

00265  
8  
m



# ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

DIVISION DE ESTUDOS DE POSGRADO

## LOS APOYOS ESCRITOS EN LA PLANEACION DE EXPOSICIONES

**TESIS PROFESIONAL**  
PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
**MAESTRO EN ARTES VISUALES**  
CON ORIENTACION EN COMUNICACION  
Y DISEÑO GRAFICO  
QUE PRESENTA  
**ARMANDO TORRES MICHUA RUIZ**

MEXICO, D. F.

1996

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## SUMARIO

### INTRODUCCIÓN

1. FOLLETOS DE MANO
  - 1.1. DE MUSEOS Y GALERÍAS
  - 1.2. DE EXPOSICIONES
  - 1.3. DE INFORMACIÓN Y ACTIVIDADES
2. CEDULAS
  - 2.1. DE IDENTIFICACIÓN DE OBRA
  - 2.2. INTRODUCTORIAS
  - 2.3. DE SALAS PERMANENTES Y MUESTRAS TEMPORALES
  - 2.4. EXPLICATIVAS DE OBRA
  - 2.5. DE EXPOSICIONES
3. HOJAS DE SALA
4. GUÍAS
5. CATÁLOGOS
  - 5.1. SENTIDO Y FUNCIÓN
  - 5.2. SECCIONES
  - 5.3. LISTA DE OBRA
    - 5.3.1. NOMBRE DEL ARTISTA
    - 5.3.2. FECHAS DE NACIMIENTO Y MUERTE DEL ARTISTA
    - 5.3.3. TÍTULO DE LA OBRA
    - 5.3.4. FECHA DE LA FACTURA DE LA OBRA
    - 5.3.5. TÉCNICAS ARTÍSTICA
    - 5.3.6. MEDIDAS
    - 5.3.7. ACERVO O COLECCIÓN

- 5.3.8. OTRA CLASE DE PRECISIONES
- 5.4. PRESENTACIONES
- 5.5. TEXTOS
- 5.6. CREDITOS Y AGRADECIMIENTOS
- 5.7. CRONOLOGÍAS
- 5.8. CUADROS SINÓPTICOS
- 5.9. CURRÍCULA
- 5.10. ILUSTRACIONES
- 5.11. PIES DE FOTO
- 5.12. APÉNDICES
- 5.13. MATERIAL COMPLEMENTARIO
- 5.14. CLASES
  - 5.14.1. LIBROS-CATÁLOGO
  - 5.14.2. CATÁLOGOS DE COLECCIÓN
  - 5.14.3. CATÁLOGOS RAZONADOS
  - 5.14.4. CATÁLOGOS GENERALES DE OBRA
  - 5.14.5. CATÁLOGOS OFICIALES
  - 5.14.6. DE RETROSPECTIVAS
  - 5.14.7. DE EXHIBICIONES TEMÁTICAS
  - 5.14.8. DE EXPOSICIONES COLECTIVAS
  - 5.14.9. DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES
  - 5.14.10. DE SUBASTAS
- 5.15. TRADUCCIONES
- 5.16. CONSIDERACIONES FINALES
- 6. OTROS TIPOS DE APOYOS ESCRITOS
  - 6.1. BOLETINES DE PRENSA



6.2. TEXTOS PARA AUDIOVISUALES O MULTIMEDIA

6.3. TEXTOS PARA NIÑOS

6.4. INVITACIONES

6.5. CARTELES

6.6. RÓTULOS Y LETREROS

7. NOTAS SOBRE DISEÑO

7.1. SENALIZACIÓN

7.2. HOJAS DE SALA

7.3. GUÍAS

7.4. INVITACIONES

CONCLUSIONES

APENDICES

1. FOLLETOS DE MANO

1.1. HOMENAJE NACIONAL A CARLOS MERIDA

PALACIO DE BELLAS ARTES

MUSEO DE MONTERREY

1.2. MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS

1.3. MUSEO DE SAN CARLOS

2. CÉDULAS

2.1. MUSEO CASA DIEGO RIVERA

2.1.1. INTRODUCTORIAS

LA CASA

2.1.2. TEMÁTICAS O DE SALA

ETAPA CUBISTA

EXALTACIÓN DE LOS VALORES MEXICANOS

2.1.3. CÉDULAS EXPLICATIVAS DE OBRA

2.1.4. ILUSTRACIONES DEL POPOL-VUH

2.2. MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS

2.2.1. INTRODUCTORIA

2.2.2. TEMATICAS O DE SALA

MANERISMO

3. HOJAS DE SALA

3.1. HOJAS DEL MUSEO CASA DIEGO RIVERA

IV. LA OBRA PURA

3.2. MUSEO DOLORES OLMEDO PATINO

NOTAS DEL MUSEO DOLORES OLMEDO PATINO I

4. CRONOLOGÍAS

4.1. DIEGO RIVERA Y EL ARTE DE ILUSTRAR:

VIDA Y OBRA  
LABOR DE ILUSTRACIÓN

4.2. MUSEO CASA DIEGO RIVERA

VIDA Y OBRA DE DIEGO RIVERA  
EXTRACTOS I

BIBLIOGRAFÍA, BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

## AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer a mis colegas y también a las autoridades de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, sin cuyo apoyo no hubiera podido realizar esta investigación.

Al maestro Eduardo Chávez, Jefe de la División de Estudios de Posgrado de la ENAP, por haber aceptado dirigir esta tesis y haberme orientado en aquellos capítulos en los que necesitaba asesoría.

Al Coordinador del proyecto El Discurso Museográfico Contemporáneo, maestro Gerardo Portillo, Secretario General de la ENAP, cuyos vances y resultados influyeron en mi trabajo y desarrollo profesional.

No puedo dejar de mencionar al director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, maestro José de Santiago Silva, quien no sólo me animó sino que me ayudó al limitar mi carga académica para que terminara esta investigación.

También a la doctora Elisa García Barraquán, directora del museo Nacional de San Carlos, por la confianza y libertad de trabajo que me ha brindado, así como por el apoyo a todas mis iniciativas.

Al licenciado Gerardo Dávila Campomanes por haber revisado el manuscrito y haberme respaldado en todas mis tareas.

A Alfredo Flores Peralta por haberme ayudado en la captura del texto en la computadora.

## INTRODUCCIÓN

Al leer esta tesis pueden encontrarse algunas afirmaciones que parecen verdad de Perogrullo, sin embargo mi experiencia en el campo de la planeación y montaje de exposiciones, me permite afirmar no nada más su pertinencia como su utilidad, ya que es común encontrar muchos y diferentes errores en catálogos, folletos, hojas de sala, cédulas de introducción de exposiciones o de salas permanentes de museos debidas a la inexperiencia e improvisación. Por ello la elaboración de una guía orientadora con aspectos fundamentales que deben considerarse como las reglas o convenciones más comunes y hasta ciertos consejos prácticos era ya una necesidad para los investigadores y equipos de trabajo de nuestros museos, no se diga para los curadores que hoy trabajan como free lance.

Esta tesis responde a aspectos concretos que no sólo han sido descuidados por la enseñanza y la investigación universitaria del país, sino también a las preocupaciones que desde hace algunos años hemos manifestado varios maestros de la División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, al comenzar a cubrir tales lagunas con cursos, conferencias y publicaciones: desde el proyecto de investigación El Discurso Musográfico Contemporáneo, bajo la coordinación de los maestros Gerardo Portillo y Ofelia Martínez respaldado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académicos de la UNAM, hasta la creación del Seminario de

Investigación Artística y el Seminario de Apoyos Escritos en la Planeación de Exposiciones, impartidos ambos por el profesor Armando Torres Michua, autor de esta investigación (y que tuvieron como sede el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, el primero, y los museos Nacional de Arte y Nacional de San Carlos del INBA, el segundo); igualmente, mi intención fue la de cubrir muchos de esos vacíos en la enseñanza del personal que efectúan esas actividades en los museos, casi siempre egresados de licenciaturas en Historia del arte que no los dotan con los conocimientos básicos para esos menesteres.

El trabajo de los seminarios y la realización de orientar tales labores me llevaron a enfrentar una práctica (que unida a mi carácter de asesor de la elaboración de los apoyos escritos del Museo Casa Diego Rivera en Guanajuato y de otras exposiciones como Diego Rivera y el arte de ilustrar, en el Museo Dolores Olmedo Patiño) que amplió mi experiencia y me obligó a elaborar unos "apuntes de clase" para la consulta de los estudiantes de esos seminarios, notas que se encuentran en el origen de este proyecto de tesis.

Debo insistir en que era necesario realizar una investigación que abarcara casi todos esos aspectos y no sólo limitarme a los del diseño o la museografía (áreas en la que sí contamos con excelentes especialistas), de ahí la variedad de los temas que se tratan en los capítulos de este libro.

En esta tesis se aborda un tipo de investigación en fuentes directas, más que en libros o artículos, sobre los distintos

aspectos que se estudian, sobre todo, acerca de problemas concretos que se plantearon durante las exposiciones que se iban presentando paralelamente al desarrollo de los seminarios.

Aunados a los intentos por encontrar soluciones originales para los problemas a los que he tenido que enfrentarme tanto durante mi carrera como profesor de la División de Estudios de Posgrado de la ENAP, como de asesor y curador de diversos proyectos de exposiciones y responsable del contenido de catálogos, folletos de mano, cédulas y otra clase de refuerzos didácticos escritos para distintas exposiciones o museos, decidí emprender la redacción de este trabajo como un auxiliar que facilitara esos empeños.

La investigación "Los apoyos escritos en la planeación de exposiciones", respalda y amplía además el interés que nuestra escuela ha puesto en ocuparse de áreas descuidadas en el estudio de las artes por otras instituciones universitarias del país (como la crítica de arte y la propia planeación de exposiciones), lo que enriquece los horizontes no nada más de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, sino de la propia UNAM.

Con esta investigación se intenta proporcionar un libro de consulta que sustente el proyecto "Los apoyos escritos en la planeación de exposiciones" y, al mismo tiempo, ofrecer un texto que sirva de ayuda principalmente a los investigadores de los museos de arte y, por supuesto, a los profesores de estas cuestiones. Todo ello con el fin de respaldar y elevar tanto el nivel académico de los egresados de carreras como Historia o de

especialidades como la Historia del Arte (Maestría), como ayudar a mejorar y adecuar los apoyos escritos de los museos de arte de nuestro país.

Elaborar un estudio sobre las características de los diversos apoyos escritos en la planeación de exposiciones o de respaldo didáctico sea de las salas permanentes de un museo, sea de las exhibiciones temporales es la finalidad principal de mi estudio. Proporcionar los principios básicos y los medios que faciliten la composición de los textos y la realización de tales tareas es, al igual, uno de los objetivos primordiales de esta tesis.

Otro más es el de elaborar un libro con ejemplos prácticos sobre diversos aspectos y problemas de los escritos que se redactan en los museos de arte, así como el de intentar llenar el vacío que implica la falta de manuales o libros de consulta sobre los problemas que se suscitan al tratar de elaborar textos adecuados con la información escrita que respaldan las tareas educativas y de información de los museos.

Se trata de una investigación que recurre más al estudio, análisis y reflexión de fuentes directas, como los catálogos, folletos de mano, hojas de sala y cédulas producidas por museos tanto del extranjero como de México, que de un estudio que parta de la literatura sobre el tema. En especial porque son muy escasos. Del examen de las distintas publicaciones de los museos se obtuvieron las constantes de mayor importancia para afrontar la escritura de textos de esta índole. Otros principios,

provinientes de la teoría de redacción y de los postulados de la investigación artística, así como del auxilio de disciplinas como la Historia, la crítica y la sociología de las artes, cuando menos, son el sustento para lograr no sólo la corrección, sino el acierto en estas tareas.

Partir de la ambigüedad del lenguaje artístico, originador de la polisemia de las obras de arte, exige no estudiarlo nunca desde una sola vertiente como el incorporar distintos enfoques o disciplinas para así enriquecer la visión y el conocimiento que se obtiene de él. De ahí la importancia de efectuar estudios y análisis desde las vertientes técnica, temática, formal, estética, económica, política, ideológica y hasta de la teoría de la comunicación para obtener los elementos claves que permitan no sólo contextualizar, sino que estén presentes siempre como marco de referencia para la interpretación o lectura de los objetos artísticos.

A pesar de la importancia de los principios que se derivan de estudios de temas como los antes mencionados, y debido al carácter multidisciplinario que exige una formación de tal naturaleza, decidí no abordarlos aquí, así como reducir también todos los planteamientos de tipo ideológico y político sobre el sentido de las artes e incluso sobre la función actual de los museos y su público, temas que si bien me parecen esenciales no era posible abordar aquí sin distraerme de mi propósito básico de escribir un texto que sirviera para facilitar la elaboración de los apoyos escritos en las exposiciones o museos de arte.



Inicie esta investigación como producto de una necesidad que surgía cada vez que asesoraba la planeación, el desarrollo y el montaje de una exposición o coordinaba un catálogo. Como en cada ocasión trabajaba con diferentes investigadores, era necesario explicarles una y otra vez como realizar el trabajo, cómo organizar las secciones, al igual que corregir los avances para lograr darle unidad y coherencia a los nuevos proyectos. Sin embargo a pesar del empeño de todos era casi imposible evitar errores. Así, escribí en 38 cuartillas un pequeño estudio que titulé por entonces "Como hacer el catálogo de una exposición de arte".

Este pequeño primer intento que redacté para el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA, parecía útil aunque no dejaba de ser un estudio parcial e incompleto. Debido a mi costumbre de dejar reposar todo escrito, no fue más allá de un borrador que me planteó muchas cuestiones que tenía que tratar de resolver. Hubo dos hechos que resultaron capitales para la modificación y ampliación de este nuevo estudio académico: decidí emprenderlo como tesis para obtener la Maestría en Artes Visuales con orientación en Comunicación y Diseño Gráficos y por ello no era posible ampliar y completar ese primer pequeño estudio, como emprender uno nuevo por la necesidad de proporcionar una guía seria a los alumnos de los dos seminarios que mencioné líneas arriba.

Esta experiencia directa sobre problemas siempre distintos en cada exposición, me obligaron a adoptar una metodología practica sobre los temas que se iban desarrollando en ellos. Las correcciones a los textos de los investigadores y los comentarios sobre los catálogos que se estaban realizando cada vez y el planear futuras exposiciones, me llevó a modificar la idea de ese pequeño primer texto que se ha convertido en este nuevo y amplio estudio que hoy presento.

Por tales motivos no sólo agregué seis capítulos más incluidos seis temas igualmente nuevos el proyecto inicial de "catálogos", sino que además decidí ampliar a 16 los incisos del capítulo. Fue por razones de claridad y también porque si bien me propuse escribir un texto que retroalimentara al investigador y que en ciertas partes se acercase más a un manual y no un estudio totalizador sobre el tema. Inmediatamente me di cuenta de la necesidad no nada más de citar ejemplos concretos, sino de agregar un apéndice que engloban un número bastante crecido de documentos que ayudaran a la comprensión de los problemas y los temas que conforman la investigación.

El estudio que se encuentra a continuación se basa en la importancia que tiene conocer no únicamente aspectos teóricos y prácticos del diseño o de la museografía, sino como debe reforzarse en esas especialidades el conocimiento de la redacción, de los géneros periodísticos y literarios, así como de la importancia de obtener conocimientos especializados sobre las exposiciones y sus apoyos escritos, basados también en el amplio

conocimiento de la Historia del arte (especialmente de los estilos), la Estética, la iconografía, la Sociología del arte y la Teoría de la comunicación.

Al terminar la investigación y enfrentarme a la redacción final preferí, por razones didácticas, dejar las repeticiones que se encuentran en muchos de los ejemplos con el fin de que pueda leerse no sólo como un libro sobre la materia, sino a la vez consultarse en la forma de "un diccionario temático", a pesar de que tampoco decidí darle esa configuración.

Por motivos prácticos y con el fin de facilitar la consulta de este libro he reducido al máximo las referencias bibliográficas, en especial porque los ejemplos que cito remiten siempre al orden que aparece en el índice o a la lista de obra de los catálogos y siempre se anota, si lo llevan, el número que los identifica. De este modo se evita la constante interrupción de las notas al pie de página y se facilita también la lectura por medio de resaltar el orden, los principios o los ejemplos con negritas, lo cual puede ser de suma utilidad cuando se busquen modelos que puedan ilustrar cuando no se quiere.

Las traducciones que se citan de obras en inglés, francés o italiano son mías, excepto la de aquellos ejemplos en los que consulté la versión española y en los que respeto tanto su sintaxis como su ortografía. En este caso se encuentran los catálogos, folletos de mano u hojas de sala españoles, los que transcribo sin modificar.

## 1. FOLLETOS DE MANO

La concepción de un folleto o catálogo de mano puede ser muy distinta debido a la intención y a los fines que se desea darle. Sin duda, lo mejor sería que brindara información sobre el contenido de una muestra o de las salas de exhibición a las que se dedica. Ya que se trata de una forma sintética para informar a grandes rasgos, de manera sencilla y orientadora. Se debe cuidar no caer en el espejismo del exceso de la información, el empleo de términos técnicos sin explicarlos, el apabullar al lector con la falsa erudición y hasta la pedantería. Al contrario, hay que buscar la brevedad, el lenguaje directo y sencillo, así como lograr encontrar, por medio de ejemplos meditados, la comunicación eficaz y esclarecedora de las complejas cuestiones artísticas. Lógicamente hay que procurar que no tengan errores o erratas ni escribir textos muy largos, ampulosos o complicados.

Pasemos ahora a examinar los tres tipos principales que existen de folletos de mano.

### 1.1. DE MUSEOS Y GALERÍAS

Es fundamental que su texto se refiera al museo, sus instalaciones y su acervo, así como incorporar datos prácticos: los horarios, el día de cierre, el precio de la entrada, las excepciones sobre el pago del boleto y los servicios que presta como visitas guiadas, servicios educativos para niños o grupos escolares y hasta facilidades para ancianos o minusválidos. Se

deben incluir tanto la dirección del museo y los medios de transporte, como las estaciones de metro y rutas de camiones, al igual que los telefonos de atención al público y el fax.

En este punto podría considerarse incorporar también los planos explicativos de las salas de un museo, en especial cuando se trata de colecciones extensas puntualizando las características y el tipo de museo del que se trata y hasta redactar en forma sintética los datos del edificio, cuando es una construcción histórica o una edificación moderna creada para albergarlo ex profeso. También deberá agregar datos estadísticos e información sobre el acervo --de acuerdo a los intereses de la institución, esto es, el sentido que se pretende dar a las colecciones-- y el número de obras por modalidad (pintura, escultura, dibujo, grabado), escuelas, corrientes, etc., si se juzga pertinente.

No habría que olvidar lo decisivo de partir de los guiones museológicos de cada una de las salas, con el fin de obtener los datos esenciales para elaborar el texto de un folleto o catálogo de mano. Fácilmente comprensible es que pueden redactarse distintos folletos de mano según el tipo de público al que se dirijan, ya que si bien existe un visitante promedio, no se escribe igual ni se procesa de la misma manera la información para los niños que para los estudiantes o la que se destina a un público medio ilustrado que a los estudiosos.

Existe una gran variedad respecto a los servicios que ofrecen los distintos museos. Por ello los comentarios que siguen

sirven solamente como un recordatorio de que no debe faltar esta información en las guías de cualquier tipo y sobre todo en los folletos de mano. Como se trata de dar a conocer con cuáles servicios cuenta, es importante no olvidar anotar siempre con quién o a qué departamento deben dirigirse los interesados. Los folletos más comunes y generales registran información para el público y los especialistas sobre:

- Actividades paralelas  
(Conferencias, visitas guiadas, cursillos,  
videos, películas, audiovisuales,  
y/o espectáculos multimedia)
- Actividades para niños, escolares y grupos especiales
- Publicaciones
- Condiciones y permisos para fotografías o video
- Facilidades para minusválidos
- Los amigos del museo
  
- Horarios
- Admisión
- Transporte
- Información sobre exposiciones
- Librería
- Cafetería
- Guardarropa
- Objetos extraviados

## 1.2. DE EXPOSICIONES

Un folleto o catálogo de mano debe abarcar el sentido y la finalidad de la exposición; las partes en las que se encuentra dividida; los aspectos más relevantes de la muestra en sí o destacar aquellos que por algún motivo (didáctico, estético, estilístico, etc., por ejemplo) se consideren de importancia. En este tipo de folleto habrá que señalar la oportunidad y los fines que se espera obtener de la exhibición.

Hay que tratar que el texto de un catálogo o folleto de mano sea una síntesis de toda la investigación en la que se basa la muestra y atender primordialmente al quion museológico, es decir, considerarla como si fuese una miniguía que le aclare al visitante promedio los aspectos relevantes de las salas de un museo o una exhibición temporal. Deben servir para orientar al visitante, facilitar la lectura de las obras y de la exposición misma y destacar piezas o aspectos centrales de la muestra. Muy útil es procurar citar algunos ejemplos concretos de las piezas en exhibición de las que da cuenta, así como señalar periodos o etapas y subrayar aspectos que se juzguen de importancia para facilitar la apreciación tanto de las imágenes artísticas como del conjunto.

En realidad no existe un cartabón al respecto ni se pueden dar recetas. Lo mejor es basarse en el estudio de las propuestas de otros museos, sean nacionales o extranjeros, lo que no implica copiarlos sino sacar conclusiones propias y la vez prácticas que convengan a los intereses concretos del museo o la exposición.

La cultura visual, de la misma forma que la escrita, resulta eficaz auxiliar en la realización de un folleto o catálogo de mano, sin embargo lo más importante es tomar en cuenta el concepto y el sentido que los autores de la muestra o los curadores de una sala o un museo quieren darle. De suma utilidad para comunicar las intenciones que se espera capte el público con las obras que se exhiben, son las imágenes que se escogen para ilustrar un catálogo de mano. Deberán elegirse de acuerdo a

ciertos principios establecidos de antemano que respondan a los fines que proponen los investigadores o pedagogos.

### 1.3. DE INFORMACIÓN Y DE ACTIVIDADES

Destinados no a los visitantes ocasionales como a los que asisten con frecuencia, ya sea a las salas de un museo ya a sus actividades paralelas, este tipo de folleto de mano se destina a informar acerca de las exposiciones y actos, regulares o no, como visitas guiadas en las salas por los miembros del equipo del museo, conferencias extraordinarias por especialistas, cursillos, mesas redondas y aun conciertos, recitales poéticos, ciclos de proyecciones de video, audiovisuales o espectáculos multimedia...

Se trata de una forma de boletín informativo sobre las numerosas posibilidades que ofrecen las instituciones serias, y que por lo regular no solamente responden a un programa como a un proyecto cultural. Este tipo de folleto de mano incorpora avances o información sobre las futuras exposiciones y actividades que se llevarán a cabo en los próximos meses; por ello suelen publicarse cada dos o tres meses y en algunas ocasiones semestralmente. Es también una de las formas más adecuadas de mantener contacto con los amigos del museo e inclusive con los patronos.

No cabe duda de que se trata de un recurso de grandes instituciones más que de pequeños museos, pero es importante señalar que puede combinarse con los de las exhibiciones temporales al reservar una parte para las futuras actividades y así "matar dos pájaros de una pedrada", al permitir adentrarse en



el sentido de la exhibición y conocer al mismo tiempo el programa de actividades que se desarrollarán en los siguientes meses.

Tal forma diferente de empleo del folleto de mano se encuentra en Educational Services at the Cloister. En ocho paginas da cuenta de "¿que son los claustros?", horarios, visitas, eventos sabatinos, visitas grupales, temas de visitas guiadas, biblioteca, libreria y algunos otros programas de acuerdo a la edad y el tipo de visitante, como conciertos. Indica también los costos.

Con el fin de facilitar tanto la comprensión como el dar una idea de las posibilidades de los folletos de mano, se han escogido una serie de ejemplos que tiene la finalidad de ilustrar las diferentes formas que existen de encarar los problemas de su formulación, concepto y redacción.

De enorme utilidad puede ser comparar el antiguo folleto de mano del Museo de San Carlos con el nuevo del Museo Nacional de San Carlos (ambos se pueden encontrar en el apéndice correspondiente a "folletos de mano"). La diferencia radical entre ellos se encuentra en que el nuevo se redactó en una forma más directa, se suprimieron las repeticiones sintetizado y a la vez ampliado la información, así como unificándolo al conferirle un orden distinto y haberle dado una nueva jerarquía a la información.

Concebido como biombo (10 páginas) el catálogo de mano del museo nacional de San Carlos señala atinadamente por medio de cortos subtítulos el carácter de cada uno de los apartados:

edificio, museo, colecciones, crecimiento del acervo, planos de las dos plantas y servicios. A los textos los acompaña la selección de diez obras maestras que dan una visión de los periodos y de las distintas escuelas que pueden encontrarse en el museo. En este eficaz folleto de mano se encuentra la información imprescindible para comprender la naturaleza del museo, la importancia de sus colecciones y la del bello edificio que ocupa.

El folleto de mano del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, consiste en pequeño políptico de cuatro hojas que dobiado presenta la portada con el título de La colección y el nombre del museo, la contraportada con la información general, la segunda y tercera de forros con un texto sobre las finalidades de la institución y algunos aspectos de sus exposiciones. Al desplegarlo en lo que correspondería a las páginas uno y cuatro, se encuentran anotados los diferentes servicios con los que cuenta. La parte central del folleto (páginas 3 y 4) lo ocupan un pequeño plano numerado en la parte superior y en la inferior señala con grandes números las exhibiciones de sus 23 salas.

En forma de políptico (con seis dobleces e impreso por ambas caras) la Guía de orientación en español del Museo del Louvre presenta dos planos. El primero pertenece a la planta del palacio que ocupa, con el fin de ubicar al visitante; en el segundo se ven las "tres alas" con las que cuenta el museo (Richelieu, Sully y Denon). Otros dos diagramas se dedican a la ubicación del vestíbulo Napoleón bajo la pirámide (sotano y entre suelo).

explica además por medio de tres esquemas el sitio que ocupan los departamentos y colecciones de cada una de las salas y señala, por supuesto, toda la información acerca de los servicios que se ofrecen al visitante.

Este museo cuenta también con un folleto que tiene como nombre Louvre: plano guía, en el que se explica el contenido de las "tres alas" y la ubicación de las obras por salas y por pisos. En la contraportada se anotan los principales servicios. Casi todas las publicaciones del Museo del Louvre se encuentran en francés, inglés, alemán, español y japonés.

Musée d'Orsay: plan guide, es una hoja doblada en forma de bombo de 14 lados (o páginas) que presentan el siguiente orden: portada, con la bandera y el nombre de la publicación recién citada. A partir de la página uno y hasta la tres se encuentra la información sobre los servicios, en la cuatro un plano del museo, en la cinco instrucciones para los visitantes y la señalización, en la seis dos textos con los siguientes títulos: "¿Qué presenta el Musée d'Orsay?" y "¿Cómo está organizada la presentación de las obras?", en la siete (que ya es el reverso), "¿Cómo es el recorrido?". Alterna a partir de la ocho una página de texto y un plano para señalar por piso (planta baja, primero y segundo pisos) el orden que se debe seguir en la visita (inicial, continuación y última parte).

La particular concepción de una hoja doblada en forma de bombo, se encuentra también en el folleto de mano del Museo Thyssen Bornemisza. En el anverso (5 páginas) se localiza el

texto explicativo que se refiere a los orígenes centenerarios de la colección de ese nombre, detallando que se encuentra dividida para su exhibición entre Barcelona y Madrid. Después aborda lo peculiar del edificio neoclásico, el Palacio de Villahermosa, y las adaptaciones que se realizaron para convertirlo en la sede del museo.

Se describe al igual el carácter del acervo y la continuidad de la museografía adoptada en tres niveles. Al reverso se encuentra, en la página 6, la información sobre horarios, tarifas, transporte, grupos, visitantes minusválidos, la prohibición de tomar fotos o videos, y muchos otros servicios como la tienda-librería, la cafetería y el guardarropa. Se encuentran cuatro planos que corresponden al orden de la exhibición con el número de las salas (páginas 7, 8 y 9). Además, advierten que si se desea visitar la exposición en orden cronológico hay que iniciar el recorrido en el segundo piso y terminar en la planta baja. El diagrama del sótano indica la localización de las dependencias y servicios.

Distinto es no el formato como la índole de la información del catálogo de mano The Frick Collection. También en forma de plomo al extenderse ocupa las dos páginas centrales con un texto titulado: Guía sumaria de las salas. Las páginas de los dos extremos se ven ocupadas por fotografías. A la izquierda, tres de las obras de la colección y a la derecha otras tres que son vistas de la casa. Al voltearlo, el reverso muestra en la página cinco los diferentes horarios y otros servicios, en la seis la

historia de la colección, en la siete las actividades y publicaciones para dejar la ocho como la portada del folleto impresa en duotono.

Pasemos ahora a examinar otra clase común de folletos o catálogos de mano que se acercan más por su contenido a una miniquia: los dedicados a exposiciones.

El acierto del folleto de mano de la exposición Homenaje Nacional a Carlos Mérida (1891 - 1984): Americanismo y Abstracción, se encuentra no nada más en que abarca una gran cantidad de temas, sino en el apego al quión museológico y por ello realmente orienta al visitante en su recorrido. En el texto se menciona a las instituciones patrocinadoras, luego el tipo de material que se exhibe, después inserta a Carlos Mérida y a su producción en el contexto de la cultura nacional, continúa con las particularidades del contexto mexicano desde su llegada hasta 1950, para pasar a explicar las características de la polifacética obra del artista de origen guatemalteco, las influencias que se pueden apreciar en su obra y las peculiaridades del "estilo Mérida". Deja para el final el comentario de las etapas de su labor, las que explica y ejemplifica. En el párrafo final comenta la multiplicidad formal que adopta y la invención de nuevas técnicas plásticas. Excelente tanto por la síntesis de la producción del artista como por la forma práctica en que lo quia. (Ver el Apéndice 1. las reproducciones de dos versiones del diseño de esta exposición: la del Palacio de Bellas Artes y la del Museo de Monterrey.)

Para enfatizar la diversidad de formas que puede adoptar un folleto de mano sobre una exposición, comentaré otro, a manera de ejemplo, porque también me parece afinado: Del Estmo y sus mujeres: Tehuanas en el arte mexicano. Primero detalla la intención de la muestra. Luego inicia una revisión de esta figura desde la época colonial hasta el siglo XX. Cita algunos fotogramas de finales del siglo pasado y otros contemporáneos como Tina Modotti. Compara la figura de la tehuana como un producto similar al del gusto exotista europeo por las odaliscas, las gitanas y las manolas. Menciona el viaje a Oaxaca de Diego Rivera y como desde que Roberto Montenegro la pinta se convierte en uno de los estereotipos más destacados de nuestro arte. Recuerda cómo en los círculos intelectuales de nuestra patria mujeres como Frida Kahlo y María Izquierdo se retratan vestidas de Tehuanas.

Notable por diversos motivos es el folleto de Nación de imágenes, de María Luisa López Vieira. Egresada del Taller de Crítica de Arte y del Seminario de Apoyos Escritos en la Planeación de Exposiciones de la División de Estudios de Posgrado de la ENAH, y con 15 años de experiencia en el trabajo de investigación en museos, en especial en Servicios Educativos para niños. La autora logra en sólo 12 páginas sintetizar adecuadamente los propósitos de esta enorme exposición.

Se destaca en este folleto la importancia de la técnica litográfica porque revoluciona el concepto de arte en el siglo XIX y porque contribuye al conocimiento de la realidad social de

México en esa época. Igualmente se exalta el valor de la litografía como testimonio gráfico y documental, como imagen artística y como una forma de toma de conciencia, en términos estéticos, de lo mexicano.

Señala la procedencia de las obras, los temas que tocan y las partes en las que se divide la muestra. Dedicó después un párrafo para comentar cada una de las secciones de la exposición: vida cotidiana (urbana y popular), militar, religiosa, política y científica, así como enfatiza la labor de ilustración que cumplieron las imágenes litográficas. Pide al espectador su participación activa en la contemplación de la muestra y señala las funciones que cumplió la litografía --más que los temas, como ella llama al apartado-- para indicar que sirven en el conocimiento de los tipos, las costumbres y los escenarios, sean de la ciudad o del paisaje. La autora concibe la litografía como un reflejo de la realidad, de exaltación de héroes y caudillos nacionales, de la representación de monumentos y actividades, así como el registro de acontecimientos políticos y los sucesos callejeros. Termina por señalar el significado de la caricatura y el de la litografía comercial.

La autora se muestra en este folleto partidaria de la contemplación estética (plástica o gráfica) de las imágenes, y tropieza al pensar que el contexto --el México de esa época-- nos es ajeno. (De ninguna manera, es la ignorancia de nuestra historia lo que podría empezar a cambiar a partir de la lectura de las litografías del pasado siglo.) Deja para el final algunos

señalamientos sobre la técnica litográfica, los editores y litógrafos: Linati, Iriarte, Campillo, Castro... En el apartado final aventura algunos consejos y preguntas para facilitar la apreciación estética y ciertas formas de sacarle mayor provecho a la visita. Realmente completo, es un modelo de lo que debe ser un folleto de mano explicativo, por tratarse de una exposición tan extensa.

Las mejores posibilidades de redactar un buen folleto de mano de cualquiera de los tres tipos señalados en este capítulo es no sólo atender a muchas de las recomendaciones antes anotadas, sino también conocer y revisar los de diversos museos y de sus numerosas exposiciones.



## 2. CEDULAS

De singular importancia son los diferentes tipos de cédulas que se emplean en las exposiciones de cualquier museo. Se trate de las de identificación de cada una de las obras, que sirven como su nombre lo indica para informar al espectador sobre las características técnicas primordiales, o de las introductorias, las de sala y hasta las explicativas, cuya función es la de aclarar y enriquecer la apreciación del conjunto de una sala o exhibición, hasta el de un objeto artístico particular con diferentes acercamientos o criterios (consúltese el Apéndice 3.).

Desde el punto de vista de la redacción, las cédulas deberán escribirse en un lenguaje sencillo --procurar no emplear tecnicismos y cuando sean estrictamente indispensables explicarlos brevemente-- por medio de frases y párrafos cortos cuyos textos sean a la vez sintéticos, accesibles y claros. Su finalidad puede variar según los casos, así como el estilo casi siempre narrativo, y en lugar de ser descriptivos deben intentar dar una lectura o interpretación del material de la muestra.

En muchos casos, los apoyos escritos no sólo contextualizan las exposiciones, sino que la apoyan o dialogan con ellas. Lo que no es conveniente es llenar de textos una sala o el no meditar o no llegar a conclusiones acerca de la función que se quiere desempeñar. Si bien complementan una exposición, su empleo se justifica cuando en verdad amplían y completan el sentido de una exposición. Es conveniente recordar que no es mejor una forma de

apoyo escrito que otra, sino que una de ellas no puede sustituir a otra, pues todo depende de lo que se quiere lograr para elegir las apropiadas.

No es ocioso insistir en la importancia de un lenguaje que se dirija al visitante promedio, sin olvidar que radica tanto en el orden y la claridad de las ideas como en un afán pedagógico que no evidencie la pretensión de que se le va enseñar algo al lector, pues este didactismo en lugar de convertirse en un acierto, puede captarse como pedantería. Igualmente crucial es la elección del tamaño, la forma y los colores tanto del fondo como de la tipografía, que deben ser mates, el tamaño de la línea corto más que largo y con un buen espacio de interlinea.

Todo tipo de cédulas deberá basarse en su fácil lectura y en que la información que brinden sea realmente necesaria, al igual que no hay que abusar de las reiteraciones.

Para la elaboración de cédulas (de sala, introductorias y temáticas), hojas de sala (de colecciones permanentes o exposiciones temporales) o de cualquier tipo de información escrita para la planeación de exposiciones, es conveniente seguir algunos principios prácticos:

- Que sean breves y por ellos deberán ser sintéticas y cuidar que la jerarquía y el orden sean los adecuados.
- Pensar en el tipo de público al que se dirige la exposición, pero también en el tipo de visitante promedio.
- Separar el carácter de la información en los diferentes medios y sólo reiterar lo fundamental de ella.

- Cuidar que no digan lo mismo el catálogo de mano, las hojas de sala y las propias cédulas, y menos aún que se contradiga la información
- Todos los involucrados en una exposición deberán proponer (por medio de una serie de ideas) el contenido de la información escrita. Después analizar y discutir los problemas que surgan para precisar el contenido de acuerdo con las ideas que se hayan adoptado como medulares.
- Siempre deberá revisarse un especialista y excelente corrector de estilo para evitar la ambigüedad, la inexactitud y sobre todo los errores de investigación, las erratas y las incorrecciones gramaticales.
- Aunque parezca simple, entre más breves mejor y entre más grande la letra también.
- No recargar la muestra de textos, pero debe existir información precisa y accesible para los distintos niveles de visitantes.
- Buscar la variedad de enfoques y que los distintos tipos de material escrito se complementen. En todos los casos atender al tipo de lenguaje porque no es lo mismo dirigirse a los especialistas que a un público medio y mucho menos a los niños.
- Redactarlas con un lenguaje sencillo y directo.
- Procurar no emplear términos técnicos y en caso de ser necesarios explicarlos siempre brevemente.

- Además de la cedula de introducción que explique las características y/o las intenciones de la exhibición, es de suma utilidad acompañarla de una cronología que contextualice al o los autores y/o las obras.
- Deberán ser textos explicativos y aclaratorios
- No se deberá abusar de fechas o nombres.
- Lo ideal es dirigirlas a un público medio ilustrado.
- En oposición al catálogo de la muestra que puede incluir ensayos o crónicas, el folleto de mano deberá acercarse más al estudio académico o monografías, pero en esencia deberá ser un texto de divulgación. Por ello, no debe ser muy especializado y más bien de tipo general.
- Recurrir a un orden didáctico, sin pedantería y sin hacerlo de una manera demasiado evidente. Hay que recordar que como señala Antonio Gramsci, el carácter didáctico es antipopular en esencia. Es decir, no se debe tener la pretensión de enseñar y menos aún que esto sea transparente. Resulta esencial recordar que existe siempre gente que sabe, y a veces mucho, sobre el tema de una exposición.
- Partir de una idea clara y definida de lo que se quiere lograr con los textos de una exposición, que deben reorzar el sentido de la muestra misma.
- Igualmente, no dar nada por sabido, pues toda afirmación precisa de una argumentación sólida y de explicaciones sencillas y bien estructuradas.

Las cédulas introductorias, temáticas y de sala, así como las cronologías deben, en lugar de ser meramente repetitivas, complementar la información y tratar aspectos diferentes en cada una de ellas, al igual que en el catálogo de mano y las hojas de sala. Si bien algunos datos básicos o aspectos fundamentales aparecieran en todas, o sea que es lógico reiterar, no hay que olvidar que siempre deben ser realmente los esenciales. No es buena idea estar repitiendo lo mismo en todas ellas, por lo que tendrán que ser variadas y estructurarse de acuerdo a distintos criterios y fines, así como recurrir a las diferentes vertientes de apreciación de las artes.

#### 2.1. CÉDULAS DE IDENTIFICACIÓN.

Se caracterizan por contener una serie de datos, muchas veces sintéticos, que identifican a una obra. Es imprescindible conservar siempre un orden casi ya convencional:

- Nombre del artista (fechas de nacimiento y muerte)
- Título de la obra subrayado y año de su factura
- Técnica
- Medidas
- Acervo o colección
- Aclaraciones

Algunos de estos datos podrán suprimirse cuando exista un motivo como evitar la repetición innecesaria o si en los rótulos se especifican. Las cédulas de identificación de obra deberán contener siempre todos los datos convencionales de la ficha técnica antes comentada. Se deberá cuidar que no falte ninguno de ellos. Para los diferentes problemas que plantea cada uno de estos apartados, veáanse en el capítulo 5. "Catálogos", los

incisos 5.3. y 5.4., correspondientes a "Secciones" y "Lista de Obra", respectivamente. Para mayor claridad se incluyen a continuación una serie de ejemplos que consignan la variedad de notas aclaratorias que pueden incluirse en las cédulas de identificación.

Los siguientes ejemplos, tomados de la exposición De la Creación a la Copia: siglos XVI - XX, tratan de ejemplificar las múltiples variantes que se pueden encontrar: "En esta muestra cuando existen dos nombres en una misma cédula, el primero indica al copista y el segundo al autor de la obra original".

Guilo Romano, atrib.  
Rafael (1483 - 1520)  
Primera batalla de Constantino  
Oleo sobre tela  
71.7 x 20.8 cms  
Museo Nacional de San Carlos

José Salomé Pina  
Velázquez (1590 - 1660)  
Baco coronando a un adepto, 1868  
Oleo sobre tela  
48 x 34 cms  
Pinacoteca del Ateneo Fuente, Saltillo  
Fragmento central de Los Borrachos.

En el caso de las obras del Mundo Antiguo o de la Edad Media, es corriente indicar después del título únicamente el siglo de su factura:

Miguel Anjel Buonarroti (1475 - 1564)  
Madonna, Principios del s. XVI  
Vaciado en yeso  
Medidas  
Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM  
(Gliptoteca de San Carlos)  
Copia del original

Algunos especialistas como Alberto Hjar manifiestan su desacuerdo con el hecho de incluir en una cédula de identificación todos estos datos por considerarlos excesivos. Es importante señalar que puede acortarse eliminando uno, dos o más de ellos, siempre y cuando exista una intención expresa y se unifiquen los criterios en todas las cédulas de una exhibición. Vale la pena insistir en que si se cambia el formato de una cedula, todas las demás deberán ser idénticas en cuanto al contenido, el orden y la jerarquía. Recordar también que si todas las obras de una exposición son óleos sobre tela, parece innecesario estarlo repitiendo 50 o 100 veces, ya sea en las cédulas de identificación, ya en la lista de obra del catálogo.

Cuando se trata de una exposición de fotografías, uno se pregunta si en cada caso de una fotografía en blanco y negro, cada cédula individual debe repetir plata sobre gelatina (gelatina de plata) o si basta un letrero al inicio del catálogo y de la muestra que señale que esta técnica es la de todos los ejemplares exhibidos. En este mismo sentido, si todas las obras son de un mismo año o de un sólo autor no vale la pena repetirlo en todas ellas. Estas cuestiones deben debatirse entre los investigadores responsables de la exposición y del catálogo para tomar una solución al respecto de antemano.

El tamaño de la letra de una cédula de identificación varía (de 16 a 36 puntos).<sup>1</sup> Antes de decidir que forma de tipografía

---

<sup>1</sup>Ofelia Martínez García. La comunicación visual en museos y exposiciones. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, División de Estudios de Posgrado, Universidad Nacional Autónoma

va emplearse es importante recordar que debe buscarse una forma de letra que sea fácilmente legible y sin adornos, sin olvidar que la letra pequeña es de difícil lectura para la gente no sólo mayor o de la tercera edad, sino incluso para las personas de edad madura por aquello de la "vista cansada". Este es el principal motivo por el que sería recomendable utilizar letras grandes y que se lean fácilmente para que esta clase de espectadores no tengan que estar quitándose y poniéndose los anteojos o simplemente no las lean.

Como se comenta en el inciso 5.4. "Lista de obra", se debe llegar a una determinación sobre cuáles datos de la ficha técnica de una obra se escribirán en la cédula de identificación de obra correspondiente. Para simplificar el número de datos de las cédulas de identificación de las obras, pueden emplearse apoyos como los rotulos y letreros (vease el capítulo 10. de ese nombre, así como el apartado 5.4. ya señalado).

Cuando recomendaba no utilizar para elaborar las cédulas el tamaño común que tienen las letras de una procesadora de palabras o una maquina de escribir, sino emplear una tipografía más grande, para facilitar su lectura, comparece los siguientes ejemplos. Letras regulares de un texto a máquina: 2.5 mm, puntos. En cambio, las medidas de dos cédulas de identificación de las que se colocan en el Museo Nacional de San Carlos:

Medianas	Mas grandes
.05 cms (12 puntos).	(1 cm, 24 puntos).

---

de Mexico, 1996, Pág. 78.



La cédula sobre las ilustraciones desconocidas de Diego Rivera tenía las siguientes medidas:

- Títulos, subtítulos y fechas 3 cms. (72 puntos)
- Notas 1 cm. (24 puntos)
- Se emplearon negritas para acentuarlas

Véase el inciso 3. "Cédulas explicativas", del Apéndice.

