreinal, óleos del siglo XIX y dos murales de Rufino Tamayo.

Museo del Templo Mayor

(<http://www.templomayor.inah.gob.mx/>)

Descripción de la zona arqueológica y recorrido por las salas del museo.

Museo Universitario del Chopo

(<http://www.chopo.unam.mx/>)

Centro promotor y difusor de la cultura universitaria y de las más variadas manifestaciones del arte actual.

Museo Universitario de Ciencias y Artes

(<http://www.muca.unam.mx/>)

Ofrece exposiciones de carácter temporal, no sólo de artistas mexicanos sino también de creadores internacionales.

Museo del Vidrio

(<http://museovidrio.vto.com/>)

Tiene la misión de rescatar, preservar y difundir la historia del vidrio en México, así como promover una cultura de aprecio al vidrio e incentivar la producción artística con este material.

Palacio de Bellas Artes

(<http://www.bellasartes.gob.mx/>)

Centro cultural más importante en el corazón de la Ciudad de México: teatro, danza, ópera, exposiciones. Posee murales de algunos de los grandes maestros del arte mexicano del s. XX, entre ellos Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo.

Papalote Museo del Niño

(<http://www.papalote.org.mx/papalotemuseo/>)

Museo diseñado para niños cuya función es fomentar el aprendizaje, la comunicación y la convivencia, a través de actividades interactivas.

Polyforum Cultural Siqueiros

(<http://www.polyforumsiqueiros.com/>)

Foro múltiple dedicado a promover, difundir y preservar la obra escultopictórica del Maestro David Alfaro Siqueiros.

Sala de Arte Público Siqueiros

(<http://www.siqueiros.inba.gob.mx/>)

Exposición “Sigue la huella de Sequeiros en el extranjero”, pretende ligar los principios siquierianos referente a una incesante búsqueda de nuevas técnicas y arte para las masas.

Universum. Museo de las Ciencias

(<http://www.universum.unam.mx/>)

Divulga la ciencia entre el público en general, principalmente la comunidad universitaria de México, como un apoyo a su formación académica.

2.2. MUSEOS VIRTUALES EN MÉXICO**eMuseo**

(<http://museosvirtuales.azc.uam.mx/emuseo/>)

Es un sitio que promueve la configuración digital y la cualificación de contenidos, mediante sistemas de signos fundamentalmente visuales y auditivos, procurando la reconsideración y desarrollo de la inteligencia fono- visual-espacial.

Mexico Arte, Galería de Arte Contemporáneo

(<http://www.mexico-arte.com/cgi-bin/secure/inicio.asp>)

Ofrece a compradores, coleccionistas y amantes de las Artes Plásticas un espacio virtual para acercarse a la producción artística que se está desarrollando en México y en el mundo

Museo Virtual Andrés Blaisten

(<http://www.museoblaisten.com/>)

Este sitio web muestra obras maestras del arte mexicano de los siglos XIX, XX y pintura colonial. Todas éstas son una colección privada

Museo Virtual de la Cosmogonía Antigua**Mexicana**

(<http://www.bigbangmex.unam.mx/>)

El propósito de este Museo es demostrar que en la cultura antigua mexicana, desde su principio hasta su término, se expresa una misma idea cosmogónica que la rige y le da sentido superior.

Museo Virtual Diego Rivera

(<http://www.diegorivera.com/index.php>)

Museo Virtual Humanismo de Palenque

(<http://www.humanismodepalenque.unam.mx/>)

Es un sitio que difunde la historia y conformación de Palenque.

Museo Virtual de los Idiomas Indígenas de México

(<http://www.sil.org/mexico/museo/0e-Portada.htm>)

En México se hablan en la actualidad más de 150 variantes importantes de lenguas autóctonas pertenecientes a veinte familias y tres o más troncos. En este Museo Virtual se habla acerca de estos idiomas tan interesantes e importantes, y de la gente que los habla.

Museo Virtual de Palacio Nacional

(http://www.aplicaciones.hacienda.gob.mx/museo_palacionaional/shcp_mv.htm)

Museo Virtual del SAT

(http://www.e-mexico.gob.mx/wb2/eMex/eles_Museo_Virtual_del_SAT_)

Es un espacio dedicado a la difusión de las Artes Visuales de México y a la promoción de las obras de arte cedidas como Pago en Especie.