## 2.2. CÉDULAS INTRODUCTORIAS, TEMÁTICAS O DE SALA

Su finalidad es la de contextualizar, explicar o ampliar los datos de una exposición, las obras de una sala o destacar un tema (según el caso) y pueden subrayar uno o varios aspectos que se juzgan relevantes. Su función puede ser tan variada como la imaginación de los investigadores que las formulan. Lo mejor y más indicado es que aborden la temática de una manera general, pero no por ello que sean textos superficiales. Hay que tratar en ellas lo medular y no detenerse en minucias, así como ayudar al visitante con comentarios que le faciliten el disfrute y la comprensión del conjunto de las obras o del sentido de una exposición.

Explicar, en forma sucinta los fines de la muestra o las peculiaridades de una sala (existe la posibilidad de proponer una o varias lecturas del conjunto para permitir al lector descubrir nuevos significados), buscan permitir entender mejor y acercar más al público tanto a la exposición como al goce estético y al entendimiento de los problemas artísticos. Se pueden perseguir finalidades didácticas o ayudarlo en la comprensión, en su formación y tratar al mismo tiempo de sensibilizarlo. Además, es

de utilidad valerse de la Historia, de la Teoría y la historia del Arte, de la Estética... Utilizar recursos como los cuadros sinópticos y las cronologías puede ayudar a esclarecer muchos asuntos y tratar de evitar lo meramente anecdótico. Lo que podría ser adecuado para el contenido de algunas cédulas explicativas de piezas u obras particulares, tal vez no lo sea tanto para las que engloban el sentido de la muestra o se dirigen a explicar el significado de una sala.

Es importante procurar no abusar de las comparaciones --menos aún de obras que no están en la exhibición-- y evitar la oscuridad tratando asuntos complejos o muy especializados. No hay que basarse en la suposición de que la gente ya conoce el tema, sino mejor introducirla en él y escribir en las cédulas lo que se desea dar a conocer. En rigor, no se debería abusar del empleo de las cédulas de sala o temáticas, como tampoco de las explicativas de obra. En todas ellas habrá que uniformar la tipografía y variar el contenido, al igual que resaltar en cada una problemas estéticos, sociales, estilísticos o de contenido distintos para que no resulten repetitivas o aburridas. Se debe evitar estar reiterando la misma información y aprovecharlas para tratar asuntos diferentes, aunque claro, en algunos casos los datos esenciales se tendrán que repetir en las cédulas de introducción, las temáticas o las de sala y, en ciertos de ellos aun en las explicativas. Sabemos que la repetición es un recurso pedagógico y por eso la información esencial también aparecerá en las hojas de sala y, por supuesto, hasta en el catálogo.

La cédula introductoria de una muestra debe dar los elementos claves que permitan al público en general apreciar mejor, obtener placer estético o lúdico y comprender, pero también se pueden abordar temas como los esfuerzos institucionales o personales para integrar la muestra, las dificultades que se encontraron para su realización, etc. Sería conveniente valorar el conjunto y la contribución que significa en distintos campos o en el contexto de la cultura del país y del mundo, si éste es el caso.

Una cédula temática puede asumir formas muy variadas, pero no deben omitir los rasgos esenciales que redondean y permiten comprender mejor el asunto que abordan. Es de suma utilidad situar la temática en el tiempo y en el espacio, esto es indicar el lugar y la época (lo cual implicaría incluir los aspectos histórico-sociales). Igualmente práctico es dar ejemplos que se encuentren de preferencia en la exposición o, cuando menos, se citen autores u obras capitales que sirvan para ejemplificar o aclarar el tema que se desarrolla.

Si se refieren en forma general a obras de distinta índole, es necesario que las cédulas de sala expliquen las relaciones existentes o que se busca marcar entre la temática abordada y las obras que se exhiben en esa sala o en el conjunto expuesto. Explicitar si el criterio de la museografía es cronológico, temático, estilístico o de otro tipo resulta fundamental para que el público comprenda mejor la naturaleza de la muestra. Argumentar con autoridad y basados en el conocimiento. Como ya se

apuntó antes, sustentarse en disciplinas como la Estética, la Historia, la teoría o la Sociología del arte... Señalar el porqué se encuentran reunidas esas obras, al igual que las ausencias, resulta capital para que el público de las artes visuales entienda los distintos significados que se le quisieron dar a la muestra.

También es de importancia para hacer inteligibles los propósitos de la exhibición, explicar con claridad las razones de reunir determinados artistas o trabajos, al igual que los contrastes, los efectos que se espera obtener o las ideas que se pretende comunicar. En el caso de que se trate de obras que no presentan unidad o afinidad aparente, es útil subrayar cuál es el motivo de haberlas reunido. Habrá que explicar más la totalidad o el conjunto de la exhibición que las partes, sin olvidar referirse a ejemplos concretos de la sala en cuestión. (Ver infra los ejemplos incluidos.)

### 2.3. DE SALAS PERMANENTES Y DE MUESTRAS TEMPORALES

A mi juicio se trata de tareas realmente distintas, pero en ambos casos se debe ampliar la información, por ejemplo, la más general que se da en el catálogo de mano. Sin embargo, no deberían llenarse de precisiones o datos puntuales que se pueden reservar para las cédulas explicativas de obra. Quizás lo mejor sea emplear un criterio que obligue no sólo a seguir el mismo orden de la información, sino enriquecerlas por medio de englobar las diversas vertientes de apreciación de las artes plásticas, lo

que permite al visitante de la muestra o del museo establecer comparaciones, aumentar su información o conocimientos sobre ese tema y, ante todo, entender mejor los estilos, las corrientes o tendencias artísticas, las obras y por supuesto a los creadores.

No debe olvidarse que este tipo de material escrito no debe ser meramente informativo, como buscar al mismo tiempo la formación del público que visita un museo o exposición. Tampoco se pueden obviar las diferencias que existen entre las dirigidas a los adultos y aquéllas que se preparan para niños.

La diferencia radical entre las cédulas temáticas de una exposición permanente y las de exposiciones temporales, se encuentra en que aquello que se busca en una exhibición temporal puede ser muy distinto de una a otra y lo establecerán los investigadores del proyecto en cada ocasión; en cambio, la finalidad de las cédulas temáticas o de sala es la de servir de marco de referencia a las obras que prologan.

Por eso las cédulas de las salas permanentes de un museo deberán integrarse tanto al proyecto cultural de la nación, como a los fines y objetivos a los que responde el carácter del museo del que se trate. Es por ello necesario que participe la totalidad del equipo de investigadores: el director, los investigadores, curadores y los miembros del departamento de servicios educativos. También se necesita consultar a los asesores del museo y a los especialistas en el tema de la sala o de la exposición. Véanse en el Apéndice de este trabajo los seis ejemplos de cédulas de salas permanentes en el inciso 2.1. y 2.2.

#### 2.4. CÉDULAS EXPLICATIVAS DE OBRA

El texto de las cédulas explicativas puede colocarse sobre la cédula de identificación o por separado, a un lado de la obra que ilustra. En cualquiera de los casos se trata de breves comentarios, de distinta índole por lo regular, aunque se debe buscar uniformidad en extensión (por ejemplo, media cuartilla), así como también intentar evidenciar las relaciones que guardan no sólo con otras obras, sino con toda la exhibición. Cuando se trate de un conjunto de cédulas explicativas para una sola muestra es conveniente seguir el mismo orden. Un primer ejemplo, los datos referentes al autor, luego las condiciones en que fueron creadas las obras y finalmente las aclaraciones sobre su sentido.

Un segundo: empezar por una apreciación estética, continuar con aspectos técnicos y temáticos para finalizar con anotaciones iconográficas.

Un tercero: se inicia con las características estilísticas, se anotan las peculiaridades del autor y se concluye con una valoración actual de la obra.

Consultese en el Apéndice los ejemplos de cédulas explicativas de obra del Museo Casa Diego Rivera: Arbol (2.1.3) e Ilustraciones del Popol-Vuh 2.1.4.

En ciertos casos, que se justifican por un afán didáctico o de otra índole (como el seguir una misma vertiente de apreciación (histórica, temática, estilística, estética, interpretativa, etc.), las cédulas explicativas pueden adoptar distintas formas, pero lo más importante es decidir la naturaleza de su contenido

de acuerdo con lo que se pretende comunicar. Pueden ser muy variadas, aunque debe buscarse que existan no sólo nexos entre ellas sino que se relacionen y que cumplan con una finalidad expresa.

Una advertencia a la que deben prestar atención los equipos de trabajo e investigación de un museo, se encuentra en recordar que la cédulas no sólo no deben ser muy largas, ya que a un museo de arte se va fundamentalmente a contemplar o a admirar las obras y no precisamente a leer. Este es una de las razones por la cual no debe abusarse del número de cédulas ni tampoco de su extensión. También por esto es recomendable reunir en una hoja de sala los textos de todas las cédulas temáticas, de sala o explicativas de obra, para permitirle al visitante atento la oportunidad de leerlas en las pausas que tome durante la visita o después en su hogar. Se anexan los textos de las cédulas de la exposición Diego Rivera y el arte de ilustrar en el inciso 3.3. del Apéndice.

### 3. HOJAS DE SALA

Es fácil comprobar que las hojas de sala adoptan formas y estilos muy diversos porque también responden a criterios e intenciones distintos. Derivan su denominación del hecho de que las más comunes son reproducciones de textos en hojas tamaño carta u oficio, escritas por una o ambas caras y reproducidas por medios como la fotocopia o la impresión electrónica (computadoras). Así son algunas de las National Gallery de Washington.

Otra forma de presentación de las hojas de sala es la de cuadernillos o brochures al convertirse en simples folletos impresos de una hoja doblada o varias unidas, por lo que presentan portada y contraportada y algunas páginas más de texto. Esta presentación es la que adoptan, por ejemplo, los Parcours del Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Georges Pompidou.

En muchas ocasiones son impresas aunque presentan cierta severidad, pues carecen de ilustraciones. Conservan las mismas características, la de ser una hoja doble carta. Las del Metropolitan Museum of Art que se publican para informar en una forma sintética del contenido de la muestra, sirven además para informar sobre visitas guiadas, películas o videos, programas para estudiantes, profesores o entrenadores de maestros, actividades fuera del recinto del museo o servicios para minusválidos... Así es Abstract Expressionism: Works on Paper. Selections from the Collection.



Cuando el tema lo requiere pueden tener un número mayor de páginas y, por supuesto en cualquiera de los casos, llevar ilustraciones. Por ello, existen hojas de sala que pueden adoptar por la naturaleza de su contenido diferentes formas. Sobresalen esencialmente dos:

- Notas explicativas o aclaratorias dirigidas al común de los visitantes.
- Verdaderos estudios escritos por especialistas en el tema y que se dirigen a los estudiantes e investigadores, pero que puede también entender el público medio con cierta información.

Sin duda alguna se podrían conjugar esos dos intereses y buscar equilibrar en una hoja de sala tanto el contenido como el lenguaje, para así mediar y lograr textos intermedios que sirvan ya sea para el visitante atento, ya para los estudiosos. Sobre todo si se piensa que la especialización de nuestra época que convierte a los especialistas o conocedores de un arte en aficionados de otro o a los de una época en "público medio ilustrado", cuando más, en el conocimiento de otro.

Como los autores de apoyos escritos de esta naturaleza son los investigadores de los museos o especialistas, casi siempre universitarios, es conveniente para los propósitos de cada museo asesorarse con diferentes especialistas para establecer las características informativas y de formación que se busca plasmar en las hojas de sala.

Si en las cédulas debe buscarse la unidad que propone la exposición o el conjunto de las salas de un museo, la función primordial de las hojas de sala es la de ampliar la información, por ello se pueden mencionar obras que no se encuentran en la

exhibición o la de otros museos. El conjunto de las hojas de sala, por ejemplo el de las colecciones permanentes de un museo, puede unificarse para buscar formar a su público y cumplir así con una finalidad más.

La muy sencilla en formato e impresión dedicada a la Naturaleza muerta; el día, de Georges Braque. Se inicia con esos datos a los que siguen la nacionalidad y las fechas de nacimiento y muerte del pintor francés, para concluir con el material del soporte y los datos de la firma y la fecha de ejecución de la obra, en la forma de ficha técnica de una cédula:

**STILL LIFE: LE JOUR**  
by Georges Braque  
French, 1882 - 1963  
Canvas, signed and dated 1929

Para dar una idea de la utilidad de encontrar estas hojas de sala cuando se visita un museo o la sala de un museo, traduzco sintetizando el contenido de este apoyo escrito:

El texto se inicia con algunos datos biográficos y formación hasta su unión en 1906 con el grupo de los fauves, llamados así por la estridencia de sus armonías de color. Señala el impacto que produce en Braque la pintura de Cézanne y Picasso y como a partir de estas influencias abandona la tradicional imaginaria Occidental. Indica después como deja la paleta fauve y al igual que Picasso reduce sus imágenes a patrones geométricos en que los críticos vieron cubos, donde origina el término cubista.

Después de 1917 Braque separa sus experimentos de los de Picasso y explora en otras direcciones. Además, como en 1929 regresa al collage, a los cuadros planos no modelados y de superficies bidimensionales donde los objetos s o n identificables por haberlos reducidos a patrones sencillos sin llegar a la simpleza. Su obra es delicada y curvilínea en contrapunto con otras formas complejas. Señala como se interesa en los contrastes de luz y sombra y las texturas, al igual que rompe con la imitación visible de la realidad y le da un status independiente a los objetos. En la obra que se comenta, se subraya la concepción de una superficie plana con formas ordenadas que rechaza la perspectiva convencional.

por medio de la simultaneidad de la visión (lo que se ejemplifica acertadamente con objetos de la imagen) y concluye con los cambios de su obra durante toda su carrera, insistiendo en la importancia de los efectos que logra debido a los materiales extrapictóricos.

Pertinente ejemplo por lo atinado de sus textos, el prestigio de sus autores y la sencillez de su diseño son las hojas de sala del Museo del Prado. Publica este museo unas eruditas hojas de sala que constan siempre de una introducción sobre el tema y que cuando se refieren a un artista continúan con una serie de anotaciones de carácter biográfico. Se caracterizan porque siguen el orden de exhibición de cada una de las salas que comentan. Casi siempre a las anotaciones sobre una obra le corresponde su respectiva imagen si se trata de obras capitales.

Publicadas por los Amigos del Museo del Prado, incluyen también a las compañías patrocinadoras. Son de notable utilidad y fortuna y muy prácticas para su consulta. Se trata siempre de investigaciones que enriquecen el conocimiento del tema o del artista al que se dedican. Tienen otra particularidad: que los textos están firmados por los especialistas a los que se les encomendaron. Por ejemplo, la de Velázquez la rubrica Mercedes Orihuela y la de La pintura flamenca del siglo XVII, Matías Díaz Padrón.

Muy distintas, Les pages du M'O (Las páginas del Museo de Orsay), colección de 78 fichas impresas en hojas tamaño carta de las que se informa en la primera página lo siguiente (traduzco):

¿A qué se llama Art Nouveau? ¿Cómo la crítica de arte acogió al impresionismo? ¿Qué se enseñaba en ese momento en las escuelas de arte? ¿Qué es el simbolismo?

El énfasis sobre estas cuestiones y sobre todas aquéllas que pueden preguntarse los visitantes en el inicio de su descubrimiento de las colecciones del Musée d'Orsay.

Pueden consultarse en el Museo, donde se presentan reunidas y enmicadas en algunos puntos claves.

Para leer y releer en su casa, según sus gustos y sus preferencias, para mejor conocer el período 1848 - 1914 en el dominio de la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía, la crítica de arte, los estilos del período o del nacimiento del cine.

Una información concisa y completa.  
Más de 350 ilustraciones  
Presentación sencilla y manuable

La lista de los temas va desde la historia de la antigua estacion de trenes (la 1), su transformación en edificio del museo (la 2), el origen de las colecciones (la 3), una cronología de 1848 a 1914 (la 4). Existen unas dedicadas a los estilos artísticos. Otras a la pintura, la arquitectura, la escultura, la fotografía y hasta el cine. Unas más a los arquitectos y artistas, así como muchas otras a temas como la enseñanza o la crítica de las artes, el Salón de los Rechazados, el paisaje al aire libre, el orientalismo, los coleccionistas, marchantes y museos (Jeu de Paume, Rodin) o a personajes como el doctor Gachet y los investigadores Chevreul o Hetzel. Abarca una temática tan amplia que incluye la prensa y los libros ilustrados, la aparición y el desarrollo de la fotografía, el fonógrafo y el cine. La organización y seriedad de Les pages du Musée d'Orsay las convierte en una breve historia del arte de la época: desde mediados del pasado siglo a principios del actual.

Suman 89 las hojas de sala (fichas) del Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Georges Pompidou. 33 sobre temas de arte

moderno y 56 de artistas. Se les llama Les fiches du Musée y en la portada de la colección se lee: "Para comprender mejor a los creadores y los movimientos artísticos modernos y contemporáneos". También se anuncia, al final del sumario, que cada año se publicarán "15 nuevas fichas sobre los artistas, los movimientos o las obras de las colecciones".

Muy variados en estructura y sentido, los textos sintetizan y destacan los rasgos fundamentales del tema que abordan. Movimientos, corrientes, épocas, artistas y los principios y relaciones con el contexto artístico de la época son su fundamento. Parte de sus intenciones de comunicación se comprenden por la índole que adoptan los subtítulos --como se diría en periodismo, son dirigidos-- que llaman la atención sobre ciertos aspectos formales o de interpretación. Estas mismas fichas se encuentran al igual impresas en plástico para consulta en las salas (idea digna de ser imitada en otros museos). Su temática es tan amplia que abarca el arte de todo el siglo XX.

La "Galería de Antiquedades Orientales" del Museo Británico posee dos hojas de sala. La primera dedicada a las obras del Sur y Sudeste de Asia, es una sintética guía que en dos párrafos explica el nacimiento y desarrollo de las tres grandes religiones originadas en la India y su expansión por nuevos y grandes territorios. Escoge dos obras de la sala como pretexto para explicar las culturas del Valle del Indo y por medio de tres esculturas, de Siva, Visnu y un altar de un templo, profundiza en el sentido de la religión hindú. El relieve de una estupa de

Amaravati y la estatua sedente de un Buda, gupta de Sarnath, le sirve a sus autores para introducir al lector en el budismo.

Comentario de dos piezas más (Vairasatya, de Nepal y Tara de Sri Lanka) sirven para ilustrar sobre las variantes del budismo en otras latitudes y así incorporar las ideas del tantrismo, los Bodisathvas y de las diosas budistas. Se encuentra además un plano de la sala con la ubicación de las piezas comentadas, una cronología, un mapa de la región, una bibliografía corta y selecta, el comentario de la escultura de la carátula, así como la lista y localización de las siete salas del acervo que contienen obras asiáticas.

Verdadero modelo de hoja de sala tanto por su utilidad para poder reconocer y entender mejor, como por la capacidad de informar en forma sencilla y breve de aspectos muy amplios y complejos, sirve al igual para formar a un visitante atento. Uno de sus más grandes aciertos es el partir de explicar las peculiaridades de sus religiones, aspecto fundamental para conocer la cultura, el pensamiento y el arte de la India antigua y moderna.

La hoja gemela, dedicada a China, explica en la sección introductoria las características de esa civilización, su coherencia y longevidad, las diferencias con el arte de Occidente, el énfasis en la pintura, la caligrafía y el carácter funcional de la escultura, así como la importancia y belleza de los utensilios para el ritual o la vida cotidiana (bronces, jades, porcelanas y lacas). Igualmente se comenta la función de

los vasos rituales (gui), de las tablillas de jade, de la "cerámica Ru" de Henan, de los sellos, de los platos laqueados y de la importancia de los objetos en las diversas dinastías: Song, Liao, Qing, Tang, Ming. Esta hoja de sala parte de criterios históricos y estilísticos porque la religión como tal no tiene el significado modelador que tuvo en otras culturas.

Clásicos tratados sobre múltiples temas de la historia del arte, son los dos volúmenes de las feuilletts (hojas) del Museo de Louvre. Publicadas por las secciones del museo que ellos llaman departamentos, 23 pertenecen al de Antigüedades orientales, 17 al de Antigüedades egipcias, 18 al de Antigüedades griegas, etruscas y romanas, 23 al de Pinturas, 12 al de Objetos de Arte y 3 a la de Historia de Louvre. En cada hoja, además del título se indica por medio de una numeración doble el número del departamento y el de la hoja a continuación (un ejemplo: 1,22, lo que indica que pertenece al Departamento de Antigüedades Orientales y el 22 corresponde a Susa en el tercer milenio).

Trabajos verdaderamente eruditos realizados por especialistas en el tema que abordan, se encuentran llenos de citas y de referencias bibliográficas. Aparecen firmados con el nombre del departamento al que pertenece el tema y no por el o los especialistas que los realizaron. Para tratar de dar una idea de su profundidad e interés se mencionan los temas de las hojas 16 y 17, dedicadas a la "cronología de la cerámica griega" de 6 500 a 530 y de 530 a 31, todas fechas antes de nuestra era. La hoja número 18 estudia "Los ritos funerarios griegos a través de

la cerámica". Otros ejemplos que dan una idea de la variedad se encuentran en los siguientes títulos: la decoración de los domicilios parisinos, El gótico internacional en España, Técnica e iconografía de los esmaltes pintados..., y por supuesto no podían faltar algunas sobre los estilos del mobiliario en Francia (Imperio, Luis Felipe, Restauración).

El Museo Nacional de Arte de México ha publicado en dos ocasiones hojas de sala de muy diferente contenido. Las primeras están numeradas del 1 al 19 y llevan como subtítulo el inútil sobrenombre de Munal, en lugar de Munarko, que por lo menos se referiría al nombre real de esa institución. Si bien se trata de textos bastantes cortos y con la ventaja de pretender ser a la vez una introducción y una síntesis del tema que abordan, esfuerzo que sería en verdad loable, los textos son desiguales en cuanto al contenido, lo que se debe en parte más a que se trata de diferentes autores, a que faltó coordinarlos y además revisión y asesoría. Los textos se encuentran firmados con iniciales (J.S., J.G., J.A.M., A.C.N...), lo que permite, supuestamente, identificar a algunos de sus autores, sobre todo para los que nos dedicamos a estas actividades.

El conjunto de las hojas de sala tiene cierta utilidad a pesar de los prejuicios y los errores de los que se encuentran salpicadas: conforman un recorrido que intenta ser un panorama histórico de la plástica mexicana por las salas permanentes, desde el mundo mesoamericano hasta el arte moderno, pasando por el de la Colonia. He aquí algunos botones de muestra de las



incorrecciones. De la hoja 19, dedicada a la "Escuela Mexicana: Diversas Posibilidades" procede:

La coincidencia de intereses de la minoría acaudalada con las del Estado (!) ... así, el socialismo científico es presentado por Rivera como el ideal de organización social en el cubo de la escalera del Palacio Nacional... (!!)  
(A.C.N.).

De la 8, "Caricatura y grabado político y popular", de J.S., provienen los siguientes:

...durante la larga dictadura de Porfirio Díaz el grabado político y la caricatura fueron un arma importante. (¿De quién, para quién?)

El público de esas manifestaciones, por otro lado, pertenece a la burguesía culta que se interesa en los problemas nacionales. (Sic.)

Además, J.S. afirma que "Posada trabajó en un principio retratos, temas religiosos, etiquetas, y caricaturas para el periódico de Aguascalientes <<El Jicote>>". (sic tanto para las etiquetas, como para la mala forma de citar una publicación periódica.) En la 17, dedicada a las "Escuelas (de Pintura) al Aire Libre" se encuentran algunas perlas como:

Ramos Martínez ... impulsa entre los alumnos el trabajo en contacto directo con la naturaleza, sobre todo con los lugares típicamente mexicanos. (Las negritas son mías).

Una nueva y segunda versión de las hojas de sala del Museo Nacional de Arte se publicaron años después. Su presentación era la de un folleto de cuatro páginas para cada uno de los temas, en los que se señalaban el título y los números de las salas a las que se referían. Se trata de 15 diversa hojas fácilmente reconocibles tanto por el título como también por la ilustración de la portada (tiempo después se publicaron encuadrados en forma de libro y con una introducción). En la presentación

original en forma de carpeta se abordan 15 temas distintos con títulos y subtítulos verdaderamente apabullantes y pomposos. Un ejemplo de entre todos: "De la grandeza novohispana al criollismo militante: los pintores de la maravilla americana".

Más bien de carácter histórico, es el contenido de estas hojas de sala (lo que no es necesariamente malo) y temático, textos ricos en datos, fechas y figuras. Se describe también el tratamiento de los cuadros. En algunos casos se abordan los géneros y por supuesto se abunda en la iconografía, en especial cuando se trata de temática religiosa. Sin duda son de cierta erudición, aunque ampulosos, a pesar de que casi nunca explican aspectos estilísticos y menos aun estéticos. Se trata más bien de monografías que de escritos de divulgación .

El suplemento titulado "Textos explicativos originales de obras" denuncia claramente la escuela de los autores de esos escritos, ya que por lo general se quedan en la mera descripción o se dedican a repetir pormenorizadamente las notas bíblicas, haciendo pensar que, probablemente, olvidan que si bien la identificación iconográfica es necesaria para cualquier espectador --y aun más para los no iniciados en las artes--, explicar el significado de las imágenes es mucho más importante que nada más remitir a los símbolos o atributos, las descripciones o las anécdotas. Un error muy común en los textos de algunos museos mexicanos y extranjeros sobre el arte del pasado, es el confundir las intenciones de la institución al insistir en aspectos religiosos y no artísticos, porque si bien

existen numerosos ejemplos de arte religioso, el exhibirlos se relaciona con la Estética y la educación y no con la mera mochería.

Todas aquellas hojas de salas del Museo Nacional de Arte dedicadas al arte mexicano a partir del modernismo, son más ricas y pueden ser de mayor utilidad para el estudio del tema que plantean que para la visita de la sala que prologan. La dedicada al arte popular tiene algunas referencias directas a los objetos de la sala, aunque es más bien una monografía que un texto de difusión, como es el caso de la mayoría de los escritos recogidos en esta serie. A pesar de los muchos peros que parecen encontrarse en estos comentarios, este grupo de hojas de sala se caracterizan por una mayor coherencia que sus antecesoras y contienen, sobre todo los del siglo XX, algunos aciertos para el aprendizaje del arte de este periodo. Es uno de los pocos intentos por editar apoyos escritos para las salas permanentes de nuestros museos de arte.

Redactadas por un grupo de investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA, las Hojas de sala del Museo Casa Diego Rivera se realizaron bajo la dirección del autor de este manual con la siguiente estructura:

- Colección de las cédulas del museo
- Años de formación y cambios
- Cubismo
- Estilo mexicanista
- Obra mural
- Cronología de la obra mural
- Cronología

Son nueve las cédulas de sala incluidas en la hoja número uno:

- Formación y propuestas
- Etapa cubista
- Obras de 1917 a 1921
- Exaltación de los valores mexicanos
- Bocetos para murales
- Desnudo
- Los amigos de Diego Rivera
- Minicronología
- Sobre Diego Rivera (Marte R. Gómez)

Y cinco las cédulas explicativas de obra, también parte de la hoja uno:

- Arbol
- La mujer del bolso rojo
- Desnudo de mujer de espaldas
- El paricutín
- La paloma de la paz

Cada una de las hojas de sala se encuentra firmada por su autor y consignan además una bibliografía y hemerografía básicas sobre el tema que desarrollan, al igual que una lista de las ilustraciones que se consideran adecuadas para su publicación. Se trata de un primer acercamiento a la obra de Diego Rivera con la información esencial para entender la evolución de sus trabajos y las relaciones e influencias que sufrió y ejerce en el arte contemporáneo. Véase "La obra mural" en el inciso 3.1. del Apéndice.

Si bien el contenido de las hojas de sala puede ser distinto o similar al de los folletos de mano, su peculiaridad estriba en que tratan los temas de una forma más amplia y profundizando en ciertos aspectos. En cambio, la diferencia que presentan con las guías de una exposición o de un museo, radica no en el nivel de

conocimientos, sino de enfoques y profundidad, pues si bien existen guías muy breves, en general se apegan más a la explicación de las obras y a su contextualización porque lo característico de las hojas de sala es ampliar la información para así permitir un conocimiento general de mayor amplitud.

En el Apéndice 3. "Hojas de sala" se anexan además la Ficha del Museo Nacional de San Carlos 2 ("Francisco de Goya 1746 - 1828") con textos realizados por los investigadores de los departamento de Curaduría y Servicios Académicos, asesorados por el autor de este libro.

#### 4. GUÍAS

La intención de una guía, en cualquiera de sus formas, es lógicamente la de facilitar la visita de un museo o de una exposición y, sobre todo, lograr la comprensión de las cualidades estéticas, históricas, sociales o de cualquier otro tipo de las obras de una colección. Es por ello que se encuentran variantes, ya sea porque se dirigen a llenar las expectativas de diferente público, ya porque las intenciones de sus autores tienen diferentes propósitos. Las hay para escolares, muy sencillas; para estudiantes, con una información mayor; para especialistas, con especificaciones técnicas y comentarios eruditos, etcétera. La mayoría busca poner al alcance de un visitante promedio las particularidades más relevantes del conjunto de una exhibición, una sala o un museo. Muchas más se dirigen a un público medio ilustrado y aun a los turistas, al ofrecer compendios o selecciones con las obras maestras o las más destacadas de un acervo.

Cualquier guía debe planearse de acuerdo al público al que se dirige y procurar no apabullarlo con un exceso de información ni estar repitiendo las mismas ideas. Toda reiteración en el material escrito de apoyo a las exposiciones deberá responder a una intención, por ejemplo social, ideológica, didáctica.

Sería ideal que se planeará un conjunto de guías con diferentes características, tanto informativas como formativas, para cubrir a todos los grupos posibles de visitantes, sin

olvidar que las artes cumplen también una función de goce estético y hasta de divertimento, además de los postulados pedagógicos que se decida darle, sea a la muestra, sea a la publicación. Por estos motivos, es imperativo aquí recordar que la gente común y aun la que se considera culta, lo que busca en cualquier texto son explicaciones y aclaraciones sobre el sentido de la obra que miran o recrean.

Precisamente por ello hay también que conferirle variedad a los comentarios y explicaciones, así como variar los criterios de apreciación. A todas las personas les interesa, por lo regular, qué significado o sentido tiene una obra artística, cómo fue hecha y muchas veces para qué o por qué y hasta para quién. También les sorprende que se les explique la relación existente entre las obras de una época (o exposición) y el marco social en las que fueron creadas, al igual que algunos aspectos de la vida de los artistas. Muchos asuntos de esta índole, como otros que surgen de acuerdo a la temática de las exhibiciones o de los entornos, pueden y deben ser abordados en los apoyos escritos como los guías de una exhibición.

Sabemos que una forma común de contextualizar la producción artística es no sólo remitir a la sociedad de una época, sino también a la personalidad del artista. Por eso la biografía no sólo como género es muy popular, sino que es muy común que se incluya en los estudios de historia de arte, aunque no debe abusarse de ella, puesto que la mayoría de las veces es muy complicado ligar las relaciones de los actos de la vida de

cualquier autor con los hechos artísticos o sociales, al igual que un cambio de estilo o el paso de una etapa a otra. Recordar que los hechos de la vida, de una época y el sentido de las obras no se explican por sí mismos, por eso es conveniente realacionarlos y explicar cuales son los nexos que pueden establecerse entre ellos.

Dadas las condiciones actuales del crecimiento del turismo, han proliferado una multitud de guías de editoriales privadas, algunas de ellas de enorme utilidad. Sin embargo, he preferido no comentarlas porque responden más a razones comerciales que a verdaderos empeños por divulgar el conocimiento. A pesar de que puedan existir numerosas excepciones, pues es común que se encarquen a reconocidos especialistas, y en algunos casos tengan notables aciertos, son producto más de empeños personales que de esfuerzos institucionales. Por estos motivos he preferido revisar las que patrocinan los propios museos, porque aunque no se trate en todos los casos de guías oficiales, se trata de textos publicados con la anuencia del museo que la patrocina con su nombre.

Por otra parte, existen esfuerzos de las instituciones por reunir las "obras maestras" del acervo de un museo para aquellos visitantes que no pueden dedicarle mucho tiempo, como la Guía del Louvre para los visitantes con prisa, que es, tal vez, según sea la postura que se adopte (desde un acierto para unos, hasta una fórmula excesiva, para otros), pero no cabe duda de que se trata de un intento serio por iniciar al visitante común o a los



turistas en el conocimiento del arte. Muy práctico puede ser elaborar guías temáticas que ayuden a localizar las obras de una técnica o a los miembros de una escuela, pues se sabe que hoy el público de las artes se ha dividido casi al parejo de la especialización, por lo que se pueden encontrar visitantes que les interesa la pintura, pero no el grabado; el dibujo, pero no la escultura...

Un motivo muy distinto y válido se encuentra, sin duda, en que los investigadores de un museo desean se conozca con mayor amplitud y precisión una técnica, un género o un artista, entre muchos otros temas que pueden proponerse. Profundizar en el conocimiento de la obra de un artista es un buen ejemplo de ello.

La mayoría de los grandes museos del mundo publican además "guías oficiales" que se caracterizan por ser verdaderos documentos para el conocimiento de sus colecciones. Si bien no existe un formato especial o una guía para elaborar estas guías, la consulta de varias de ellas permite concluir que su finalidad es la de profundizar en el conocimiento del conjunto de las obras que exhiben. Encomendadas a verdaderos especialistas, muchas veces las escriben los curadores de una modalidad de la historia del arte (como el grabado o la escultura) o incluso de un museo, pero siempre los autores de tales guías especializadas son investigadores de las artes.

En muchas ocasiones adopta el formato de ilustraciones que acompañadas por la ficha de identificación y un corto pero certero comentario con agudos conceptos, amplían el entendimiento

y la valoración de las obras escogidas. Una muestra destacada de este clase de selecciones o guías se encuentra en The Metropolitan Museum of Art Guide, cuyas imágenes fueron seleccionadas por su entonces director, Philippe de Montebello, y los textos fueron escritos por el equipo curatorial del MET. Este tipo de edición es una auténtica guía de utilidad tanto para conocedores y estudiantes como para atentos visitantes. En realidad no se dirige a la mayoría del público que visita un museo, pues en 448 páginas abarca si no la totalidad de su acervo, sí las obras más representativas del conjunto del museo. Es sin duda una obra para lectura en casa o de consulta.

Se inicia con una presentación del director, le sigue la información general sobre la ubicación, la admisión, los horarios y los numerosos servicios que ofrece el MET y su anexo (The Cloisters). Tiene un mapa de sus tres pisos con colores que identifican las distintas áreas de exhibición. Cada uno de sus 19 departamentos o colecciones se inicia con una breve introducción donde explican su origen y sus características. Luego viene la ya mencionada serie de imágenes seguidas de un acertado e informativo comentario. Al final se encuentra un índice de nombres.

En esencia, las guías de muy diferente clase abarcan por lo regular las siguientes secciones o apartados:

- Historia y descripción del museo
- Origen y evolución de las colecciones
- Número de salas y la temática, período, estilo o escuela a las que están dedicadas

- Algunos datos prácticos que faciliten la visita
- Posibles itinerarios, de acuerdo con el tiempo que se le pueda dedicar a la visita

La extensión y la profundidad de cada guía depende del público al que se dirige, y su concepción y tratamiento responden a las intenciones que el editor o los investigadores desean conferirle.

El mismo formato de la guía del Metropolitan de Nueva York, al que corresponde una explicación para cada una de las ilustraciones, es el mismo que adoptan los llamados Handbook o Handbook of the Collections como puede verse en The Saint Louis Art Museum o el de Los Angeles County Museum of Art. Con toda seguridad su nombre se deriva de lo manuable de su consulta y de la selección que hacen de las colecciones.

La British Museum Guide desarrolla en 295 páginas la explicación de sus nueve departamentos, incluido el Museo de la Humanidad (Museum of Mankind) que se aloja en un edificio distinto. Incluye, además, una breve presentación del director, la lista de ilustraciones e información sobre los servicios del museo. Se puede conseguir con un suplemento en español que, en sólo cuatro páginas sintetiza el contenido y agrega una lista para "la localización de algunos objetos" que se consideran entre los más apreciables del acervo y que se supone no deben dejar de admirar los visitantes. Entre ellos se encuentran las esculturas del Partenón, la Piedra de la Roseta o los Relieves de Ur, la ciudad de los caldeos.

Para darse una buena idea de la utilidad de la breve síntesis en español, he aquí un comentario sobre su contenido:

En la sección dedicada al museo, se consigna su fundación en 1753, la formación del acervo gracias a compras y donaciones de notables personajes como el expoliador del Partenón ateniense: Lord Elgin. Su primera sede en la Casa Montague y la necesidad de construir un nuevo edificio, de 1824 a 1854, por el arquitecto Robert Smirke en el mismo sitio. El crecimiento del acervo entre 1830 y 1840, gracias a las excavaciones arqueológicas de otros aventureros británicos y el traslado de las colecciones de historia natural a South Kensington. La erección de nuevos anexos en tres diferentes décadas (1853, 1907 y 1938), la inauguración de las salas dedicadas a la estatuaría del Partenón hasta 1962, retraso debido a la Segunda Guerra Mundial, y la apertura del Museo de la Humanidad (colecciones etnográficas), en 1970, en su nueva sede de Burlington Gardens. Finaliza con los datos sobre la reorganización de la Biblioteca Británica que comparte el edificio de Bloomsbury y que hoy es una institución independiente. Se trata en realidad de una síntesis histórica en verdad admirable lograda por sus especialistas.

Criterios distintos se aprecian en la descripción y comentarios de sus nueve departamentos. Dos ejemplos útiles se encuentran en el orden de datos y explicaciones del de Antigüedades Griegas y Romanas. Se inicia con la precisión cronológica de las dos culturas antecesoras de la Hélade (minoica, en Creta de 3000 a 1100 y la micénica de 1600 a 1100,

todas fechas anteriores a nuestra era). Continúa con una precisa delimitación del amplio ámbito de la cultura helénica que abarca aparte de la Hélade propiamente dicha, las islas de los mares Egeo, Jónico y Mediterráneo, las colonias del Asia Menor y las de la Magna Grecia en Sicilia y el sur de Italia, además de las de las costas de Francia y España.

En pocas palabras comenta la evolución histórica de las ciudades estado, las Guerras Médicas, la hegemonía macedónica y las conquistas de Alejandro el Magno que incorporaron Egipto, Mesopotamia, Persia, Afganistán y parte de la antigua India (región localizada hoy en Pakistán). En un párrafo clasifica las tres grandes etapas del arte griego: arcaico, clásico y helenístico, con los siglos que les corresponde a cada una. Cita también algunos ejemplos cumbres del siglo V. Continúa con la filiación helénica de los etruscos y comenta los trabajos artísticos que les dieron un lugar destacado en la historia de la humanidad, como las esculturas funerarias en terracota. El texto, de poco más de una página, da cuenta brevemente de la historia de Roma, sus ligas con Grecia, las escuelas locales y ciertos ejemplos de las aportaciones del arte helénicolatino. Finaliza con el nombre o la corta descripción de las 21 salas dedicadas al mundo clásico.

Información muy diferente se encuentra en un texto dedicado al Departamento de Antigüedades Orientales. Comienza por indicar las tres grandes Galerias de las que consta. La Uno dedicada al sur y sureste de Asia, así como al mundo islámico del Cercano y

Lejano Oriente. La Dos abriga las colecciones del Japón y, la Tres, alberga exposiciones temporales de Persia, India, China y Japon. El apartado final se reserva para el Museo de la Humanidad, en el que se exhiben, lógicamente, las artes no europeas, entre ellas los mosaicos de turquesas y el cráneo de cristal de roca de México.

Contiene esta valiosa guía los planos de la planta baja y el primer piso donde se señalan las entradas y el lugar de los siguientes servicios: información, elevadores, escaleras, teléfonos, sanitarios, librería y cafetería. Además, por medio de colores se ubican los departamentos (o exhibiciones).

Muy distinta es la Guía del Prado. En la contraportada se lee (con una muy rara puntuación):

Se ha pretendido reunir en esta Guía del Prado la ingente cantidad de cuadros que se hallan actualmente en el edificio realizado en el siglo XVIII por el arquitecto Juan de Villanueva en el Paseo del Prado. Se agrupan las obras por escuelas, con lo que se sigue la ordenación tradicional en las salas del Museo, y se citan para conocimiento del visitante o del estudioso, tanto las que están expuestas como las que se guardan temporalmente en las reservas del Museo. Las introducciones a las diferentes escuelas y los datos biográficos y artísticos de los pintores, así como los comentarios estilísticos de las obras, estudian con absoluto rigor, coherencia y unidad la magnífica colección del Prado. La base crítica del libro la constituyen los catálogos más recientes del Museo y cuantas publicaciones se han realizado sobre sus fondos por los especialistas en los últimos años.

Esta guía contiene un prólogo del director del Museo del Prado, recomendaciones para su uso, una lista de 100 obras escojidas, lo que sustituye a los itinerarios para visitas debido a la magnitud del museo y lo complicado de su planta, además de que se encuentran cerradas muchas de sus salas. La lista de obras

capitales del museo tienen el número de cédula que les corresponde y también el de la página donde se comentan.

El grueso del texto ofrece -ordenado por escuelas pictóricas- una introducción sobre las características de cada una de ellas y una síntesis biográfica del artista a la que sigue la lista de obras exhibidas de ese autor con medidas y, cuando es preciso, con indicaciones como firmado y fechado o "pareja del anterior". Además concluye con dos capítulos finales. El primero se dedica a las más de 500 piezas de escultura y, el segundo, a las artes decorativas, alhajas, monedas y medallas. Le sigue una bibliografía de 34 libros y finaliza con tres índices: de artistas y de ilustraciones en color y en blanco y negro.

A Room-To-Room Guide to the National Gallery es, como su nombre lo indica, una guía certera con explicaciones sencillas pero erúditas de las obras exhibidas en cada una de las salas. Así, el gótico italiano, las pinturas alemana, holandesa, flamenca..., o artistas como Rembrandt son algunos de los capítulos que pueden encontrarse. Como es sabido, las National Gallery de Londres no son un museo de las dimensiones del Prado o del Louvre, por lo que es posible elaborar esta práctica forma de guía. Contiene un índice de artistas que remite a las salas donde se encuentran exhibidos y finaliza con la información sobre los horarios, un plano con los números de las salas y un cuadro que las identifica por sus nombres.

El museo del Louvre, a través de las colecciones de los siete departamentos que lo integran y que corresponden a otros tantos capítulos de este libro, ilustra una historia: la historia de la creación artística.

Con este párrafo el director del Museo de Louvre inicia el prefacio de la guía dividida en ocho capítulos que engloban la historia del edificio, el origen de las colecciones y las características de los siete departamentos en los que se divide el museo: Antigüedades Orientales, Antigüedades Egipcias, Antigüedades Griegas, Etruscas y Romanas, Pinturas, Artes Gráficas, Esculturas y finalmente el de Objetos de Arte. Profusamente ilustrado y con textos no muy largos (el más extenso dedicado, por supuesto, a la pintura) encierra en sus 111 páginas, de un limpio y atractivo diseño, una verdadera introducción a las maravillas que resguarda. Algunas de las imágenes remiten a las joyas artísticas de mayor prestigio de la cultural mundial.

Una guía cuyo texto es responsabilidad de la Dirección de Monumentos, Museos y Galerías Pontificias, loable por la complejidad que logra resolver, es la Guía de los Museos y de la Ciudad del Vaticano. Resulta admirable, en especial cuando se piensa en el tamaño de las colecciones y la cantidad de edificios que los albergan. Sin contar la plaza y la basílica de San Pedro ni el Palacio Pontificio y sus jardines, recoge el contenido de alrededor de 20 museos y galerías, así como de algunas de las obras cumbre de la historia del arte de la humanidad como la capilla Sixtina, las estancias y la loggia de Rafael. Para dar una idea de esta clase de guía, copio un fragmento de la Sala de la Biga:

La sala, provista de cúpula, se halla situada sobre el Atrio de las Cuatro Cancelas. Fue comenzada por Guiseppe Camporese en 1786 y terminada en 1794. Cuatro pilastras con



hornacinas y cuatro huecos a modo de arco forman las paredes de la pequeña rotonda. La cúpula está decorada de artesones octogonales.

En el centro: Caja de una biga, completada para exponerla en el museo por Francesco Antonio Franzoni (ruedas, timón, caballos). Anteriormente se hallaba en la iglesia de San Marcos, donde servía de cátedra episcopal. Su forma semeja a la de un antiguo carro triunfal. La decoración en relieve (tallos de laurel) recuerda algunas representaciones de carros de divinidades (Ceres, Triptólemo). Arte romano, siglo I d. de C. Inv. 2368. (Y continúa detallando):

A la derecha, comenzando por la entrada...

En la guía del visitante con prisa del Louvre -citada al principio de este capítulo- indican: "el circuito propuesto le lleva al descubrimiento de un poco más de 40 obras escogidas por su celebridad". En realidad se trata de 45 obras maestras entre las que se cuentan: El código de Hammurabi, la Venus de Milo, el escriba sentado, la Victoria de Samotracia, la Gioconda y el Esclavo agonizante. Todas con su comentario al lado de la ilustración. Contiene además varios planos para orientar al lector sobre la forma de cambiar de la ala Sully a la Denon.

En el último párrafo de la introducción de esta guía para apresurados se lee lo que a continuación transcribo respetando puntuación, ortografía y lenguaje:

El Louvre está dividido en tres "regiones": Richelieu (que abrirá en 1993), Sully, al este, Denon, al sur, a lo largo del Sena; cada región está dividida en distritos numerados; cada piso está diferenciado por un color: azul para la planta baja, rojo para el primer piso, amarillo para el segundo; se atribuye al subsuelo o nivel "mezzanina" (en donde se encuentran los vestigios del Louvre medieval) el color gris.

Ejemplos de muy diferente índole, los "libros del museo" sirven también como guías de las colecciones. En ellos pueden

tratarse con mayor amplitud muchos otros temas que complementan el sentido de las meras obras expuestas. Las guías temáticas del Museo Británico con títulos como The British Book of Greek and Roman Art, The Elgin Marbles y muchos más, son prototipos de la utilidad de los apoyos escritos. El Museo Británico ha encomendado su redacción a algunos de los más importantes especialistas sobre la materia.

The Collection of the British Museum, editada por David M. Wilson, resume en 288 páginas las nueve grandes secciones o departamentos en las que se encuentra' dividido el museo, escogiendo tanto para el comentario como para las imágenes las obras más significativas. Sin ser estrictamente una guía, su lectura es orientadora para aproximarse en forma eficaz a las obras de las colecciones.

Una mínima Guía oficial del Museo del Prado, publicada en 1972, adopta la siguiente forma: una breve introducción en la que se explica el origen de las colecciones, el museo y el edificio que ocupa. Después reproduce 64 obras maestras del Prado y los planos de los tres pisos para cerrar con breves textos explicativos (identificables por el número de la ilustración, el autor y el título de la obra) que comentan diversas características de las piezas reproducidas. Pequeño y práctico, como puede apreciarse.

Ha publicado la National Gallery of Art de Washington dos polípticos con el encabezado de Brief Guide que contienen, aunque en diferente orden, información sobre los servicios y las

colecciones. Destacan en ella los planos de la localización de las salas por pisos y el enlistado de servicios. En el políptico de seis hojas dedicadas tanto al West como al East Building presenta los siguientes apartados: fines y sostenimiento del museo, construcción y crecimiento del acervo gracias a los distintos donadores, las peculiaridades de los inmuebles que albergan las dos alas del museo, planos de ambos edificios por pisos y la lista de servicios.

En cambio, en el folleto de 16 páginas dedicado únicamente al East Building, se inicia con el índice, en la contraportada, cuatro páginas de información general y secciones cortas dedicadas al origen de las construcciones y a cada sección del museo (the plaza, the concourse y los distintos pisos). Se añade un simplificado comentario sobre las obras monumentales exhibidas. Al final se enumeran los patrocinadores seguidos de la larga lista del equipo de investigadores, así como de cinco diagramas para explicar la localización de los servicios en el mismo número de pisos.

Algunas veces se publican pequeños folletos con un texto bastante breve, cuya sencillez y carácter sintético no les quita lo erudito. Se trata de comentarios de unos pocos ejemplos de las colecciones del museo. Introduction of the Philadelphia Museum of Art es una publicación típica de este género. Contiene una pequeña introducción con datos del edificio, el origen del museo y sus colecciones. En accesibles y cortos capítulos se comentan obras de sus distintos departamentos: Arte Oriental (China,

Japón, India e Indonesia), Armas y armaduras, Arte europeo, Arte estadounidense y Arte del siglo XX. He aquí dos ejemplos del tipo de textos que incluye (traduzco):

La figura de Rama, encarnación del dios hindú Vishnú. Aparece retratado como un hermoso joven príncipe. Su divinidad se indica por la elaborada corona. Es una imagen de excepcional ritmo y fluidez. Esta escultura se encuentra entre los mejores bronzes de la dinastía Chola, uno de los períodos de mayor finura del arte indio.

Los tres músicos de Picasso, con su brillante entreluzo de color y diseño y su aguda distorsión de la forma, comprende una verdadera enciclopedia de las insignias cubistas y de los trucos visuales. La imponente escala y el intrincado alcance de esta composición de tres sonrientes y enmascaradas figuras (un Harlequín, un Pierrot y un fraile con hábito) que se combinan con la venerable tradición del tema de la commedia dell'arte hacen un formidable desafío a las grandes pinturas de los salones del pasado.

Recorridos de la colección permanente (Parcours), es el nombre de las pequeñas guías de 12 páginas que sobre diferentes temas edita el Museo de Arte Moderno de París, del Centro Georges Pompidou. Se trata de una colección que reúne por temas o artistas un conjunto de datos de carácter histórico, estético, estilístico y crítico para ampliar el conocimiento más sumario que se encuentra en las hojas de sala que ellos llaman fichas (Fiches). Temas como la pintura o la escultura cubista, el surrealismo o la abstracción de los años 50 en Francia, y estudios sobre artistas como Matisse son algunos de los ejemplos de estos recorridos. No obstante que toman en cuenta las obras que el museo posee respecto de los asuntos que tratan, los textos se extienden para abarcar obras de otros museos como Las señoritas de Aviñón, del Museo Arte Moderno de Nueva York, cuando son necesarios para la comprensión cabal.

Dos son sus características más destacadas a mi juicio: las citas de especialistas en los márgenes y los sugerentes subtítulos. Se trata de estudios bastante rigurosos pero de fácil lectura. Son bastante eruditos pero no pretenciosos, ya que no olvidan que su finalidad es ampliar la perspectiva de los lectores o visitantes. Profusamente ilustrados para el espacio del que disponen, alternan las fotos en blanco y negro con las de color por lo que logran dar una muy buena idea del tema que tratan. En la contraportada se publica siempre una "minicronología" sobre el tema, al igual que una bibliografía sumaria y la cita de un especialista. Sirve también esta página final para anotar los créditos y los datos de la publicación.

Un ejemplo excepcional por su calidad y contenido es Museo Nacional del Virreinato: Tepozotlán. Guía Oficial, cuyos autores Constantino Reyes, Rosa Camelo y Eugenio Noriega dan cuenta de la historia, los edificios del colegio y la iglesia, así como de las diversas salas con las que cuenta el museo. De una manera pormenorizada pero breve, propone un itinerario que se interrumpe con incisos dedicados a la economía, las salas del arte de los siglos XVII y XVIII o párrafos en los que se comenta alguna obra destacada como el Nicho de Hueyapan. Cuando se refieren al interior de la iglesia o del camarín abordan aspectos arquitectónicos, iconográficos y artísticos. Mencionan los retablos, las pinturas murales y los grandes lienzos. Reseñan el contenido de las salas de vestimenta litúrgica, plumaria, orfebrería, cerámica, vidrio y labores de taracea.

En realidad, la guía del Museo Nacional del Virreinato es además de un trabajo admirable, un modelo a seguir por práctico y útil para cualquier tipo de visitante. Informa de aspectos desconocidos para la mayoría, explica con claridad asuntos artísticos y de estilo, al igual que ofrece "un lazarillo" visual como sabio acompañante en el recorrido por los tesoros del Virreinato.

Del tipo de "guía paso a paso" es Un recorrido por el Museo Amparo de la ciudad de Puebla. Tiene planos de los dos pisos de la sección dedicada al mundo indígena antiguo, que es el conjunto más importante del museo, y otro que dedica a las obras de las artes colonial y de los siglos XIX y XX. Enlista los servicios al final y destaca entre ellos tanto la renta de audifonos como un sistema de discos interactivos en cinco idiomas. De excelente calidad gráfica, las imágenes de la colección van acompañadas de cortos pies de foto explicativos en español y en inglés. Sin ser un catálogo bilingüe, se encuentra una síntesis en inglés de los principales temas en las últimas páginas.

Un libro como El Museo de las Culturas es en realidad una guía al comentar la naturaleza del edificio, el origen de las colecciones y la museografía. Dedicar después un capítulo para cada una de las 13 salas en las que se divide el museo:

- Presentación
- Africa
- Etnografía
- Oceanía
- Indonesia, Filipinas y grupo Negrito
- Japón
- Ainús (sic)
- Lapones
- Etnografía de Centro y Sudamérica
- Mesoamérica
- Etnografía de Norteamérica
- Indigenismo interamericano
- De exposiciones de arte

Se encuentra un capítulo final sobre organización, servicio, mantenimiento y proyectos para el futuro. Carece de un catálogo de obra, probablemente por la riqueza de las colecciones y porque se trata de una edición que celebraba la inauguración de este museo. Las imágenes del libro se identifican por medio de un pie de foto en el que aparece su descripción y el lugar de su procedencia.

Una segunda edición corregida y aumentada en 1988 de la Guía del Museo de San Carlos presenta el siguiente orden:

Una advertencia, que más bien es la introducción, en la que se informa al lector de que se trata de una selección de "20 láminas en color y 72 reproducciones en blanco y negro", seguidas de un breve comentario tanto del autor como de las pinturas. En ella se lee que se trata de una investigación "fruto de numerosas aportaciones de especialistas nacionales y extranjeros que han estudiado el acervo" y de un trabajo del Departamento de Investigación y Documentación de ese museo.

La introducción, que más bien parece la presentación, de la guía, de la entonces directora; tres páginas dedicadas al edificio

y apenas escasas dos dedicadas al acervo. La sección de 92 obras en las que se reproducen las imágenes y los comentarios acerca del pintor y la obra, además de la ficha técnica (a veces se agrega como dato final su procedencia o donación). Comprende un pequeño glosario en el que existen explicaciones de frases comunes, términos técnicos, estilísticos, significado de palabras como "atribuido a", "circulo de" del "taller de" y algunas explicaciones sobre estilos como barroco, gótico o impresionismo. Termina con un índice de los autores reproducidos y un plano del orden de las salas.

Viene al final la traducción al inglés de los comentarios de las obras y sus fichas, identificados por el número de página en la que se encuentra el texto español o la imagen y el texto. Respecto a su contenido, que sin duda es de utilidad en muchos casos, es bastante común que se caracterice por la descripción de lo que se ve, por explicaciones iconográficas (que constantemente exageran para caer en el exceso de meros comentarios religiosos).

En la guía de la exposición La magia del grabado, exhibición que por cierto da mucho valor a los textos explicativos y a los acentos gráficos como la reproducción de imágenes en las manparas, se inicia con un plano que identifica por medio de colores las ocho salas -y los temas- de la exhibición, así como a rotulos y letreros u otros elementos de la comunicación gráfica típicos del diseño como plecas o variantes de la forma, del tamaño y del color de la tipografía. Esta guía reproduce en sus ilustraciones una característica decisiva de la muestra: la



contextualización por medios gráficos y tipográficos, como las ampliaciones de imágenes de obras de arte de la tradición o de cambios de las letras iniciales de los textos de las cédulas.

Con una serie de textos didácticos que indican al lector los objetivos de la muestra y de cada una de las salas: las definiciones del grabado, sus orígenes, sus funciones, la peculiaridad de sus lenguaje y las variantes (plano, relieve y hueco). Comenta, además, la serigrafía que es otra forma de gráfica típica del siglo XX. El folleto de 30 páginas exhibe atinados recursos del diseño actual por el juego de imágenes, la variedad y los cambios de tipografía, color y entintado.

Comenta el nacimiento del museo más antiguo de América (Galerías de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de San Carlos). en la sección "Obra gráfica europea", se dedican comentarios a obras de autores como Renbrandt, Piranesi y Vasi. Los dos últimos apartados los consagra a la historia de la Académica de San Carlos y a su institución sucesora: la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Cierra con un pequeño texto sobre las imágenes digitales, que son formas cibernéticas (por medio del scanner de la computadora) de obtener reproducciones gráficas o imágenes múltiples.

La guía de La magia del grabado es un testimonio de que esta pasada exhibición debería recuperarse y transformarla en muestra permanente en las Galerías de Academia de la Dirección de Estudios de Posgrado de la ENAP, tanto por su acierto como por historiar a esta institución y ofrecer al visitante la

comprensión cabal de las técnicas gráficas, técnicas que despertan tanta curiosidad en el público y que esta exposición explicaba tan acertadamente con agudos acentos estéticos por su alta calidad visual y excelente calidad ilustrativa.

Tanto con las características obtenidas como producto del análisis de los distintos ejemplos de guías escogidas para este capítulo, así como la de los ejemplos comentados, creo que cualquier estudio creativo podrá encontrar distintas propuestas y soluciones de provecho, que le ayudarán a escoger aquellas que podrán ser de mayor valor y provecho para planear la concepción de un modelo de una guía práctica y útil de una exposición, sala o museo de arte, acorde a sus necesidades y a las de la institución donde desarrolla su actividad.

## 5. CATÁLOGOS

El catálogo de una exposición no es, como mucha gente supone, el mero listado de las obras que se exhiben, si bien no lo sería si le faltase este apartado o sección. Existen muchos tipos de catálogos, pero todos tienen la finalidad de facilitar la comprensión de la muestra que prologan o respaldan, así como también la de ampliar la información. Pueden ser desde folletos muy sencillos hasta conformar un verdadero libro sobre el tema. Lo mejor para elaborar un catálogo es partir de una investigación, por ello el quión museográfico es en los casos de exhibiciones muy extensas o complejas el punto de partida ideal, aunque es posible imaginar una exposición a partir del esquema del catálogo, ya que en él se propone siempre una lectura. Lo mejor es planearlo con suficiente anticipación, sobre todo porque algunos aspectos como la investigación, la redacción y aun el diseño y la impresión pueden llevarse más tiempo del que podría suponerse.

Como un catálogo de cualquier exposición cumple diversas funciones, todas ellas deberán tomarse en cuenta para planearlo. Si se piensa que el catálogo de una muestra responde a necesidades del público común, los escolares, los conocedores, los estudiosos e incluso del expositor o expositores, así como a las de la investigación y el mercado del arte, se comprenderá la importancia de ordenar y estructurar el material que se publica para decidir la clase y nivel de los textos que se escriban.

Además, por su carácter de folleto o libro, producto de una investigación y del obligado valor que tendrá en la acumulación de conocimientos (tanto en la historia, la teoría y la crítica de las artes, como en el campo de la estética o la sociología del arte), por esa misma complejidad deben escribirlo especialistas y no meros literatos, a pesar de la costumbre restaurada en México, desde mediados de este siglo, de encomendarles tales textos.

Una de las funciones primordiales de un catálogo consiste en dar a conocer con amplitud el tema que sirvió de base a la exposición, por ello no hay que olvidar que aunque se trata de una obra especializada debe poder acceder a ella cualquier clase de lector.

Los tipos más frecuentes de catálogos son los de exposiciones individuales, ya que pueden versar sobre obras actuales de un artista o referirse a una revisión de su trayectoria (que se conoce, como es sabido, con el nombre de exposición retrospectiva), los de exhibiciones colectivas (dos, tres o más artistas) y los de muestras que se reúnen por la temática, la técnica, los períodos, la tendencia o corriente a la que pertenecen las obras y hasta de muchas otras propuestas de carácter realmente novedoso. Además, muchas veces se publican libros-catálogo, catálogos de colecciones, catálogos razonados, catálogos generales de obra, catálogos oficiales y catálogos de subastas.

Existen casos particulares donde la exposición y el catálogo responden a ideas concretas, sean artísticas o didácticas. He

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

aquí tres ejemplos: De Cézanne a Miró, Abstract and Surrealist American Art, American Naive Paintings o Constantes del arte catalán actual.

Un catálogo de una exposición es un testimonio que permite conocer no sólo la obra, sino ponderar la importancia de un artista, del conjunto de su trabajo o de la propia exposición. Piénsese que aunque pasen pocos o muchos años el número de obras exhibidas, las ilustraciones y los textos darán una idea si no cabal bastante aproximada del conjunto expuesto.

En principio no deben faltar en el catálogo más sencillo los siguientes apartados: la presentación del expositor o del tema de la muestra, el listado de la obra, el curriculum del artista o los artistas, una o varias ilustraciones de las piezas exhibidas y los créditos de la muestra (como curadores, museógrafos, investigadores, etc.). Debe juzgarse si vale o no la pena incluir la presentación institucional y la lista de los agradecimientos pertinentes tanto a instituciones como a personas, así como los créditos del diseño y fotográficos.

Cuando se trata de catálogos más complejos se pueden adoptar muchas otras formas. En especial un conjunto de estudios sobre diversos aspectos del trabajo de un artista o de la temática de la exposición, pues no debe olvidarse que así como toda muestra implica una lectura o interpretación, el catálogo en si no es distinto, ya que o apoya esa lectura o la amplía con los distintos enfoques y aportaciones de los diversos textos que lo integran.

### 5.1. SENTIDO Y FUNCIÓN

Para planear un catálogo deben tomarse en cuenta varios hechos, en especial dos: el tipo de público al que se dirige y el que está íntimamente relacionado con la acumulación de conocimientos en la historia del arte. Ni que decir de la importancia de otros hechos como el tiempo del que se dispone para la investigación, redacción, revisión de los textos, búsqueda de las imágenes y edición, así como de los recursos que requiere según las características que se pretende tener. La disponibilidad del material para ilustrarlo, los costos de impresión y las dificultades para las tomas fotográficas.

Es de utilidad pensar cuáles son aquellos datos que permiten hacer el seguimiento de un artista en una serie de exposiciones y por ello consultar los catálogos de las muestras que han precedido a la que uno se va a dedicar. Muchas veces es relevante rescatar viejos textos inéditos o publicados ya, si son difíciles de encontrar o muy antiguos, y por supuesto escribir ensayos o estudios académicos nuevos en los que se intente tanto esclarecer problemas como mostrar la especificidad de una corriente, un estilo, un artista... Igualmente habrá que precisar, en los casos que proceda, aportaciones técnicas, temáticas o estéticas, establecer periodos, la variedad o las innovaciones de los temas que propone, las características en el empleo o la creación de nuevas técnicas, los modelos iconográficos de su preferencia, los cambios o etapas fundamentales, las influencias que sufre y las épocas en que se divide su producción, sin olvidar que debe

mostrarse la actualidad y pertinencia de llevar a cabo en ese momento una exposición determinada.

Muy importante es saber que una buena investigación para una muestra amplia y el catálogo pertinente, lleva un promedio de tres a cinco años, aunque también depende del número de colaboradores y de las facilidades que se tienen o las dificultades que van surgiendo durante el desarrollo del proyecto. Sabemos que en México es excepcional una muestra que se plantee con tanta anticipación, pues lo común es contar con un máximo de un año, cuando no de tres a seis meses para la elaboración del catálogo y del quión museológico.

La investigación para elaborar un catálogo implica la revisión no solo de la bibliografía primaria y secundaria, de la hemerografía y de los archivos documentales, sino también de otra clase de fuentes que hoy es posible consultar como los videos, los audiovisuales y los espectáculos multimedia. Un estudio crítico de valor para una monografía, se basa fundamentalmente en la investigación de las diversas vertientes que existen sobre un determinado tema, sin olvidar la valoración que se haga sobre la obra.

Logicamente, realizar un estudio académico sobre un tema o problema nuevo no permite dar recetas o cartabones, puesto que son necesarias propuestas originales e imaginación. Un aspecto que puede ser valioso consiste en partir de las preguntas que por lo común hacen los visitantes, que no son parecidas necesariamente a las que se plantean los investigadores y que por

eso precisamente hay que tomarlas en cuenta. Tal vez, parte de la solución se encuentre en qué tipo de textos se incluirán en el catálogo, en otras publicaciones paralelas como las hojas de sala y cuál material investigado servirá para las cédulas temáticas o las explicativas de obra.

Recordar que un catálogo sirve para múltiples fines permite decidir qué información e imágenes son de interés para el público en general, pero como también será consultado por especialistas ya que un catálogo es una herramienta académica-- deberá contener documentos que se emplearán como punto de partida para estudios o reflexiones posteriores. Un buen catálogo será no nada más un testimonio de la índole de una muestra, como una aportación en el campo de la cultura nacional y, en muchas ocasiones, internacional. Es por eso que habrá que ser muy cuidadosos en todos aspectos. Desde la corrección de la investigación y el lenguaje como evitar errores, erratas y la mala calidad gráfica.

## 5.2. SECCIONES

Como el número de secciones de un catálogo depende de su concepción, de su clase, de su extensión y de las finalidades que se desean obtener al editarlo, pueden variar desde una fórmula muy sencilla hasta complejas combinaciones que pueden estudiarse en el apartado 5.14. "Clases" de catálogos. En este inciso se encuentran diferentes concepciones que pueden adoptarse según las necesidades de la investigación que se pretende efectuar.



Para los de pequeñas exposiciones y de bajo presupuesto, se puede adoptar el siguiente esquema para sus partes o secciones:

- Justificación y/o presentación
- Estudio breve sobre el tema de la muestra
- Curriculum del artista o corta cronología temática
- Lista de obra
- Créditos y agradecimientos

En el caso de exposiciones mayores habría que analizar la conveniencia de tomar en cuenta las siguientes secciones:

- Presentación(es) institucional(es)
- Textos (monografías, ensayos o estudios sobre diversos aspectos del tema)
- Lista de obra
- Curricula
- Cronologías y cuadros sinópticos
- Ilustraciones
- Créditos y agradecimientos
- Material complementario
- Apéndices

Habría que decidir que clase de catálogo se piensa publicar, los temas que se tratarán, los colaboradores tanto institucionales como externos, los costos, los fondos necesarios, la financiación, los fotógrafos y material fotográfico, el diseñador y las características iniciales que se quieren conferirle, etc. Por ser indispensable y de suma importancia la lista de obra y porque presenta una serie de particularidades, pasaremos a revisar la organización del catálogo de obra.

### 5.3. LISTA DE OBRA

La lista o el catálogo de obra es tan importante que incluso le confiere su nombre al propio catálogo. En los catálogos españoles se le llama a esta sección "índice de obras", en algunos otros se encuentra el nombre de "relación de obras" y aun es correcto

titularlo "obras exhibidas", catálogo de la exhibición y en inglés es muy común encontrar Exhibition Checklist (índice de la exhibición). Se refiere a la sección dedicada a la enumeración de los objetos artísticos presentados en una exposición. Sin duda se trata de uno de los apartados más importantes de un catálogo y a pesar de ser un apéndice, es por supuesto uno de los de mayor importancia. Generalmente se le adjudica un número progresivo (en el orden de exhibición) a cada una de las piezas, y se citan de acuerdo a los datos de la ficha técnica, más que a los de la cédula de identificación de obra que pueden sintetizarse o abreviarse en ella.

Es común que al inicio del catálogo o lista de obra se incluyan las aclaraciones pertinentes para facilitar la consulta, como se puede ver en algunos catálogos del Museo Nacional de Arte:

El catálogo de obra de la exposición Joaquín Clausell los ecos del impresionismo en México se divide en dos secciones: Obra de Joaquín Clausell y Obra de artistas contemporáneos de Joaquín Clausell. Las fichas técnicas se disponen alfabéticamente. Todas las medidas están dadas en centímetros; el alto precede al ancho y, en caso de objetos tridimensionados, a la profundidad.

En los casos de los artistas del pasado es usual colocar las fechas de nacimiento y muerte después de su nombre:

JOAQUIN CLAUSELL (1866 - 1935)

1. Agua verde  
Oleo sobre cartón  
16.5 x 24  
Col. particular

Como puede verse en este ejemplo suprimieron la abreviatura que para no estaría repitiendo. Tampoco, como es común, anotaron

después del título la fecha de la factura del cuadro, lo cual se debe, casi siempre, a que se desconoce ese dato.

En muchos catálogos en el renglón correspondiente a la técnica se suprime la palabra sobre y se substituye por una diagonal. Ver inciso 5.3.5. "Técnica artísticas".

#### Encáustica/Roble

Al consultar diferentes catálogos puede comprobarse que en muchos aspectos no existe una convención. Uno de ellos es en la presentación de la lista de obra el número que en el catálogo corresponde a cada una de ellas. He aquí las dos más comunes (que se diferencian por tener o no punto después del número):

153 Calendario de sorteos del año de 1849

18. Periodistas

Podría, quizás, adoptarse la forma del primer ejemplo, que es el criterio que se sigue para los números de las referencias bibliográficas. Respecto a dejar para el final la mención del número de catálogo, se encuentran dos posibilidades:

Cat. 25  
(cat. 46)

Por la forma que adopta la ficha técnica, con un dato en cada renglón, el iniciar el dato con mayúscula y no entre paréntesis parece ser la forma ideal.

Es una convención que cuando se trata de muestras de un sólo artista, su nombre se suprime y se inician los datos de la ficha técnica o de la cedula de identificación a partir del título de la obra. Igualmente importante es señalar que, en general, debe respetarse el orden ya indicado líneas arriba, pero también es

necesario adoptar ciertos criterios por razones de claridad en ciertos casos, como se puede apreciar en el catálogo de la exhibición Diego Rivera y el arte de ilustrar:

Cuando las ilustraciones se identifican por medio del nombre entre comillas, se trata de descripciones para facilitar su identificación. En cambio, cuando se encuentran subrayadas, se trata de un título.

94. "Estudio de sus manos dibujando", 1949  
Cien dibujos de Diego Rivera  
9 x 19.7 cms  
Col. Biblioteca Justino Fernández  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Hay que recordar que cuando se copia el título de una obra, va siempre subrayado, al igual que el de un ejemplar de una serie de grabado, ya que, en cambio, el título de la serie va entre comillas. He aquí dos ejemplos de la exposición Un acercamiento a la obra de Picasso: grabados, litografías y obra variada, en el Palacio de Minería de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM:

148. Pablo Picasso  
El pintor y su modelo, 1963  
Óleo sobre tela  
96 x 132 cms  
Col. particular
27. Pablo Picasso  
"Corrida de toros", 1949  
Serie de la Tauromaquia  
Litografía (facsimilar)  
Col. Museo Albar y Carmén T.  
de Carrillo Gil - INBA

A continuación copio los datos de las fichas técnicas del Museo Picasso del Marais de París y del catálogo de la exposición Pablo Picasso a Retrospective del Museo de Arte Moderno de Nueva York, respectivamente:

La chèvre

1950  
Vallauris  
Bronze  
H. 120; L. 72; Pr. 144

Houses on the Hill, Horta de Ebro

Horta de Ebro, Summer 1909  
Oil on canvas, 25 5/8 x 31 7/8" (65 x 81 cm)  
Zervos II, 161 Daix 2/8  
The Museum of Modern Art, New York  
Nelson A. Rockefeller Bequest

Como en muchas ocasiones la intención de los datos de una ficha técnica en un catálogo responde también a la información que les parece de utilidad a los investigadores de una muestra, se incluyen a continuación dos ejemplos muy distintos del catálogo español de Diego Rivera: retrospectiva, el que por su rigor se acerca a la clase de investigación de los catálogos razonados:

230 El hombre en el cruce de los caminos, 1932

Estudio para mural. Rockefeller Center. Nueva York.  
Lápiz sobre papel marrón claro, 78.7 x 181 cm.  
Inscripción: abajo a la izquierda. Diego Rivera.  
Novembre L. 32 avec mes hommages tres respectueux  
et affectues (sic) a Madame Abby Aldrich de Rockefeller.  
Exposiciones: New Haven / Austin 1966, no. 309; Berlín 1980, no. 268.  
Nueva York. The Museum of Modern Art, donación anónima (138.35).

59 Fiesta tehuana, también conocido como Baile en Tehuantepec, 1928

Oleo sobre lienzo, 199 x 162 cm.  
Inscripción abajo en la izquierda: Diego Rivera 1928  
Procedencia: Sra. James Murphy, Nueva York, 1928 - 32  
Gran Central Art Gallery, Nueva York, 1946  
Exposiciones: Nueva York 1931, no. 31; Nueva York 1946, no. 12; Ciudad de México 1949, no. 346;  
Venecia 1950, no.16; Dallas 1966; Ciudad de México 1983, B, no. 39,  
Referencias: Secker 1957, 103, lám. 88, Taracena y Otros 1979, 49 - 50, lám. 149; Ciudad de México 1977, 71; Reyero 1983, lám. 89.

Se respetó en la transcripción tanto la ortografía como la puntuación, que difiere a la que comúnmente usamos en nuestro país. En esos ejemplos se puede observar que el orden es:

- Título
- Técnica y medidas
- Firma y/o leyendas
- Procedencia
- Exposiciones
- Referencias
- Colección

El orden de los datos en la ficha técnica en algunas guías del Museo del Louvre es el siguiente (con toda probabilidad porque lo que desean es resaltar más la obra que al autor):

La muerte de Sardanápalo, 1827  
Eugène Delacroix (1798 - 1863)  
Lienzo A: 3,92 m; L: 4,96 m

Destacar la importancia que tiene uniformar el orden de los datos en la ficha técnica de un catálogo es, como se ve, de suma importancia para evitar confundir a los lectores. Es también decisivo subrayar que los datos que aparecen en la ficha técnica de un catálogo pueden abarcar, como en los dos ejemplos anteriores, mucha más información que la que tradicionalmente se escribe en la cedula de identificación.

En los casos en que un dato se duplica constantemente se pueden hacer aclaraciones o indicaciones que eviten estar repitiendo, he aquí dos ejemplos de la exposición Diego Rivera y el arte de ilustrar que aparecían tanto en el catálogo como en un rotulo en la exposición:

Diego Rivera  
La recreación visual del Popol Vuh, 1931  
Las acuarelas rectangulares son de 31 x 48 cms en promedio  
y las cuadradas de 24 x 24 cms

Col. Museo Casa Diego Rivera

Por ello en la ficha técnica o en la cédula solamente se anota:

58. "La creación del universo" (rectangular)

63. "Hunahpú recupera su brazo" (cuadrado)

(lo que se indicaba no con palabras, sino con las figuras geométricas correspondientes).

Ciertas exposiciones presentan problemas de diferente índole y por ello es útil emplear no sólo notas aclaratorias, sino divisiones que faciliten la comprensión y la consulta. En el catálogo de la muestra De la creación a la copia: siglos XVI - XX, al principio de la lista de obra se lee:

Consta de cinco apartados de acuerdo a la naturaleza de las obras.

I. Copias de pinturas y dibujos de autores anónimos

El orden cronológico se establece a partir del siglo en que se hizo la copia. El alfabético a partir del apellido del autor del original.

Siglos XV - XVI

I. Mauteqna (1431 - 1506)

Autoretrato

Óleo sobre tabla

51.8 x 44.5 cms

Museo Nacional de San Carlos

(Escuela Italiana)

II. Copias de pinturas y dibujos de autores identificados

Siglo XVI

90. GIULIO ROMANO, atrib.

Rafael (1483 - 1520)

Primera batalla de Constantino

Óleo sobre tela

71.7 x 208 cms

Museo Nacional de San Carlos

III. Copias de esculturas de autores anónimos

Siglo XVIII

161. Cabeza de Nerón  
Vaciado en yeso  
74 X 32 x 31 cms  
Escuela Nacional de  
Artes Plásticas, UNAM  
(De una obra romana)

IV. Copias de esculturas de autores identificados

Siglo XIX

163. Juan Bellido  
Manuel Villar (1812 - 1860)  
Busto de don Javier Echeverría  
Talla en mármol  
59 x 46 x 39 cms  
Museo Nacional de San Carlos

V. Obras originales exhibidas

Siglos XVI - XVII

176. Gerard Segher (1591 - 1651)  
Adoración de los reyes magos  
Oleo sobre tela  
204 x 243 cms  
Museo Nacional de San Carlos

(Cuyo fin era el de evitar que se repitiese constantemente el término anónimo).

Al final de los datos de la ficha técnica pueden agregarse aclaraciones muy cortas que se consideren de utilidad para la identificación o mejor comprensión de la obra. En este último apartado o renglón se indica, por ejemplo, la escuela a la que pertenece un artista o algún otro dato de importancia:

Pedro Berruete (ca. 1450 - Madrid 1504)  
Adoración de los Reyes Magos  
Oleo sobre tabla  
139 x 88 cms  
Escuela Española

Ciertos catálogos enriquecen la lista de obra con la imagen



que catalogan. Así unen la lista de obra a la de la totalidad de las ilustraciones y por ello corresponde a cada imagen su propia ficha técnica, a manera de pie de foto. Esta es la forma que adoptan los catálogos razonados, los de colecciones, los de subastas y muchos otros como el de La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos; 1841 - 1863.

Aun en los catálogos es posible simplificar la ficha técnica para que no se esté repitiendo un dato. Las tres notas que se citan a continuación son de las técnicas fotográficas del catálogo Becher, Mapplethorpe, Sherman del Museo de Monterrey, ya que las obras se ordenaron bajo estos subtítulos:

Todas las obras son fotografías en blanco y negro

Obra en color

Obra en gelatina de plata

Es común que los catálogos del Museo Nacional de Arte publiquen la lista de obra como una Addenda (plural de Addendum), generalmente como una separata del libro principal. En la de la exposición del '30 - '30! le agregaron además los agradecimientos, la introducción y una cronología en tres columnas y los créditos del museo y de la exposición. No es muy buena idea no incluir el catálogo o lista de obra como un apéndice del libro porque al no estar unida es muy fácil que se extravíe o se traspapele.

En general la lista o catálogo de obra se presenta de acuerdo al orden de exhibición, aunque puede en ciertos casos adoptar otras formas y así presentarse cronológicamente, por temas o técnicas y hasta en orden alfabético de los títulos de

las obras o de los autores. Aunque el catálogo de obra es en realidad un apéndice en los libros-catálogo, es fundamental en los de cualquier tipo.

Como los datos de la cédula de identificación de las obras son esenciales para el conocimiento preciso de ellas en las exposiciones, se recomienda anotar los de la ficha técnica del catálogo de obra cuidadosamente porque siguen ciertas convenciones bastante frecuentes y en ella se anota un mayor número de observaciones.

#### 5.3.1. NOMBRE DEL ARTISTA

Se suprime en aquellos catálogos que son la antología de uno solo artista. Si al autor se le conoce con un seudónimo, éste sigue al nombre pero entrecomillado.

De aquí tres ejemplos:

Micheangelo Merisi "El Caravaggio"

Domenico Theotocópulos "El Greco"

José de Ribera "El Españolito"

En algunos catálogos franceses traducidos al español, como los del Louvre, lo escriben entre paréntesis:

Hieronimus Bosch (El Bosco)

Cuando se trata de un artista muy conocido de la tradición, se pueden suprimir sus nombres y dejar sólo el apellido o el seudónimo por el que se le conoce (lo que por cierto no es nada común ni en las fichas técnicas ni en las cédulas, en nuestro país):

"El Caravaggio"

"El Greco"

También debe cuidarse el estar poniendo los largos nombres y apellidos del pasado constantemente en las cédulas, ya que todo el mundo los conoce por un sólo apellido: Picasso, Goya y Velázquez:

Pablo (Ruiz) Picasso

Francisco de Goya (y Lucientes)

Diego (de Silva) Velázquez

En muchas ocasiones, por un exceso de celo de los investigadores, se repite una y otra vez, en la ficha técnica, el nombre y el seudónimo de un artista, cuando bastaría indicarlo una sola vez en la primera:

Dr. Atl (Gerardo Murillo)

En este caso se debe iniciar con el seudónimo porque así están firmados los cuadros y sería una incorrección invertir el orden.

Existen tres pintores considerados como los más grandes maestros de la historia de la humanidad y a los cuales se les cita sólo por su nombre sin sus apellidos:

Leonardo

Rafael

Miguel Anjel

Esto se comprueba porque en las enciclopedias aparecen alfabeticados por su nombre y no por sus apellidos.

En aquellos casos en que no consta la autoría, sino que se

trata de una atribucion, se indica de la manera siguiente:

Guilio Romano, atrib.

### 5.3.2. FECHAS DE NACIMIENTO Y MUERTE DEL ARTISTA

Se escribe entre paréntesis, cuando se juzgue necesario:

Juan Cordero (1822 - 1884)

Pelegrin Clave (1811 - 1880)

Peter Paul Rubens (1577 - 1640)

Cuando la fecha de nacimiento o muerte no son exactas, se indican por medio de las abreviaturas c. ca. (circa, que significa alrededor de) antes de la fecha, como se ilustra a continuación:

Tiziano (ca. 1485 - 1576)

También es común indicarlo de otro manera:

"El Perugino" (ca. 1445/50-1523)

Piero della Francesca (1410/20 - 92)

Piero di Cosimo (ca. 1462 - 1521?)

Cuando se utiliza el signo de interrogación después de una fecha, indica la falta de certeza sobre ese año al que sigue el signo, aunque comúnmente es aceptado como el más probable. Algunos diccionarios serios utilizan también otro tipo de indicaciones:

Nicola Pisano (ca. 1220/5 or earlier - 84?)

Giovanni Pisano (ca. 1245/50 - after 1314)

Como puede verse se trata de precisiones sobre los años de su actividad y por supuesto pueden traducirse esas palabras

inglesas al español para los catálogos en nuestra lengua.

Muchas veces la fecha de nacimiento o muerte puede ser substituida por el signo de interrogación para indicar el desconocimiento del dato. También es común anotar solamente el siglo o frases como activo hacia 1550, fines del siglo XVI, etc. Del Catálogo la mujer en la pintura: sociedad, mito y religión, del Museo de San Carlos, como los siguientes ejemplos:

Baltasar de Echave Orio  
(1548 - ?)

Maestro de la Leyenda de María Magdalena  
(Fines del siglo XVI)

Maestro de Osma  
(Siglo XVI)

Ettore Simonetti  
(Siglo XIX)

En ciertos casos, cuando se desconocen las fechas exactas se indica solamente el siglo o los siglos en los que vivió. Véanse los casos siguientes:

Rubén Herrera (siglo XIX - XX)

Guadalupe Carpio (siglo XIX)

Cuando se trata de un artista contemporáneo todavía vivo se indica únicamente la fecha de su nacimiento precedida por la abreviatura n. (nacido en):

Carlos Aquirre (n. 1948)

### 5.3.1. TÍTULO DE LA OBRA

va siempre subrayado y jamás entrecomillado, aunque es muy frecuente este error de entrecomillar, en lugar de subrayar los

títulos. Los tres siguientes ejemplos son de Goya, Murillo y Rafael, respectivamente:

Autoretrato

Los niños de la concha

Retrato de Julio II

En cambio si no es el título, sino una forma de identificarlo o un nombre popular con el que se conoce, e incluso otro de los nombres que se le han dado, u otro nombre o nombres con los que también se conozca una obra y aun el título de ella en otro idioma, entonces si va entre comillas y sin subrayar. Dos ejemplos de pinturas de Diego Rivera:

Cabeza clásica

"Estudio para la cabeza del Laocoonte"

"La mujer del bolso rojo"

La dame du sac rouge

Se subraya el título en francés de la segunda obra porque Diego Rivera la tituló en ese idioma.

En el caso de las ilustraciones que Diego Rivera hizo para los libros de las Convenciones de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas, no solamente carecen de nombre, sino incluso de identificación pues funcionan a manera de viñetas con un claro sentido obrerista, campesino y popular. En la exposición de Diego Rivera y el arte de ilustrar, Leticia López Orozco y el autor de esta investigación les dieron un nombre para identificarlos en el catálogo y en la cédula, como se puede apreciar en los dos siguientes ejemplos:

"Paisaje simbólico", 1926

"Frente único proletario", 1926

En el primer caso es un intento descriptivo porque se trata de señalar con ese nombre la relación entre el paisaje lunar con una mazorca y una espiga. El segundo, en cambio, toma el nombre de letrero de la filacteria de la ilustración.

El título de un grabado también se subraya, como se ve en el de esta conocida obra de Picasso:

El almuerzo frugal

En cambio, los títulos de los ejemplares de una serie de gráfica (fotografías, grabados, serigrafías...) se subrayan, pero el título de la serie va entre comillas. Se anotan a continuación dos ejemplos de una serie de grabados también de Picasso:

Soles

"Mis dibujos de Antibes"

Músico, mujer y cabra

"Mis dibujos de Antibes"

Para las ilustraciones de un libro o revista la regla se aplica estrictamente a la inversa: la ilustración va entre comillas y la publicación se subraya. Tres ejemplos del catálogo de Capdevila: visión múltiple, 1987:

"Muerte de Helena", 1954

Ilustre familia, de  
Salomón de la Selva

"Viva Madero", 1956

Estampas de la Revolución, de  
José López Bermúdez

"El búho", 1979

Ilustración para un poema

de José Emilio Pacheco  
IPN: Ciencia, Arte, Cultura. Núm. 9

Nótese que los dos primeros ejemplos son de ilustraciones de libros y, en cambio, el tercero pertenece a una revista, por eso se anota el nombre y el número de la publicación.

Compárense los siguientes ejemplos que provienen de ilustraciones de Diego Rivera que carecen de título. Los nombres de las imágenes son formas de individualizarlos y por eso van también entrecomillados. Los de las publicaciones se conservan subrayados:

"Estudio del natural", 1905.

El mundo ilustrado

"Serpientes",

La tierra del faisán y del venado

El orden de los ejemplares de una serie que por lo regular les dió su autor (o un investigador) van numerados para identificarlos, casi siempre con romanos. De una serie famosa de Picasso son los dos ejemplos que siguen a continuación:

El cornudo magnifico III

El cornudo magnifico IX

En los casos de ilustraciones de un libro que carecen de identificación pueden adoptarse dos criterios. Uno, anotar el nombre y después la abreviatura pág. y el número correspondiente. Dos, dar una breve descripción que identifique la imagen y le sirva de nombre y luego el del libro. Dos ejemplos para el primer caso:

Arena movediza. Pág. 27

Arena movediza. Pág. 39



Dos más para el segundo:

"La muerte de Cabracán"  
Serie de "Ilustraciones para el Popol-Vuh"

"Paisaje con maqueyes"  
Mexico a Study of Two Americas

Como se aprecia en uno de los ejemplos anteriores es útil agregar algunas palabras como serie de que sirvan para precisar el sentido del dato que se quiere comunicar.

#### 5.3.4. FECHA DE LA FACTURA DE LA OBRA

Se anota completa después del título de la obra. Solo cuando se trata de una atribución, entonces, se escribe entre paréntesis. Cuando no se conoce con precisión se anota c. o ca. que, como ya se dijo en el inciso dedicado a las fechas de nacimiento y muerte de los artistas, significan circa, esto es alrededor de:

Francisco de Goya y Lucientes  
La aguadora, ca. 1810.

En algunos casos admite precisiones sobre su factura. Dos ejemplos del catálogo de la Retrospectiva de Pablo Picasso en el Museo de Arte de Nueva York:

Nude with Raised Arms (The Dancer of Avignon)  
Paris, Summer-Autumn 1907

Three Women, Paris, begun Summer 1908;  
reworked between November 1908 and January 1909

Cuando una obra carece de fecha se indica por medio de la abreviatura s.f. (en muchos catálogos aparece s/f) que significa sin fecha

### 5.3.5. TECNICAS ARTISTICAS

Se anotan todos los datos que ayudan a precisarla. Va seguida despues de una diagonal o de la palabra sobre para señalar el material del soporte. Algunos ejemplos comunes:

Oleo/fibracel

Temple sobre madera

Acuarela/papel Arches

Cuando se trata de una técnica mixta (o sea cuando se emplean dos o mas técnicas, sobre todo en pintura o grabado y hoy en las instalaciones, por ejemplo) es conveniente anotar entre paréntesis las técnicas empleadas, pues es común que la gente no sepa cuáles fueron las que se utilizaron o en que orden.