Museo Virtual de Tina Modotti

(<http://www.modotti.com/>)

Biografía, galería virtual y libros en torno a la destacada fotógrafa italiana de fuerte arraigo en México.

Museo Virtual de la Universidad Autónoma de Nuevo León

(<http://www.museovirtual.uanl.mx/>)

Tiene como objetivo identificar, integrar y conservar el acervo plástico universitario así como difundir la cultura noreste de México a nivel mundial a través de la exhibición virtual de la obra de arte plástico que posee la UANL.

Museo Virtual de la Universidad Michoacana

(<http://www.ccu.umich.mx/museo/museo.html>)

Este museo incluye actualmente información de arte, zoología, botánica y geología.

2.3. MUSEOS EXTRANJEROS EN INTERNET

Akademie der Künste

(<http://www.adk.de/>)

Museo berlinés que ofrece exposiciones, conciertos, performances, veladas de cine, teatro y ballet.

Centro Cultural Belem

(<http://www.fdescceb.pt/ccb.html>)

Presenta una programación actualizada sobre música, danza, teatro, exposiciones y actividades pedagógicas del centro.

Centro de Arte Walter de Minneapolis

(<http://www.walkerart.org/>)

Se define como un catalizador de la creatividad de los artistas y sus exposiciones se centran en las artes visuales, la performance y el cine/video.

Directorio Latinoamericano de Museos y Parques

(<http://www.ilam.org/cu/cu.html>)

Directorio que nos permite enlazar con museos y parques naturales de América Latina.

El Exploratorio de San Francisco

(<http://www.exploratorium.edu>)

Museo interactivo preocupado por potenciar la actitud participativa del espectador. Presenta la historia del edificio y una selección de las colecciones expuestas.

Galería de Pinturas Dulwich

(<http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/>)

Galería Nacional de Arte de Washington D. C.

(<http://www.nga.gov/>)

Facilita información de las piezas que se exponen en la galería, así como la historia y formación de la colección.

Galería Nacional de Londres

(<http://www.nationalgallery.org.uk>)

Facilita información de las piezas que se exponen en la galería, así como la historia y formación de la colección.

Germanisches National Museum

(<http://www.gnm.de>)

Presenta una estructura muy clara y permite descargar artículos de texto completo, sobre las artes y cultura germana.

Graphische Sammlung Albertina

(<http://www.albertina.at>)

Permite ver una curiosa composición tridimensional de la galería y es muy rico en imágenes digitalizadas.

Guía de Museos de Chile

(<http://www.ilam.org/cl/cl/html>)

Directorio que permite enlazarse a las páginas de diferentes museos que se encuentran en Chile.

Hamburgmuseum/Museum Fur Hamburgische Geschichte

(<http://www.hamburgmuseum.de>)

Cuenta con la posibilidad de acceso al catálogo de la biblioteca interna y permite una visita panorámica de Hamburgo.

Instituto de Arte de Chicago

(<http://www.artic.edu/aic/>)

Facilita información sobre la historia del edificio, la colección y las actividades complementarias que realiza.

Instituto de Arte de Minneapolis

(<http://www.artsmia.org>)

Ofrece información sobre la historia del instituto y las piezas que conforman la colección.

Instituto de las Artes de Detroit

(<http://www.dia.org>)

Facilita información del edificio y presenta una selección de las piezas más representativas que se muestran en el instituto.

Kabd. Kunst-Und Ausstellungshalle Der Bunderepublik Deutschland

(<http://www.kah-bonn.de/>)

Excelente diseño y una completa información sobre las exposiciones actuales y futuras de este museo localizado en Bonn, interesado en las relaciones entre arte, ciencia, tecnología y cultura.

Museo Ashmolean de Arte y Arqueología

(<http://www.ashmol.ox.ac.uk>)

Facilita información sobre la historia del museo, uno de los más antiguos de Europa, y sobre las colecciones que expone.

Museo Británico

(<http://www.british-museum.ac.uk>)

Ofrece información sobre la historia del edificio, las secciones que conforman el museo y una selección de las piezas más significativas.

Museo Centro Georges Pomidou

(<http://www.cnac-gp.fr>)

Facilita información sobre las actividades que desarrolla el centro, acceso a la biblioteca, planos, recursos de arte y consulta de bases de datos.

Museo Kiasma

(<http://www.kiasma.fi>)

Centro de recursos, imágenes con buena resolución, herramienta de navegación accesible e interesantes directorios de artistas.

Museo de Andy Warhol

(<http://www.warhol.org/warhol>)

Contiene información sobre la vida y obra de Andy Warhol.

Museo de Arte Contemporáneo de Montreal

(<http://Media.MACM.qc.ca/>)

Incorpora proyectos de artistas, críticos, instituciones, organizaciones independientes, festivales, revistas, etc.

Museo de Arte Contemporáneo de Houston

(<http://www.camh.org/>)

Facilita información sobre las exposiciones y actividades del museo.

Museo de Arte de Estonia

(<http://www.olvit.iasnet.ru/estonia/art/museums/art-museu/art-mus.html>)

Facilita información sobre la historia del edificio, la colección y las actividades complementarias que realiza.

Museo de Arte de la Ciudad de los Ángeles

(<http://www.lacma.org/>)

Ofrece información sobre las actividades y calendario de las exposiciones del museo. Tiene un área de educación, cine y música.

Museo de Arte en la Web

(<http://www.mowa.org>)

Museo Virtual que ofrece creaciones realizadas expresamente para ser presentadas en la Red.

Museo de Arte moderno de Buenos Aires

(<http://www.mam-ba.org>)

Contiene información sobre el edificio, la colección y las actividades complementarias que realiza.

Museo de Arte moderno de San Francisco

(<http://www.sfmoma.org/>)

Información actualizada sobre el programa de exposiciones y de las actividades realizadas por el museo.

Museo de Arte Moderno de Nueva York. MOMA

(<http://www.moma.org/>)

Contiene información sobre las exposiciones, la colección, las publicaciones y los programas de cine y video. Cuenta con un espacio dedicado a la creación en Red.

Museo de Arte Moderno de Amsterdam

(<http://www.stedelijk.nl/>)

Facilita información sobre las exposiciones y la colección permanente del museo.

Museo de arte Virtual Chile

(<http://www.mav.cl>)

Un espacio de difusión de la cultura en sus diferentes aspectos. Sus principales áreas de interés son el arte, especialmente el arte virtual, la fotografía y temas del patrimonio chileno.

Museo de Ciencias Naturales de Bélgica

(<http://www.kbinirsnb.be>)

Ofrece información sobre las distintas colecciones de minerales, fósiles, plantas y especies animales de los cinco continentes.

Museo del Louvre

(<http://www.louvre.fr>)

Ofrece información actualizada sobre la historia del edificio, las colecciones, exposiciones en curso, actividades complementarias y publicaciones.

Museo D'Orsay

(<http://www.musee-orsay.fr>)

Contiene información sobre el museo, la colección y las actividades complementarias que realiza.

Museo Hermitage

(<http://www.hermitagemuseum.org/>)

Facilita información sobre la historia del edificio, la colección y las actividades complementarias que realiza.

Museo Histórico de la Ciudad de Viena

(<http://www.museum.vienna.at>)

Ofrece información sobre distintos aspectos de la ciudad de Viena: su arquitectura, historia, personajes más representativos, etc...

Museo J. Paul Getty, Los Ángeles

(<http://www.getty.edu/museum>)

Ofrece información sobre la historia y las colecciones del museo. Facilita el programa de las actividades complementarias que realiza.

Museo Machu Pichu

(<http://www.machupicchu.perucultural.org.pe/index.htm>)

Expone las características culturales y naturales de la zona arqueológica de Machu Pichu, en Perú.

Museo Metropolitano de Nueva York

(<http://www.metmuseum.org>)

Ofrece información sobre la historia del edificio, las secciones que conforman el museo y una selección de las piezas más significativas.

Museo Nacional de Dinamarca

(<http://www.natmus.min.dk/ixgb.htm>)

Un grupo de museos alojados en el servidor de la Universidad de Copenhague.

Museo Picasso Virtual

(<http://www.tamu.edu/picasso/>)

Espacio dedicado a divulgar, a través de Internet, una imagen de Picasso extensa y asequible a todos los públicos.