Técnica mixta/papel Ingres. Tinta, carbón y lápiz

Técnica mixta/limo. Oleo, collage y polvo de marmol

Técnica mixta/papel Fabriano. Aguafuerte, aguainta y barniz blando

Técnica mixta/aluminio. Aguadas con mordientes a pincel y reservas de barniz duro

Cuando se trata de escultura debe precisarse tanto la técnica como el material del soporte y no anotar simplemente escultura en madera o escultura en piedra. Es mucho mejor indicar:

Labrada en roble

Labrada en ebano

Estofado/pino

Talla en mármol

Talla en granito

Talla en onix

Deben anotarse también ciertas especificaciones como:

Cerámica de alta temperatura

Vaciado en bronce

Modelado en yeso

Modelada en barro de Zacatecas

#### 5.3.6. MEDIDAS

Se dan siempre en centímetros, que se abrevia cm o cms (sin punto). Se apunta primero el alto y el ancho para las obras bidimensionales:

65 x 40 cms

En el caso de la escultura se anota al final la profundidad:

75.5 x 16.8 x 20 cms

Si al inicio del catálogo se coloca una nota explicando las características antes descritas, se pueden suprimir en cada ficha la abreviatura cms.

Todas las medidas se dan en centímetros. El alto precede al ancho y al final se anota la profundidad:

45 x 12.5 x 10

Cuando se trata de notables artistas, sean del pasado o contemporáneos, y cuya obra es muy numerosa se acostumbra identificar en sus catálogos razonados cada una con una numeración particular que debe respetarse y repetirse cada vez. Por ejemplo para la obra de Pablo Picasso:

Zervos II, 161. Daix 278

### 5.3.7. ACERVO O COLECCIÓN

Se indica únicamente el nombre del museo, de la colección o del coleccionista:

Museo de Arte Moderno  
Museo Nacional de Antropología  
Col. Pascual Gutiérrez Roldán  
Col. Marte R. Gómez  
Col. particular  
Col. Fernando Ortiz Monasterio

### 5.3.8. OTRA CLASE DE PRECISIONES

Cuando los datos se escriben cada uno en diferente línea no se anota ningún signo de puntuación al final. En cambio, cuando se escriben seguidos se separan por medio de puntos, con excepción de la fecha que sigue al nombre de la obra que siempre se separa por medio de una coma.

He aquí las dos versiones de un mismo ejemplo:

Alfredo Zalce  
Modelo, 1969  
Oleo sobre masonite  
110 x 91 cms  
Museo de Arte Moderno - INBA

Alfredo Zalce. Modelo, 1969. Oleo sobre masonite. 100 x 91 cms. Museo de Arte Moderno - INBA.

El orden de los datos no debe cambiarse, ya que se trata de seguir si no una convención internacional, si una costumbre generalizada, al menos, por países. Cuando quiere efectuarse una aclaración lo mejor es que se escriba siempre entre paréntesis y en el caso de que se trate de un dato distinto a los mencionados

deberá anotarse al final, al terminar los datos de la ficha técnica.

Alfredo Zalce  
La industria y el comercio en México (fragmento), 1962  
Resinas acrílicas sobre muro directo  
300 x 200  
Acervo de la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial  
(Desprendido con la técnica del strappe en 1985).

En este ejemplo se puede apreciar que se suprimió la abreviatura cms después de las medidas, lo cual es común en muchos catálogos para evitar estar repitiendo el mismo dato, sobre todo porque cuando se escriben en forma de ficha, esto es que a cada dato le corresponde un renglón distinto, es fácil de identificar a cual corresponde cada renglón:

- Número de catálogo
- Autor
- Título y fecha de la obra
- Técnica y soporte
- Medidas
- Acervo o colección
- Comentarios

Lo más común es que se escriba primero el número que le corresponde a cada obra de la exhibición, seguida de los datos de la ficha de identificación. A cada obra se le asigna un número progresivo de acuerdo al criterio que se haya elegido (véase SUPDA). El orden de los datos de la ficha técnica es ahora:

- Número de catálogo
- Nombre del autor y fechas de nacimiento y muerte
- Título
- Técnica y soporte
- Medidas
- Acervo o colección

Véanse dos ejemplos típicos de los catálogos del Museo Nacional de San Carlos:

1. Velázquez (1599 - 1660)

El actor

Oleo sobre madera

32.5 x 21 cms

Museo Nacional de San Carlos

2. Brueghel "El viejo" (1525 - 1568)

Los segadores

Oleo sobre tabla

37.5 x 50.2 cms

Col. Particular

(Escuela Holandesa)

En estos dos ejemplos sería útil precisar el material del soporte y si no es posible, al menos unificar madera o tabla (uno de los dos) para todos los ejemplos.

También es común que se escriban todos los datos de la ficha técnica o de la cédula de identificación en el orden que se ha mencionado y dejar al final el número que le corresponde en el catálogo, escrito abreviado y entre paréntesis. De la exposición Ruffino Tamayo: del relieve al suelo, 1920 - 1950, se tomaron los dos ejemplos que vienen a continuación:

Una capilla de Oaxaca

1920

Oleo sobre tela

30 x 31 cms

Colección Sylvia Ripstein

(cat. 1)

Pátzcuaro

1921

Oleo sobre tela

70 x 70 cms

Colección Banco Nacional de México.

(cat. 3)

Puede verse que en estos ejemplos de un catálogo del Centro Cultural Arte Contemporáneo, el año de la factura de la obra ocupa el segundo renglón, en lugar de seguir al nombre de la obra. Lo que puede argumentarse es que existen variantes y no un

acuerdo expreso, sobre todo en algunos aspectos como estos. Lo más importante de este problema sería el que debe adoptarse el mismo criterio no solo para un mismo catálogo (lo que parece lógico), sino para todos los catálogos de una institución.

En el caso de las obras gráficas, muchas veces se necesita agregar algunos datos como por ejemplo la edición (copia única, tipo de edición: prueba de autor, prueba de estado; numerada [se anota en arábigos]; estado [en romanos]; en color o coloreada... y la técnica que se utilizó para colorearla). Respecto a las técnicas del grabado se pueden hacer precisiones como: madera de caoba al hilo, grabado en linóleo, relieve sobre placa de zinc, punta seca en linóleo, aguafuerte al barniz blando, punta seca sobre placa de acero, etc. Es evidente que las anotaciones que se hagan en una ficha técnica responden al tipo de catálogo que se pretende elaborar y que de ella se copiarán aquellos datos que se quiera resaltar en las cédulas de identificación, ya que la información completa puede ser excesiva.

107. Fernando Castro Pacheco  
LA ESCALERA, 1956  
Aguafuerte sobre placa de zinc/papel fabriano  
44.5 x 32.7 cms  
Edición de autor  
Firmada: Castro

75. Francisco Moreno Capdevila  
Espacios I, 1976  
Litografía/serigrafía  
43 x 43 cms  
Impresión a cuatro tintas:  
Ocre claro, violeta y azul ultramar  
en serigrafía. Negro en piedra litográfica.

En el caso de la pintura mural, es lógico que se cite el lugar donde se encuentra. Cuando lo amerite se anota primero el

lugar en el que se pintó originalmente y después a donde fue trasladada. Puede ser de suma utilidad anotar entre paréntesis la dirección de los edificios. Estas menciones vendrán inmediatamente después del renglón acordado a las medidas (las que por motivos prácticos es mejor darlas en metros, cuya abreviatura común es m sin punto) y que en los casos de las obras comunes corresponde al acervo o a la colección.

David Alfaro Siqueiros  
Cuauhtemoc contra el mito, 1944  
píroxilina/ masonite y celotex  
60 m2  
Originalmente pintado para el  
Centro de Arte Realista Moderno  
(Sonora núm. 9)  
Hoy en el antiguo edificio  
del Tecpan de Tlatelolco

A mi parecer cuando se trata de identificar el soporte, vale la pena hacerlo para que se distinga claramente, porque el hecho de que, como en el catálogo del museo José Luis Cuevas, se anota para todos los dibujos o grabados la simple palabra papel, no cumple verdaderamente su función esclarecedora. En cambio, véase un ejemplo donde se identifica la clase:

116. Fernando Castro Pacheco  
COSMOGONIA MAYA [1970]  
Crayón negro y rojo sobre  
papel kraft.  
65 x 75 cms  
Col. del autor  
Sin firma  
Trazo del proyecto del mural  
Tablero central norte-sur.

Nótese que las tres aclaraciones vienen al final de la ficha técnica después del renglón de acervo o colección.

Del voluminoso catálogo Ocatío Paz: los privilegios de la



vista del Centro Cultural Arte Contemporáneo, se transcriben algunas de las fichas técnicas del catálogo por tratarse de una obra muy cuidada y porque su variedad puede ilustrar sobre la multiplicidad de posibilidades de organización de los datos de una ficha técnica de diferentes objetos artísticos:

<u>Figurilla de Jaina</u> Cultura maya Posiblemente región costeña de Campeche Periodo Clásico Cerámica 20.2 x 10.2 x 6.1 cm Colección Fundación Cultural Televisa, A.C./México Catálogo 8	<u>Figurilla de Jaina</u> Cultura maya Periodo clásico Cerámica 20.2 x 10.2 x 6.1 cm Col. Fundación Cultural Televisa, A.C. Posiblemente de la región costeña de Campeche Cat. 8
---	---

A la izquierda se respeta el orden aparecido en el catálogo. En cambio, a la derecha se da una versión que respeta el orden tradicional de una ficha técnica de un objeto artístico, al dejar los comentarios para el final.

ANONIMO  
Retrato de un personaje de la provincia de Fayún  
Siglo II  
Madera y encaústica  
55.8 x 40 x 25 cm  
Colección The Merrin Gallery,  
Nueva York/E.U.  
Fotografía: Ken Cohen/N.Y.,  
cortesía The Merrin Gallery  
Catálogo 60

En esta ficha no se respeta la convención de no poner puntuación al final de cada renglón. Además, sobran las iniciales del país después de la ciudad, por ser una tan conocida y no haber otra de este nombre. Finalmente respecto al crédito de la fotografía bastaría con el nombre del fotógrafo y evitar repetir la abreviatura del de la ciudad. En la indicación: cortesía

de..., hubiera sido conveniente respetar la mayúscula al inicio del renglón y es antipolémica porque se duda si se refiere a la obra o a la fotografía, aunque por el lugar y la redacción parece corresponder a esta última.

JOSE GUADALUPE POSADA  
Juego del circo  
Sin fecha  
Ejemplar del tiraje impreso  
a partir de una zincografía  
(lámina de zinc dibujada con  
barniz y negro de humo sometida  
a un proceso de acidulación).  
29.3 x 39.5 cm  
Colección particular  
Catálogo 75

No cabe duda que las aclaraciones en las fichas técnicas o las cédulas de una obra, son indispensables y prácticas, si bien se podría recordar que lo mejor es no interrumpir el orden de los datos comúnmente establecidos y dejar para el final las explicaciones. Claro que en muchas ocasiones se trata de realizar una clase de cédula de obra o ficha técnica que enriquezca las posibilidades de comprensión de los espectadores y también cumplir con los convenios sobre los derechos de autor:

Libro objeto:  
MARCEL DUCHAP  
La mariée mise a nu par  
ses célibataires  
mémé (La novia desnudada  
por sus solteros, aún...)  
-La caja verde-  
1934  
Una lámina de color y  
93 fascimilares de notas  
manuscritas, dibujos y  
fotografías contenidas en  
una caja de cartón  
33.2 x 28 x 2.5 cm  
Colección Timothy  
Baum/E.U.

MARCEL DUCHAP  
La mariée mise a nu par  
ses célibataires mémé  
"La novia desnudada  
por sus solteros, aún..."  
"La caja verde"  
1934  
Libro objeto  
33.2 x 28 x 2.5 cms  
Col. Timothy Baum  
Fotografías: David Regen  
Cat. 158  
Una lámina de color y 93  
fascimilares de notas  
manuscritas, dibujos y  
fotografías contenidas en

Fotografías: David  
Regen/N.Y.  
Catálogo 158

una caja de cartón

Compárense las dos formas de presentar la ficha técnica. A la izquierda como aparece en el catálogo y a la derecha con los comentarios al final de la ficha. En el siguiente ejemplo de una escultura tomado de la misma fuente, se anotan las medidas tanto de la figura como de la base, además se indica el número de ejemplares:

HENRY MOORE  
Figura reclinada  
1931  
Edición de 6 copias, 1963  
Bronce  
Figura: alto 12.5 x ancho  
17.5 x fondo 14 cm  
Base metálica: alto 2.5 x ancho  
48.5 x fondo 40 cm  
Colección The Henry Moore  
Foundation,  
Hertfordshire/Inglaterra  
Fotografía: The Henry Moore  
Foundation  
Catálogo 240

Cuando en una exposición se exhiban libros habrá que recordar que la cédula puede y debe ser muy distinta de las fichas bibliográfica y catalográfica. En el catálogo aparecerán en la sección de material complementario y si es posible en un apartado con el nombre de lista de libros exhibidos; en cambio, la cédula deberá indicar sólo los datos necesarios que ubiquen al contemplador.

Si se trata de un libro-objeto o de un libro ilustrado:

- Nombre del artista o del ilustrador
- Título de la ilustración, si lo tiene, y año

- Autor y título del libro
- Técnica
- Medidas del objeto o de la lámina ilustrada
- Colección o acervo
- Aclaraciones

Cuando se trata de libros antiguos o modernos, además de incluir la ficha bibliográfica completa en la lista de publicaciones exhibidas, la cédula deberá reducirse a los datos más importantes:

- Nombre del autor
- Título de la ilustración y año
- Autor y título del libro
- Técnica (puede suprimirse la de impresión del libro si es imprenta u ofiset, pero debe señalarse siempre la de la ilustración es una xilografía, huecograbado, litografía, serigrafía...)
- Colección
- Aclaraciones
- Ciudad, editor o impresor

Se debe insistir en que los diseñadores respeten las convenciones ortográficas y que no por mero afán de que "se vea bonito", las violen constantemente como es el caso de el uso de mayúsculas y minúsculas. En el catálogo de Tamayo del Centro Cultural Arte Contemporáneo se encuentran escritos con minúsculas los inicios de los renglones (además abrevian cm en lugar de cms, lo que también es usual en los catálogos españoles). Es útil recordar que el cambio de renglón en una cédula implica un punto y aparte (aunque no se escriba) y que esta es la razón por la que se inicia siempre con mayúscula el siguiente.

Algunos consejos prácticos finales. Es conveniente que los escritos de un catálogo tengan relación no sólo con las obras de la exposición, sino que debe buscarse relacionar el texto con las imágenes que lo ilustran, ya que como uno lo lee en su casa o en

una biblioteca y no frente a la exhibición misma, además de que casi nunca es posible ilustrarlo con la totalidad de las obras que se exhiben, los textos deben tener cierta autonomía. Es de utilidad que los escritos del catálogo traten de contestar no únicamente a las inquietudes del curador o de los autores de la muestra, por lo que se debe imaginar soluciones que sirvan de guía al público común.

Como el catálogo la mayoría de las veces proporciona información general y complementaria, y no nada más la sintética que aparece en las cédulas de la exposición, habrá que procurar balancear las diferentes clases de información y los distintos criterios de apreciación de las obras. Por otra parte, como no es posible que un catálogo deje de responder tanto al concepto que se tiene de la función de las artes y de la política cultural del momento, como a las ideas que sustentan al museo y a la propia exposición, es de utilidad hacer explícitos algunos de estos criterios por medio de aclaraciones que faciliten la comprensión del significado de la muestra.

#### 5.4. PRESENTACIONES

Todo catálogo debería tener por lo menos una presentación institucional y otra sobre el contenido de la muestra. Es costumbre ya que sean breves. En ellas se explican las finalidades que tuvo la institución patrocinadora para apoyar esa exposición. Pueden también englobar los agradecimientos de importancia y dar el crédito de los autores de la muestra. Es

casi una convencion que, por lo general, no lleven ningún título y que la firma aparezca al final. En los casos de exhibiciones con varios patrocinadores o de exposiciones de mucha importancia, pueden aparecer dos o más presentaciones, aunque deberá observarse siempre una jerarquía. Es habitual también escribir el cargo del firmante de una presentación.

Aconsejable, al igual, es el explicar la importancia que una exposición tiene para la cultura del país donde se exhibe, así como su pertinencia en el contexto en que se lleva a cabo. Corresponde al director del museo (y a veces también al curador de la muestra, en especial en los Estados Unidos) comentar tales aspectos.

Un claro ejemplo se encuentra en el Homenaje Nacional de Carlos Merida, cuyo catálogo reúne en la sección de presentaciones las de los titulares del CENCA, del INBA, del Museo de Monterrey y la del presidente de la IBM de México, en ese orden.

El catálogo Homenaje Nacional: José María Velasco (1840 - 1912) incluye una primera presentación firmada por el Presidente de México, en segundo y tercer lugar las de los titulares del CENCA y el INBA y, en cuarto, la del Presidente de los Amigos del Museo Nacional de Arte. Bajo el título de "Palabras preliminares" aparece una quinta de la directora del Museo Nacional de Arte.

La del catálogo del Museo Casa Diego Riva, en preparación, llevará las siguientes presentaciones: la del gobernador del estado de Guanajuato, la de los titulares del CENCA y del INBA,

la de los directores del CENIDIAP y del Instituto de Cultura Guajuatense y/o del Museo Casa Diego Rivera, en ese orden.

Mexico: Splendors of Thirty Centuries, magna exposición organizada en el Museo Metropolitano de Arte de la Ciudad de Nueva York, contiene tres presentaciones en el siguiente orden: el director de The Metropolitan Museum of Art y los presidentes de The Friends of the Arts of Mexico y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

El término de presentación tiene también otro sentido cuando se trata de una pequeña exposición y su catálogo toma la forma de diptico, tríptico o poliptico o aun de un pequeño folleto o brochure. Entonces el texto es para ubicar al espectador frente a la obra del artista o al conjunto de la exposición (ver infra: 5.5 "Textos"). No debe confundirse esta forma de presentación o introducción con las presentaciones institucionales a las que antes nos hemos referido.

Corresponde generalmente a los críticos de arte la presentación de un artista en un poliptico o folleto, ya que por la brevedad no se trata de un estudio académico. Muchas veces el firmante o presentador del artista es un literato o poeta, costumbre ya centenaria aunque no sea por lo regular lo más adecuado. En este tipo de textos y no obstante no contar con el espacio que se quisiera, deberá abordarse la personalidad artística del autor y tratar de contextualizarlo, al igual que

dar un juicio de valor estético.<sup>2</sup>

#### 5.5. TEXTOS

La variedad es el rasgo más destacado que distingue a la mayoría de los textos de un catálogo. Ensayos, monografías o estudios académicos, crónicas, biografías y aun cronologías son los principales géneros que se practican. En cualquiera de los casos debe buscarse siempre que sean escritos aclaratorios e informativos y no meros ejercicios literarios. Una finalidad de igual importancia consiste en reunir la información dispersa sobre el artista o tema. Mostrar cuál es la especificidad de las obras y de la exposición tendría que ser, por lo común, el fin de cualquier texto de un catálogo, aunque pueden ser variaciones sobre un tema o ampliaciones del asunto principal. Al igual tendrá que ubicarse histórica, teórica, social o estilísticamente al productor o productores y situar el tema de la exhibición dentro de un contexto cultural. En ambos casos hay que buscar tanto motivar como orientar a los lectores y a los visitantes.

El texto inicial dirigido a esclarecer el sentido de la muestra, puede incluir las dificultades que se encontraron para realizar la exhibición, citar a los principales estudiosos que la hicieron posible, explicar las particularidades que se le han conterido, las partes en las que se ha dividido y el fin que se

---

<sup>2</sup>Véase Armando Torres Michúa. "La crítica de arte", en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. III. núm. 9. Octubre de 1989.



espera obtener al mostrar ese conjunto. El procurar utilizar un lenguaje llano, sin el empleo de tecnicismos facilitará la comprensión del público no especializado.

En realidad uno espera encontrar en un catálogo si no aportaciones nuevas o material desconocido, al menos que esté concebido con imaginación, ya que tanto la muestra como el catálogo reflejan al menos una nueva lectura o interpretación de las obras que presentan.

Por los motivos antes expuestos es aconsejable el énfasis didáctico (que no deberá nunca exagerarse), pero que se evidencia en el rigor, el orden, la buena selección y la jerarquía del material. Cualquier texto de historia o crítica de arte es aconsejable que incorpore valoraciones estéticas y también argumentos que conecten o relacionen las obras o los autores de la exhibición con la sociedad, la economía, los problemas ideológicos...

Sería conveniente que los autores o los escritores de los textos de un catálogo fueran especialistas. En cualquier caso, habrá que partir de una investigación estricta sobre el tema del escrito. Lo más conveniente, por motivos de claridad y para su mejor entendimiento, es que los textos se redacten en forma directa sin oraciones muy largas o párrafos demasiado extensos.

Muchas clases de textos pueden incorporarse a un catálogo, ya que el número y la extensión de los escritos depende más del tipo de obra que se planea editar. Incluso los textos de la investigación podrán servir de guía para montar la exposición que

qlosan, pues deben reunir datos y precisiones sobre el tema que serán de suma utilidad. En cualquier caso, tendrá que buscarse un conjunto de escritos que formen un documento orientador y no nada más plantear problemas o preguntas. Para ello es necesario tener tanto un conocimiento amplio del tema, como ideas precisas de lo que se desea mostrar y resaltar.

En efecto, cualquier catálogo debería presentar cuando no aportaciones originales, al menos una valoración objetiva de los asuntos que trata la exhibición. Una consideración útil para escribir los textos de los catálogos es partir de un esquema en el que se planeen y estructuren los temas que se desarrollarán, para buscar así a los especialistas idóneos que los aborden.

Cuando sea el caso de un texto sobre la obra de un artista, el escrito deberá ubicar el sentido de su producción, esto es, darle un marco de referencia histórico o social a los problemas con los que se relaciona su producción. Además algunos comentarios que denoten el estilo, las influencias que se advierten y, si es posible, las consecuencias que ha ejercido en su desenvolvimiento posterior.

#### **5.6. CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS**

Bajo el rubro de créditos se organiza la lista de instituciones y personas que patrocinan y trabajan en la realización de una muestra. Primero se colocan los institucionales, ya sean gubernamentales o privadas (lo que incluye secretarías, gobiernos de los estados, departamentos, institutos, consejos, museos,

casas de la cultura o galerías, según el caso, que participen en la organización de las exhibiciones), y luego a las personas. Es costumbre también anotar en esta sección de créditos a los patronatos de los museos y a los patrocinadores de las exposiciones. También a los responsables de la planeación, organización y montaje, por lo que se deja para el final la lista de nombres de los participantes en el diseño del catálogo y los créditos de las fotografías.

Respecto a los agradecimientos es conveniente seguir un orden ya tradicional: primero las instituciones gubernamentales, si éstas son las responsables de la organización y patrocinio, y luego las privadas si su rango es de colaboración. En el caso contrario, si la contribución de las particulares es mayor, se invierte el orden y se colocan entonces primero. En cualquier caso se debe seguir una jerarquía ya establecida, esto es, según les corresponda de acuerdo a su situación superior, inferior o de dependencia. Un primer ejemplo: la SEP antecede al CENCA y éste al INBA o al INAH, porque la segunda depende de la primera y las últimas de la segunda. En los casos en que participan instituciones de rango similar, se deben establecer columnas para igualar los directorios o anotar los nombres de los cargos relacionados en páginas separadas:

Secretaría de Educación  
Pública

Secretario

Universidad Nacional Autónoma  
de México

Rector

Este mismo criterio se debe adoptar cuando los créditos de la muestra son de una institución privada y una gubernamental:

Museo de Monterrey  
Director

Museo Tamayo  
Director

En el caso de tres instituciones patrocinadoras se igualan los créditos.

SECRETARIA DE  
EDUCACION PUBLICA

GOBIERNO DEL  
ESTADO DE...

MUSEO DOLORES  
OLMEDO PATINO

En los catálogos del Museo Nacional de San Carlos se ha costumbre anotar en hojas diferentes:

- Los créditos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Los del Instituto Nacional de Bellas Artes
- El Directorio del Museo
- Los miembros del Patronato del Museo  
La lista alfabética de los Patronos
- Los créditos de la exposición
- Los créditos del catálogo

El lugar que ocupan los créditos varía según la institución, aunque es común en los museos del INBA que se coloquen en las últimas páginas del catálogo. Las instituciones privadas nacionales acostumbra ponerlos, al contrario, en las primeras, aunque puede servir de ejemplo que los del Museo de Arte Moderno de Nueva York van también al final.

Dependiendo de la naturaleza de la exposición se podría ser más flexible para los agradecimientos, si bien existen dos formas bastante comunes de efectuarlos. Se establece primero una lista de instituciones, después otra de personas, entre ellos los coleccionistas que prestaron obras. Ahora bien, en aquellas exposiciones que se integran fundamentalmente a partir de colecciones particulares, podría invertirse el orden.

En contados casos se pueden separar los agradecimientos institucionales y los de las personas que ayudaron a la

organización de una muestra, de la lista de los acervos y colecciones con los que se formó la exposición. Entonces los agradecimientos se pueden redactar y, en cambio, los coleccionistas y acervos de museos se enlistan. En cualquiera de los casos es costumbre ya poner los agradecimientos al inicio del catálogo, después de las presentaciones en las que muchas veces se expresan también agradecimientos a personajes que tuvieron una relevancia especial y que hicieron posible la exhibición.

En la planeación de los créditos del catálogo se ordena el directorio del museo, la lista del patronato o de "los amigos del museo", sin olvidar los créditos del diseñador, del impresor, del responsable del cuidado de la edición y del de las fotografías.

#### 5.7. CRONOLOGIAS

No deja de ser muy importante recordar que la fría enumeración de hechos no necesariamente explica el sentido o los nexos que guarda la producción de un artista o una época de la historia del arte (plástica, literatura, música, etc.) con el desarrollo histórico-social.

Sin duda una cronología informa, pero qué sentido debe darse a los diferentes hechos que se mencionan es cuestión si no de especialistas al menos de una interpretación, por lo que merece la pena recordar que una cronología muy general (amplia y a grandes rasgos) puede ser de suma utilidad para aquellos que desconocen la época o el tema. Al contrario, una cronología muy compleja puede ser confusa para los no conocedores de la época

que abarca o, tal vez darle flojera a un lector común. Se trata, pues, de un recurso que debe valorarse, de la misma manera que la forma de presentarlo y su extensión.

Los acontecimientos capitales y la ubicación de grandes obras o etapas de la producción de un artista, pueden arrojar luz en una cédula de la exposición, aunque se integren a una hoja de sala y al propio catálogo. En cambio, páginas y páginas de listas y acontecimientos de muy diversa naturaleza, pueden ser no nada más aburridos como desconcertantes para un no iniciado en la temática que aborda la cronología. A falta de buenas cédulas temáticas, el Museo Casa Diego Rivera exhibía una larga cronología, de alrededor de 16 páginas, repartida en todas sus salas. Hoy se ha preparado una minicronología de cuartilla y media y se han elaborado cédulas de sala, temáticas y explicativas de obra para ayudar al visitante a comprender la compleja producción del notable artista quanajuatense.

Tratar de encontrar soluciones que tomen en cuenta al público al que se dirigen y, ante todo, escoger los hechos esenciales para aligerar las cronologías, es un reto que debe encararse en cada exposición. Respecto al modo de presentarlas, sería ideal buscar recursos tipográficos y de diagramación novedosos. Por ejemplo el empleo de tipografía distinta en cada una de sus columnas o renglones para hacer resaltar el carácter diverso de la información, es una magnífica solución para ayudar a lecturas parciales e incluso personales, ya que sirven para facilitar el encontrar los nexos que existen entre los hechos que

desea subrayar el autor o los autores de una cronología. A continuación puede verse una forma muy simple de distinguir diversos hechos con el mero empleo de distintos tipos de letras:

- redondas                      Historia
- cursivas                       Obra
- negritas                      Vida

Un segundo ejemplo para una cronología más compleja puede resolverse al utilizar también diferentes tipos de letras y, a la vez, jerarquizar en cada renglón las diversas clases de hechos que se consignan. Este es el criterio que se empleó en la cronología del catálogo del Museo Casa Diego Rivera, de Guanajuato, pues se mantuvo siempre el mismo orden para evitar la confusión de los lectores:

**Pintura de caballete**

Obra mural

Ilustración

Actividad artística

**Actuación política**

Otra forma clara y práctica es dividir las cronologías en dos columnas: vida y obra. De esta manera se puede comparar los aspectos de ambas y lograr una participación activa del lector. Así están ordenadas la del folleto de mano de la exposición de grabados de Goya, que se incluye en el Apéndice, o la que se exhibe en el Museo Casa Diego Rivera, de la que como ejemplo se copia el inicio:

Vida		Obra
Nace el 8 de diciembre en la ciudad de Guanajuato	1886	
Ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes, antigua Academia de San Carlos	1896	<u>Retrato de María Barrientos de Rivera</u>
Estudia en la Academia de San Fernando de Madrid y en el Taller de Eduardo Chicharro	1907	<u>La noche de Avila</u> Asimila las influencias del realismo español

En casos específicos pueden crearse cronologías temáticas como la titulada "Labor de ilustración" del catálogo Diego Rivera y el arte de ilustrar (se encuentra completa en el Apéndice 4.1.), que en tres columnas separaba libros, publicaciones periódicas y otros impresos (como carteles, logotipos, tarjetas e invitaciones):

Libros	Publicaciones periódicas	Otros impresos
1939 Leah Brenner <u>An Artist Grows up in Mexico</u>	<u>Minotaure</u>	Logotipo de la Confederación Obrera y Campesina Casa del Pueblo

Es muy común que las cronologías adopten más de tres columnas, tantas como sean las necesidades pedagógicas o de comunicación. De cualquier manera hay que insistir en lo inútil de presentar cronologías muy extensas y con demasiadas columnas (o con información excesivamente variada), pues la mayoría de las personas optan por no leerlas.



## 5.8. CUADROS SINOPTICOS

Si bien de gran utilidad pedagógica es conveniente no abusar de su empleo, al igual que de las cédulas temáticas, de sala y explicativas de obra, como es común en algunos museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, por ejemplo el Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec, donde si bien puede ser loable el afán didáctico es tal la cantidad de información escrita, que a la mayoría de los visitantes les da flojera leerlas, ya que en conjunto son verdaderamente apabullantes. En este mismo caso se encuentran muchas veces otras formas de apoyos escritos como las cronologías que se exhiben al lado de las obras.

Para el visitante promedio la síntesis de un tema en forma de cuadro sinóptico puede aclarar dudas o mostrar evidencias de algunos hechos que probablemente hubiesen pasado inadvertidos. Este recurso no debe desdeñarse, pues por su utilidad es imperativo buscar formas originales y prácticas de empleo. De verdadera utilidad los cuadros sinópticos pueden, si son breves y no muchos, colocarse como material complementario de una exposición, al igual que insertarse en la sección de apéndices de los catálogos como apoyos didácticos de los estudios académicos y hasta imprimirlos como hojas de sala si su contenido informativo es realmente de utilidad para la comprensión global de una muestra.

A este apartado corresponden las listas sean de gobernantes, artistas de una época o miembros de una escuela, al igual que las

características de un estilo, de un productor, etc. En el caso de México pueden ser un recurso muy útil cuando se refieren a las obras murales por permitir organizar información muy diversa que ordenada en columnas puede establecer un panorama claro del conjunto. A continuación se ven dos ejemplos con el inicio de las columnas de los cuadros sinópticos sobre los murales de Arnold Belkin y Francisco Moreno Capdevila de sus respectivos catálogos del Palacio de Bellas Artes, para el primero, y del Museo Nacional de la Estampa, para el segundo:

\*\*\*\*\*

Tema y/o título	Características técnicas	Observaciones	Ubicación
<u>¡El pueblo no quiere la guerra!</u> , 1950	Fresco 2 x 5.50 m	Destruído	Casco de Santo Tomás IPN

Edificio	Tema	Características	Técnica	Ubicación
Museo de la Ciudad de México	Conquista y Destrucción de México Tenochtitlan	Lámina de aluminio cóncavo 3.04 x 9 m	Acrílico	Pino Suárez 30 México, D.F.

\*\*\*\*\*

Sin lugar a dudas el empleo de los cuadros sinópticos es tan variado que sólo está sujeto a los límites de la imaginación y de las necesidades tanto de investigación como de comunicación con los visitantes de un museo o los lectores de un catálogo.

## 5.9. CURRICULA

El curriculum de un artista contemporáneo consta casi siempre de los siguientes incisos:

- Datos biográficos
- Estudios y formación
- Exposiciones personales
- Exhibiciones colectivas
- Premios y distinciones
- Obras en museos

En el caso de retrospectivas o exposiciones de homenaje, es conveniente realizar un estudio sobre la actuación plástica del personaje al que se dedica y del impacto en la cultura de su época o al menos elaborar una cronología puntual sobre su vida y su producción.

En el caso de grandes artistas del pasado, de los que existen tantos escritos de inmejorable calidad, pueden adoptarse principalmente tres criterios.

- Un estudio original con enfoques y aportaciones novedosas.
- Una breve reseña que destaque los aspectos relevantes de su producción estética
- Una cronología no muy extensa que marque los hechos principales de su vida, de su formación y de su carrera artística.

En cambio, cuando se trata de artistas contemporáneos se acostumbra incluir un apartado con la lista de exposiciones que ha realizado. Muchas veces es conveniente abreviar la información, entonces se indica mediante los términos: principales exposiciones, ya sean individuales o colectivas. Así se lee en Vicente Rojo: escenarios. 1989 - 1994. pintura y escultura.

El minicurrículum del catálogo Notas sobre la Revolución de Carlos Acuirre consta de seis divisiones:

- Datos biográficos
- Exposiciones individuales
- Exposiciones colectivas
- Distinciones
- Premio adquisición y
- Una lista de 40 obras

En cambio, en el catálogo ya citado de Francisco Moreno Capdevila, la sección titulada "Biografía cronológica" se subdivide en los siguientes renglones:

- Estudios
- Docencia
- Actividades como ilustrador
- Libros y revistas
- Miembro de asociaciones
- Exposiciones individuales en México
- Exposiciones individuales en el extranjero
- Exposiciones colectivas en México
- Exposiciones colectivas en el extranjero
- Bienales nacionales
- Bienales internacionales
- Premios y menciones
- Jurado en diversos certámenes
- Obras en museos, colecciones y asociaciones en México
- Obras en museos, colecciones y asociaciones en el extranjero

Como se ve es cuestión de buscar la solución que mejor se adapte según sean las peculiaridades del artista en cuestión y las necesidades de claridad en la información del catálogo.

#### 5.10. ILUSTRACIONES

La elección de las ilustraciones de un catálogo es un asunto tan importante como el de los colaboradores y los temas de los textos. De acuerdo a las posibilidades hay que procurar poner la mayor cantidad de ejemplos posibles, sobre todo aquellos que

están relacionados en forma más estrecha con la temática de cada uno de los artículos o ensayos, sin olvidar que debe existir una sección específica para las ilustraciones de la exposición y que debe destacarse para que no se confunda con otras imágenes que no figuren en la muestra.

Para cuidar de las ilustraciones de un catálogo debe contratarse personal especializado en las tomas y reproducciones fotográficas, así como la de un editor con experiencia en la calidad del material seleccionado.

Los positivos fotográficos deberán incluir en el reverso los datos técnicos que los identifiquen y que impidan confundirlos. Además, deben marcarse, también por detrás, con una flecha para indicar la parte superior. Cuando lo que se entrega sean los negativos, habrá que revisar las pruebas de la impresión para que no vayan a salir invertidos (lo de la derecha a la izquierda y viceversa).

Las reproducciones de las obras de una exposición puede identificarse de alguna de las siguientes formas, según se juzgue cuál es la más conveniente (los ejemplos se indican con negritas y con cursivas el título del catálogo de donde se tomaron).

- Por su título (y año, si se quiere):

**La oia** o "**Mujer sentada**", 1896.  
**El escultor Aristide Maillol: 1861 - 1944**

- Por el año y el número que le corresponde en el catálogo:

**1991 (cat. 105)**  
**Ikko Tanaka: El arte del cartel japonés.**

- Por la página en que aparece la ilustración:

Museum of American Folk Art, pág. 40  
Emilio Ambasz. Arquitectura y diseño: 1973 - 1993

- Por el nombre del autor, el título de la obra y el año:

Frank Stella. Study for Watson and the Shark I, 1990  
1991 Biennial Exhibition. Whitney Museum of American Art

- Por el título y el número de catálogo:

El pintor y su modelo. Estado previo (cat. 148)  
Un acercamiento a la obra de Picasso: Grabados,  
Litografías y obra variá

- Por el número del catálogo, el título y el año:

58. "La creación del universo", 1931  
Diego Rivera y el arte de ilustrar

- Por el número de ilustración que le corresponda, el nombre del autor, el título y, además, el número de catálogo:

99. Armando García Nuñez. Segadores. Cat. 103  
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México

- Por el año de la factura de la obra y el número del catálogo:

1932 (cat. 39)  
Rulino Tamayo: del reflejo al sueño,  
1920 - 1950

- Por el nombre del autor, el título de la obra y el año:

Gunther Gerzso. Paisaje: verde / rojo / azul, 1976  
Tamayo, Mérida, Gerzso: Salón Nacional de Artes Plásticas,  
Sección Anual de Invitados

- Por el número que le corresponde en el catálogo y los siguientes datos de la ficha técnica. Título, año, técnica y medidas:

21  
Bodegón, 1991  
Oleo sobre masonite  
80 x 120  
Zalce Total

Es probable que las numerosas soluciones que se encuentran a este respecto se deban a diferentes criterios e intenciones de los investigadores que dirigieron esos catálogos. Al no existir una convención sobre este asunto, habría que tener cuidado en no emplear por lo regular aquellos que resultasen confusos o que sean en extremo reiterativos.

#### 5.11. PIES DE FOTO

Si bien las fotografías de un catálogo pueden identificarse de las diversas maneras antes mencionadas (en el apartado anterior 5.10. Ilustraciones), es posible redactar muchas otras clases de pies de fotos.

En algunos casos los pies de foto son necesarios para identificar a las personas retratadas. Para ello basta la enumeración de los nombres con advertencias como: "de izquierda a derecha", "en la primera fila", "en la segunda", "a la extrema derecha"... Otras veces es necesario señalar el lugar donde se encuentran los personajes o se puede llamar la atención sobre algún detalle de la imagen que se desea resaltar. Para ello se emplean frases como las siguientes: "en el ángulo superior derecho", "al centro", "en la parte baja a la izquierda", etc. También cuando se trata de obras plásticas se menciona un detalle para llamar la atención o se citan algún objeto al que quiera uno

referirse: "sobre la cabeza de la figura central", "a un lado de la puerta", "acompañado por"... , y muchos otros por el estilo.

Es posible que los pies de foto sirvan para comentar o relacionar aspectos técnicos, temáticos o de alguna otra clase. Igualmente, un pie de foto puede servir como contrapunto de la imagen, esto es, ayudar a que el observador relacione la frase escrita con la representación gráfica. Hasta podrían buscarse nombres o descripciones a manera de títulos como forma de identificación, los cuales se escribirían entre comillas y nunca subrayados. Del mismo modo, es válido que el pie de foto se emplee para explicar aspectos inéditos o llamar la atención sobre algunos otros que se quieran resaltar en el conjunto de las ilustraciones.

Así como en los textos para niños el elemento primordial es la narración, en los de pies de foto el decisivo es la descripción. Como puede verse, la forma de pie de foto que se adopte depende en gran medida de las intenciones y finalidades de lo que un investigador desea comunicar.

Lo más lógico y recomendable es uniformarlos no sólo en cuanto a la extensión, sino al orden y el contenido de la información. Por eso es necesario adoptar, desde antes de elaborarlos, un criterio unificador para lograr ciertas constantes que se repetirán siempre en cada uno de ellos. Lo esencial es conservar siempre el mismo orden para no confundir a los lectores y facilitar la comprensión de la jerarquía adoptada, si la hay. La manera más común de lograrlo es la de acompañar



cada imagen o reproducción con el título, nombre o descripción de lo que en ella se encuentra. De bastante utilidad es anteceder a los nombres, datos o comentarios del número que le corresponde en la lista de obra si se trata de piezas artísticas, pero como en muchos casos su validez deriva de que son fotografías de personas o vistas de lugares, se puede recurrir a pequeños textos descriptivos y aun explicativos.

Bastante corriente, en el caso de objetos artísticos, es el recurrir a los datos de la ficha técnica completos, aunque en ocasiones, cuando no es posible porque no se disponga de alguno de ellos, sería recomendable seguir el orden de la ficha, sólo que dejando el renglón vacío de aquella información que se desconoce. Dejar el renglón de la línea correspondiente en blanco es válido siempre y cuando exista una nota al inicio de la sección ilustrada para poner al corriente al lector de este formato adoptado. La idea de poner al principio de un catálogo una nota aclaratoria o una advertencia, es de suma utilidad para una serie de problemas que pueden surgir a cada paso y que se deben ir resolviendo, así como para evitar estar repitiendo constantemente la misma información.

Hay que recordar que los pies de fotos si bien deben tener una cierta uniformidad, no pueden ser iguales para no caer en la monotonía, provocar el cansancio o que el lector los deje de lado. Sin olvidar que en muchos casos es conveniente la reiteración, habrá que evitar que sean repetitivos y que estén constantemente

repetiendo las mismas frases.

Elaborar una serie de pequeños comentarios que aclaren el sentido de la imagen para unificar los pies de foto, al mismo tiempo que los fines de la exposición, no nada más es válido sino que igualmente lo es interpretar las imágenes. Lo que no se debe olvidar es el imperativo de uniformar todos los pies de foto para darle unidad al conjunto de ellos y al catálogo.

En aquellas ocasiones en las que se trate de una serie, por ejemplo de fotografías de un artista tomadas por un mismo fotógrafo, es conveniente por razones de identificación numerar las imágenes para facilitar la referencia a cada una de ellas.

#### 5.12. APÉNDICES

Los apéndices de un catálogo contienen documentos de muy diversa índole como cuadros sinópticos, cronologías, glosarios, índices de nombres y muchos otros documentos sobre el artista, la época, el estilo, la corriente, el contexto, el país, etc. No son textos sueltos o meros agregados, sino que refuerzan, complementan o amplían los estudios o ensayos del libro en el que se encuentran. Por ningún motivo puede incluirse en los apéndices el material que sobró de una investigación y mucho menos escritos o documentos que no tienen una relación estrecha con los capítulos que los preceden.

Se trata de escritos sobre diferentes temas. Generalmente contienen material complementario o explicativo que refuerza la comprensión del sentido de una muestra. En ocasiones, este

apartado sirve para comprender el material inédito o disperso como los escritos ditiçiles de consultar, las notas periodísticas de época, los artículos de interés publicados hace muchos años o en publicaciones raras o de escasa circulación. Pueden ser tan variados como la imaginación del editor o responsable del catálogo juzque conveniente, aunque sería preferible que no sean realmente reiterativos respecto a los estudios o ensayos escritos ad hoc.

La idea de contextualizar al productor y a la producción artística es una de las razones de ser de muchos de los apéndices. En el Apéndice del catálogo Vienne 1880 - 1938: L'Apocalypse Joyeuse se encuentran los siguientes:

- Una sección de biografías subdividida en modalidades artísticas: artes plásticas, música...
- Un glosario de términos en lengua alemana explicados en francés
- Un índice de nombres

En principio la lista o el catálogo de obra y las cronologías son en realidad un apéndice, claro que distintos a otros textos que se acostumbra insertar en esta sección para facilitar ya sea la comprensión de la muestra ya la consulta. Por ello anexar listas de artistas, de obras, de copistas, de museos donde existen trabajos del mismo tipo, así como bibliografías especializadas sobre la temática de la exposición es de capital importancia para enriquecer el contenido del catálogo.

### 5.13. MATERIAL COMPLEMENTARIO

De acuerdo con el significado y las finalidades que se desean obtener de una muestra, es común además de las obras exhibir material adicional acorde con el tema y las características de la exposición como pueden ser: cartas, libros, revistas o periódicos, reproducciones... y aun obras de otros artistas. En este caso se incorpora al catálogo una lista numerada en el orden de exhibición de tan heterogéneo material, por lo que es de utilidad separarlo por rubros.

Todo este material complementario debe estar clasificado y por lo tanto llevar un número que lo identifique en el catálogo. Los son las posibilidades de incorporarlo a la lista de obra:

- Otorgarles una numeración distinta (números romanos, por ejemplo)
- Darle números progresivos que continúen a los de las obras expuestas

Del mismo modo las obras de autores diferentes a las del artista al que se dedica una muestra, deben enlistarse por separado con los datos técnicos correspondientes completos.

Puede ser práctico aquí recordar que también por motivos de claridad se deben elaborar listas por separado, y con títulos pertinentes de todas aquellas obras que sirven para ilustrar el catálogo y que no figuran en la muestra, con el fin de evitar confundir a los lectores. Indicarlo ya sea por medio de su inserción en un enlistado diferente o separado para que se les identifique, u otorgarles una numeración distinta, es conveniente.

#### 5.14. SERVICIOS DEL MUSEO

Los datos de este inciso son comunes en folletos de mano y guías, si bien pueden aparecer y ser muy útiles en hojas de sala y catálogos. La información sobre los servicios que se prestan en los museos debe incluir:

- Información al público (personas a quienes dirigirse y/o telefonos)
- Información para especialistas (nombre del investigador responsable)
- Actividades paralelas:
  - Conferencias
  - Mesas redondas
  - Visitas guiadas
  - Cursos
  - Cuadernos
  - Exhibición de videos y películas
  - Audiovisuales y espectáculos multimedia
  - (Si es necesario citar horarios y precio)
- Servicios educativos:
  - Niños
  - Escolares
  - Grupos especiales
  - Minusválidos
- Fotos y video
- Publicaciones
- Patronato
- Amigos del museo
- Voluntariado

Así como todo tipo de información que se juzgue pertinente de acuerdo a las características del museo o de las exposiciones temporales que se presenten.

#### 5.15. CLASES

Existen desde pequeños catálogos que toman la forma de dipticos, tripticos o polipticos que, por lo general, contienen una corta presentación de la exhibición, del artista y de sus obras, el

currículum y la lista o catálogo de obra. Pueden o no tener ilustraciones y es la forma más sencilla de editar un catálogo.

Una segunda clase, que es la más común, adopta el formato de folleto o cuadernillo en el que se anotan en la portada el título de la exposición y en la tercera de folios los créditos tanto institucionales como de los responsables de la muestra. Inicia el catálogo la presentación de la muestra o del artista, seguida de uno o dos textos que no son sino ensayos o estudios acerca de la pertinencia y las cuantidades de la exposición. Luego viene el apartado que se dedica a una parte o a la totalidad de las imágenes y, finalmente, la lista de los datos de las fichas técnicas de las obras exhibidas, esto es la lista o catálogo de obra.

Una tercera opción es darles la configuración de un libro, pero debido a que existen diferentes clases de catálogos, se revisaran con mayor detenimiento las principales.

#### 5.15.1. LIBROS-CATÁLOGO

una forma peculiar para exposiciones de importancia es el libro catálogo, cuya distinción es precisamente el de ser en conjunto una investigación que aporta si no nuevos conocimientos, por lo menos un enfoque distinto a los tradicionales sobre el tema elegido. Difiere del catálogo común por la complejidad de su estructura, la riqueza de textos que estudian diversos aspectos relacionados con la temática y la variedad de su concepto, que es casi siempre producto de un responsable o coordinador que idea,

proyecta, programa o esboza a los investigadores y determina las vertientes sobre las que escribirán. Al igual, reúne el material gráfico para ilustrarlo y supervisa tareas como la elaboración de la lista de obra, la bibliografía y hemerografía, las cronologías y los currícula, por lo que en realidad no sólo es el compilador, sino el editor del catálogo, ya que atiende también ciertos aspectos de la concepción formal del libro, sin suplir por supuesto al diseñador gráfico.

Como en el caso de la mayoría de las áreas del conocimiento no se pueden en realidad dictar directrices o establecer cartabones sobre la manera de realizar un libro-catálogo. Lo que los distingue estrictamente es el carácter vasto y polifacético de su contenido. Hay que tomar en cuenta que un libro-catálogo se dirige, ante todo, a estudiar tanto los aspectos desconocidos del tema de esa exposición, como el contexto de la producción o la época y el lugar en el que vivió el artista. Se trata pues de una publicación compleja que incorpora numerosos datos y ofrece aportaciones novedosas, cuyos destinatarios no son nada más los investigadores de las artes, como cualquier clase de lectores. Por supuesto debe tomarse en cuenta el interés que despierta en cualquier tipo de público.

Los catálogos responden a los ejes o fines de la exhibición o incluso a una concepción distinta que contemple sus autores. Muchos de los libros-catálogo pueden combinar estos dos aspectos al mezclar escritos que no sólo son complemento o investigación sobre la muestra, sino que la confrontan y complementan a partir

de soluciones originales y, sobre todo, de material que por diversos motivos no se encuentra en la exposición.

La variedad de escritos y colaboradores es fundamental para enfrentar posturas, lanzar hipótesis, proponer aspectos nuevos y hasta abordar puntos de vista audaces. Existe una gama muy amplia de posibilidades que responden a las distintas intenciones con las que se concibe una muestra y a las finalidades específicas que se proponga un museo, así como a las distintas propuestas de los equipos de trabajo o investigación. En particular, el libro-catálogo es recomendable para exposiciones que por su tema o extensión sean muy amplios o complejos y para las retrospectivas de artistas con una larga trayectoria, que ofrecen la posibilidad no nada más de estudiarlos con mayor profundidad, como la de ofrecer nuevas interpretaciones sobre el sentido de su producción y de sus relaciones con la cultura de su momento. Es más, el caso de algunas muestras retrospectivas parciales de un autor pueden servir de pretexto para revisar y evaluar el conjunto de su obra, aunque en esa precisa ocasión no se abarque la totalidad de los años de su producción.

Vale la pena recordar que los catálogos tienen una circulación muy amplia, específicamente debido a que son motivo de intercambio entre museos e instituciones, además de ponerse a la venta. Hoy es ya bastante común que se exhiban además de las obras plásticas una variedad muy amplia de material complementario, por lo que es posible pensar en el libro-catálogo como el lugar ideal para presentar o dar a conocer documentos



como cartas, fotografías y hasta formar antologías o crestomatias de artículos de prensa, textos de crítica de arte, entrevistas, etcétera.

Se pueden abordar en los libros-catálogo aspectos que no se hayan investigado antes: el público de un artista, las preferencias sociales por determinadas corrientes artísticas, las reacciones de la crítica frente a sus exposiciones y muchos otros más, así como incluir colaboraciones o artículos que los refieren al provenir de campos como la historia, la sociología, la economía, la política, la ideología, la teoría de la comunicación, la psicología, el psicoanálisis o la crítica de arte.

Si bien no es obligatorio que cada uno de los textos del libro-catálogo se relacionen con la exposición misma, es por ello que muchas veces se conciben con una gran libertad y variedad temática. No obstante, sería del todo anómalo que realmente algún capítulo que no tuviera que ver, de alguna manera, con el tema de la muestra. Aunque en algunas ocasiones el autor es un hombre de letras de prestigio y el ensayo que presenta, sin dejar de carecer de verdadero interés, no establece una estrecha relación entre los acontecimientos que narra y el personaje o los problemas que plantean las obras producidas en ese periodo que abarca la exposición, tal vez se incluyó por juzgarse que se encuentra en los alrededores del tema principal.

Este es el caso del ensayo de Carlos Monsiváis sobre el contexto histórico de la obra de Tamayo en el catálogo de la

amplia retrospectiva que se presentó en el Palacio de Bellas Artes y en el Museo de su nombre. La crónica ensayo de Monsiváis no deja de carecer de interés, porque en realidad es una síntesis de la cultura mexicana de este siglo muy bien hecha, sin embargo como no establece relaciones directas entre los acontecimientos que narra y la personalidad plástica del artista oaxaqueño, no resulta tan útil como hubiera sido de desear si, por ejemplo, precisara porque cita a Vicente Rojo o a los charros del cine mexicano y no a ciertos artistas o hechos culturales que sí se relacionan de una manera específica con el desarrollo plástico del artista homenajeado. Mas cercanos y certeros sería el incluir asuntos como "la ruptura" con la Escuela Mexicana de Pintura en la década de los cincuentas, el papel de Miguel Salas Amzures al frente de la Dirección de Artes Plásticas del INBA, la incidencia de hechos como los frecuentes viajes y estancias de Tamayo en los Estados Unidos o la particular concepción de la mexicanidad en la plástica y en los diferentes artistas, según la década de la que se trate, ya que fue tan larga la vida de Tamayo que era casi obligatorio revisar la cultura de este siglo.

No son necesariamente los rasgos del ensayo literario los más adecuados para escribir el texto de un catálogo sobre las artes, en especial si no se dominan muy bien. Mejor es acercarse a las características del estudio académico (y aunque sea común que la mayoría de los autores de los textos mezclen géneros como el ensayo con la crónica, la monografía con el reportaje...) sería de suma utilidad que no se olvidasen algunos de los

principios del rigor de diversas disciplinas tanto de las Humanidades como de las Ciencias Sociales que permiten aproximaciones más agudas y de mayor utilidad para el conocimiento de los problemas artísticos de un periodo de la misma forma que de la personalidad plástica de un autor.

Es común abordar en los libros-catálogo aspectos inéditos, al igual que ofrecer al lector una variedad de materias que sirvan para profundizar en la comprensión y la complejidad que ofrece la producción artística. No es ocioso subrayar que, como escribió Arnold Hauser, la forma peculiar de ver el arte de nuestro siglo es la de la sociología del arte, por ello, el interés que presentan los textos que abordan ese tipo de problemas y que van desde la fortuna crítica de una obra o artista, hasta las reacciones del público frente a las exposiciones, pasando por los problemas que se derivan de las relaciones del arte y la sociedad, la economía, la política, la ideología...

También es necesario apuntar que tanto a la mayor parte del público del arte como a la gente común, lo que más les interesa es la explicación del significado de las obras, y que por este motivo no se puede prescindir de señalamientos temáticos, técnico-formales e iconográficos, que son el sustento de las apreciaciones estéticas, histórico-sociales, etcétera.

Dada la notable variedad de formas que un catálogo puede asumir, comentaremos algunos tanto mexicanos como extranjeros que juzgamos de interés y que los que no se han convertido en

verdaderos clásicos, pueden ser de suma utilidad para entender los problemas que plantea la edición del más complejo de los apoyos escritos de una exposición.

Un magnífico ejemplos de libro-catálogo es The Age of Caravaggio and the Carracci: Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Publicado por la National Gallery of Art, de Washington, The Metropolitan Museum of Art, de Nueva York y la Pinacoteca Nazionale, de Bologna, este libro plantea el exámen de una vasta temática, así como el estudio de la dirección artística que floreció a finales del siglo XVI y durante el XVII, tendencias que hicieron expresar a Arnold Hauser, en la Historia social de la literatura y el arte, que en esa época todos los contemporáneos le hubiesen apostado al estilo de los Carracci y no al del Caravaggio, debido a sus preferencias, lo que recuerda también su opinión de que ante las diversas corrientes artísticas que coexisten en un momento histórico dado, no es posible saber cuál será la que obtenga el reconocimiento de una época<sup>3</sup>.

La obra se inicia con dos listas: los organizadores y los patrocinadores de la exhibición. Continúa con la presentación, los agradecimientos y una tercera lista en la que se anotan los artistas que participan con su obra en la muestra. Después aparece una introducción de Giuliano Briganti sobre "El carácter lombardo, las ideas romanas, El espíritu etrusco y de la Antiquidad en las pinturas de Emilia en los siglos XVI y XVII".

---

<sup>3</sup>2a. ed. 2 vols. La Habana, Edición Revolucionaria, 1966. Vol. I. Págs. 431-434.

Finaliza con un enlistado de los contribuyentes del catálogo (estas secciones se encuentran numeradas en romanos).

Si bien cuenta con tres apartados ("I. La pintura Emilia del siglo XVI", "II. Los Carracci" y "III. La pintura Emilia del siglo XVII"), son ocho los especialistas que escriben los ensayos de los temas que se abordan en los tres capítulos. La peculiaridad más sobresaliente de la organización de este libro-catálogo es que al final de cada uno de los tres apartados se encuentra la lista de obra respectiva.

Para poder presentar un panorama que ayudara a explicar los diferentes motivos de las corrientes que se bifurcan a finales del 1500, y que sirviera tanto de contexto como de interpretación a los estilos del Correggio y de los hermanos Carracci, se revisan aspectos como el tránsito de la belleza a la elegancia en los frescos del Correggio y del Parmigianino, las relaciones entre el diálogo de la pintura de las escuelas Emilia y de Fontainebleau, la gracia y lo grotesco en el arte de la Emilia, en el primer capítulo.

En el segundo, se estudia el estado del arte, la ciencia y la naturaleza en Bolonia alrededor de 1600 y la reforma de la pintura por los Carracci. En el tercero, se analiza la pintura boloñesa en el siglo XVII y los ciclos de frescos de ese siglo en Bolonia y Emilia, para finalizar con un ensayo sobre la fe tardía de la pintura boloñesa. Por supuesto, cuenta con una sección de referencias bibliográficas que da por terminado el libro. Las tres secciones dedicadas al catálogo son idénticas. Se inician

SIEMPRE CON:

- (Una página para el nombre del artista con sus fechas y lugar de nacimiento y muerte)
- Un sintético pero erudito estudio sobre el artista

Además, siguen el siguiente esquema para las obras:

- Número del catálogo y título de la obra
- Técnica, con breves anotaciones pertinentes
- Medidas en centímetros y en pulgadas
- Leyendas o letreros y firma, cuando los hay
- Acervo o colección
- Un breve comentario de la obra
- Una imagen de la pintura

Se reproducen a continuación dos ejemplos de las fichas técnicas:

Lavinia Fontana  
Bologna 1552-Roma 1614

45 Consecration to the Virgin  
Oil on canvas  
276.8 x 184.4 cm (109 x 72 5/8 in)  
Signed and dated at bottom: lavinia font  
ana (d|e z|appis| MDL XXXXIX  
Musée des Beaux-Arts, Marseille

Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola)  
Parma 1503-Casalmaggiore 1540

60 The Conversion of Saint Paul  
Oil on canvas  
177.5 x 128.5 cm (69 7/8 x 50 5/8 in)  
Gemäldegalerie, Kunsthistorisches  
Museum, Viena

El libro-catálogo dedicado a The Sculpture of India: 3000 B.C.-1300 A.D., es un caso peculiar por tratarse de la obra de un solo autor, quien la escribió para la exposición presentada en la National Gallery of Art, de Washington. Las dificultades que presentaba el catálogo de esta muestra eran tanto la misma complejidad y amplitud del tema, como la variedad de estilos que abarca el arte indio. No obstante que las diferentes secciones de

La exposición se encuentran delimitadas por periodos cronológicos divididos por sus siglos, la verdad es que para darse una idea de lo complicado del asunto, además de algunas muestras escultóricas de la llamada cultura del Indo (Harappa y Mohenjo-Daro), simplemente para la escultura budista había que separar los estilos de Amaravati, Barhut, Sanchi, Gándara, Kusana y Gupta para proseguir con las variantes del arte hinduista tanto por regiones (Media del Ganges, Orissa, Decán, País Tamil, Karnakata...) como por etapas (Antigua, Medieval...) y dinastías (Chola, Pallava...).

El libro presenta el siguiente orden:

- Presentación
- Patrocinadores
- Introducción
- Mapa de la India
- Seis capítulos que comentan las esculturas del catálogo de la exposición
- Agradecimientos
- Glosario
- Bibliografía

Tal vez no pudiera llamar la atención la inclusión de un glosario para un estudio de una temática tan distante del arte occidental, pero su mayor acierto radica en que a pesar de que no son muchas las palabras comprendidas en él, sin embargo si se encuentran las fundamentales como los nombres de los dioses, los mudras (o posturas simbólicas de las manos), algunos términos mitológicos y otros términos que se refieren a la geografía.

La organización del catálogo permite distinguir las ilustraciones que enriquecen el conocimiento del extraordinario arte del subcontinente indio (figuras), de las obras en

exhibición que se encuentran comentadas en el texto y que remiten al catálogo por medio del número (cat. núm...). El orden es:

- Número de exhibición del catálogo
- Nombre o título de la obra
- Siglo (antes o después de nuestra era)
- Ciudad, región
- Técnica o soporte, medidas en cms (y en pulgadas)
- Acervo o colección, ciudad y número de clasificación
- Bibliografía (autor y año)

A continuación tres ejemplos ilustrativos de este catálogo:

8  
Sri Laksmi, the Goddess of Fortune and Abundance  
First century A.D.  
Mathura, Uttar Pradesh  
Red Sandstone, 110 x 27 cm.  
(43 1/4 x 10 5/8 in.)  
National Museum, New Delhi  
B89  
Literature: Coomaraswamy 1929

29  
Buddha head  
Late fifth century A.D.  
Sarnath, Uttar Pradesh  
Buff sandstone, 25 x 14.5 cm.  
(9 7/8 x 5 1/16 in.)  
National Museum, New Delhi  
47.20

93  
Dancing Siva  
Late tenth century  
Kankalanatha Temple in Aliyur,  
Tamilnadu  
Bronze, 113.7 cm (44 3/4 in.)  
Singaravelar Temple Collection,  
Sikkal  
Literature: Nagaswamy 1983

No deja de llamar la atención que en una muestra de un museo tan importante como las National Gallery, de Washington, se suprima el nombre del dios de la danza: Siva Nataraja porque en la representación del catálogo (número 93) se encuentra pisando



al demonio y construyendo el universo. Insisto en que es extraño porque en el resto de las fichas del catálogo se describe la escena y se agrega el nombre hindú de la representación. Por ejemplo en la 92 se anota (traduzco) El matrimonio de Siva y Parvati (Siva Kalyanasundara-murti), con los signos que indican la pronunciación de las vocales y de las consonantes, que no pueden ser reproducidos en un procesador de textos con teclados en español, inglés y francés porque son característicos de la escritura del sánscrito y de algunas otras de sus lenguas derivadas, como el hindi.

El catálogo del Museo Picasso de París, cuya autora es Marie-Laure Besnard-Bernadac, conservadora de ese pequeño y atractivo museo que permite conocer "los Picassos de Picasso", presenta ciertas particularidades que juzgó de interés para los investigadores. Si bien la presentación es la tradicional de un texto y la ficha técnica al lado de la imagen de la obra que comenta, no obstante remite también por medio de ilustraciones a otras obras del mismo artista que se relacionan con la principal. Notablemente eruditos y precisos, los comentarios hacen hincapié en múltiples cuestiones de sumo interés que abarcan desde la técnica y la temática hasta la crítica formal, pasando por agudas opiniones de índole estética.

Separa el título de la fecha, que está escrita en un renglón distinto, el segundo. En el tercero se indica el lugar de la factura. En el cuarto, la técnica de una manera general y, en el quinto, se indican con la H., la L. y la Pr. la altura, el largo

y la profundidad, respectivamente. En este catálogo a la cronología se le llama biografía --plástica--, escrito que no tiene un orden especial pues mezcla los datos de la vida de Picasso con la realización de sus obras.

Contrasta el catálogo del Museo Picasso de París con el concepto de la cronología del catálogo, en preparación, del Museo Casa Diego Rivera que respeta siempre el orden en el que se vierte la información, e incluso marca con un cambio en el tipo de letra (redondas, cursivas, negritas...) si se trata de la vida, la obra plástica, la mural... Véase en el Apéndice el inicio de la cronología de Diego Rivera: Vida-Obra.

Rufino Tamayo 70 años de creación es un magnífico ejemplo de libro-catálogo. Consta de una presentación, una sección de aforismos (interesantes por discutibles) y luego de siete ensayos o estudios de la obra de Tamayo, diez textos antológicos y una sección gráfica con reproducciones en color de su pintura.

El catálogo de obra se ordena por los años de la producción y la técnica. En él se emplean signos gráficos para identificar a los dos principales coleccionistas y a las obras tanto no incluidas en la exposición como las reproducidas en el libro, lo que tiene por objeto no estar repitiendo datos que harían todavía más extensa la lista. En la sección dedicada a la gráfica se utilizan letras, que llaman siglas, con el mismo fin:

P/A Prueba de artista  
H/C Hors de Commerce  
(Fuera del mercado)  
E/F Con firma  
T/P Trial Proof  
(Prueba de estado)

Los diferentes problemas que plantea la extensa y particularizada producción de un gran artista, amerita la acertada inclusión de notas como la siguiente:

Carpeta de la Declaración Universal de los Derechos Humanos "Fray Bartolomé de las Casas". Con tres obras gráficas originales de diez artistas, incluyendo a Rufino Tamayo. Editado por el gobierno español. Ministerio de Cultura y Comisión Nacional del V Aniversario (sic) del Descubrimiento de América.

Algunos infortunados errores en este catálogo de obra son: uno, el no haber separado las obras no exhibidas de las que sí lo fueron, ya que todas tienen un número progresivo y por ello se prestan a confusión. Dos, el no haber marcado o distinguido, de algún modo, cuáles obras se exhibían en el Museo Tamayo y cuáles en el Palacio de Bellas Artes. Como se ve, se trata de problemas no muy complicados, ya que con facilidad podrían haberse subsanado al agregar una lista de las obras no exhibidas, otra de las ilustradas en el catálogo y, una tercera, de las obras murales o por medio de signos los cambios en la tipografía señalar esa disparidad. Por tales deficiencias no queda claro cual fue el número total de obras exhibidas, pues habría que estar descontando todas las obras que no lo fueron y a las que también les corresponde un número en la lista.

En la confección de los libros-catálogo debe buscarse la precisión, porque sus lectores no serán nada más los visitantes de la muestra, sino cualquier lector o especialista que puede no haberla visto o residir en otro país. Un ejemplo pertinente en el catálogo que se comenta es que no se indica que algunas obras que aparecen ilustradas en el conjunto de imágenes del libro no se

exhibieron y que su propósito era sólo el de completar el conocimiento de la obra de este reconocido pintor.

La sección de ilustraciones ejemplifica de una manera admirable el desarrollo de la pintura del artista oaxaqueño. Y respecto a su factura, el catálogo contiene algunos admirables aciertos, como por ejemplo la siguiente nota:

Diseño de escenografía y vestuario para la Balada del venado y la luna, de Ana Mérida. Música de Carlos Jiménez Mabaroak. Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

(A pesar de que surge la curiosidad de si la obra a la que se refiere fue representada y en qué año).

Es conveniente señalar que la sección que llaman fuentes documentales no consigna ningún documento, sino entrevistas y declaraciones de Tamayo aparecidas en publicaciones periódicas. El haber separado las citadas entrevistas y declaraciones de la hemerografía, quizás se debe sólo a motivos prácticos.

El catálogo de la retrospectiva de Pablo Picasso en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York, de 1980, es un muy buen ejemplo de un libro-catálogo. Su editor fue William Rubin. Consta en realidad de dos secciones de importancia: una extensa cronología realizada por Jane Finegel (que abarca hechos de su vida, de su formación y práctica artísticas) y una revisión visual de las obras presentadas en la exposición con los datos de sus fichas técnicas. Contiene, además, dos presentaciones de los directores del Museo de Arte Moderno y del de los Museos de Francia. Le siguen una pequeña introducción de la curadora del Museo Picasso de París y un texto que explica la génesis de la

exhibición, del director de Pintura y Escultura del Museum of Modern Art.

No se trata de un catálogo razonado porque no abarca la totalidad de las obras producidas por el artista español, ni siquiera de la pintura, sino de una selección hecha por el equipo de ese museo. Aborda en la redacción de la cronología, además de los típicos datos ya comentados, precisiones estilísticas e integra la producción a los importantes acontecimientos históricos y sociales que los enmarcan. Un dato de interés: no presenta estrictamente una lista de obra numerada porque se sustituye con "apartados cronológico-estilísticos" que reproducen las imágenes exhibidas de ese período.

Un excepcional libro-catálogo trilingüe (alemán, español, inglés) es el de la muestra Siqueiros/Pollock; Pollock/Siqueiros. No obstante la complejidad de las relaciones entre estas grandes figuras de la plástica mundial y de los estudios que se les dedican, puede ser de utilidad si se emplea como ejemplo válido para entender la forma de organizar no únicamente un catálogo individual, sino uno en varios idiomas.

Se adoptaron en él los siguientes criterios para el problema que planteaba editarlo en tres lenguas: para los encabezados o frases cortas se adoptaron tres columnas. Primero el alemán, al centro el español y a la derecha el inglés. Para los textos más extensos se conserva este orden, pero aparecen uno después del otro.

veamos la reproducción de la nota inicial del catálogo:

Sobre la obra de Siqueiros no existe hasta ahora un Catalogue Raisonné. A pesar de que una gran parte de sus obras está firmada y fechada, las fechas ofrecen, sin embargo, ciertas dudas que hasta el presente no han sido discutidas en las bibliografías. Tampoco podemos llevar a cabo aquí una discusión detallada de todos los casos poco claros. Para algunos de los trabajos expuestos los comentarios respectivos que se ofrecen a continuación intentarán recurrir por primera vez a hechos conocidos para la aclaración de las fechas. Los signos que acompañan a las fechas contenidas en el catálogo se entienden como sigue:

- 1947: la fecha no ofrece la menor duda.
- ca. 1947: la fecha no ha sido facilitada por Siqueiros sino que se ha determinado en base a la literatura respectiva o a las indicaciones de los propietarios.
- fechada 1934/1947: fecha dada por Siqueiros pero aquí puesta en duda según los argumentos del comentario respectivo.

El material escrito, gráfico y fotográfico de los archivos de la Sala de Arte Público Siqueiros que ha sido reproducido en este catálogo es propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México, D.F. La co-curadora de la presente exhibición, Irene Herner, hizo la investigación de estos documentos, seleccionándolos, compilándolos y relacionándolos con los cuadros expuestos y sus comentarios. Siqueiros Pollock... Pág. 59.

El catálogo de las obras respeta un orden cronológico. Es del tipo de los de una lámina de texto por una de la reproducción de la obra. La encabeza siempre la ficha técnica con el título en los tres idiomas, aunque el orden cambia lógicamente por tratarse de artistas que titularon sus obras en sus respectivos idiomas. Para las obras de Siqueiros se inicia con el título en español y para las de Pollock en inglés. En cualquiera de ambos casos el alemán es la segunda lengua que aparece. En el renglón de la técnica solamente se emplea el alemán y el inglés y en ese orden. A continuación puede leerse un ejemplo:

Torso femenino - Weiblicher Torso - Female Torso, 1945

Pyroxilin auf Holzfaserplatte - Puroxylin on masonite  
114 x 94 cm  
Museo Carrillo Gil - INBA, México, D.F.

Por juzgar de enorme interés la inclusión de aclaraciones en un catálogo, transcribo la nota que se inserta al inicio de la parte dedicada Jackson Pollock.

El título y la fecha de todos los datos registrados en el catálogo referentes a Pollock, se rigen en general por el índice de las obras (Catalogue Raisonné) de O'Connor/Thaw (1978). En todas las obras no fechadas por el artista, el año va precedido de la abreviatura >>ca.<< (circa) y las obras están clasificadas en el índice según las fuentes, o, estilísticamente, según el año o la época de su posible origen. Las fechas divergentes y facilitadas por los que han cedido sus obras se colocan entre paréntesis. Queda reservada a una retrospectiva de Pollock la discusión sobre la actualización de las fechas, que también incluirá los resultados del primer volumen complementario del índice, el cual será publicado en septiembre de 1995 (véase Bibliografía de Pollock, O'Connor 1995). (CR) al final de cada inserción se refiere al número correspondiente del índice de las obras, en el que el lector interesado encontrará datos sobre firmas y fechas autógrafas.

Los signos de los títulos tomados del índice tienen en lo sucesivo el siguiente significado:

- Paréntesis: título consagrado por el uso en las sucesivas publicaciones, si bien no proviene de Pollock.
- Comillas: el título de una obra originariamente sin nombre ha sido dado por el propietario.
- Corchetes: título no interpretativo, dado por O'Connor/Thaw con el fin de una identificación descriptiva.
- Sin título: para la denominación de obras originariamente sin título y que en el índice llevan otro nombre; en O'Connor/Thaw sólo se indican bajo el número del CR.
- Todos los títulos sin signo especial son títulos dados o aceptados por Pollock, lo que está documentado por textos publicados en vida del artista, por certificación de su esposa, Lee Krasner, o por otras fuentes igualmente dignas (véase O'Connor/Thaw, 1978, volumen I, pág. XVIII).

Para una mayor fluidez en la lectura, se han omitido en los comentarios los paréntesis y corchetes de los títulos. Siqueiros Pollock, pág. 142.

En seguida se transcriben dos fichas técnicas de la sección

del catálogo dedicada a Jackson Pollock para que el lector pueda ver el tipo de anotaciones señaladas en los párrafos anteriores (se respetan los espacios entre renglones del original).

Self-Portrait - Selbstporträt - Autorretrato, ca. 1993

Öl auf Leinwand, auf Tafel montiert - Oil on canvas, mounted  
on board

18,5 x 13,5 cm

Courtesy Jason McCoy Inc., New York

(CR 9)

[Landscape with Steer] - [Landschaft mit Ochse] - [Paisaje con buey], ca. 1936/37

Lithografie und Spritzpistole - Lithograph with airbrush

40,5 x 58,1 cm

The Museum of Modern Art, New York, Gift of Lee Krasner  
Pollock. 1186.69

(CR 1065 [P 9])

Como puede notarse en este catálogo se omite el número de lista de las obras puesto que están ordenadas cronológicamente.

A pesar del título, Tesoros del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec, es un libro-catálogo en lugar de un mero catálogo de colecciones. La sección más interesante, aparte de los textos, es la titulada "Cédulas" que consta a la vez de un comentario y de una ficha técnica.

Como un libro-catálogo debe tener cierta unidad no basta reunir material heterogéneo en la edición. Al contrario, lo que lo distingue son los distintos enfoques que responden a una concepción unitaria. Por tal motivo es práctico publicar además del catálogo, un folleto de mano u hojas de sala para abordar con distintos criterios y enfoques los diversos problemas que plantea una exposición tomando en cuenta las diversas clases de visitantes y sus intereses.



### 5.15.2. CATALOGOS DE COLECCIONES

Un caso de notable interés se encuentra en los catálogos que si bien no son de una exposición real, reúnen las obras que integran una colección, e incluyen al final la lista o catálogo de obra de la totalidad de esa colección. Su característica más destacada es la de ser una fuente de consulta de suma utilidad.

El de la Colección pictórica del Banco Nacional de México consta de seis estudios sobre el arte mexicano y uno especial sobre la colección misma para finalizar con una "Relación de obras..." que viene por siglos y en el siguiente orden: primero las de autores anónimos de los siglos XVI al XIX y después, por orden alfabético, los artistas de los siglos XIX y XX.

Es un típico catálogo de colección y no de una muestra, como ya se dijo. La obra se encuentra ilustrada a partir del tercer apartado, de acuerdo con los temas en que se encuentra dividida: la pintura colonial, la de los "artistas viajeros", los pintores decimonónicos, los de la Escuela Mexicana de Pintura y uno al final sobre los artistas que se suponen o consideran no incluidos en ella. Carecen de número de catálogo en la colección y se enlistan individualmente o por conjuntos, según sea el caso. Se advierte que esta colección es excepcional en lo tocante al arte nuevohispano y al del siglo pasado.

Espléndida edición desde el punto de vista gráfico y con textos de investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Franz Mayer: una colección se inicia con una presentación del director de la institución patrocinadora del

libro, continua con un prólogo de Luis Ortiz Macedo y una introducción del entonces director Eugenio Sixto. De los 12 capítulos que lo integran, el primero refiere una semblanza del coleccionista y nueve más se dedican al contenido de la enorme colección en el siguiente orden: cerámica y cristal, orfebrería, escultura, muebles, pintura, libros, textiles, relojes y uno final de miscelánea. Dedican también un texto a la historia del hospital de San Juan de Dios, sede del acervo del hoy Museo Franz Mayer.

Los vascos en México y su Colegio de las Vizcainas está constituido por cuatro capítulos de historia, tres dedicados a las artes, uno a la artesanía (bordados) y otro sobre la totalidad de las donaciones, además del tradicional prólogo inicial y una bibliografía separada en archivos y obras consultadas. El catálogo de pintura y escultura está concebido con el formato de una pequeña fotografía de la imagen y la ficha técnica bajo ella, lo que le confiere una enorme utilidad al presentar la totalidad de las piezas de esas modalidades artísticas.

El de la Colección Pascual Gutiérrez Roldán documenta en orden alfabético de autores y de títulos las 332 pinturas que pertenecieron a ese coleccionista. Además de las consabidas presentación e introducción, se incorpora un texto que versa sobre la colección, le sigue un apartado de las reproducciones de los retratos de los diversos miembros de la familia y los autorretratos de los pintores. No falta uno dedicado a los

aspectos biográficos del notable coleccionista. Otra sección dedica un comentario para cada uno de los artistas, así como a las ilustraciones en color de las pinturas reproducidas que les corresponden. Libro de notable calidad editorial y gráfica, alterna en la quinta sección el ensayo sobre el "Colecionismo en Mexico" y bajo el el catálogo del total de las obras de esa colección.

Por su estructura, orden e intención, esta obra es un ejemplo típico de un catálogo de colecciones, si bien no comprende --como ya se explicó-- el material de una exposición real, sino como lo anuncia su título el de una importante colección.

Un catálogo similar es el de la Colección Licio Lagos, el cual sí se refiere a una exposición efectuada en el Museo Nacional de San Carlos, es una selección y no comprende el total de las obras. A mi parecer este libro compila, después del estudio de Elisa García Barraquán, tres textos de personalidades ya desaparecidas del arte mexicano: Justino Fernández, Salvador Novo y Fernando Gamboa, lo que implica, sin duda, un acierto.

Museo José Luis Cuevas es el título del catálogo de esta colección hoy convertida en museo. A parte de los consabidos presentación y textos sobre diversos aspectos de la vida y personalidad del artista-donador, del rescate del inmueble y el origen de la colección, el catálogo sigue el formato de una reproducción fotográfica en color y los datos de identificación que remite a la lista de obra, la cual se subdivide en técnicas:

pintura, dibujo, grabado (en lugar del correcto de gráfica, ya que contiene también serigrafías y fototipos) para finalizar con las fichas de una obra mural, dos tapices y dos ejemplos de arte objetual.

Sigue siempre, primero, un pequeño párrafo para identificar al artista e información para dar una idea de su trayectoria. Luego se anota la ficha técnica de la obra u obras que le corresponden a cada uno. La puntuación de las fichas es diferente de la acostumbrada casi siempre en México. El ejemplo que sigue respeta esas características:

560 El carnicero 1962  
Litografía  
56.5 x 76.5 cm.

A pesar de que en el libro se incluyen las fichas de 97 pinturas, 481 dibujos, 485 grabados y 5 objetos artísticos más, al final de la lista de obra aparece la siguiente aclaración:

La colección del Museo José Luis Cuevas contiene, además de las obras aquí catalogadas, obra de los siguientes artistas: Angelina Beloff, Sergio Hernández, Wifredo Lam, Luis Felipe Noé, Emilio Ortiz, Lorraine Pinto, Naomi Sieqman, David A. Siqueiros y Francisco Toledo, así como una serie de dibujos de José Luis Cuevas cuya inclusión en este catálogo no ha sido posible llevar a cabo y que serán objeto de una publicación posterior.

Se ha editado un libro-catálogo temático más que de colecciones: La pintura del México Independiente en sus museos, no solo porque no presenta una exposición real, sino imaginaria al reunir obras de numerosas instituciones. Su primera sección está dedicada a comentar 22 museos de nuestro país. En ella se destacan los datos de la construcción de los edificios que ocupan y el carácter de su acervo. Continúa con seis capítulos que

comentan desde la pintura académica hasta las que llaman de "la provincia" y de finales del siglo pasado. También comenta algunos géneros pictóricos como el desnudo y algunos más frecuentados en nuestro país la pintura histórica y el paisaje. Si lo cito dentro de este capítulo se debe a su estructura y al hecho de que a sus 119 ilustraciones las acompañan las fichas técnicas de exposición.

### 5.15.3. CATALOGOS RAZONADOS

Los catálogos razonados versan por lo regular sobre el conjunto de una modalidad artística o de una etapa o época, de la obra de un artista. Deben su nombre a que se trata de estudios que parten de principios cronológicos, estilísticos, temáticos o estéticos del tipo de producción que se dedican a revisar. Adoptan, por supuesto, diversas formas, pero su peculiaridad radica en que proporcionan los datos históricos, bibliohemerográficos y técnicos que fundamentan el conocimiento o la evolución de un conjunto de trabajos. Su finalidad principal es la de documentar la originalidad y la autoría de las obras para procurar terminar con la incertidumbre o confusión sobre los títulos, los autores o las fechas de elaboración. Se dirigen también a facilitar la identificación de las obras y autores, por lo que al comparar catálogos y distintas clases de publicaciones serias, eliminan las falsas atribuciones, las copias o las falsificaciones, al igual que precisan los títulos originales y dan a conocer o suprimen los otros nombres con los que se ha identificado una

misma obra.

Es necesario subrayar el rigor que debe seguirse durante toda la investigación para elaborar un catálogo razonado, pues habrá que investigar todas las exposiciones en las que ha participado cada obra, así como buscar las menciones bibliográficas y hemerográficas con sus respectivos datos de publicación y la página correspondiente de la mención o la reproducción de cada obra estudiada.

Imperativo es subrayar que en un catálogo razonado no pueden existir fallas o errores de investigación, como por ejemplo que faltaron algunas obras, que no se hubiesen encontrado todas las referencias bibliográficas necesarias, que se confundieran o transcribieran mal las fechas, ya que un catálogo razonado abarca el estudio totalizador de los conjuntos o series que estudia. Puede referirse a todas las modalidades artísticas que haya practicado un artista o únicamente a una modalidad o época específicas. También puede referirse a un sólo periodo o etapa y no necesariamente a todos ellos.

Creo conveniente recordar que la mayoría de las grandes artistas mexicanos no cuenta aún con su respectivo catálogo razonado. Y si bien algunos estudios serios son de suma utilidad para aclarar muchos aspectos, que van desde la vida hasta la autenticidad de las obras, pasando por la determinación de técnicas, temas y apreciaciones, no substituyen de ninguna manera a la elaboración del catálogo razonado correspondiente. Pensar que ninguno de los tres grandes muralistas mexicanos, pintores

como José María Velasco, grabadores como José Guadalupe Posada o Leopoldo Méndez no cuentan aún con sus respectivos catálogos razonados, da una clara idea del monumental trabajo que está todavía por hacerse. Alienta que se han iniciado ya el Catálogo razonado del muralismo mexicano y que se encuentre en proceso en el de Rufino Tamayo.

En opinión del investigador estadounidense Stanton Catlin un catálogo razonado del muralismo mexicano debería incluir una bibliografía por temas o problemas, y ésta sería, para él, la característica primordial de un catálogo de esa naturaleza.

Uno de los catálogos razonados más famoso es el dedicado a la pintura de Rembrandt, del que se han publicado ya algunos volúmenes y todavía no se termina ni su estudio ni su publicación. Destaca, sobre todo, porque ha servido para dirimir las controversias sobre las obras originales y las atribuidas o las falsas.

Publicado ya, el catálogo razonado de Remedios Varo es, sin lugar a dudas, ejemplar por el rigor con el que se realiza este tipo de trabajos, como por ejemplo las fichas técnicas y la variedad de datos que comprenden. Consta de tres secciones: la primera dedicada a los estudios, ensayos y reflexiones, la segunda a las ilustraciones de color y la tercera al estudio que propiamente lo convierte en un catálogo razonado.

Además de la obligada introducción de sus autores: Walter Gruen y Ricardo Ovalle, reúne ensayos de cuatro especialistas. Le siguen una nota biográfica cronológica (de Walter Gruen, quien

hace hincapié en la formación de la artista y del desarrollo de su carrera, con una reflexión final que titula "Coda") y una sección de 29 breves comentarios de la pintora a ciertos de sus cuadros. En la última sección, llamada "Causas y motivos", se lee al inicio:

La elaboración de este catálogo razonado ha tenido por objeto en primer lugar legitimar la obra auténtica de Remedios Varo y, en segundo, salvar las impresiones que existían en las fichas técnicas y la cronología de las obras.

Con el paso del tiempo, la información contenida en las fichas técnicas y el orden cronológico de las obras se había vuelto confusa...

Continúa con una serie de aclaraciones sobre los nombres y las fechas de algunas pinturas que por diversos motivos se cambiaron y era necesario puntualizarlas.

Le siguen 158 páginas con las reproducciones en color de obras de la artista nacionalizada mexicana. Después se pasa a las fichas técnicas del catálogo que siguen el siguiente orden:

- Número y título
- Año
- Técnica y soporte
- Medidas
- Colección a la que pertenece
- Procedencia
- Exhibiciones
- Bibliografía
- Hemerografía

Este es la ficha de la primera obra citada en el catálogo (se respeta tanto la puntuación como la ortografía del original):

- 1 Retrato de doña Ignacia Uranga de Varo  
1923  
lápiz/papel  
15.5 x 13



COL particular, Valencia  
PROC Walter Gruen, México  
Ignacia Uranga, viudad de Varo, Pamplona  
Rodriqo Varo, Valencia

EXP 1964 México a. n 127

B 1964 Fernández, p 105  
1966 Caillois/González/Paz, p 169 b/n  
1988 Kalplan, p 27 b/n  
1938 Remedios Varo, p 58 b/n

H 1988 Malpartida, b/n

NOTA Las obras 1 a 6 figuraron en la  
exposición de 1964, con el título  
conjunto de Sais hojas del Álbum de  
apuntes

Las abreviaturas de estas fichas técnicas se refieren a:  
COL, al actual propietario; PROC, a los dueños anteriores; EXP, a  
las exhibiciones en las que se ha mostrado esa obra; B, a las  
menciones bibliográficas que siguen un orden cronológico; H, a la  
localización de referencias o fotografías de esa obra en  
publicaciones periódicas. Al final, en muchos casos se incluye  
una nota con diversas aclaraciones.

En las secciones de bibliografía y hemerografía de esta  
ficha técnica, como se aprecia, sólo se cita el año, el autor y  
la página de referencia, porque los datos completos del libro o  
del artículo de un diario o revista, se encuentra al final en los  
apartados dedicados a esos asuntos.

Como puede comprobarse se trata de un meticoloso trabajo en  
el que fue necesario checar los títulos de las obras en los  
distintos catálogos, libros o artículos donde se citaban, así  
como comparar las fechas y revisar la bibliografía para encontrar  
la paginas o paginas donde se referian a cada uno de los trabajos

de Remedios Varo. En ciertos casos también fue necesario traducir el título porque muchas veces se había bautizado el original en francés. Véanse los números 16 Le désir [El deseo] o 17 Le message (que olvidaron traducir: El mensaje) del catálogo de obra.

Como esta edición es bilingüe, el formato de la primera sección presenta dos columnas: a la izquierda el español y a la derecha el inglés. También por ello en las páginas 315 a 317 se enlistan los títulos de las obras en inglés.

En la lista de exposiciones individuales se consignan las dos siguientes notas:

Las cifras entre corchetes al final de la ficha, indican el número de obras expuestas.

1956 Remedios Varo  
Galerías Diana  
México, 25 de abril [12]

1936 Fantastic Art, Dada, Surrealism  
The Museum of Modern Art  
\* Alfred H. Barr Jr.  
Nueva York, diciembre [1]

El asterisco "indica al o los organizadores de la exposición".