Museo Victoria y Alberto de Artes Decorativas

(<http://www.vam.ac.uk>)

Ofrece información sobre la historia del edificio, la constitución de la colección y las distintas secciones que conforman el museo.

Museo Virtual de Alentejo

(<http://www.alentejo.org>)

Museos Guggenheim

(<http://www.guggenheim-bilbao.es/caste/home>)

Ofrece información sobre las exposiciones y actividades de los diferentes museos Guggenheim en el mundo.

Museos Vaticanos

(http://mv.vatican.va/4_ES/pages/MV_Home.html)

Museo Virtual de Arte Uruguayo, El País

(<http://muva.elpais.com.uy/Esp/#>)

El MUVA se especializa en uno de los aportes más significativos del arte de América Latina: la creación contemporánea uruguaya.

Museo Virtual de Canadá

(<http://www.virtualmuseum.ca/>)

Expone las riquezas artísticas y culturales del patrimonio canadiense y los diferentes museos nacionales que lo albergan.

Rijksmuseum

(<http://www.rijksmuseum.nl>)

Expone más de 400 obras maestras del Siglo de Oro: el súbito florecimiento económico que vivió la República de las Siete Provincias Unidas, su papel preponderante como nación de la Liga Hanseática y la calidad extraordinaria de las obras ejecutadas por los artistas de los Países Bajos del Norte.

Tate Gallery

(<http://www.tate.org.uk>)

Presenta uno de los sitios más grandes de Europa. Ofrece gran cantidad de imágenes y texto y un directorio de artistas contemporáneos.

The Soprintendenza archeologica di Pompei

(<http://www.pompeisites.org/database/pompei/pompei2.nsf?OpenDatabase>)

Ofrece información sobre la historia del edificio, la constitución de la colección y las distintas secciones que conforman el museo.

Webmuseum de América Latina

(<http://vlmp.museophile.sbu.ac.uk/latin-america.html>)

BIBLIOGRAFÍA

BEARMAN. D, *Museum Strategie for Success on the Internet*. Museum collections and the Information Superhighway Conference, 1995.

BELL, Scout, *The Changing Paradigm in Education, and its Implications for Museums*, Visual Resources, vol. X, pp 309-316, Gordon and Beach Science Publishers, 1995.

BELLIDO GANT, María Luisa, *Arte, museo y nuevas tecnologías*, Ed. Trea, España, 2001.

___ *Museos virtuales y digitales: nuevas estrategias de difusión artística*, VII Encuentro de Bibliotecas de Arte de España y Portugal, Madrid, 1999.

BELCHER, Michael, *Organización y diseño de exposiciones, su relación con el museo*, Ed. Trea, España, 1997.

BENJAMÍN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México, 2003.

BERENGUER, Xavier, *Promesas digitales en, Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Asociación de Cultura Contemporania L'Angelot, Barcelona, 1997.

BOSCH GARCÍA, Carlos, *La técnica de investigación documental*, UNAM, México, 1974.

BOZAL, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Ed. Visor, España, 1987.

BONET CORREA, Antonio “*La colección Andrés Blaisten. Pintura moderna de México*”, Museo de Pontevedra, España, 1997.

BUD, Robert, *The Myth and the Machine: Seeing Science Through Museum Eyes*, En G. Fyfe, *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*, Ed. Routledge, Londres, 1988.

CASTELLS, Manuel, *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, Ed. Alianza, primera edición, Madrid, 1997.

CARRILLO, Jesús, *Arte en la red*, Ed. Cátedra, Madrid, 2004.

COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Hipercultura Visual, El reto hipermedia en el arte y la educación*, Editorial Complutense, Madrid, 1997.

DE CERTEAU, Michel, *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI .F., *¿Qué es la filosofía?*, Ed. Anagrama, Madrid, 2001.

DELOCHE, Bernard, *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes*, Ed. Trea, España, 2002.

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO UNIVERSO, Ed. Fernández Editores, México, 1984.

ECHEVERRIA, Javier, *El arte en el medio telemático*, en *Tecnología y disidencia cultural*, Departamento de cultura vasco, España, 1997.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso, *Museología, introducción a la teoría y práctica del museo*, Ed. Istmo, Madrid, 1993.