Andrew Robinson escribió el catálogo razonado de los grabados de Piranesi con una introducción de 54 páginas de estudios que abordan la biografía del artista y los problemas de la Primera parte de la arquitectura y perspectiva, de los Groteschi, de las láminas sueltas, de la primera y segunda ediciones de Carcerei y la bibliografía. El catálogo propiamente dicho consta de una "Guía del catálogo" en la que se tratan los problemas de las distintas ediciones de los conjuntos de

huecograbados ya citados, de las estampas sueltas y de los volúmenes combinados. Cierra con un apéndice con los calcos de las "marcas de agua" de los papeles empleados en los tirajes.

La quia del catálogo se inicia con un estudio de las diferentes ediciones de los cuatro grupos de grabados y sus números correspondientes, las obras sueltas que no forman parte de series, las fechas de publicación y los lugares donde pueden localizarse las distintas ediciones. Luego, detalla los números de catálogo de cada grabado, los títulos, las medidas, las relaciones con los dibujos del propio Piranesi y las fuentes. Continúa con los comentarios a los diferentes estados de cada obra y el tiraje. Después aparece una lista de abreviaturas para facilitar las referencias; en las que se incluye la de los varios títulos de las obras publicadas por Piranesi, la de dos catálogos razonados del primer cuarto de este siglo (el de Henri de Focillon, de 1918, y el de Arthur M. Hinds, de 1922). Finaliza con las abreviaturas de las colecciones y las ciudades donde se encuentran.

Siquiendo el mismo orden de la introducción se desarrolla el catálogo, siempre con un breve estudio de la diferentes ediciones, sus características, las fechas de su publicación y los acervos donde se encuentran (por ejemplo las seis ediciones de la Prima parte). A continuación se organizan las reproducciones de las obras con su ficha técnica. Copio los datos de la ficha 12 del original en inglés:

Foro antico Romano

In First Edition, First Issue, only, titled:  
Foro antico con Portici all' interno

Prima parte, plate originally numbered 11 tr  
margin  
plate XI of First Edition, First Issue  
plate 14 of later issues, and so numbered br  
corner of caption plate

Etching, engraving, drypoint  
249 x 366 (caption plate: 19 x 366)  
Signed, bl margin  
f. 13; H. p. 80, 14

Preliminary Drawing: London, British Museum,  
1908-6-16-27 (Figure 6); black chalk, pen and  
brown ink, brown wash; 135 x 209.

State I

Before caption plate.  
(First Edition, First and Second Issues; 1743-1743/1744)

State II

Caption plate added, but with "medesime" spelled "medes-  
sime" and before comma after "Cavalli."  
(First Edition, Third Issue; 1747)

State III

Caption corrected.  
(First Edition, Fourth through Sixth Issues; 1748-1748/1749)

State IV

In open sky about 40 mm from l margin: two parallel, almost  
vertical scratches.  
(Second Edition, First through Sixth Issues; 1750-early  
1770s?)

(Se publican las láminas de los estados V y VI con sus  
respectivas explicaciones y además se citan los comentarios  
pertinentes al estado VII).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>Andrew Robinson. Piranesi. Early architectural fantasies. A catalogue Raisonné of the Etchings. Washington, National Gallery of Art-The University Chicago Press, 1986. Págs. 38-42

Otro catálogo razonado de notable interés es el de Gustave Moreau. Obra dividida en dos partes, la primera y más extensa se encuentra subdividida en seis capítulos y se dedica a la "Vida, obra y posteridad de Gustave Moreau". Se trata de un pormenorizado estudio del gran artista del simbolismo francés. Para dar una idea del tipo de estudio realizado, anoto a continuación los títulos de los capítulos (a pesar de que a su vez presentan muchas más subdivisiones):

"Un joven pintor romántico"  
"Las lecciones de Italia"  
"La pintura de dioses y de mitos"  
"El místico encerrado en el propio París"  
"La imaginación del color"  
"La posteridad"

La segunda parte es propiamente el "Catálogo razonado de la obra terminada de Gustave Moreau". Se inicia con las pinturas, acuarelas y dibujos, seguido de los grabados, las tapicerías y los esmáltes según (d'après) Gustave Moreau. Esta segunda parte que incluye el catálogo razonado de Moreau empieza con una presentación subdividida en: "Importancia de la obra", "La obra terminada", "Metodología" y la "Redacción de las notas y abreviaciones" en el siguiente orden (copio traduciendo):

- Título
- Técnica y soporte
- Medidas
- Firma e inscripciones
- Fecha
- Historia
- Propietarios
- Exposiciones
- Colección a la que pertenece
- Bibliografía (abreviada, donde se menciona la obra)

De acuerdo a estos datos he aquí un ejemplo de un óleo:

424 DALILA

Oleo sobre tela 81,3 x 66 cms  
Firmado abajo a la derecha: Gustave Moreau  
Fecha: v. 1896

Historia: Col. Allard et Noël. Col. A. Baille-  
hache (comprado en 22 500 F. en 1897). Col. Hessèle  
(comprado en 28 000 F.). Col. Prince de Wagram. Col.  
Barbazanges. Col. Luis Emilio Monsato, Cara-  
cas, Vénézuéla. Col. Jack Denis La Treille, Cara-  
cas. Vendido en Nueva York, Parke Bernet, 5/12/1962,  
núm. 94, bajo el título Salomé. Comprado en U.S. \$ 2000  
por el Museo de Puerto Rico.

Exposiciones: Exp. 1906, núm. 204 (col. Prince de  
Wagram). Exp. centennale de l'art français,  
San Petesburgo, 1912, núm. 459 (bajo el título:  
Reina de Saba, col. Barbazanges).

Col. Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico

Bibliografía: Reproducido en: Les Arts, Rev. mens.,  
sept. 1912, núm. 129, pág. 27. Apollon (revista rusa),  
1911, núm. 4, págs. 23-29, reproducido. FLAT, Museo  
Gustave Moreau, 1899, pág. 236, bajo el título: Cortesana  
bíblica.

Boceto: M.G.M. núm. 193

Un segundo, ahora, de una acuarela:

## 277 SANSÓN Y DALILA

Acuarela, 15.8 x 21.3 cms  
Firmado abajo a la derecha: Gustave Moreau  
Abajo a la izquierda, inscripción en mayúsculas: DALILA  
Fecha: 1882

Historia: Col. Charles Hayem. Donación de Charles  
Hayem al Museo del Luxemburgo, 1898

Exposiciones: Exp. 1906, núm. 98 (Museo del Luxemburgo).  
Exp. Dibujos franceses de Prud'hon a  
Daumier, Friburgo, 1966, núm. 67, reproducida. Exp. De  
Ingres a Renoir, Darmstadt, 1972, núm. 72

Col. Museo del Louvre, Gabinete de dibujos, Paris

Bibliografía: FLAT, Gustave Moreau, en Revue de  
l'Art ancien et moderne, 10 de marzo de 1898, pág. 234  
(reproducida en heliograbado en el número del 10 de  
enero de 1898. LARAN y DESHAIRS, Gustave  
Moreau, 1913, pág. 100, repr. BRETON, Los vasos

comunicantes, Paris, NRF, 1970 (Col. Idées),  
pág. 91, repr. SERULLAZ, Dibujos franceses de  
Prud'hon a Daumier, Friburgo, 1966, núm. 67, repr.  
en colores.

Moreau pensaba en este tema desde 1860, así lo  
indica un dibujo conservado en el Museo Gustave Moreau  
(D. núm. 1873).

Pierre-Louis Mathieu, autor de este excelente trabajo, lo  
cierra en forma admirable con cuatro apéndices, una lista de  
"Obras de Gustave Moreau en los museos", el apartado de fuentes  
documentales y el de la bibliografía (que incluye una mención de  
una película sobre el artista, al final) y dos índices: el de  
nombres y el de obras citadas.

Un catálogo razonado de muy diferente índole es el de  
Diseños e ilustraciones de Ballet: 1581 - 1940 de las colecciones  
del Victoria and Albert Museum. En contraste con la mayoría de  
los catálogos razonados, éste no es un grueso volumen, pues sólo  
tiene 58 páginas de texto y 173 de ilustraciones para los  
diseños. Quizás, también la naturaleza del material que cataloga  
es más flexible en estructura. Se da primero la ficha técnica,  
que varía en cada caso y que por lo general consta de los  
siguientes datos:

- Número de obra en el catálogo
- Autor (fechas de nacimiento y muerte o época en que se  
desarrolla)
- Título, nombre o descripción de la lámina  
(En este mismo inciso se agrega):  
El nombre de la obra del balet a la que pertenece  
El lugar y el día de su estreno  
El autor, la hoja o foja y el volumen de la publicación  
donde aparece, así como la ciudad y el año de edición
- Técnica y medidas
- Sección del museo (abreviado) donde se conserva y el  
número de catálogo

Después de cada ficha técnica viene un erudito comentario sobre el artista o la obra, su inserción en el contexto de la época, los autores del libreto y la música, la escenografía y el vestuario, las presentaciones y el director..., según sea el caso.

Velázquez: un catálogo razonado de su obra, con un estudio introductorio de José López-Rey sobre su trabajo y su mundo, es una minuciosa investigación sobre la pintura de este notable creador del arte ibérico del siglo XVII. El catálogo razonado propiamente dicho clasifica las obras por géneros y subgéneros (subdividiendo por ejemplo los retratos en ecuestres, los de damas, los de gentilhombres, los de clérigos...) para dejar los tres últimos apartados a las miniaturas, los dibujos y el único grabado que se sabe es de mano del maestro español.

El orden de las fichas técnicas de este tratado es el siguiente:

- Título y número de los catálogos razonados de Mayer y/o Curtis abreviados (M1, C3) o la página de Palomino donde se le encuentra.  
Cuando es una atribución o presenta cualquier particularidad se anota también en este lugar
- Las páginas donde se encuentra mencionado en el estudio introductorio
- Se historian los avatares del cuadro y/o los propietarios hasta el actual, o se da la lista de los lugares en que se ha encontrado la pintura
- Fecha
- Medidas
- Número de la lámina donde se localiza la reproducción de la obra

Traduzco del inglés original de texto al español los datos de una ficha:

#### IV. Temas Históricos



80. LA RENDICION DE BREDA (M78, C36)

El general español Ambrosio Espínola, marqués de los Balbases (1569 - 1630), recibe la llave de la fortaleza de Breda del gobernador general holandés Justinus de Nassau (1559 - 1631), el 5 de junio de 1625.

Aron Borelius ha logrado mostrar que el modelo de los dos caballos para esta composición fue el mismo usado por Velázquez en su retrato ecuestre de Felipe IV, núm. 187 (Études sur Velázquez, Linköping, 1949, págs. 7-14).

Las radiografías han recientemente revelado muchos cambios positivos hechos por Velázquez en el proceso de composición. Para mencionar sólo el más comprensivo: en un temprano escenario las banderas ocupan el espacio donde las lanzas se convierten en un elemento esencial de la composición. Espínola fue primero pintado abrazando a Nassau, lo que era notable incluso a simple vista y en un momento Velázquez trazó el caballo de Espínola muy cerca del centro de la composición (lámina 450).

Estudio introductorio, páginas 54, 55, 64-68, 85, y números 634 - 635

1634-1635.

Alto 307 cms. Ancho 367 cms

Madrid: Palacio Real del Buen Retiro, Salón de Reinos (28 de abril de 1635. Inventario de 1703)

Madrid: Palacio Real (inventarios de 1772 y 1794)

Madrid: Museo del Prado (desde 1819). Núm. 1172

Láminas 97, 99, 450

A este importante trabajo de catalogación se le suma una serie de apéndices: "Cronología de las obras existentes de Velázquez", una tabla de concordancia entre los números de catálogo de Mayer y los nuevos de este estudio, un índice por países de las ciudades donde se encuentran las obras, una bibliografía especializada sobre el célebre pintor, un segundo índice onomástico del estudio introductorio y una guía de las

laminas.

Picasso 1900 - 1906 es no sólo un catálogo razonado ya clásico, sino una obra ejemplar del género por lo certero y profundo de los estudios que destacan tanto para conocer la personalidad artística de Picasso, como por la información tan precisa de las fichas técnicas. Una particularidad sobresaliente es la numeración de catálogo de las obras por etapas, ya que clasifica primero con números romanos el capítulo y reserva los tradicionales arábigos para las obras. De acuerdo a este criterio quedan de la siguiente manera:

I. 19  
V. 30  
IX. 34

Respecto a la estructura, el libro consta de cinco capítulos de introducción sobre aspectos primordiales en la formación y el desarrollo del pensamiento clásico del polifacético artista andaluz. Enseguida, el catálogo se divide en 16 etapas estilísticas, que proponen los autores, y que van de 1898 a 1906. Se le agrega además un apéndice documental, un suplemento al catálogo con otras 22 obras faltantes, la bibliografía, un índice de las principales exposiciones citadas y los créditos de las fotografías. El orden de catalogación seguido es:

- Número de catálogo
- Título
- Lugar de realización y año
- Técnica y soporte
- Dimensiones
- Firma e inscripciones
- Bibliografía
- Colecciones
- Exposiciones
- Comentarios

Los tres ejemplos siguientes tienen la intención de que se aprecie no sólo el orden arriba indicado, sino la indole sapiente de los comentarios que se expresa en ellos, así como las posibles variantes en incisos como firma e inscripciones y exposiciones. Transcribo el primer ejemplo siguiendo la puntuación y la ortografía del original por tratarse de una obra consultada en

I.22  
RETRATO DE ÁNGEL FERNÁNDEZ DE SOTO  
Barcelona, 1900.  
Pizarra azul y blanca y lápiz conté sobre papel sepia.  
Al. 30,5 cm, An. 22,9 cm.  
Firmado abajo, a la derecha: P. R. P.  
Indicado abajo, a la derecha, sobre la firma: <<Al amic Àngel Fernández>>.  
Exp. National College of Art, Dublin, 1944: Exhibition of Modern Continental Paintings.

Bibli. No en Z. Blunt y Pool, No. 143.

Col. Madame Zack, París;

Colección Roberts Richmond Figgis, Ballybrack, Irlanda.  
Mientras que el retrato al óleo de Ángel Fernández de Soto (I.22) parece pertenecer al mismo período <<desvaído>> que el de Lola (I.17) o que El Encuentro (I.20) --Zervos lo sitúa en 1898 - 1899, pero 1898 resulta imposible debido a la prolongada estancia en Horta de Ebro--, este nuevo retrato parece mucho más concreto, emparentado por la maestría del detalle significativo con los autorretratos de la primavera de 1901.

El segundo:

I.23  
TEJADOS DE BARCELONA  
Barcelona 1899 - 1900.  
Pastel.

Al. 37.8 cm. An. 50.9 cm.  
Sin firmar.

Bibl. Z. VI. 250

Colección actual desconocida

Sólo lo conocemos a través de la documentación de Zervos. Puede tratarse tanto de un carbón o de tizas de color completadas con acuarela o trementina, como de un pastel, procedimiento poco frecuente para Picasso en 1899, que es la fecha que propone Zervos.

El tercero:

I. 24

CASAS DE BARCELON

Barcelona, 1900.

Óleo sobre tabla.

Al. 48, 1 cm, An. 48.3 cm.

Firmado abajo, a la izquierda:

P. Ruiz Picasso.

Exp. Nunca expuesto.

Bibl. Inédito

Colección del artista

Los dos paisajes I.23 y 24, representan vistas desde los talleres de Picasso en Barcelona.

Por la presentación y las anotaciones eruditas, Honoré Daumier y su siglo es una forma peculiar de catálogo razonado. Con toda facilidad el 90% del libro se dedica a reseñar las características de las imágenes de este ilustre grabador. He aquí algunos ejemplos del carácter que le confirió la catalogadora Elizabeth Morgan:

La abreviación "Del." se refiere al primer gran catálogo de las litografías de Daumier elaborado por Loys Delteil, publicado en diez volúmenes en 1925-1926. la bibliografía que aparece al final de este catálogo es una breve selección de la inmensa cantidad de libros, artículos y

catálogos de exposiciones que se han publicado sobre Daumier.

Los textos impresos en la parte inferior de los grabados fueron redactados al principio por Philipon y otros en las oficinas de Charivari. Sólo en los grandes grabados posteriores de los años de 1860 a 1870 escribió Daumier sus propios títulos de una sola palabra. La escritura que aparece en algunas de las primeras pruebas es la Philipon, la de su co-editor Huart y, en casos excepcionalmente raros, la del mismo Daumier.

La ficha técnica sigue un mismo modelo:

- Título en francés
- Traducción del título al español
- Volumen del catálogo de Delteil
- Señala el estado del grabado (único, primero, segundo...)
- Un comentario sobre las características, inscripciones, editor, y si está o no la imagen firmada, la publicación donde apareció por vez primera y el año. (Hubiera sido útil dar el número de la publicación y la fecha y no sólo el año.

J'SUIS D'GARDE À LA MIRRIE (sic)

De guardia en el Ayuntamiento

Del. B., estado único, coloreada a mano  
1822

En cambio he aquí parte de la nota introductoria de la sección de escultura:

Ninguno de los bronce de esta exposición se fundió en vida de Daumier. Los complejos problemas de fechar la escultura y los múltiples detalles técnicos relacionados con las diversas fundiciones son investigados ampliamente en el minucioso estudio crítico y comparativo de la escultura de Daumier que se realizó en el museo de arte Fogg en 1969. La letra W. que aparece después de cada uno de los títulos se refiere a Wassermann, quien editó el catálogo Fogg mencionado en la bibliografía.

Los treinta y seis pequeños bustos de los parlamentarios (números de catálogo 199 a 234) de la colección Hammer fueron vaciados en la fundición Barbedienne, cuando las figuras de barro crudo pertenecían a Maurice Le Garrec y a su viuda entre los años 1929-1948.

Sólo existen cuatro o cinco colecciones en el mundo que incluyen la serie completa de 36 bronce de fundición única. Todos los bustos de la colección Hammer corresponden a la 1ª serie.

La figura en bronce de Ratapoil fue fundida en 1925 por

Alexis Rudier, en una edición de veinte piezas. El relieve en bronce de Los enigmáticos es la segunda versión de la escultura: la fundió Alexis Rudier, en una pequeña edición, después de 1952.

D'Argout

Bronce fundido; altura 128.5 mm  
Señas: MLG; interior: 13/30  
(Véase Del. 131F)  
W.1c

(Al parecer los editores de este catálogo contaron con el apoyo de los investigadores del Museo del Condado de los Angeles).

Un amplio estudio titulado Picasso en sus carteles: imagen y obra, de Luis Carlo Rodrigo, es uno de los más laboriosos trabajos que se han realizado en el terreno de los catálogos razonados. El libro consta de cuatro volúmenes en los que corresponde al primero y al segundo la catalogación de los impresos. A cada imagen corresponden los siguientes datos:

- Número asignado al cartel  
Dentro de la estructura de la obra
- Título del cartel
- Lugar de exposición
- Fecha de la exposición
- Editor
- Impresor
- Procedimiento (técnica de impresión)
- Formato
- Edición
- Clasificación  
En cuanto a la clasificación se anota si es de Picasso, si no se da el nombre del autor, editor o impresor. Si reproduce alguna obra, cuál. Se unifican los títulos utilizando los catálogos razonados de Christian Zervos, Pierre Daix, Brigitte Baer, etcétera.
- Reproducciones (referencia a otros carteles con el mismo motivo)
- Tema de referencia

En el volumen III se encuentran 630 carteles ordenados temáticamente, lo que permite comparar como trató Picasso un mismo tema en varias épocas de su vida. Se agrega un comentario para cada uno. En el IV se anota la bibliografía sobre cada cartel por el número del catálogo de la obra, los textos transcritos y los comentarios generales de los temas. Sin duda este catálogo razonado no sólo cubre una enorme laguna sobre el tema, sino que es un eficaz auxiliar tanto visual como de información erudita en el conocimiento del pensamiento gráfico de Picasso.

#### 5.15.4. CATALOGOS GENERALES DE OBRA

Dos ejemplos nacionales de catálogos generales de obra de un artista son: Diego Rivera: Catálogo general de la obra de Caballete y Diego Rivera: Catálogo general de obra mural y fotografía personal. Se trata de estudios que no partieron de ninguna exposición, sino que comprenden un conjunto de investigaciones para reunir la totalidad de la producción del aludido artista guanajuatense. Estas dos obras fueron coordinadas por Rafael Cruz Arvea y los investigadores que participaron forman parte del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA. Se trata de estudios de suma utilidad que consisten en un ordenamiento cronológico de las obras de caballete o murales con sus respectivas fichas técnicas, sin que las acompañen ensayos que amplíen el conocimiento del gran artista mexicano y de su extensa

producción, lo que hubiera sido de suma utilidad. Algunos investigadores señalan críticas muy severas y algunos errores a estas dos publicaciones.

Otro grupo numeroso de investigadores del CENIDIAP prepara, en este año del centenario del nacimiento de David Alaro Siqueiros, dos catálogos generales de su importante producción tanto mural como de caballete y un tercero de fotografía personal.

En este mismo sentido, Esperanza Balderas se ha dedicado durante varios años a rastrear los trabajos de Roberto Montenegro y su investigación, que abarca ya numerosas carpetas la llevará casi con seguridad a publicar un catálogo sobre el conjunto de esa pintura.

Una obra que se encuentra a caballo entre los catálogos generales de obras de un museo o de la producción de un artista y los catálogos razonados, que se caracterizan por ser un estudio profundo y riguroso sobre cada una de las obras de un artista o una colección, se encuentra el de la Pintura Novohispana: Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán. En el primer volumen se encuentran estudios de diversos aspectos de la pintura colonial, sus temas, técnicas e iconografía, las condiciones sociales de la que surge y el catálogo de obra que se escribe con los siguientes datos que copio en la siguiente página:

- Número de catálogo
- Número consecutivo antecedido de la clave PI
- Título
- Autor
- Lugar donde aparece la firma y/o las atribuciones
- Época



- El año o la fecha de la factura y cuando no el siglo
- Técnica
- Dimensiones
- Número de inventario
- Estado de conservación

Además:

- Interpretación iconográfica
- Información biográfica, en el caso de los retratos
- Consignación (referencias bibliográficas)
- Procedencia
- Registro de autógrafos

Del primer volumen se anotan los datos que se refieren al retrato de Hernán Cortés.

Hernán Cortés nació en Medellín en 1485 y murió en Castilleja de la Cuesta en 1547. En 1504 partió para la Española y de ahí para la Ferdinanda, o sea Cuba. Allí organizó la expedición que habría de culminar con la conquista de México. En 1519 fundó la Villa Rica de la Vera Cruz. El 13 de agosto de 1521 pudo consumar la conquista de México-Tenochtitlan. Por sus méritos en esta empresa le fueron otorgados por el emperador Carlos V los títulos de: Capitán General de las tierras conquistadas y Marqués del Valle de Oaxaca.

El significado de la iconografía del escudo que le fue concedido a Cortés y que se representa en este cuadro ... "un escudo que en el medio de la mano derecha, en la parte de arriba aya una águila negra de dos cabezas, en campo blanco, que son las armas de nuestro imperio, y en la otra mitad del dicho medio escudo, a la parte de abaxo, un león dorado de campo dorado, en memoria que voz, el dicho Hernando Cortés, y por vuestra industria y esfuerzo, traxistes las cosas al estado arriba dicho: y en la mitad, al otro medio de la mano izquierda de la parte de arriba, tres coronas de oro en campo negro...".

Consignada por Jesús Romero Flores en 1940 como obra del Antiguo Museo Nacional. Ingresó al Museo Nacional del Virreinato en 1964 (Vol. I pág.163).

En el segundo volumen aparecen otros estudios sobre la pintura novohispana del siglo XVIII, las representaciones marianas, la pintura alegórica del barroco y continúa el catálogo con los cuadros de temas cristológicos, marianos, la Trinidad,

otros asuntos anatómicos, alegóricos, exvotos y más información sobre las representaciones de santas. Se incluye un pequeño apartado de 20 obras deterioradas o consideradas secundarias y dos pequeños índices más de obras por autores y por siglos.

El orden que se sigue es temático: Temas del Antiguo Testamento, anatómicos, marianos, cristológicos, santos y santas, retratos y temas varios. Le siguen los índices: uno de nombres por temas de las obras y otro también de nombres, por siglos.

Al parecer, Fernando Castro Pacheco: color e imagen de Yucatán es un catálogo general de la obra de este artista, pues no refleja el haber partido de una exposición. Se trata, al mismo tiempo, de un libro-catálogo en el que se estudia y valora la actuación plástica del artista yucateco. En un apartado que titulan "Trayectoria" se ordenan los datos de la biografía, las exposiciones individuales y colectivas, las obras murales y las de ilustración, así como las distinciones que ha recibido. Un acierto es la bibliohemerografía --que no bibliografía-- que se presenta en orden cronológico. En la lista del catálogo se sigue el orden común en nuestro país, aunque al final se agregan dos datos más, el lugar o la carencia de la firma y luego cortos comentarios sobre algunos aspectos que los autores consideran de importancia:

31. CABEZA, s/f  
Escultura en bronce  
34 x 30 x 29 cm  
Colección del autor  
Firmado: Castro  
Colocada sobre base ovalada de madera de caoba, sin número de serie.

#### 5.15.5. CATALOGOS OFICIALES

Los hay de varios tipos, desde pequeños estudios dirigidos a las mayorías, hasta amplios y detallados sobre los objetos de las colecciones o departamentos de un museo. Muchos de ellos no llevan, necesariamente, la mención de catálogo oficial, a pesar de serlo. En esta categoría entrarían desde los Handbooks de los museos estadounidenses, hasta los que se encabezan con el mero nombre de la institución como The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters of the Metropolitan, Le Musée de Cluny o el voluminoso y útil The Museum of Modern Art, New York.

Este último es, como indican en su solapa,

el primero y más fino de su clase y se convirtió en un prototipo para los que se publicaron después de museos del siglo XX. El Museo de Arte Moderno de Nueva York se extendió a disciplinas modernas no reconocidas aun por otros museos desde 1929, fotografía y cine, al igual que pintura y escultura, arquitectura y diseño (doméstica o industrial) así como dibujos impresos y libros ilustrados.

El asombroso record de éxito de este concepto se presenta en este rico volumen. La historia desde sus orígenes y la mente de sus más prominentes patronos artísticos en los veinte hasta la apertura de sus grandiosas y espandidas facilidades de los ochentas se encuentran trazadas en una ilustrada introducción de Sam Hunter, profesor del Departamento de Arte y Arqueología de la Universidad de Princeton y miembro del equipo del MoMA. Sigue una pródiga mención de las cien mil obras de los seis "departamentos curatoriales": Pintura y Escultura, Dibujo, Impresos y Libros Ilustrados, Arquitectura y Diseño, Fotografía y Cine.

Las selecciones de obras maestras de cada departamento están precedidas de un ensayo escrito por el director de cada departamento, quien explica los principios que orientan y las circunstancias históricas del desarrollo de cada una de las colecciones particulares. Se agrega información adicional que se provee en el seno de cada capítulo sobre muchas de las obras reproducidas.

La selección de trabajos representan una pequeña porción numérica del acervo del museo, pero muestran fuera de él por primera vez una visión balanceada de las grandes colecciones de artes visuales y otras modalidades. Las obras conforman un vasto espectro de las luminarias de los movimientos

modernos y dan una expresa evidencia de la calidad, el rango y completa magnificencia de las colecciones de arte del museo neoyorkino, lo que proporciona una reflexión estética sin rival del vigor, complejidad e inspiración de nuestro tiempo.

Esta síntesis termina con los siguientes datos:

1 070 ilustraciones, incluidas 319 a todo color.

El formato de este catálogo oficial consiste en un prefacio del director del museo, los agradecimientos, la introducción del especialista citado y las láminas que corresponden a las imágenes que ilustran la selección de los seis departamentos. Continúa con los créditos fotográficos y termina con un índice de nombres. Las láminas de las obras sean en blanco o color van desde tres hasta una por página y las acompaña siempre:

Número de catálogo. Autor. Título de la obra.  
Fecha. Técnica. Medidas en pulgadas (y en centímetros).  
Procedencia

Cada capítulo del catálogo se inicia con un breve estudio del departamento al que pertenece y se complementa, después de los datos de las fichas técnicas, con la inserción de algunos comentarios relacionados con las imágenes que abordan explicaciones temáticas (fauvisme, expresionismo alemán, etc.), de artistas y de obras (Descending Arrow, de Gotlieb...).

La calificación de catálogo oficial sólo puede ser conferida por la directiva o el director de un museo. Generalmente es el equipo de curadores de cada especialidad, área o departamento a quienes se les encarga, aunque a veces lo escribe uno o varios especialistas destacados en la materia, cercanos al museo.

Este es el caso del Catalogue officiel: Musée égyptien du  
Caire. Contiene dos prefacios muy cortos del antiguo y del nuevo  
presidente de la Organización de Antigüedades Egiptias, una  
introducción del director general del museo y textos de dos  
egiptólogos, un breve léxico egiptológico y una bibliografía  
sumaria que incluye una lista de las abreviaturas de las  
publicaciones sobre el Egipto Antiguo. Tiene la peculiaridad de  
citar las claves de referencia del Catálogo General de las  
Antigüedades Egiptias del Museo del Cairo y después sigue un  
orden, según el criterio de los autores, dividido en las  
principales materias. A la parte medular, esto es el catálogo de  
obra, corresponde a cada texto una imagen, su ficha técnica y una  
referencia al número de clasificación. Reseñan 270 piezas que van  
desde la época prehistórica al arte copto, pasando por las obras  
de los imperios Antiguo, Medio y Nuevo. Comentan esculturas,  
relieves escultóricos, pinturas, figurillas, paletas, cerámica,  
orfebrería, mobiliario y, por supuesto, sarcófagos. Tiene una  
hoja suelta impresa por ambas caras con los planos numerados con  
las salas de la planta baja y del primer piso del (viejo) Museo  
del Cairo.

Los ejemplos más comunes de catálogos oficiales en nuestro  
país son los de las zonas arqueológicas del Instituto Nacional de  
Antropología e Historia. A pesar de que algunos de ellos son  
verdaderamente excepcionales no se comentan en esta sección por  
quedar fuera de la delimitación del tema de este trabajo.

#### 5.15.6. DE RETROSPECTIVAS

Como una exposición retrospectiva debe dar una buena idea del conjunto de la producción de un artista, el catálogo no puede nada más respaldar este aspecto, sino ampliar la información y presentar nuevos estudios y comentarios para permitir un mejor conocimiento de la trayectoria de un artista.

Dos buenos ejemplos de catálogos mexicanos sobre exposiciones retrospectivas se encuentran en: Homenaje Nacional a Carlos Mérida (1891 - 1984): americanismo y abstracción y Homenaje Nacional: José María Velasco (1840 - 1912). Es lamentable que ambos presenten notables errores. El primero en la sección de bibliografía, hemerografía y otras fuentes (debido a que no se incorporaron las correcciones que para publicaciones periódicas señalaron los autores y el coordinador de los textos).

El segundo, es todavía más grave por tratarse de un libro que no sólo tiene una presentación inicial de los entonces presidente de México y secretario de Educación Pública (que sucedería al anterior también como presidente), sino que además obtuvo un premio internacional por la alta calidad gráfica tanto de su diseño como de su impresión. El error del catálogo de José María Velasco consiste en que después de la introducción aparece un prólogo (!). Es a la vez un libro al que se le añadió una addenda que contiene propiamente los anexos propios de un catálogo, como la lista de obra, los créditos, etcétera.

El catálogo de la muestra antológica de Jorge González Camarena es un ejemplo sintético de cómo tratar de aproximarse

seriamente al trabajo plástico de un artista. Consta de tres presentaciones (Proemio, Prólogo y Presentación, de los directores del CNCA, el INBA y del Museo del Palacio de Bellas Artes, respectivamente), una monografía sobre el artista jalisciense, la sección gráfica con 25 imágenes de las 82 de la muestra, un texto titulado "Semblanza" (!) que es también un estudio sobre los diversos aspectos de su temática pictórica, así como de su labor de ilustrador. Siguen una cronología de los principales hechos de su vida, una pequeña antología, la bibliografía, la lista de obra y dejan para el final tanto los créditos de las fotografías como los agradecimientos y los créditos del INBA y de la exposición.

Una carpeta que contiene dos libros: ¡30 - 30! contra la Academia de Pintura: 1928 (Estudio académico que da nombre a la exposición), los Documentos del Grupo de Pintores ¡30 - 30! y tres números de la revista ¡30 - 30! Órgano de los pintores de México, así como una serie de cuatro invitaciones, tres carteles, cinco catálogos del ¡30 - 30!, los cinco manifiestos Treintatreintistas y una separata que también llaman Addenda, conforman el conjunto de publicaciones de esta exposición. Se trata de una investigación que se aprovechó para armar la muestra con una asesoría especializada y distinta de la de dos de las autoras de los textos principales publicados.

En la separata, que es propiamente el catálogo de obra, se adjuntan los agradecimientos, la introducción, la lista de obra dividida en pintura, escultura, dibujo, gráfica y los diferentes

tipos de material documental y complementario exhibido (394 obras en total) y una cronología muy general dividida en tres columnas en las que se indican los acontecimientos políticos y los culturales de México, así como los antecedentes y la actuación del grupo (30 - 30). La segunda y tercera de forros se utilizaron para los créditos de las instituciones participantes y los Amigos del Museo Nacional de Arte.

El Centro Cultural Arte Contemporáneo ha destacado por el enorme trabajo que significa la edición de los catálogos de sus exposiciones. El de María Izquierdo encierra un estudio bastante completo, por lo que se acerca a la investigación de un catálogo razonado sin llegar a serlo porque no rastrea la bibliografía de cada obra, así como tampoco incluye el estudio riguroso de los títulos y las fechas. Sin embargo, me parece útil incorporar el orden de sus partes como un ejemplo digno de seguirse:

- Coleccionistas
- Índice
- Presentación
- Ensayos (5)
- Ilustraciones de las obras expuestas
- Cronología
- Registro de obra
- Lista de exposiciones y homenajes postumos
- La lista de obra en forma cronológica
- Hemerografía
- Bibliografía
- Apéndice del registro de las obras
- Créditos fotográficos
- Directorio

En la hemerografía se da en forma separada la lista de los escritos de la artista y la de los artículos sobre ella de otros autores. Se enlistan las publicaciones por su nombre y después cronológicamente. A los impresos extranjeros se les agrega



después del título, la ciudad y el país al que pertenecen.

Sin duda la sección más interesante es la que llaman registro de obra, donde aparece al lado de la ilustración la ficha técnica de cada una de las pinturas de María Izquierdo desde 1927 hasta 1955, pues es el punto de partida para realizar el catálogo razonado de la producción de la revalorada artista mexicana.

Tiene una bibliografía subdividida en libros (obras generales, tres estudios particulares sobre su producción y obra ilustrada por María Izquierdo), publicaciones de sus exposiciones individuales y las concernientes a las exhibiciones colectivas. En la primera parte sólo se citan dos libros dedicados a la obra de la artista, un texto de seis páginas de la Unidad de Documentación de la Dirección de Artes Plásticas del INBA y se agregan además las tres obras que ilustró.

Leonora Carrington: una retrospectiva. Del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco), presenta dos ensayos, más que estudios académicos sobre la obra de la artista de origen británico, así como el llamativo hecho de que repiten la lista o catálogo de obra: la primera vez con el título de "Obra en Exposición", bajo el modelo de la imagen y los datos de la ficha técnica incluido el número del catálogo, para repetir inmediata e inexplicablemente después una lista con los mismos datos. También extraño es que se incluyan dos bibliografías: la primera de uno de los autores de los textos y la segunda una selecta o especializada, en las que se repiten algunos libros. Contiene

además una sección muy pequeña titulada "Biografía", que en realidad engloba un párrafo con escasos datos biográficos seguidos de las referencias de su curriculum artistico.

Si bien una retrospectiva de 78 obras permitiría reflexiones y consideraciones que permitieran entender de manera más profunda la producción de un artista, no siempre se logra, aunque existen modelos verdaderamente ejemplares debidos al rigor de las investigaciones que los respaldan.

El catálogo de Exposición Homenaje: Pablo O'Higgins, Artista nacional (1904 - 1983) incorpora a su lista de obra algunas notas que juzgo de interés por resolver algunos de los muy diversos problemas que se presentan en la organización de cualquier muestra y que deben ser resueltos con creatividad. Antecede las primeras cuatro obras con el siguiente párrafo:

Fragmentos del mural La lucha obrera, edificio de Talleres Gráficos de la Nación, Ciudad de México, 1936; transportados a bastidores de fibra de vidrio por técnicos del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas del INBA.

3. La lucha sindical y la defensa del derecho de huelga  
(en colaboración con Fernando Gamboa)  
335 x 208 cm

El catálogo de la retrospectiva de Julio Castellanos: 1905 - 1947 carece de índice. Se inicia con los agradecimientos a particulares e instituciones. Continúa con un minúsculo ensayo de Olivier Debrouse sin título y una interesante crestomatía de conocidos literatos que escribieron sobre el artista homenajeado. Reproduce también el fragmento de una carta del artista a

Fernando Gamboa y la renuncia del propio Castellanos como profesor de Artes Plásticas. La sección gráfica comienza en color y sigue en blanco y negro con el siguiente orden: pintura, dibujo y litografía, que es también el orden de la lista de obra. Añade además algunas referencias sobre sus principales escenografías.

Especial interés cobra Jesús E. Contreras 1866 - 1909: escultor finisecular porque contiene dos catálogos: el de la exposición y el catálogo general de su obra. Este último se subdivide en cuatro secciones: "Obra identificada", "Obras de paradero desconocido", "Atribuciones" y "Dibujo". La primera sección sigue el modelo de muchos catálogos (aunque no es uno de ellos) de acompañar la ficha técnica por una pequeña fotografía. Lo que resulta confuso es que a veces se dan las técnicas y medidas de la obra escultórica y otras las de la fotografía, lo que por lo menos puede calificarse de descuido, al haberseles olvidado que lo importante eran las obras de Contreras y no las reproducciones fotográficas.

En la segunda parte del catálogo de la exposición, bajo el rubro de "material complementario", se trata de seguir el orden de una cédula para los documentos de muy diversa índole, en lugar de darle un número para la identificación y después escribir los datos pertinentes en la forma en que se tratan las fuentes documentales. Respecto a la manera en que citan en el apartado de fotografía, se encuentran 35 casos de obras que se inician con anónimo, a las que siguen siempre las palabras sin título y, por supuesto, repiten siempre la misma técnica.

Es conveniente en estos casos poner notas al principio de cada apartado para evitar estar repitiendo los mismos datos. En el siguiente ejemplo se puede apreciar como una nota al inicial puede evitar tantas repeticiones:

Las fotos cuyo autor y título se desconocen se alfabetizan por la descripción de la imagen o el tema que se coloca entre comillas. La técnica es en todos los casos la de: Plata/gelatina.

También sería conveniente, como ya se ha indicado, que las explicaciones sobre cualquier aspecto de las obras no interrumpieran el orden normal de la ficha y se colocaran cuando ésta termina, o sea al final de ella. En el caso de querer dar crédito a las instituciones que prestan documentos, libros o publicaciones periódicas, el dato del acervo al que pertenecen ocupa el mismo renglón que el de la colección de un particular o de un museo. Es igualmente importante unificar criterios, ya que en el caso del "Catálogo de la exposición" que se comenta (Jesús F. Contreras) se clasifican las acuarelas en la sección de pintura y, en cambio, en el catálogo general que le sigue, aparecen en el de dibujo.

#### 5.15.7. DE EXHIBICIONES TEMATICAS

Dada la complejidad que implica reunir a una serie de artistas que pertenecen a diferentes movimientos y tendencias u obras de diferentes culturas y épocas, en los catálogos de exposiciones temáticas es útil recurrir a las cronologías y a los cuadros sinópticos, así como incluir un texto general en el que se relacionen y no nada más se inserte a los productores plásticos o

los objetos artísticos. Por ello es de suma importancia exponer los motivos por los cuales se han reunido a esos creadores y no a otros o un determinado conjunto de obras, al igual que explicar las intenciones de la muestra.

Un ejemplo típico se encuentra en el catálogo de México Esplendores de Treinta siglos. La primera característica es la separación de sus dos secciones con una numeración diferente. En romanos se publican las presentaciones, los acervos y colecciones que hicieron posible la exposición y la lista de colaboradores que escribieron los ensayos. La segunda parte se enumera ya en arábigos y consta de cuatro secciones (arte prehispánico, virreinal, de los siglos XIX y XX). La sección inicial consta de nueve apartados que giran alrededor de importantes ciudades mesoamericanas. La segunda comprende 12 secciones para los diferentes asuntos del arte colonial y los dos últimos siglos, un estudio para cada uno de ellos. Por supuesto, al final vienen los agradecimientos, una bibliografía adicional, un índice onomástico y los créditos fotográficos.

El grueso volumen de 712 páginas (tanto en la versión española como en la inglesa, que son idénticas) contiene 512 ilustraciones, más de 400 de ellas en color y 10 mapas. Como se adoptan diferentes criterios en cada una de las cuatro secciones en la forma de elaborar las fichas técnicas, se transcribe en primer lugar el modelo con el orden de los datos de las obras maestras del mundo indígena mesoamericano:

- Número de cat./Nombre, descripción o título
- Lugar de procedencia

- Fecha por siglos
- Material
- Medidas (por lo regular la altura)
- Acervo o coleccionista y la ciudad de su sede
- El número de clasificación en el acervo al que pertenece

Las ilustraciones de los artículos (o sea piezas o imágenes no exhibidas) se diferencian claramente, ya que esas reproducciones fotográficas sólo llevan un corto pie de foto descriptivo de la imagen que acompañan. Se indica que algunas obras enumeradas en la lista del catálogo no se exhiben. Este es el caso de la 116 (Pila bautismal del convento franciscano de Tecali, en Puebla).

Muy distinta es el caso de los las obras de autores identificados. La ficha técnica consta entonces de dos partes, la primera:

- Nombre del autor
- Nacionalidad/Fechas de nacimiento y muerte
- Época de su actuación

La segunda registra:

- Título de la obra/Fecha
- Técnica y soporte/Medidas
- Museo o colección al que pertenece
- Ciudad de la institución

En todos los ejemplos que siguen a continuación se respeta la puntuación y la ortografía:

129 Baltasar de Echave Orio

Español; alrededor de 1558  
m. alrededor de 1620; en México en 1580

Cristo después de la flagelación  
adorado por el penitente San Pedro

Oleo sobre madera; 190 x 154 cms  
Firmado y fechado: B de Echave F/Año 1618  
SEDUE, Catedral Metropolitana,  
Ciudad de México

Algunas obras, como la 214, llevan la leyenda: "exhibida solo en Nueva York". Otra peculiaridad es que existen fichas técnicas que abarcan dos piezas:

216 Dos jarrones  
Guadalajara, Jalisco, siglo XVII

a. Cerámica modelada, policroma sobre engobe rojo, horneada; altura 86.5 cm  
diámetro mayor 63 cm

Inscripción: INMORTAL D. JUAN PEREZ DE GUZMAN CANTETU  
Museo de América, Madrid

b. Cerámica modelada, policroma sobre engobe ocre, horneada; altura 82 cm  
diámetro mayor 58.5 cm  
Museo de América, Madrid

Este caso resulta de interés, ya que si el número de catálogo abarcaba las dos obras podrían haberse sintetizado los datos de la técnica y del museo de la siguiente manera:

Dos jarrones  
Guadalajara, Jalisco, siglo XVII  
Ambos en cerámica modelada y policroma  
engobes rojo y ocre:

a. Altura 86.5 x 63 cms (diámetro mayor)

b. Altura 82 x 58.5 cms (diámetro mayor)  
Ambos col. Museo de América, Madrid

En las secciones de los siglos XIX y XX no se anota ya la nacionalidad (es decir, no se sigue una norma para uniformar el catálogo), pero se conserva la distinción de las dos partes de las que consta la ficha. La superior para los datos del artista y la inferior para los datos de la obra:

243 Pelegrín Clavé

n. 1810, Barcelona-m. 1880, Barcelona

Don José Bernardo Couto, 1849

Oleo sobre tela; 116 x 94 cm  
Colección Agustín Acosta Lagunes,  
Ciudad de México

En esta ficha técnica de un grabado de Posada se conserva la misma información, pero ordenada en dos renglones:

277 José Guadalupe Posada

n. 1852, Aguascalientes  
m. 1913, ciudad de México

Revumbio de calaveras

Publicado por Antonio Vanegas Arroyo,  
Ciudad de México  
Grabado en metal y tipos de imprenta, impreso en  
papel de china; tamaño de hoja: 39.4 x 29.2 cm  
The Metropolitan Museum of Art,  
The Elisha Whittelsey Collection,  
The Elisha Whittelsey Fund,  
Nueva York 1946 46.46.313

Y un último, ya del siglo XX que remite a otro tipo de problemas que no presentan las cédulas para una sola pintura:

321 Diego Rivera

n. 1886, Guanajuato  
m. 1957, ciudad de México

Día de mayo en Moscú, 1928

Cuaderno de bocetos de 45 acuarelas  
Lápiz o crayón y acuarela sobre papel  
cuadrículado;  
33 páginas: 10.4 x 16.2 cm;  
12 páginas: 16.2 x 10.4 cm  
The Museum of Modern Art, Nueva York  
Donación de Abby Aldrich Rockefeller

Para estas cuestiones hay que tomar en cuenta lo relativo a las normas de uniformar el orden de los datos y los textos de las



fichas técnicas, porque uno espera encontrar una sólida fundamentación sobre las características que se les han conferido. Una muestra, en rigor, no debería ser arbitraria, como tampoco los criterios para redactar tanto las cédulas como las fichas técnicas. Llama la atención que se les haya escapado este problema a los curadores y a los asesores de un museo de la talla del Metropolitan.

Gauguin y la Escuela de Pont-Aven es un ejemplo de un catálogo de una exposición colectiva muy bien hecho y digno de ser imitado. Presenta al principio tres páginas dedicadas al Comité de Honor (de los dos países y de la Unión Latina que son los organizadores), al Comité de Organización (en el que se agrega el directorio del Museo del Palacio de Bellas Artes y los créditos técnicos de la exposición) y al Comisariado y a los responsables de la asesoría científica, al final. Luego vienen los agradecimientos tanto de las personas como de las instituciones que hicieron posible la exposición. Después aparece el índice en el que bajo el subtítulo de "Prólogos" se ordenan las seis presentaciones de los directivos de las instituciones participantes.

En la sección de textos aparecen tres estudios académicos y un apartado de las cartas que Paul Gauguin dirigió a sus amigos. Le sigue el catálogo de obra (en la forma de la reproducción de la imagen y bajo ella los datos de la ficha técnica que se inicia con el número, al cual le siguen el nombre del autor, el título de la obra, la fecha o fechas de su realización y el museo o

colección a la que pertenece). La sección más importante del catálogo está dedicada a las "Notas biográficas y leyendas de las obras", escritas admirablemente bien por André Cariou. Cierra con una bibliografía, separada en libros y catálogos de exposiciones y los créditos de las fotografías y de las cartas de Gauguin.

Pasado y presente del Centro Histórico contiene tres interesantes estudios. Uno sobre el urbanismo de la ciudad colonial, el segundo y el tercero sobre las imágenes de México en el pasado siglo y el actual. La lista de obras se presenta sin numeración pero en orden alfabético (271 obras), aunque sí se indica el número de la ilustración de aquellas que se encuentran reproducidas. Comprende también al final los créditos necesarios, si bien sorprendentemente carece de bibliografía.

Un catálogo de suma interés es el de Pintores valencianos (1860 - 1936): de la colección de la Diputación de Valencia, ya que además de los ensayos contiene un "catálogo de exhibición" que encierra los siguientes datos:

- Nombre del autor (alfabetizado por el apellido)
- Fechas de nacimiento y muerte
- Título de la obra
- Técnica y medidas (en el mismo renglón)
- Número de inventario
- Un comentario sobre los aspectos históricos y estilísticos de cada una de las obras

Es un catálogo bilingüe, en inglés y en español, porque se trataba de una exposición itinerante organizada por el Spanish Institute de Nueva York.

nación de imágenes: la litografía mexicana del siglo XIX

implicaba una serie de problemas en la elaboración de la lista de obra del catálogo, para lograr evitar estar repitiendo constantemente la información referente a las publicaciones donde habían aparecido las estampas. En primer lugar, como lo que se exhibía eran las láminas de las publicaciones, era necesario indicar en esa relación a qué libro, periódico, álbum o revista pertenecían. En estos casos lo más conveniente es anexar la lista de publicaciones que se elabora de acuerdo a las convenciones bibliohemerográficas (Al contrario del criterio adoptado en el catálogo de citar cada vez los datos de la ficha bibliográfica completos de una misma publicación y estaría repitiendo hasta dos o tres veces por página), ya que para la cédula y la ficha técnica bastaría el título, el volumen y el número de la publicación bajo el título de la obra gráfica exhibida. De cualquier modo, todos los datos bibliográficos y hemerográficos se encontrarían al final en la lista de publicaciones.

Bastaría recordar que en la lista o catálogo cuando una obra no tiene firma o no se sabe su autor, se puede señalar con la palabra anónimo/a e iniciarla con el título de la estampa (este es caso). Con el sólo hecho de colocar una nota aclaratoria al principio indicándolo:

Cuando no se da el nombre del autor, la obra es anónima y por ello se alfabetiza por el título que la encabeza. Además, en los casos en que no se encuentra firmada, se indica al final de la ficha.

Este tipo de recursos permite evitar, como es el caso de nación de imágenes, repetir 15 veces la ficha técnica de La

Orquesta; 13. El Hijo del Ahuizote; ocho, El Museo Mexicano; cinco. La Naturaleza, México y sus alrededores y La Ilustración mexicana; cuatro. La Historia Barzante, El Padre Cobos y De Ultramar a México, viaje del emperador Maximiliano y de la emperatriz Carlota; tres El Tio Nonilla, La Cruz y El Gallo Pilegórico, etc. Por otra parte, si bien es de verdadero interés conocer a los colaboradores de un periódico, para la identificación en una muestra sólo son necesarios el nombre de la publicación, la ciudad, la periodicidad y la fecha. Copio la complicada forma adoptada en el catálogo citado:

La Orquesta. Jefe de redacción Vicente Riva Palacio.  
Bra. época. Tomo I, núm. 2, 29 de junio de 1867. Mé-  
xico, Manuel C. Villegas, H. Iriarte y C. Escalante edi-  
tores, imprenta literaria (calle 2da. de Santo Domingo  
núm. 10). 4 páginas por número. Periódico publicado  
miércoles y sábados.

Constantino Escalante (1836 - 1868)

183. Los tres santos franceses

Lápiz graso, pluma y punta para sacar luces

15.2 x 24

22.2 x 30

Parte de la equivocación reside en darle excesiva importancia a la publicación, cuando en la muestra hay que llamar la atención sobre los autores y los títulos de las litografías, sin olvidar los datos de la publicación en forma abreviada.

En lugar de esa gran cantidad de datos cada vez que se cita una lamina de esta obra, se podría quitar la apabullante e innecesaria ficha hemerográfica y escribir solamente en la cédula una forma simplificada de la siguiente manera:

183. Constantino Escalante (1836 - 1868)

Los tres santos franceses

La Orquesta. 3a. Epoca. 29/VI/1867

Lápiz graso, pluma y punta para sacar luces

15.2 x 24

22.2 x 30

Si bien el catálogo de esta exposición tiene excelentes estudios sobre el motivo de la muestra y otros aciertos como incluir las fechas de edición de las publicaciones o la curiosa lista del apéndice titulada "Talleres litográficos del siglo XIX", no lo son, en cambio, el anotar datos sin sentido como las direcciones de las imprentas pues no sólo ellas ya no existen, sino que los nombres de las calles no le dicen ya nada a casi ningún especialista y mucho menos al público. He aquí algunas muestras:

Calle de la Chiquis núm. 6, calle de la Cadena 13, calle de los Rebeldes 2, calle de Tiburcio 19...

En cambio, está muy bien identificar tanto la imprenta como el taller litográfico y si bien era suficiente con el volumen o tomo, el número y la fecha, el incluir la página donde se encuentra la ilustración en el conjunto es más un exceso que celo de los investigadores.

El especial reconocimiento a la Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla al final y en letras tan pequeñas, resulta insuficiente, pues como se lee en el catálogo la mayoría de las obras de la muestra pertenecían a esa colección. Debió ir, al menos al principio y hubiera sido conveniente en un recuadro con una tipografía mayor que realmente lo destacara.

En la bibliografía (según el criterio de los autores, lo que

está bien) enlistan en la sección de diccionarios obras que no lo son como México a través de los siglos o Discursos y poesías pronunciados en la apertura de los talleres de litografía... la edición de un catálogo es, como puede verse, un asunto delicado y laborioso en el que hay que poner no solo el mayor empeño, sino consultar con los especialistas de cada área.

Por razones prácticas he decidido comentar algunos aspectos de los catálogos de fotografía en este inciso. No muy diferentes de los catálogos de gráfica, presentan igualmente cierta dificultad por la necesidad de un amplio conocimiento de las técnicas de estas modalidades artísticas. Es aconsejable por ello asesorarse de auténticos artistas gráficos o fotógrafos que conozcan con profundidad los diferentes procedimientos ya sea del grabado o de la fotografía, tanto del pasado como los de hoy.

Una idea de los tropiezos que pueden encontrarse se advierten en algunos de los siguientes ejemplos tomados del catálogo Fotografía: siglo XIX, cuyo orden es el siguiente:

- Autor
- País y fecha
- Título en español
- Título en inglés
- Técnica
- Medidas
- Impresión
- Colección y ciudad
- Donador

ADELE  
Austria, s. XIX  
"MUJER CON CESTO Y GATO", ca. 1870-1880  
WOMAN WITH BASKET AND CAT  
albúmina/carte-de-visite  
9 x 5.5 cms  
Impresión de época  
Col. Museo de Arte Moderno, México

A. BRIQUET

Francia, activo ca. 1860-1902

"EL SALTO, MUNICIPIO DE ECATZINGO, VISTA TOMADA  
DESPUES DEL BANQUETE HABIDO CON MOTIVO DE LA  
INAUGURACION DEL TELEFONO", México, ca. 1883

EL SALTO MUNICIPALITY OF ECATZINGO, VIEW TAKEN  
AFTER THE FEAST PAST ON THE OCCASION OF THE  
TELEPHONE'S INAUGURATION

Album, Estado de México, Vistas Fotográficas del Distrito  
de Chalco

albumina

20.3 x 26.7 cms

impresión de época

Aunque se ha respetado la ortografía y la puntuación para la transcripción, creemos que el cambio de un renglón a otro implica un punto y aparte, tal y como se anotó en el inciso correspondiente, por lo que nos parece preferible iniciar siempre cualquier renglón con mayúsculas.

En cuanto a lo que toca a la variedad de las técnicas fotográficas, cito algunas que aparecen en las fichas técnicas del catálogo que acabo de mencionar: albumina, daquerrotipo, daquerrotipo iluminado, colodión barnizado, colodión pintado y barnizado, ferrotipo, ambrotipo iluminado, cianotipia, fototipia, plata al cloruro de oro y heliografía. Algunos otros términos como carto de visite, papel salado o negativo en papel, al igual que precisiones como impresión de época, impresión del original, impresión de un positivo, avisan al lector o al estudioso de asuntos tales como variaciones en el tamaño o de cambios en la reproducción. Por eso, en muchas ocasiones se dan las medidas de la imagen fotográfica seguidas de las del papel, como es también el caso de los ejemplares de la gráfica.

#### 5.15.8. DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

Los catálogos de exposiciones colectivas de pintura, escultura, dibujo, gráfica o diseño necesitan unificar el formato curricular para todos los participantes, equilibrar la longitud de los textos, así como el número de ilustraciones que corresponden a cada autor cuando se trata de artistas vivos contemporáneos. Respecto a los del pasado, las características que se den a cualquier catálogo dependen de lo que se pretende lograr. En cualquiera de estos casos es posible que dada la naturaleza de la exposición sea necesario que algunos artistas presenten un número mayor de obras y que esto se refleje en la cantidad de ilustraciones, aspecto que debe ser meditado para que se apoye en estrictos criterios de investigación y no en meras preferencias.

Básicamente existen dos clases de catálogos colectivos, como se había mencionado ya, los de artistas vivos son generalmente de bienales, concursos o de un grupo determinado de artistas que por ciertos motivos se han reunido. En cambio, los de maestros del arte del pasado, en exposiciones que no son necesariamente temáticas, sino que los reúnen por ser de una misma época o corriente es necesario determinar y explicitar cuáles son los elementos unificadores. En este caso se encuentran los de las exposiciones tituladas Confrontación 66, A sazón de los 80's...

Los catálogos de muestras colectivas reúnen una serie de rasgos comunes como el dedicar en la lista de obra secciones o apartados para cada uno de los participantes. Claros ejemplos de reunión de artistas de disímulo estilo o procedencia se



encuentran en los del Salón Nacional de Artes Plásticas, dedicados a la pintura, fotografía o dibujo, al igual que los de la Bienal de grabado o la Trienal de escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Por tratarse de certámenes constan de las siguientes secciones:

- Convocatoria
- Acta de premiación del jurado
- Presentación
- Estudio introductorio (optativo)
- Relación de obras premiadas y/o de las menciones
- Lista de obras seleccionadas

Un formato de atinada elección, como ya se indicó, es presentar el catálogo completo de las obras en la manera de reproducción de la imagen con los datos de la ficha técnica a su lado. En cualquier caso, al principio se ordenan las obras premiadas con la anotación del tipo de premio y/o lugar que ocuparon, así como las menciones otorgadas por el jurado. Cuando no se utilice esta forma de presentación, entonces se publican las dos listas antes mencionadas (en el mismo orden). Importante es no olvidar que si no se reproducen todas las imágenes de las obras seleccionadas, al menos deberán aparecer las premiadas y las que obtuvieron menciones. Equitativo, y casi de rigor, es darles el orden señalado en el acta. Pueden consultarse los del Concurso Estudiantil de Aguascalientes (hoy llamado Concurso de Arte Joven) celebrados en Aguascalientes.

Otra forma también práctica y de suma utilidad para lectores e investigadores, es la de integrar una sección dedicada a la síntesis de los currícula artísticos de todos los participantes o

por lo menos para aquellos a los que se les otorgaron galardones. Este apartado habrá que organizarlo uniformándolo en cuanto a la extensión, para que sea similar en todos los casos por tratarse de una norma elemental de las competiciones. Podría ser válido en ciertos casos extenderse un poco más en la síntesis curricular de los artistas premiados.

Magníficos ejemplos de exhibición colectiva tanto de la tradición como del presente, se encuentra en La pintura de los Estados Unidos de los museos de la ciudad de Washington. Está contriguado de las siguiente manera:

Una nota que indica el "alto patrocinio" de las esposas de los presidentes de México y Estados Unidos, de 1981.

Dos presentaciones: la del presidente americano seguida de la del director del Instituto Nacional de Bellas Artes. (Resulta conveniente, en el caso de las presentaciones, que los cargos de los firmantes sean equivalentes, pues parece errónea la desproporción del ejemplo anterior.) Un apartado con el nombre de "Reconocimientos", que en realidad también es una introducción sobre el carácter de la muestra y los numerosos agradecimientos.

Una página dedicada a los miembros de los **comités de honor, técnico y de organización**, separados en dos columnas. La de la izquierda se reserva para los mexicanos y la de la derecha para los estadounidenses.

Por la naturaleza de la muestra aparece después el "Contenido" (o sumario) del catálogo:

- Colección Nacional de Bellas Artes
- Galería Corcoran de Arte

- Galería Nacional de Arte
  - La Colección Phillips
  - Museo Hirshhorn y Jardín de Escultura
  - La Casa Blanca
  - Secretaría de Estado
  - Introducción
  - Catálogo
  - Índice
- (Y los créditos de la portada)

A cada una de las instituciones participantes en esta muestra se les concede una página en las que se anota:

- Nombre del museo o dependencia
- Dirección
- Nombre del director
- Textos  
(La introducción es en realidad un estudio académico sobre los 200 años de pintura estadounidense.)
- Orígenes de la colección, nombres de los coleccionistas que donaron las obras, historia del edificio y algunos de sus principales servicios; siempre con dos fotografías: una vista del exterior y otra del interior.
- Catálogo de obra, en la forma de una página de texto que acompaña a otra con la ilustración que comenta. En él se asienta la siguiente información y orden de la ficha técnica:

NOMBRE DEL AUTOR Y FECHAS DE NACIMIENTO  
Y MUERTE (en versales)

Título de la obra y año de la factura

Técnica y medidas

Acervo

Fondo, donación o adquisición y año respectivo

- Nota aclaratoria o explicativa sobre la pintura que glosa
- Minicurrículum del artista (entre 7 y 15 líneas)

Una solución diferente para catálogos de exposiciones colectivas, en verdad admirable por su carácter sintético, es Art Works: The Painewebber Collection of Contemporary Masters. Folleto de 12 páginas incluidas la portada y la contraportada,

aparece en la primera de forros:

- Patrocinador
- Itinerario de la exposición (6 museos)
- Nombre del museo organizador
- Créditos

Abarca desde la página dos hasta la seis el estudio introductorio, acompañado por ocho ilustraciones, de la curadora de arte del siglo XX del Museo de Bellas Artes de Houston. Se deja la última página y la segunda de forros para la lista de obra que llaman índice de la exhibición (Exhibition Checklist):

- Autor (nacionalidad, lugar de nacimiento y año)
- Título y año
- Técnica
- Medidas

Como se aprecia en la lista anterior, se suprime el nombre del acervo o coleccionista por una nota al principio (traduzco):

"Excepto otra indicación, todas las obras son de la colección PaineWebber Group Inc. Nueva York"

Esa misma solución ya comentada de un folleto de pocas páginas, portada y contraportada, se encuentra también en el catálogo Venetian Paintings: from the Collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation. En él aparecen los créditos en la segunda de forros, contiene una presentación mínima (alrededor de media cuartilla), un breve texto, diez ilustraciones contando la de la portada, todas ellas a color, y para la lista de obra se reserva la tercera de forros. Al parecer este es un formato típico que emplea para pequeñas exposiciones el Museo de Bellas Artes de Houston, entre otras instituciones.

A la sazón de los 80: exposición colectiva de escultura, catálogo de La Casa del Lago de Difusión Cultural de la UNAM,

propone un formato de notable utilidad. En cada página se coloca al lado de la fotografía de una obra, una declaración de su autor, una pequeña nota biográfica, una breve lista de sus principales exhibiciones y, en algunos casos, otra de "Obra pública", para dejar al final la mención de "Distinciones y premios". Por supuesto se inicia con una introducción que explica el porqué de las 82 obras del mismo número de artistas y cierra con un práctico directorio de los participantes.

El esquema de La Escuela Mexicana de Escultura: Maestros fundadores puede ser de utilidad para los catálogos de exposiciones colectivas por el orden adoptado:

- Estudio general del tema de la exhibición
- Breve estudio sobre cada uno de los artistas
- Fotografía del autor y tres reproducciones de su obra
- Cronología personal
- Crestomatia de notas críticas
- Hemerografía selecta de cada artista
- Bibliografía general sobre el tema
- Catálogo de obra

El orden de la lista de obras es:

- Autor (alfabetizado por su apellido)
- Técnicas
- Obras en orden cronológico

Respecto a las técnicas no se sigue siempre el mismo criterio, ya que unas veces es meramente general, como cuando se indica bronce, y en cambio, otras se precisa como cuando dice tallas (ónix verde, granito, mármol, piedra, cantera rosa o gris). No deja de llamar la atención el que incluyan los colores o el término cantera, en vez del lugar de origen, lo que si indicaría la clase de material al que se están refiriendo. En los casos de las obras realizadas en madera no se especifica nunca

cual, e incluyen fotografías de las obras en las que se dan los datos técnicos de las fotografías y no los de las piezas.

En realidad es una grave equivocación porque se trata de ilustrar la actividad escultórica y no la fotográfica. Los datos de éstas últimas debían haberse separado en una lista de créditos o material complementario, pues no se refieren a las características de las obras artísticas, al no dar sus especificaciones, sino a las de sus imágenes. Es siempre preferible adoptar lineamientos que resulten claros en lugar de confusos para cualquier lector.

La estructura de Siete pintores: otra cara de la Escuela Mexicana puede ser también muy útil como un ejemplo más de las variantes que revisten los catálogos de exhibiciones colectivas.

Presenta el siguiente orden:

- Dos estudios temáticos introductorios
- Una cronología para cada participante
- La ilustración de un cuadro en color y de otros dos o tres en blanco y negro
- Una reducida bibliografía general
- Una larga lista de agradecimientos
- Créditos
- Directorio

Nada conveniente que el orden de los artistas en el catálogo sea subjetivo y no alfabético.

#### 5.15.9. DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

A pesar de tratarse de los catálogos más comunes, he preferido dejarlos casi al final por ser los más sencillos. Como es lógico suponer, el catálogo de una exposición individual sería el que menos problemas presenta tanto en su concepto como en su

organización. Sin embargo, depende de la categoría y el prestigio del artista, de la misma forma que de su importancia en la historia del arte. Los hay desde breves versiones con información bastante sintética y pocas ilustraciones, hasta complejos estudios sobre su personalidad artística, el carácter de su obra y su proyección estética cuando se trata de grandes personalidades de las manifestaciones artísticas de cada país.

Por ello basta iniciarlo con una presentación sobre su labor, continuar con los datos de su curriculum (véase el apartado 5.9. "Curricula") y cerrarlo tanto con la lista de obras exhibidas como con algunas ilustraciones de ellas. Si se decide realizar un catálogo de mayor extensión donde aparezca un ensayo o estudio académico sobre el artista, es obligatorio contar con la colaboración de especialistas que aborden las diferentes vertientes y problemas que plantea, ya sea la complejidad de la producción plástica de una figura sobresaliente o el estudio introductorio que valora a una nueva figura. También sería de utilidad contar con el auxilio de investigadores capaces de relacionar el trabajo artístico de un individuo con la diversidad de las situaciones sociales, culturales y estéticas de su momento, al igual que de intentar plasmar lecturas novedosas o análisis cuya perspectiva resulte original.

La variedad de escritos sirve para lanzar hipótesis, investigar aspectos nuevos o publicar ensayos audaces. Hay una gama muy amplia de posibilidades que responde a las distintas intenciones y a la función tanto de una muestra retrospectiva

como a la de un museo o a las propuestas de los equipos de investigadores que plantearon el trabajo. En particular, las exposiciones retrospectivas pueden ser muy amplias y por ello su complejidad. Sirven de pretexto para reflexionar sobre la obra de los artistas que han sido poco estudiados o para dar nuevas interpretaciones de su producción.

Los catálogos de exhibiciones individuales de artistas del siglo XX ya fallecidos, presentan una diferencia radical con los de los autores que todavía se encuentran produciendo, porque implican la posibilidad de juzgar la totalidad de su trabajo y no meramente unos años o una etapa, aunque no se trate necesariamente de una retrospectiva, pues su inserción en la historia del arte es un ciclo ya cerrado.

Ciertos elementos son indispensables para formar el catálogo de una exposición individual:

- Una presentación, ensayo o estudio de la obra.
- Algunas ilustraciones
- La lista o catálogo de la obra
- Un breve curriculum
- Una selección de las exposiciones más importantes

Un aspecto que debe cuidarse en los catálogos individuales es que si el nombre del artista se encuentra en el título de la exposición, no es conveniente estarlo repitiéndolo en los títulos de los ensayos o de los estudios académicos dentro del catálogo. Así, en el de Rafael Canudo del Museo de Arte Moderno, en ambos ensayos se repite su nombre. En muchos otros catálogos se repite innecesariamente varias veces como en el de María Izquierdo en el que aparece en los cinco ensayos, de diferentes autores, que se



incluyen. Muchas veces el problema radica en que se solicitan las colaboraciones a diferentes autores sin avisarles de este inconveniente, ya que después, cuando han entregado su ensayo es muy difícil pedirles que modifiquen el título e incluso sería un grave error cambiarlos sin su autorización.

Polípticos o pequeños folletos que constan de una presentación del artista, la lista de obra y algunas ilustraciones es la fórmula más reducida que emplean varias galerías como las de la Escuela Nacional de Artes Plásticas que se dedican casi siempre a exposiciones de estudiantes y en otras ocasiones a las de maestros o de artistas invitados (Últimos años: pintura y objetos, de Lucinda Urrusti). Así son muchos de los publicados por el Museo de Arte Moderno, el Museo Carrillo Gil o el Museo de la Estampa. Comentaré únicamente tres porque me parecen suficientes para analizar las constantes que se encuentran.

Carlos Aguirre: notas sobre la revolución, de diez páginas solamente, se compone por:

- Un estudio introductorio sobre el artista
- Diez ilustraciones en blanco y negro y tres en color
- Un minicurrículum con foto que no pasa de 25 líneas  
(Ver inciso 5.10. Currícula)

En la ficha técnica se omite el renglón de la técnica (excepto en la primera) porque se substituye por una nota al final del catálogo:

Todas las obras están ejecutadas en técnica mixta

una segunda aclaración concluye el catálogo:

Las obras que no indican el coleccionista, son propiedad del artista

Otra catálogo también muy sencillo aunque bilingüe es:

Newton en el D.F.; Carlos Aguirre. En sólo 32 páginas (ocupa 27 de ellas únicamente para las ilustraciones, 16 en color incluidas las de la portada y contraportada) se ordena todo el material del catálogo: la presentación en dos idiomas, los pies de foto que identifican cada obra, el catálogo y un curriculum reducido. En la tercera de forros se leen los créditos.

Un poco más gruesos, pero igualmente sencillos por su concepto son los de Rafael Cauduro: dibujos y el de Francisco Moreno Capdevila, ambos del Museo Nacional de la Estampa. El de Cauduro contraviene varias de las casi convenciones en la forma de transcribir la lista de obra, pues ponen entre paréntesis el número de lista y también entre paréntesis, antes del título, el número bajo la ilustración que lo remite al catálogo de obra.

En el ya citado de Rafael Cauduro llaman curriculum a la lista de sus exposiciones individuales, colectivas y a una tercera que nombran de "obras especiales". En cuatro renglones se anotan las fechas de nacimiento y sus estudios de arquitecto y diseñador. Como se ve es un sobreentendido en cualquier catálogo, que el curriculum abarque más lo artístico que los meros hechos biográficos cuando se refiere a un artista joven o con una trayectoria no muy larga. También puede deberse a las limitaciones de espacio.

El catálogo de la exposición de Armando Morales en los

museos Rufino Tamayo y de Monterrey es un ejemplo no sólo más cuidado, sino bien hecho. Tiene una presentación "a la limón" de los dos museos, dos ensayos de exposiciones anteriores y un estudio escrito para esta muestra, 53 ilustraciones en color, una amplia cronología con precisiones sobre su vida y desarrollo personal. El apartado titulado "Fuentes documentales" no remite a ningún documento, consiste en realidad en una bibliohemerografía. Quizas pueda llamarse fuentes de la investigación, pero lo mejor es subdividirlo en bibliografía, hemerografía (o si se juntan bibliohemerografía) y otras fuentes, que además de las documentales engloba hoy a los medios audiovisuales.

La muestra dedicada a Roberto Montenegro en 1984 o la de las bellas imágenes de Amelia Peláez: fulgor de las islas, del XIX Festival Internacional Cervantino, son dos buenos ejemplos de catálogos individuales de artistas ya fallecidos que no sólo no fueron exposiciones retrospectivas, sino que no obstante ser exhibiciones de importancia (75 y 95 obras respectivamente) se trata de catálogos comunes por su formato y corta extensión.

Los dos constan de las mismas secciones, si bien el segundo carece de agradecimientos y tiene, en cambio, los directorios de dos secretarías, una dependencia, un museo y la institución organizadora, al igual que comprende en lugar de un estudio sobre el artista al que se dedica, dos. A continuación se puede comparar la estructura de ambos:

R. Montenegro

Amelia Peláez

Agradecimientos  
Introducción  
Estudio  
Ilustraciones  
Catálogo  
Cronología biográfica

Presentación  
Ensayos  
Cronología  
Lista de obra  
Directorio

Un catálogo más completo y cuidado de una muestra individual es el de Francisco Moreno Capdevila: visión múltiple. 1987. Aparte de las consabidas presentación y ensayo sobre su obra, se dedica cada página a una ilustración de su trabajo: 16 en color y 50 en blanco y negro. La sección titulada "Biografía cronológica" se subdivide en 15 apartados (véase inciso 5.10. "Curricula"). Se inserta después un cuadro sinóptico para la obra mural en cinco columnas.

Con fragmentos de declaraciones o entrevistas del artista se forma un capítulo: Palabras de Francisco Moreno Capdevila, al que le siguen:

- Antología crítica
- Hemerografía
- Bibliografía
- Catálogo
- Agradecimientos
- Créditos

La lista de obras del catálogo está ordenada por técnicas y grupos temáticos:

- Pintura
- Dibujo
- Gráfica
- Planchas originales
- Estampas para ilustración
- Libros ilustrados

En el caso de los catálogos de grabado, como en todos los de gráfica (ver en el capítulo 5.14.3. "De exposiciones colectivas",

algunas precisiones sobre los de fotografía) es muy importante tener un amplio conocimiento de las técnicas para elaborar bien la lista de obra. En caso contrario, lo mejor es asesorarse de grabadores reconocidos para determinar los procedimientos, el orden de impresión y el número de placas, al igual que los problemas que plantean las técnicas mixtas.

En la sección de gráfica no sólo es innecesario sino excesivo el repetir demasiadas veces grabado. Algunos ejemplos a la izquierda, tomados del catálogo de Francisco Moreno Capdevila y una propuesta mejorada, sintética, a la derecha:

- |                                     |                        |
|-------------------------------------|------------------------|
| - Grabado al aguafuerte             | - Aguafuerte           |
| - Grabado a punta seca y agua tinta | - Punta seca...        |
| - Grabado al buril                  | - Buril                |
| - Grabado al aguafuerte al azúcar   | - Aguafuerte al azúcar |

En otras ocasiones es totalmente correcto no suprimir la palabra grabado, como en grabado en linóleo, grabado en color o grabado coloreado. En cambio puede sustituirse cuando dice grabado a color en madera por xilografía en color. Algunos datos de la ficha técnica son esenciales y denotan la asesoría del artista:

148. Bajando al valle, 1958  
Estudio técnico de grabado en relieve para color en tres planchas de cinc  
30 x 50
182. Monte Albán I, 1972  
Serie: "Monte Albán"  
Relieve con material plástico sobre aluminio y tallas  
variante en color (1) impreso en amarillos  
38.5 x 38.5

183. Monte Albán II, 1972  
 Serie: "Monte Albán"  
 Relieve en aluminio, ácido y talla  
 Variante en color (1) impreso en  
 ocre, rojo y naranja  
 38.5 x 38.5
196. Espacio I, 1976  
 Serie: "Espacios"  
 Litografía/serigrafía  
 Impresión a cuatro tintas:  
 I. Ocre claro: serigrafía  
 II. Violeta: serigrafía  
 III. Azul ultramar medio: serigrafía  
 IV. Negro: piedra litográfica  
 43 x 43
202. Prisioneros II, 1960  
 Plancha de madera grabada en  
 hueco relieve.  
 54.5 x 34.5
226. Monte Albán II, 1972  
 Serie: "Monte Albán"  
 Plancha de aluminio grabada en  
 relieve, ácido y talla  
 38.7 x 39
227. Retrato de Francisco, 1972  
 Plancha de aluminio  
 Aquadas con mordientes a pincel  
 y reservas de barniz  
 32 x 34.5

A pesar del título que remite a dos artistas:

Erida Kahlo Tina Modotti, he preferido reseñar aquí este catálogo porque si bien las relacionan en el texto introductorio, tanto la concepción como el desarrollo de esta publicación y la lista de obra esta concebido como el de dos artistas individuales. En el catálogo de obra se separan las de la artista mexicana de las de la fotógrafa italiana. El escrito final es una nota sobre las "obras incluidas en este catálogo que no figuran en la exposición", lo que avisa de este importante asunto. Tanto el

materia gráfico como las reflexiones de los autores del catálogo son de enorme interés, sobre todo porque presenta las visiones contemporáneas y textos de la época en la que trabajaron estas dos notables artistas.

Es útil recordar que por pequeño que sea --por ejemplo dipticos, trípticos o polípticos-- únicamente puede ser considerada una publicación como catálogo si contiene la lista de obra, ya que existen incluso algunas instituciones de importancia, de la categoría del Instituto Nacional de Bellas Artes, que publican folletos que no podrían ser considerados catálogos porque falta precisamente la lista de obra. Un primer ejemplo se encuentra en Pinto mi calavera, en el que se anuncia el título de la exposición, los meses en la que permanecerá abierta y el curriculum del artista. Dos más en los que existe una presentación del o los expositores y luego la síntesis curricular o la lista de participantes sin incluir el catálogo de obra son: Escultura, cerámica y tapiz de Aguascalientes e imágenes parciales: aguafuertes de Jesús Martínez, ambos del INBA.

#### 5.15.10. DE SUBASTAS

De enorme utilidad para localizar cuadros y coleccionistas o autenticar algunas obras, son los catálogos publicados por las casas de subastas como Sotheby's o Christie's. De acuerdo a su conveniencia, estas instituciones estudian las peculiaridades, rastrean el origen de las obras que subastarán y buscan legitimar

la autenticidad de las piezas que ofrecen. De acuerdo a la tematica de cada subasta hay catálogos sobre la pintura de la tradición, la mexicana, la impresionistas, así como de otras modalidades artísticas como el dibujo, el grabado, la escultura, el arte de la China, India o Persia, el mobiliario y el de muchos otros tipos de objetos.

Se inician por lo regular con el directorio de la institución. La portadilla la dedican al título del catálogo y a señalar la fecha, la hora y las condiciones de la subasta, así como los días que permanecerá la exhibición previa. Le siguen el costo del catálogo, la dirección y los teléfonos de la casa de subastas.

Algunos ejemplos típicos se encuentran en Latin American Paintings, Drawings and Sculpture, Part I y Indian and Southeast Asian Art de Sotheby's, 19th Century Continental Pictures, Watercolours and Drawings y Fine French and Continental Furniture and Tapestries, de Christie's. En los catálogos de ambas casas se incluyen al principio también los servicios para los clientes, la información para compradores y vendedores, especialistas, departamentos, condiciones y garantías.

Además de la ilustración aparecen los datos de la ficha técnica que comprende, casi siempre:

- Autor y fechas de nacimiento y muerte
- Título de la obra
- Si se encuentra o no firmada
- Técnica
- Medidas tanto en pulgadas como en centímetros
- Propietarios anteriores
- Realizada en o entre...
- Exhibiciones



- Bibliografía (Literature)
- Precio estimado

En el inciso de la firma, en los catálogos de Christie's, se anotan muchas veces la forma, el lugar y las leyendas (si es que el cuadro las tiene y en la lengua original), así como indicaciones sobre la autenticidad. El ya citado de arte latinoamericano de Sotheby's agrega después de la ficha una nota o un breve estudio sobre el autor y la obra, lo que también sirve para prestigiar y ayudar a valorar la pieza que se subastará.

Los catálogos de subastas son una variante de los de exhibiciones colectivas. Los más sencillos presentan siempre la imagen acompañada de la tradicional ficha técnica. Así es Denos una mano: cuarta venta anual de arte, en el cual se coloca la fecha de la factura de la obra después de las medidas, en lugar de su sitio convencional y lógico que sigue al título. Estos catálogos se inician generalmente con el número de lista de la obra que, en muchos casos, es el del orden de la subasta. De enorme utilidad son estos catálogos porque se trata de verdaderos auxiliares visuales en el conocimiento del arte de una época o de los artistas, sobre todo contemporáneos. A veces son tan bien muy útiles porque en ellos se encuentran imágenes de obras que nunca antes han sido exhibidas.

#### 5.16. TRADUCCIONES

Se debe insistir en que las traducciones de textos artísticos es un trabajo especializado y que no debe encomendarse a traductores improvisados. Cuando se publicó la Guía del Museo de San Carlos,

la entonces directora, Graciela Reyes Retana, con muy buen ojo, notó que tenía voces muy extrañas y me pidió que la revisara. El problema no era nada más que utilizaba los términos ingleses comunes como el de cloth o fabric (tela) en lugar de ganzas en la terna técnica de una pintura, sino que presentaba numerosas incorrecciones. Es necesario recordar que no basta haber terminado el ciclo de cursos de un idioma o haber vivido una temporada en el país de alguna lengua extranjera para intentar traducir libros. Tampoco basta el simple hecho de que un traductor sea un hombre culto. Es indispensable que esté familiarizado con los textos artísticos y de los museos en los dos idiomas: el que traduce y del que va a traducir y que sea un especialista en traducción y sepa checar con obras de instituciones serias o de autoridades en la materia de los dos idiomas.

Para dejar constancia de que no es un problema nada más de traducir del español a otras lenguas, he aquí uno de los muchos errores que se encuentran en Louvre: guía del visitante con DELSA, en su edición en español, pues al parecer también su traducción se hizo apresuradamente y no por un especialista en nuestra lengua. En el comentario de la primera obra (El código de Hammurabi) se lee: "Doscientos ochenta dos leyes", en lugar de doscientas ochenta y dos leyes. En el mismo párrafo dice: "tres mil cinco cientos líneas de texto", en lugar de tres mil quinientas líneas de texto. A la famosa Victoria de Samotracia, le ponen acento en la i de la segunda palabra (Samotracia) y al famoso

escriba sentado lo llaman "El escriba en cuclillas" (lo que proviene de su nombre en francés) y basta con estos botones de muestra para avisar de los peligros de las improvisaciones, prisas e incultura.

#### 5.17. CONSIDERACIONES FINALES

Algunos aspectos que se deben cuidar en los textos de los catálogos son los siguientes:

No se acostumbra citar en las referencias bibliográficas o hemeroográficas ni tampoco en el apartado de otras fuentes, material de investigación como reproducciones de obras de arte, fotografías o diapositivas de pinturas, esculturas, edificios..., ni carteles, mapas, monedas, etc. En el caso de una investigación que recurra a tal tipo de objetos como fuente, se reunirán bajo el título de: lista de obras citadas. En cada caso se vierten los datos de la ficha técnica de la obra en cuestión, aunque hay que recordar que cuando se trata de obras arquitectónicas pueden citarse por su nombre o por el del arquitecto y la obra, datos que serían suficientes. Podrían agregarse la fecha en la que se concluyó la construcción y hasta las de inicio y término para las de la tradición, en especial para aquellas que tardaron varios siglos. En el mismo caso se encuentran aquellas fotografías que sirvieron como fuente para la investigación, entonces se elabora una lista de fotografías consultadas en que cada una de las obras se inicia con el título o el nombre que las identifica. Se pueden añadir los datos del fotógrafo, pero si no se consultaron los

originales, sino copias no se indican las medidas porque se desconoce el tamaño original que les dio su autor. En muchos casos lo importante no es la calidad estética de la fotografía, como la identificación de personas u objetos como puede verse en los catálogos de obra como el de Siqueiros: catálogo de fotografía personal del CENIDIAP del INBA.

Si para los motivos de una investigación o una muestra existió la necesidad de emplear planos, mapas u otro tipo de objetos, se deberán enlistar con títulos adecuados. Por otro lado, si se mostraron en la exposición pueden incorporarse a la lista de Material complementario exhibido, con los datos mínimos pertinentes que sirvan para identificarlos.

Tampoco deben confundirse los datos que se citan en la bibliografía, la hemerografía o el apartado de otras Fuentes (documentos, cartas, leyes, manuscritos, películas, videocintas, grabaciones, etc.) con las fichas catalográficas de bibliotecas, hemerotecas y archivos que consignan los datos físicos del objeto. Tales como las medidas y el material empleado en su factura, por no ser necesario citar esas características que son obligatorias para su conservación y resguardo porque no corresponden a los datos necesarios para localizarlas o citarlas en una investigación.

## 6. OTRO TIPO DE APOYOS ESCRITOS

Para precisar muchos de los aspectos que deben destacarse de las exposiciones o de las salas de los museos por medio de apoyos escritos es conveniente partir de una investigación, del conocimiento del tema y de juicios personales cautelosos que expresen, a la vez, lo que se desea comunicar sobre el tema como lo que se quiere resaltar sobre él. Algunas ideas se originan a partir de reflexiones como las siguientes:

- ¿Qué se pretende lograr con el conjunto de la exhibición o de la sala con los rótulos de títulos o subtítulos, con las cédulas o con los recursos audiovisuales?

- Que tipo de folleto de mano, guías, hojas de sala, textos para niños y catálogo se planea.

- ¿Se entiende con claridad lo que se intenta mostrar, subrayar, explicar o resaltar en las cédulas, el folleto de mano y hojas de sala?

- ¿Existe unidad y no son muy repetitivos los textos?, sin olvidar que los datos o hechos esenciales tienen que reiterarse.

- ¿Existe una variedad de enfoques y se comentan aspectos diferentes en cada clase de apoyo escrito?

- ¿Se toman en cuenta los diversos tipos de visitantes y se adecúan a ellos los distintos apoyos escritos?

- Preguntarse qué tipo de exposición se pretende realizar es definitivo para decidir que clase de textos deberán escribirse, por ello, no es ocioso hacer preguntas como ¿para qué clase de

público se escribe un texto?, ¿les gustaría a los niños que se incluyeran ejemplos o preguntas?, ¿qué clase de lenguaje hay que emplear?, ¿cuáles son los contenidos más importantes que deben comunicarse?, etcétera.

- ¿Cuáles son los hechos o las obras en las que se debe hacer énfasis?

- ¿Cómo atraer la atención, hacer que guste o se facilite al público la lectura de un texto?

- Tomar en cuenta no sólo los planteamientos de los guiones museológico y museográfico, sino también los principales objetos exhibidos, las partes y el conjunto de la exposición, ya que parte de lo más llamativo de una muestra se encuentra en su concepción y contextualización.

- Planear los textos, su extensión, el tono del discurso, así como el número de las cédulas temáticas o de sala y aun las explicativas de obra, es fundamental.

- Escoger cuál será el hilo conductor que atravesará todas las cédulas de principio a fin y la relación que se busca guarden entre ellas.

- ¿Qué diferencias existirán entre el lenguaje de las cédulas y el de otro material escrito como el folleto de mano, las hojas de sala, los textos para niños, las guías y el catálogo?

- ¿Cómo se repartirán las diversas clases de información? ¿Habrá diferencias notables en los niveles de cada uno de los apoyos escritos, o al contrario, se escogerá un elemento unificador?

Además, se deberá cuidar que no exista un exceso de textos

ni en la exhibición ni en cada sala, así como discutir las intenciones de los escritos de apoyo y redactarlos de acuerdo a un quión previo que respalde el conjunto y refleje el esquema de su contenido para cada uno de ellos.

Si bien es necesario que la información básica se encuentre en las cédulas, los visitantes de un museo de arte van a contemplar las obras, más que a leer. Lo que implica que no debe perderse la perspectiva de que si bien los apoyos escritos precisan e incluso determinan muchos de los contenidos de una exposición, deben no ser demasiados y considerarlos como apoyos, no como un fin en si mismos.

Equilibrar y distribuir la información del material escrito para así alcanzar a un mayor número de visitantes lectores.

Hay que insistir que el contenido de las cédulas difiere notablemente (desde el estilo de la redacción hasta por su carácter sintético) del tratamiento y la mayor amplitud de los folletos de mano, las hojas de sala y los textos del catálogo.

No debe abusarse ni de la extensión ni de la cantidad de información que se integra a las cédulas introductorias de una exposición, ya que sirven para presentar, justificar y evaluar la muestra que prologan.

En cambio, las cédulas temáticas o de sala simplifican las complejas relaciones históricas, sociales y conyunturales que pueden existir respecto al material reunido en una sala o exhibición y que facilitan la comprensión, la interpretación y la lectura del conjunto de esa sala o de una parte de la muestra.

A su vez, las cédulas explicativas de obra resaltan un objeto por el papel que juegan o jugaron en su momento o en la sala, por su condición ejemplar, por su singularidad y aun porque refuerza los contenidos o el discurso de una exposición.

El foileto de mano deberá ser una introducción al carácter de la muestra, el periodo que abarca, los límites que se le otorgaron e incluir una breve explicación de sus fines.