GARCÍA SERRANO, Federico, *El museo imaginado: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*. Ed. MUSIMA, Madrid, 2000.

GARZA MERCADO, Ario, *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales*, Ed. Colegio de México, México, 1973.

GENINASCA, Jacques, *Le regard esthétique*, en Actes Sémiotiques-Documents, VI, 1984.

GIBSON, William, *Neuromancer*, Ed. Minotauro, Barcelona, 1996.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *El museo como espacio de comunicación*, Ed. Trea, España, 1998.

LEON, Aurora, *El museo: teoría, praxis y utopía*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

LÉVY, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998.

LIBRERO STALS, José, *Tecnología y disidencia cultural*, Editado por el Departamento de Cultura Vasco, España, 1997.

LYOTARD, Jean-Francois y otros, *Album les Imateriaux*, Centre Georges Pompidou/Centre de Création Industrielle, París, 1985.

MANRIQUE, Jorge Alberto, *Alfonso Michel (1897-1957)*, catálogo de la exposición, Editado por el Museo de Arte Moderno, México, 1991.

MALRAUX, André, *Las voces del silencio*, Ed. EMECE, Buenos Aires, 1956.

MARTÍNEZ GARCÍA, Ofelia, *La comunicación visual en Museos y Exposiciones*, UNAM, México, 1995.

MILTON C, Nahm, *The Artist as Creator: An Essay of Human Freedom*, 1956.

MORA FERRATER, José, *Diccionario de filosofía, Tomo 1*, Ed. Ariel, Barcelona, 2001.

OLES, James y RAMÍREZ Fausto, *Arte Moderno de México, Colección Andrés Blaisten*, UNAM, México, 2005.

OVEJERO, Andrés, *Concepto actual del Museo Artístico*, Discurso de ingreso del Académico electo A.O, Madrid, 1934.

PARDINAS, Felipe, *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales, introducción elemental*, Ed. Siglo XXI, México, 1975.

PIACENTE, M., *Surf's up: Museums and the world wide web*. Ed, University of Toronto, 1996.

QUEAU, Philippe, *Éloge de la simulation (de la vie des langages á la synhése des images)*, Seyssel: Champ Vallon, 1986.

___ *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Ed. Paidos Hipermedia 1, Barcelona, 1995.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Lengua Española*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1992.

RIBAS, Joan Ignasi, *El videodisco interactivo*, Fundación Serveis de Cultura Popular. Ata Fulla, Barcelona, 1990.

ROJAS SORIANO, Raúl, *Métodos para la investigación social. Una proposición dialéctica*, Folios Ediciones, México, 1986.

RUIZ TORRES, Humberto, *Lineamientos prácticos para la presentación de originales*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, México, 1982.

SILVERSTONE, Roger, *El medio es el museo: sobre los objetos y las lógicas en tiempos y espacios*. En el Museo del Futuro, Roger Miles, compilador, CNCA, UNAM, México, 1995.

TALENS OLIAG, Sergio y HERNÁNDEZ, José, *Internet. Redes de Computadores y sistemas de información*, Ed. Paraninfo, Madrid, 1997.

TECLA, Alfredo y GARZA, Alberto, *Teoría, métodos y técnicas en la investigación social*, Ediciones de Cultura Popular, México, 1978.

ZIELINSKI, Siegfried, *Plea for a dramatics of diference in interface*, en Read me!, Autonomedia, Amsterdam, 1999.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Ed. Alfar, Sevilla, 1990.

HEMEROGRAFÍA

ASCOTT, Roy, *De la apariencia a la aparición*, en *Intermedia*. N° 1, 1993-1994, p.39.

BATTRO, Antonio M, *Museos Imaginarios y museos virtuales*, en FADAM, agosto, 1999.

Dirección Web: <http://www.byd.com.ar/bfadam99.htm>.

BARBIERI T. y PAOLINI P., *Cooperative visits for the museum WWW sites a year later: evaluating the effect. Museums and the Web 2000*. Selected papers. Pittsburgh: Archives and Museum Informatics, 2000.

BAUDRILLARD, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*, 2000.

Dirección Web: <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/4417813.asp>

CASTELLS, Manuel, *Internet y Libertad*.

Dirección Web: <http://www.uoc.es/web/esp/launiversidad/inaugural01/>

CERVEIRA PINTO, Antonio, *Museos virtuales*, en *ExMater. Parque Museo Virtual, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo*, Badajoz, 1997.

CYBERESPACE, HIPERTEXTO, & CRITICAL THEORY, The National University of Singapore.

Dirección Web: <http://www.cyberartsweb.org/cpace/index.html>

CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS, ICOM, *Estatutos del ICOM*.

Dirección Web: <http://www.icom.ce.org>.

COUSILLAS, Ana, *Los Estudios de Visitantes a Museos, Fundamentos Generales y Principales Tendencias*, Catedra de Folklore General-FFyL-UBA, Argentina.

Dirección Web: <http://www.naya.org.ar/articulos/museologia02.htm>

DAVIS, Douglas, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction*, Leonardo, vol. 28, n° 5. San Francisco, 1995.

EMPRESA NETCRAFT

Dirección Web: <http://www.netcraft.com/>

ENCICLOPEDIA LIBRE WIKIPEDIA

Dirección Web: <http://es.wikipedia.org/wiki/Portada>

FRAGOSO, Suely, *Espacio, ciberespacio, hiperespacio*, Número 22, Mayo-Julio 2001, Revista virtual Razón y Palabra.

Dirección Web: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n22/22_sfragoso.html,

GOTO (“NET.ART”).

Dirección Web: <http://www.escaner.cl/netart/>

GUZMÁN RAMOS, Aldo, *Del Museion de la Antigua Grecia al Museo Virtu@l del Siglo XX*, Buenos Aires, 2002.

Dirección Web: http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/aldo_ramos.htm

LÓPEZ DE PRADO, Rosario, *Museos Europeos en Internet* (1) y (2), en *Revista de Museología*, N.os 20-21. Madrid, 2000-2001.

MACDONALD, G. Change and Challenge: Museums in the Information Society, en KARP, I. (ed.) *Museums and Communications - The Politics of Public Culture*, ed. I Karp. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992.

MEDIATECA ONLINE.NET, Fundació “La Caixa”, Barcelona. Dirección Web:

http://www.mediatecaonline.net/mediatecaonline/STriaMat?termesel=netart%7CES&ID_IDIOMA=es

MÉXICO WEB GUIDE- ARTE Y CULTURA, MUSEOS Y GALERIAS

Dirección Web: http://www.mexicoweb.com.mx/Arte_y_Cultura/Museos_y_Galer_as/

E- CULTURA MÉXICO, MUSEOS EN INTERNET.

Dirección Web: <http://www.ecultura.gob.mx/museos/index.php>

ORDINAS ROSA, Joan Joseph, *Imaginar la Red*, en la revista *Media Cultura*, Barcelona, 1994.

PÉREZ GAVILÁN, Ana Isabel, *Museos: entre el coleccionismo privado y público 2*, 2003.

Dirección Web: http://www.artte.com/arteria.asp?cve_texto=188

PUBLICACIONES DIGITALES, DGSCA-UNAM.

Dirección Web: <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/>

RHYNE, Charls S, *Computer Images for Research, Teaching and Publication in Art History and Related Disciplines*, Visual Resources, vol. XII, n° 1, 1996.

RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio, *La enseñanza de la historia asistida por ordenador. Las posibilidades del hipertexto set*, en *Enseñar Historia*, Cuadernos de Pedagogía Laia, Barcelona, 1989.

SABBATINI, Marcelo, *Centros de ciencia y museos científicos virtuales: teoría y práctica*, Ediciones Universidad de Salamanca.

Dirección web: http://www3.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_04/n4_art_sabbatini.htm

SCHWEIBENZ, W. (1998). *The "Virtual Museum": New Perspectives For Museums to Present Objects and Information Using the Internet as a Knowledge Base and Communication System*. Knowledge Management und Kommunikationssysteme. Workflow Management, Multimedia, Knowledge Transfer. Proceedings des Internationalen Symposiums für Informationswissenschaft (ISI '98) .

W3ART. LA COMUNIDAD ARTÍSTICA ONLINE

Dirección Web: <http://w3art.es/>