Son diferentes las funciones que cumplen las hojas de sala, pero tal vez una de las principales consista en ampliar la información sobre aspectos como el contexto; la época, el estilo, la biografía de los artistas, la importancia de las escuelas o la trascendencia de las corrientes artísticas, etcétera.

También como se ha señalado ya, no sólo existen diferentes clases de guías, como que debe imaginarse la función que se espera cumplan en el conjunto de las publicaciones del museo y por supuesto de la exposición. Es tanto posible como preferible pensar en al menos dos clases distintas. Una sencilla y breve pensada para el público común y los escolares, y otra que abarque cuestiones y problemas más complejos para un nivel de visitantes con una formación o cultura de un más alto rango.

Probablemente es discutible el papel que juegan las hojas de sala, pero no cabe duda de que entre muchas de sus posibilidades, que se deciden de antemano por los equipos de investigación del museo, no se debe renunciar a su condición de material adicional y enriquecedor para conocimiento del tema de la muestra, sin que se trate nunca de textos para especialistas.



A mi parecer, los textos y actividades para niños y escolares, van indisolublemente ligados. Es decir, que se trata de un proceso circular en el que unos apoyan a las otras y viceversa. Este es uno de los motivos por los cuales se recomienda recurrir a especialistas no sólo en educación infantil, sino a personal capacitado para escribir los textos y convivir con los niños.

Tomar en cuenta los recursos educativos y las finalidades didácticas que respaldan una exposición o el desarrollo de las salas de un museo para incorporarlas en el diseño de los apoyos escritos.

Si bien los apoyos escritos son muy importantes, no hay que olvidarse nunca de programar actividades paralelas como visitas guiadas, conferencias, mesas redondas y audiovisuales como exhibición de películas, videos o espectáculos multimedia, que ayudan a entatizar el significado y el contexto de los objetos expuestos.

Como puede inferirse de las recomendaciones anteriores, no es imperativo que se reúna todo el material escrito en una sola publicación, sino que el conjunto de ellas responda a una concepción previa de los diferentes niveles de los visitantes, al igual que de las distintas intenciones de comunicación de los investigadores. Por tales motivos no es nada más práctico en muchas ocasiones publicar hojas sueltas y folletos además del catálogo, como por supuesto recurrir a los métodos actuales de impresión o multicopiado para abaratar el costo del material.

complementario.

Conveniente es insistir en que no basta saber redactar para escribir los textos de apoyo de las exposiciones, como el imperativo de ser un especialista en arte y, en el caso de los textos para niños, pedir la asesoría o supervisión de especialistas en la educación infantil.

Debido a los altos precios que hoy alcanzan incluso los catálogos de muy corta extensión, sería útil reproducir algunos de sus textos, los de mayor interés, y hasta elaborar síntesis de ellos para con el fin de hacerlos llegar a capas más amplias de la población. Hay que buscar patrocinadores que permitan que los visitantes puedan obtenerlos gratis o a precios bajos. Con ello se cumple una función de suma importancia no sólo educativa sino social al brindarles la información de utilidad para ayudar a la gente a entender y a formarse en el gusto por el arte.

Sin lugar a dudas todos los tipos de apoyos escritos tienen importancia y no sería conveniente ni desestimar unos ni privilegiar otros, como el entender el valor de cada uno de ellos equilibrar la información y los contenidos para cubrir así una gama más amplia del espectro tan variado de los visitantes y los fines de un museo.

#### **6.1. BOLETINES DE PRENSA**

Para los fines de un museo de arte el boletín de prensa debe cumplir con ciertos requisitos. Se trata de un texto informativo sobre una exposición, las actividades paralelas a ella, así como

de las publicaciones que la respaldan. Es importante subrayar que una de las características más importantes del boletín de prensa, además de dar toda la información necesaria y completa, es la de ser un texto reiterativo. En él se repiten los datos más importantes como el nombre o tema de la muestra, de la institución, etc.

Otro rasgo distintivo es el hacer hincapié en los datos que pueden interesar a los periodistas por su carácter de noticia. Lo noticioso se encuentra unas veces en el hecho de la exposición misma, otras en la procedencia de las obras (importantes museos extranjeros como el Prado, el Louvre, el Metropolitan...) o que se trata de piezas nunca antes exhibidas o de colecciones particulares (lo que se traduciría en que se trata de una ocasión excepcional porque no será posible reunirías de nuevo en mucho tiempo). A veces lo destacado de una muestra se encuentra en la temática o en el enfoque, en los participantes o en los autores de la exhibición. Todos estos asuntos deben analizarse antes de redactar el texto de un boletín de prensa.

Como también es necesario proporcionar información sobre las actividades paralelas como conferencias, mesas redondas, presentación de videos, audiovisuales o espectáculos multimedia, al igual que cursillos, actividades infantiles, visitas guiadas, grabaciones para escucharlas al recorrer la exposición y aun sobre las facilidades para grupos o minusválidos, debe evaluarse también la jerarquía en que se ordenará la información.

De suma utilidad es también indicar cuáles son los apoyos

escritos de la exhibición y hasta su costo. Cuáles, cuántos, de qué tipo, etc. No hay que olvidar que además debe proporcionarse toda la información que permita comprender el significado y la oportunidad de la exhibición, al igual que proporcionar junto con el boletín dos o tres fotografías para que puedan publicarse en la prensa (como es común que lo haga el Centro Cultural Arte Contemporáneo, museo que proporciona excelentes síntesis sobre los artistas o los temas de sus exposiciones).

Hay que redactarlos en tercera persona del singular como se indica en el apartado 4.2.3. "Boletín de prensa".<sup>5</sup> Para facilitar la tarea de escribir un boletín de prensa, puede encontrarse a continuación un esquema con algunos de los puntos que no deben faltar en ninguno de ellos.

- Tema o título de la muestra
- Su importancia en el momento y en el contexto cultural del país
- De qué tipo de exposición se trata
- Qué características posee
- Cuál es su finalidad y/o los objetivos  
(como dar a conocer una faceta poco conocida)
- Número de obras que integran la exhibición
- Cuándo se inaugura
- Duración de la muestra
- Fecha de clausura
- Horarios de visita
- Nombre y dirección del museo
- Instituciones que participan o colaboran
- Lista de acervos o coleccionistas más destacados
- Nombres y teléfonos del departamento o personas que pueden ampliar la información
- Actividades paralelas
- Publicaciones disponibles

Es igualmente importante señalar si alguna personalidad

---

<sup>5</sup>Consúltense: Magdalena Galindo, Carmen Galindo y Armando Torres Michna. Lo que todo universitario quiere saber: manual de redacción, investigación y vida académica (Editorial Grijalbo).

ignaurará la muestra (desde el presidente de la República o un gobernador, hasta un embajador o un funcionario extranjero). Dentro del material de apoyo de un boletín de prensa es necesario incluir datos biográficos, históricos, estilísticos... de los autores o las obras en forma sintética y clara. Estas características no deben omitir datos de importancia, sino al contrario sin ser excesivas permitan la riqueza y la variedad de enfoques periodísticos.

Los boletines de prensa se escriben en papel membretado del museo y se dirigen, en el caso de la prensa escrita, al jefe y a los reporteros de la sección cultural de los diarios o revistas, así como a los críticos de arte, e incluso a la sección de sociales, pues algunos periódicos cumplen parte de la información cultural precisamente en ella. En cuanto a la radio y a la televisión deben hacerse llegar a los responsables de los noticieros culturales de televisión (canales 11 y 22) y a las estaciones de Radio Universidad, Radio Educación, XELA...

La buena información cultural puede despertar la curiosidad y el interés, así como la mala desalentar al público. Informarle bien de las características y del contenido de una muestra puede ser decisivo para que se anime o no a visitarla. Por ello la tarea de informar amplia y correctamente (si bien en forma breve) es fundamental para crear un público de las exhibiciones y enriquecer la vida cultural (en este caso artística) de la ciudad y del país.

Insisto en que su finalidad es la de dar a conocer tanto las

características de una exposición, de un acontecimiento o una actividad paralela, como del día y la hora de su celebración, así como de la duración y los participantes. Por estas peculiaridades puede adoptar diversos formatos y estilos de redacción, no obstante, no debe por ningún motivo olvidarse:

- Período durante la cual puede visitarse
- Horarios de las visitas guiadas, actos especiales o actividades paralelas
- Día y hora de cada uno de los actos
- Invitados especiales a la inauguración
- Nombres y breve currícula de expositores o conferencistas
- Información sobre las finalidades y sentido de la muestra
- Dedicar, al igual, un espacio para comentar la personalidad del artista o los artistas que la conforman

Es importante destacar que como se trata de material que servirá para que los periodistas redacten sus notas informativas, deben incluirse hechos precisos que ayuden a entender el periodo del que se trata, el estilo de los artistas que la integran. Algunos ejemplos al respecto se encuentran en mencionar si existen obras que prestaron museos extranjeros o si se encuentran algunas obras excepcionales y por qué se consideran así.

Se trata, casi siempre, de un texto breve y sencillo, pero a la vez erudito en lo relativo a cuestiones artísticas. No existe en realidad un prototipo, ya que depende en gran parte de la naturaleza de la información que pretende brindarse, si bien se pueden adoptar ciertos principios como los antes enunciados. Algunos museos llegan a desarrollar un modelo propio, más o menos extenso, que cubre sus necesidades de información tanto para los periodistas como para los críticos de arte. La divulgación de estos eventos depende en gran parte del acierto con el que se

trata el material informativo que se desea comunicar, pues es de sobra conocido el interés que despierta el mundo de las artes y, al mismo tiempo, la ignorancia que de él tiene la mayoría de la gente.

Algunas normas de utilidad para la redacción de boletines de prensa se encuentran en: la claridad en la redacción, la síntesis de la información y en el incluir aspectos que puedan ser retomados por su utilidad, por su índole noticiosa o llamativa tanto para el visitante común como para los conocedores y especialistas. Los museos del INBA siguen ciertas especificaciones porque deben enviarlos al departamento de prensa de esa institución y no se dirigen directamente a los medios. Exigen al inicio que se cite al CENCA el que, a través del INBA o el INAH y en colaboración con el Patronato o los Amigos del Museo. En ocasiones se agregan las instituciones extranjeras si es que se realizan en colaboración con alguna.

Los del Centro Cultural Arte Contemporáneo se caracterizan por ser estudios sintéticos sobre los aspectos de la exposición, además de la información sobre la muestra, anexan otro tipo de textos como biografías del artista y precisiones sobre la índole de la exhibición. El Museo de Arte Moderno ha elegido enviar información sucinta para anunciar una conferencia o rueda de prensa en la que participan especialistas sobre el tema.

Es necesario recordar que no basta enviar la mera invitación con los datos escuetos de la exposición a los representantes de los medios, pues al no ser especialistas no podrán integrar una

nota informativa apropiada y, con toda probabilidad, simplemente la desecharán. El peligro de no brindar información que amplie el conocimiento sobre la muestra que se planea presentar, radica en que no se utilice el material pobre o que carezca de textos complementarios y que, por ello, no aparezca ninguna nota periodística al respecto. Lo más adecuado sería brindar una primera parte corta y con los datos básicos que englobe la jerarquía deseada para que se pueda publicar. Así el material informativo adicional sirve de respaldo y puede ser o no utilizado para que el reportero amplie la nota periodística.

## 6.2. TEXTOS PARA AUDIOVISUALES O MULTIMEDIA

Para la elaboración de un texto audiovisual, video o multimedia debe primero efectuarse una investigación sobre el tema. En segundo lugar hay que preguntarse sobre lo que se quiere lograr, esto es definir qué es lo que se quiere comunicar. Elaborar un esquema previo es de gran utilidad para no perderse ni en la secuencia de las imágenes, como tampoco en el orden de la redacción.

Este texto tiene la particularidad de ser una narración, una crónica o una historia, lo que implica que se trata, ante todo, de contar. La narración debe tener un principio y un fin, o sea un hilo conductor. Al mismo tiempo, deberá ir concatenando los acontecimientos, pues no debe parecer deshilvanado, y habrá que centrarse en atraer la atención sobre el tema y los principios o acontecimientos que se persiguen expresar.



En los textos en donde intervienen las imágenes, el fondo musical y los textos al mismo tiempo, se distinguen por señalar ciertos temas, estilos, épocas u objetos que se interpretan. No sólo deberán lograr captar el interés de la audiencia, sino que es indispensable que se busque un encadenamiento que resulte de interés general y si es posible apasionante. Se pueden y deben utilizar recursos didácticos, sin olvidar que no se trata nunca de una clase, porque un museo tiene visitantes, incluso estudiantes, pero no alumnos.

Desde un punto de vista práctico, es necesario elaborar una primera hoja que sirve de caratula al guión con los siguientes datos:

- Título
- Tema del guión
- Nombre del guionista
- Requerimientos
- Necesidades

En cuanto a los requerimientos, deben abordarse todos los aspectos prácticos necesarios para filmación o las tomas fotográficas que van desde el acceso al edificio y en qué horario, así como a las salas del museo en donde se encuentran las obras que se videograbarán o fotografiarán. Anotar si es necesario un fotógrafo, un operador de la cámara de video, varios ayudantes, un locutor, un musicalizador, un editor tanto de las imágenes como del sonido y director, según sea el caso. Si se requieren los servicios de una casa con servicios especializados, habrá también que indicarlo.

En el inciso de las necesidades se debe especificar si las

tomos serán de día o de noche, si se necesitará iluminación y de qué tipo, según se trate de fotos fijas o de video. También debe señalarse la clase de película fotográfica, sea para diapositivas en color o para reproducciones en blanco y negro, cassettes de audio o de video. Habrá que precisar en diferentes listas cualquier otro material como micrófonos, grabadoras, scanner, al igual que la posterior digitalización de las imágenes. Del mismo modo, se enlistan el número de obras que se retratarán o filmarán. Se tiene también que especificar el número de tomas que se harán del edificio, en el caso de que forme parte de las secuencias del video, audiovisual o multimedia.

La particularidad de un guión para audiovisuales, videos o multimedia es el imperativo de que participen en su elaboración al menos dos especialistas: el autor del texto y el responsable de la parte audiovisual. El guión se redacta en dos columnas paralelas de 30 golpes de teclado cada una. Párrafos muy cortos son indispensables en la redacción. De tres o cuatro líneas los más breves y de 18 o 20 los más largos.

En la columna de la derecha se escribe el texto que se escuchará en el audiovisual, video o multimedia. Hay que procurar escribir, esencialmente, una narración y aunque se puede emplear la descripción, no se debe olvidar que el espectador estará viendo las imágenes, por lo que serán de mayor utilidad comentarios o interpretaciones de ellas. El empleo de un tono medio, sin tecnicismos y, en el caso de emplearlos explicarlos en forma sucinta, son quizás los consejos más prácticos.

Una peculiaridad de estos guiones radica en que para facilitar la lectura del texto, se apuntan entre paréntesis indicaciones con términos como: "pausa breve", "pausa un poco más larga", "voz pausada", "coloquial", "en tono afirmativo"... Se indican también las entradas de los puentes musicales, su duración o si servirán de fondo. Igualmente se escriben síntesis históricas, temáticas, técnicas, etc., que se conocen con el nombre de hipertextos y que sirven en el caso de los multimedia como referencias paralelas al texto y a las que se accede por medio del "menú" de la computadora cuando son actividades que exigen participación. De esta manera el rasgo determinante de los multimedia consiste en la elaboración de discursos subordinados paralelos al principal y la posibilidad de que cada participante pueda decidir hacia a donde navegar (dirigirse).

En la columna de la izquierda que se encabeza con el término de imágenes, se anota el título de la obra o la descripción de la toma que se va a efectuar. Algunos ejemplos: fachada del Museo de San Carlos, patio del museo, capitel de una columna, etc. Hay que especificar además si se trata de vistas generales, acercamientos o de cuál movimiento de cámara debe efectuarse. También hay que señalar la imagen que se desea obtener: patio visto desde arriba, detalle del frontón de una de las ventanas, zoom del balcón central de la fachada, etc. Al igual, hay que aclarar si se trata de un collage de imágenes o de la digitalización de un dibujo, grabado o fotografía. Deben indicarse en las tomas de video la duración, los cortes, si se trata de long shot...

En la columna de la izquierda se escribe el texto que se leerá y se señalan los efectos musicales o de sonido que se desea en cada parte, aunque también puede ser un trabajo posterior de edición el incorporarlos.

Por todo lo anterior, se puede apreciar que no sólo se trata de un trabajo en el que intervienen varios técnicos y especialistas, sino que se trata fundamentalmente de un trabajo en equipo, por lo que exige una estrecha colaboración. El primer paso es la escritura del texto del guión y luego ir añadiendo todos los efectos que se desean. Al igual, podría trabajarse al mismo tiempo las dos columnas si se encuentran presentes los dos especialistas.

Otra manera muy eficaz es la de elaborar el discurso visual y después apoyarlo con los comentarios del texto. Es posible hacerlo a la inversa: se escribe el texto y luego se escogen las imágenes y se marcan los lugares donde aparecen.

Como los textos audiovisuales deben integrar los significados tanto auditivos como visuales, no debe olvidarse que son un apoyo de la exposición y que la contextualización opera en ambos sentidos. Ellos cobran significación en el contexto de la muestra y la exhibición amplía sus sentidos por medio de estos recursos. Por estas razones no se trata de duplicar las imágenes de la exposición como darles nuevos enfoques que permitan que el visitante encuentre distintas lecturas y participe creando sus interpretaciones personales tanto sobre los objetos exhibidos como de las imágenes y los comentarios del video, audiovisual o

multimedia.

El contenido con el que se dotará a los medios audiovisuales deberá meditarlo, al igual que la clase de público al que se dirigen, que si bien debe ser el espectador promedio no se debe renunciar a que imagine y hasta cuestione lo que ve y lo que oye. Si bien los auxiliares audiovisuales pueden ser muy útiles, tal vez valga la pena recordar que no deben ser muy largos, por apasionante que pudiera ser un tema, porque el aspecto central es la exposición y sus diferentes maneras de ser comprendida.

En los textos audiovisuales es necesario explicar, comentar e interpretar el sentido de las imágenes que se ven, pues no se debe nunca renunciar a emplearlos en forma orientadora para la mejor comprensión sea de los objetos, sea del contexto, sea de la exposición, sea de sus partes. Tal vez convendría subrayar en cada texto audiovisual las múltiples posibilidades de lectura que tienen tanto las obras artísticas como las exposiciones.

Recordar que el nivel del lenguaje es fundamental para todo tipo de mensaje, servirá para plantearse que términos son los más adecuados para escribir un texto audiovisual para así abordar la temática en una forma sencilla, clara y que por ello resulte más fácil su comprensión y asimilación.

### 6.3 TEXTOS PARA NIÑOS

Por lo regular los textos para niños toman la forma de breves narraciones, crónicas infantiles o pequeños cuentos, así como de juegos de muy diferente índole. El componente lúdico es

primordial por lo que no hay que olvidar que el lenguaje no debe ser muy elevado, sino al contrario lo más sencillo posible. Es común que tales textos se redacten en forma directa y personal, que incorporen preguntas y en muchos casos respuestas, subrayando aquellos aspectos que pueden despertar su creatividad, interés, sentimientos e imaginación.

De acuerdo con las distintas etapas del desarrollo psicomotor de los niños, se deben buscar motivos o preguntas que ayuden a desarrollar su capacidad de percepción y de observación. Las preguntas, respuestas y juegos se deben dirigir a afinar la sensibilidad estética de los pequeños lectores, llamarles la atención sobre las actividades artísticas y su participación en el goce o disfrute; es igualmente importante que se les indique su incorporación como posibles productores de objetos con esas cualidades que se destacan en las obras de exposiciones o salas de los museos y que se reproducen constantemente en sus trabajos y juegos.

Todas estas finalidades se deben lograr sin que se pierda nunca la idea de juego, pues hay que recordar que si bien el museo es una institución educativa, lo es en un sentido muy distinto a la escuela, fundamentalmente porque todo aprendizaje es a partir de los ejemplos y las experiencias artísticas (estéticas). Habrá que procurar hacer preguntas que no dirijan la respuesta (llamadas de final abierto) y permitirles expresar e intervenir con sus ideas y su lenguaje. El incorporar ejercicios y juegos de expresión corporal y hasta proponer o sugerir otros

de dramatización, puede ser muy divertido y a la vez útil para los fines que se pueden obtener por medio de las sencillas lecturas pensadas para estos fines.

Las actividades que los niños realicen a partir de las lecturas o los juegos, servirán también para reforzar la sociabilización y permitir interactuar a muchos de los aspectos de la personalidad que van surgiendo en ellos. Esta es una de las razones por la que hay que tener cuidado en no redactar textos que conduzcan a una sola interpretación o lectura, pues se debe subrayar la libertad que debe dejarse a las propuestas personales del niño, es decir, que deben dar la posibilidad de múltiples opciones. Recordar a los autores de los textos que no existen lecturas univocas ni de las obras artísticas ni de las exposiciones, le será de suma utilidad cuando planeen escribir las pequeñas lecturas para niños sobre artistas, obras o exposiciones.

En las sociedades capitalistas neoliberales de hoy (ya se trate de las superindustrializadas o de las subdesarrolladas) existen cada vez menores opciones para la expresión real de las ideas. Por eso no hay que olvidar que una de las funciones primordiales de las actividades artísticas --sea desde la vertiente de la producción o la del contemplador-- radica en enseñar a ver, a sentir y también a actuar, al igual que otras de sus finalidades se encuentran en la posibilidad de expresarse, experimentar y proponer. De ahí, que todas estos rasgos deban tomarse en cuenta tanto para la redacción de las lecturas que se

dirigen a los niños --y los adultos--, como para la organización de sus actividades en el museo.

Para los libros o textos para niños la tipografía debe ser grande y fácilmente legible, la diagramación atractiva y si es posible en la impresión emplear colores. Deben añadirse elementos gráficos con interés visual (que van desde la forma y el carácter de la letra hasta motivos o figuras con agudos acentos estéticos), por lo que salta a la vista que no sólo es cuestión de buenos contenidos, sino también de buenas ideas para comunicarlos.

Si en cualquier clase de apoyos escritos de exposiciones o museos de arte se debe meditar acerca de lo que se va a decir y de cómo decirlo, es igualmente importante pensar en los lectores, esto es, el tipo de público al que uno se va a dirigir. Así, no se pueden escribir textos para niños, sin imaginar que su destinatario es el público infantil y por ello imaginar, conocer y asumir las características mentales de ese grupo tan importante de la población. Parece lógico pensar que los textos no pueden ser ni muy largos ni muy complicados, lo que no quiere decir que deban ser simples o que traten de puras tonterías. Los niños no son tontos y si bien son ingenuos, son mucho más creativos que los adultos. A este respecto resulta de verdadera utilidad acordarse que la ingenuidad se relaciona con la falta de experiencia y conocimientos, pero que no implica de ningún modo que no se posea inteligencia. Se puede ser ingenuo y muy inteligente.



En general los textos que se escriben para niños abarcan edades comprendidas entre los cinco y los doce años. Cuando son menores se les lee o se les platica. Lo que siempre hay que tomar en cuenta es que el vocabulario infantil es más reducido que el de los adultos. Por ello debe constantemente pensarse qué palabras se van a utilizar y si es necesario explicar algunas de ellas. También es importante estar conciente que de acuerdo con el lugar que ocupan en la escala social, manejan una mayor cantidad de palabras entre mas alto se encuentren en ella.

Vale la pena insistir en que si bien la intención es o puede ser didáctica, es conveniente no evidenciarlo, pues no se trata de enseñar "a fuerza" muchas cosas, como lograr reforzar ciertos aspectos que llamen su atención tanto del museo y las exposiciones como de la realidad. No puede dejarse de lado el conocimiento que hoy tenemos sobre que nuestra forma de arte condiciona el modo de ver la naturaleza, y mucho menos la certeza de que los niños que aprenden arte, aprenden más y olvidan menos en cualquier otro campo que aquellos que carecieron de enseñanza artistica.

Los textos pueden o no complementarse con juegos de deducción, dibujos, caricaturas, páginas para colorear o recortar y también pueden inducir el conocimiento a partir de ejemplos sencillos. La finalidad de los textos infantiles es lograr atraer la atención y el interés de los niños por las artes, por este motivo se pueden utilizar temas distintos a los de la plástica, como por ejemplo la música y relacionarlos con actividades dentro

del museo como los talleres infantiles, la práctica de actividades como la danza o la expresión corporal.

El empleo de juegos didácticos que refuerzan siempre el conocimiento de algunos aspectos generales, es de suma utilidad: los puntos que se unen, por medio de un lápiz, con líneas para lograr un sinnúmero de figuras, los rompecabezas, las colecciones de láminas, por ejemplo tamaño baraja o de tarjetas que forman juegos en los que se necesita reunir todas las obras de un artista, un grupo de artistas de la misma época o tendencia, son algunos ejemplos del énfasis lúdico-didáctico al que me he referido anteriormente.

Un texto dirigido a los pequeños debe ser ante todo motivador de ideas, sentimientos y hasta de actividades. Recordar que la visita a una sala o exposición despertará la curiosidad en casi todos los niños, es vital para orientarlos en actividades de expresión creativa como el dibujo, el coloreado, el modelado y aun la construcción de los objetos más disímiles producto de la libertad o de la sugerencia que provocan en la mente infantil las imágenes mismas.

Es durante la visita que el niño será motivado para realizar actividades posteriores. En ellas se pueden emplear textos muy cortos que se leerán y comentarán y por ello su actividad girará tanto sobre el contenido de esas lecturas como de sus observaciones personales, pues les ayuda a recordar, a fijar tal o cual detalle o invenciones que se derivan de sus propias ideas. Así como la visita no debe ser una clase, las actividades

posteriores y los textos no puede tampoco convertirse en tareas que el niño se sienta obligado a realizar. Por ello es de suma utilidad emplear al redactar el sentido del humor, el énfasis en la diversión, al igual que hacerlos conocer que se trata de participar y no de competir.

Escribir textos para niños exige además de los conocimientos sobre el arte, tanto imaginación de los autores como asesoría de los especialistas (psicólogos y pedagogos) en el desarrollo infantil. Los textos además de cortos deben hacerlo participar y no nada más iluminando o pegando, sino pidiéndole su opinión e impidiéndole que se trate de una mera lectura que fomente la pasividad, por eso el imperativo de preguntarle y dialogar constantemente con ellos.

Cuando uno piensa que a los niños, cuando se les pide que dibujen casi siempre se remiten a sus experiencias más recientes (por ejemplo si fueron al circo dibujarán payasos, equilibristas, etc., y en cambio después de una visita al zoológico, en las hojas aparecerán animales), por estos motivos la visita a un museo con personal capacitado que conviva con ellos y los guíe preguntándoles y señalándoles, dará por resultado que se interesen por los cuadros, las esculturas y hasta por los edificios. Esto es porque lo que más les llama la atención y que sirve para despertar su creatividad y sensibilizarlos para las artes, son aquellos recuerdos o actividades recientes. La lectura de los breves textos funcionan de una manera similar para ellos, pues la fuerza del lenguaje y de la narración son capaces de

ocupar su imaginación. Por estos motivos no es cuestión tanto de dirigirlos, como de encausar sus ideas para que logren fijar su atención en lo que más les interese.

Tratar de despertar el gusto por las artes, las visitas a los museos y las actividades creadoras, al mismo tiempo que se diviertan y pasen el tiempo en forma agradable, además de estimular su sensibilidad y modificar la actitud general que tienen frente al conocimiento, es la finalidad de los múltiples tipos de pequeños textos que pueden escribirse para niños. De ninguna manera es asunto de competir con los espectáculos de los medios masivos de comunicación ni tampoco con la pasividad que tomenta la televisión, aunque no hay que olvidar que la gente lee cada vez menos --y no creo que sea diferente en el caso de los niños--, por lo que se busca también que descubran el interés que puede tener la información escrita, lo que fomentará la lectura, a pesar de las facilidades que ofrece hoy el empleo conjunto de la computadora y el video que son ya también medios que muchos museos ponen al alcance de los niños.

#### 6.4. INVITACIONES

Dos elementos básicos de difusión de las actividades sobre las exposiciones de un museo, se encuentran en los sintéticos textos de las invitaciones y los carteles, al igual que en la elaboración de directorios de los patronos, los amigos del museo, los visitantes frecuentes de las exposiciones, los especialistas y los miembros de la prensa.

Una labor paralela a la planeación de una exposición y de su catálogo, es la elaboración de las invitaciones y el cartel para la publicidad de la muestra. Tanto las invitaciones como el cartel deben incluir determinada información que es casi siempre la misma. Sólo que en las invitaciones debe agregarse el nombre de la muestra, el día y la hora de su inauguración.

Es costumbre ya utilizar ciertas convenciones para redactar las invitaciones:

- Se inician con el nombre del museo e instituciones responsables o patrocinadoras. A continuación se dan algunos ejemplos:

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes...

El Salón de la Plástica Mexicana...

La Escuela Nacional de Artes Plásticas...

La Fundación Cultural Televisa, A.C. y El Centro Cultural/Arte Contemporáneo...

El Instituto Francés de América Latina...

El Banco Nacional de México, S.A., a través de Fomento Cultural Banamex, A.C...

Galería Kin...

- Se continúa con alguna de las siguientes frases:

Se complace en invitar a usted a la apertura de la exhibición...

Tiene(n) el honor de invitar a usted a la inauguración de sus próximas exposiciones...

Tiene(n) el gusto de invitarle a la exposición de escultura...

Tiene(n) el placer de invitarlo a...

Tiene(n) el agrado de invitarlo a la inauguración de...

Invita(n)...

Invita a la exposición...

- Después se anota el título de la muestra

(En algunos casos se escribe el nombre o los números de las salas donde se exhibirá)

- No hay que olvidar:

La fecha del día de la inauguración  
La hora del acto

- En esta parte se puede agregar información como:

vino de honor, coctel y hasta el nombre de la casa o el producto comercial patrocinadores del acto

- Se continúa con el lugar donde se gira la invitación:

Ciudad de México, 1996  
Monterrey, Nuevo León, 1996

- Generalmente se cierra con el domicilio de la institución

Aunque los formatos de las invitaciones son realmente muy variados, es común que se trate de una tarjeta simple o de una doble y que por lo tanto presenta dos o cuatro caras. Las más tradicionales se abren como cuadernos, aunque hay algunas que se despliegan de abajo hacia arriba, como los calendarios cuando se pasa de un mes a otro. Otras veces son trípticos o polípticos y sirven para invitar a un mismo acto a tres o cuatro inauguraciones (así son muchas veces las del Centro Cultura Arte Contemporáneo). Lo mejor es recurrir a diseñadores porque conocen tamaños y calidades del papel así como evitar el desperdicio y por lo tanto bajar los costos.

Una forma de mayor interés y acierto es la que a adoptado

desde hace muy poco tiempo el Museo de Arte Carrillo Gil. Emplea el lado derecho de la tarjeta desplegada con los datos de la invitación y el izquierdo con un pequeño texto de presentación del artista o la muestra. Desde hace meses, el pequeño texto de presentación se encuentra impreso en español, francés e inglés.

Como puede imaginarse es práctico, y casi un principio de la mercadotecnia, el incluir ciertos datos sobre la naturaleza de la exhibición o sobre la personalidad artística del expositor, para que la persona que recibe la invitación pueda darse una idea más clara de qué tipo de obras encontrará en la exposición.

Si bien las invitaciones son uno de los textos que menos problemas presentan, e incluso la existencia de imprentas que se dedican a este tipo de pequeños trabajos, sería aconsejable recurrir siempre a un diseñador o comunicador gráfico para establecer la identidad visual de la institución. La idea de armonizar formatos, tipografía, clase de papel y hasta colores de impresión es, de alguna manera, el espejo al exterior de la personalidad de un museo, al mismo tiempo que de variar la presentación de los apoyos escritos de una a otra muestra.

#### **6.5. CARTELES**

Otras formas de atraer la atención precisamente del tipo de público que asiste a los museos (estudiantes, maestros, asistentes a otras manifestaciones culturales) se encuentra en la buena factura del o los carteles que sirven para informar no sólo de la exposición principal, sino también de las actividades

paralelas a la muestra, como conferencias magistrales, visitas guiadas por especialistas o miembros de los departamentos de servicios educativos de los museos, mesas redondas, talleres infantiles, etcetera.

El atractivo estético y la adecuación a la temática que exponen son dos de los principios indisolubles que debe reunir un buen cartel cultural. Podría parecer algo muy sencillo de lograr, sin embargo como no depende nada más de la conjunción acertada de sus elementos gráficos y tipográficos, sino que intervienen muchos otros factores como la contaminación visual, las modas culturales y aun los lugares donde se colocarán. Sin pretender sustituir la solución de cada caso particular, se pueden lograr mejores y más efectivos carteles si se toman en cuenta los siguientes consejos:

- Jerarquizar la información para indicarle al diseñador cual es la de mayor importancia.
  - Concebirlo como uno de los medios de la publicidad de cada exposición, ligado a la identidad gráfica de cada muestra, sin olvidar tampoco que se da dentro del contexto de la imagen del museo.
  - Reducir el texto a lo esencial (lo que se logra en parte por medio de la buena redacción).
  - No atiborrarlo con excesiva información.
  - Verificar que el orden y los datos sean los correctos.
- Por otra parte, los datos que no deben faltar para el diseño del cartel son:



- Título de la exhibición
- Nombre de la institución que presenta la muestra
- Duración (de tal a tal fecha)
- Horario de visita
- Dirección del museo
- Información adicional

Este último renglón comprende las actividades paralelas, por lo que debe cuidarse, ya que en él se encuentra la posibilidad de excederse en la cantidad de datos o información. Cuando se tienen muchos eventos, es preferible pensar en una serie de carteles que en uno solo. Otra solución radica en cambiarlos periódicamente, por ejemplo, cada mes y así reducir los textos.

Respecto a las propuestas de los diseñadores no sólo deben escogerse porque gusten o no, como por su legibilidad, lo atinado en su manera de comunicar la información y carácter llamativo. Además, no se trata en ningún caso de encargárselos simplemente a un artista, pues incluso el cartel se ha convertido en una especialidad del diseño y existen notables cartelistas en México como Raúl Cabello, Rafael López Castro, Jesús Mayagoitia (clásica ya es la serie de carteles que Vicente Rojo realizó para el Museo de Arte Moderno, en la época que lo dirigía Fernando Gamboa), por citar nada más algunos de los más destacados.

Un último consejo práctico: no confundir un cartel con los "periódicos murales" tan en boga hoy en las carteleras del INBA.

## 6.6. ROTULOS Y LETREROS

Rótulos y letreros cumplen un papel primordial en la organización del material de las exhibiciones porque facilitan al espectador la identificación, permiten subdividir o marcar las partes de las que consta una exposición, informan sobre el sentido del recorrido y alerta respecto a la índole de ciertos objetos artísticos.

La importancia del diseño gráfico es capital en la planeación de una exposición. No sólo por el diseño o la tipografía, sino porque las normas visuales para la elaboración de rótulos, letreros y cédulas difieren de los demás apoyos escritos.

Separar los contenidos, temas o partes de una exposición, las etapas de la producción de un artista, las corrientes o estilos, indicar las partes en que se ha dividido una muestra, aclararle al visitante que clases de obras está mirando, si se trata de una serie o conjunto, en fin, el esclarecer de un vistazo información compleja que no es necesario estar repitiendo (por ejemplo en cada cédula de identificación) es la finalidad de los rótulos de una exposición.

A manera de un libro abierto, los rótulos sirven para contener los títulos y los subtítulos que faciliten la visita de una exposición, la dividan en grupos, secciones o aclaren el sentido de la muestra. Lo mejor es escribirlas como si se tratase de los titulares o cabezas de un periódico, esto es, en forma concisa y clara. Deberán además tener tamaños y jerarquía

apropiados, de acuerdo a su contenido o al sentido de la exposición, y ser llamativos sin distraer ni competir con las obras expuestas.

Es necesario insistir en este aspecto, pues como su nombre lo indica son apoyos de la exhibición y por lo tanto no son independientes, se subordinan al conjunto de la muestra. El hecho de que fuesen demasiado atractivos distraería de su papel principal, es decir, que si bien deben tener carácter estético, este carácter no puede ser un fin en sí mismo como armonizar con el resto de la museografía.

El tamaño del rótulo y la letra, tal como la jerarquía de la información pueden ahorrar mucho tiempo, evitar cansar al visitante, orientarlo y facilitar la lectura que haga de una exposición. Uno más de los usos que pueden ser igualmente apropiados y certeros es la informar sobre el autor de las obras que se exhibe en cada sección, cuando se trata de una colectiva, o de las técnicas de un grupo de obras, en otros casos. También se les puede emplear para no estar repitiendo la información en las cédulas de identificación de obra.

En la exposición sobre los grabados de Goya, en el Museo Nacional de San Carlos, las series de grabado del afamado artista español se indicaron por medio de rótulos bajo los cuales se agruparon las estampas:

"La tauromaquia"

"Los disparates"

"Los desastres de la guerra"

### "Los caprichos"

Debajo de cada uno de los títulos se daban los restantes datos de la ficha técnica para no estar repitiéndolos en cada una de las cédulas de identificación, las cuales se reservaron únicamente para los títulos de las obras gráficas exhibidas.

De igual forma en la exposición Diego Rivera y el arte de ilustrar, se colocaron rótulos que señalaban los conjuntos de ilustraciones que pertenecían a una misma publicación:

Convenciones de la Liga de  
Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del  
Estado de Tamaulipas.

En esa exhibición se añadieron también rótulos que indicaban a cual de los libros pertenecía la ilustración:

Primera Convención, 1926

Segunda Convención, 1927

Tercera Convención, 1928

Hay que llamar la atención sobre la importancia de establecer una jerarquía en los tamaños de los rótulos para que aparezcan subordinados unos a otros, como en los dos casos anteriores en los que el título general presidía toda una sala y por ello era mayor, en oposición a los de las tres convenciones que encabezaban secciones y que por ese motivo eran de un tamaño menor (tanto el cartel como la tipografía).

En esa exposición sobre Diego Rivera como ilustrador, otros rótulos sirvieron para incluir la casi totalidad de los datos de las cédulas de identificación (con excepción del nombre que identificaba cada lámina que se dejó como dato único de la cédula

de identificación):

"Interpretando a Stuart Chase"  
Mexico a Study of Two Americas, 1931  
22.5 X 15.5 cms  
Col. Juan Coronel Rivera

En algunos casos el rotulo precidia una sección o una parte de ella, por lo que se colocaron al centro del conjunto:

"Ilustraciones de La Tierra del Faisán y del Venado", 1935  
Acuarela / papel  
24 x 31 cms (en promedio)  
Col. Museo Dolores Olmedo Patiño

Pueden emplearse también para señalar el estilo de las obras que pueden encontrarse en una sección o sala:

Escuela Mexicana de Pintura

Pintura gótica

Escultura barroca

Es posible, al igual, emplearlos en una exposición temporal para señalar las partes de la misma. En el Homenaje Nacional a Carlos Merida (1891 - 1984): Americanismo y Abstracción, se toman los tres siguientes ejemplos:

Periodo de formación (1910 - 1914)

El americanismo (1915 - 1919)

Asimilación de las vanguardias europeas

(1928 - 1948)

La propuesta para la redefinición del Museo Casa Diego Rivera contempla el empleo de rótulos para ubicar al espectador respecto de los núcleos temáticos, así como informarlo sobre el desarrollo de la exhibición. Algunos ejemplos:

Años de formación

## Cubismo

### Ilustraciones del Popol Vuh

En este museo se idearon también rótulos con el número de las salas para facilitar la identificación y señalar el recorrido. Están concebidos como información visual y de acuerdo a las características del edificio y la museografía, se decidieron los tamaños, el tipo y el carácter de la letra y el color. Por otra parte, se reorganizó la señalización para incluir un sistema de flechas para indicar tanto el sentido de la visita como la circulación.

En el siguiente capítulo se encontrarán algunos comentarios sobre el diseño de este tipo de apoyos escritos.

## 7. NOTAS SOBRE DISEÑO

El formato, diagramación, tipografía y diseño de una cédula de cualquier tipo, un folleto de mano, una hoja de sala, una guía o un catálogo deben encargársele a un especialista, esto es, a un diseñador con el que se discuten los rasgos más adecuados para las clases de apoyos escritos que se proyectan. En el caso de las cédulas, muchos aspectos no se refieren nada más a los aspectos de legibilidad, sino también a otros de carácter estético y contextual, al igual que el material del soporte y los colores.

La concepción de estos apoyos escritos no es una mera cuestión de escoger un tipo de letra o de enviar los textos y las fotografías a un impresor, incluso ni siquiera a los que se consideran editores, como de planear e imaginar el conjunto de publicaciones para que cumplan no nada más con funciones pedagógicas y de información, sino también den unidad y acierto tanto de lectura como estético-visual.

Para los apoyos escritos de una institución es conveniente adoptar un prototipo o modelo que, a la postre, sirva para identificar tanto sus cédulas como sus publicaciones y así lograr una identidad por medio de todos ellos. Es por esto que no es conveniente estar cambiando las proporciones, el formato e incluso los diseños en una forma radical, como el asignar los mismos lugares y tamaños a cada dato que sirva para identificar al museo como su nombre, su logotipo, los títulos de las muestras, los subtítulos, el nombre de la institución, la

información práctica, etc. Por estos motivos es importante jerarquizar la información por medio de la tipografía, su policromía y la de los soportes, las características del papel, etc., según el tipo de apoyo del que se trate.

No nada más para evitar la monotonía y el aburrimiento se debe la idea de elegir formatos, diagramación, tipografía y diseños idénticos o similares para cada una de las clases de apoyos escritos que respaldan las exposiciones de un museo. Se busca a la vez crear una imagen fácilmente reconocible de la institución y de cada una de sus exposiciones. De este modo, invitaciones, carteles, folletos de mano, hojas de sala, guías, catálogos y por supuesto las cédulas, contendrán también una propuesta estética o visual que es de suma importancia en un museo de arte.

Si bien esta imagen gráfica debe mantenerse, no hay que olvidar que el desgaste visual y el cambio de las modas, típicos de esta era de consumo, obligarían a cambiarla cada dos o tres años para así volver a actualizarla para captar y atraer de nuevo la atención del público de las artes. La adopción de criterios respecto a las características de la imagen gráfica de una exposición o de una época de cualquier institución no debería, en principio, ser arbitraria, sino producto de un intercambio de ideas entre los investigadores y la directiva del museo con las propuestas novedosas o audaces de los diseñadores.

La contraportada de un catálogo o de una hoja de sala, al igual que la portada puede servir para señalar la identidad de la



institucion, por ejemplo al organizar y ordenar en los mismos lugares los créditos y hasta los logos de las instituciones tanto participantes como patrocinadoras. No obstante deben buscarse soluciones gráficas claras, sencillas y evitar que tengan mala legibilidad o resulten confusas. Una de las mejores maneras de poder contribuir a crear la imagen corporal de una institución es, como en casi todas las ramas del diseño, el haber visto la mayor cantidad posible de publicaciones, en este caso de museos tanto nacionales como extranjeros, y si es posible no solamente las actuales propuestas como las de épocas anteriores. Como es sabido de todos, el diseño es una actividad que se nutre del conocimiento directo de las múltiples soluciones o propuestas que terminan por formar la cultura visual de un diseñador.

No estaria de más insistir en que deben preferirse aquellas propuestas que sean de más fácil lectura, así como de materiales que puedan conseguirse con mayor facilidad para evitarse el problema, bastante común en los últimos tiempos, de no conseguir algunos importados o la imposibilidad de seguir imprimiendo libros y catálogos en el extranjero.

A pesar de los avances en los programas de los procesadores de palabras, de los programas de software para diseño y de las impresoras tanto laser como de inyección de tinta, la diagramación y el diseño continúan siendo especialidades que se resuelven intelectualmente antes de aplicar los medios que permite la computación. No cabe duda que todos los programas que permiten escoger el tipo de letra, agrandarla, cambiar de redonda

a cursiva, sombrearla u otras lindezas por el estilo, como el más sofisticado programa de diseño que permita escoger entre una variedad de piecitas, dibujar y hasta ganear, no substituyen ni a la persona ni a la experiencia de un buen diseñador. Por ello se recomienda no prescindir jamás de un especialista para que aconseje y dirija el diseño y el montaje de una exposición, lo cual abarca desde la museografía hasta las cédulas y cualquier otro tipo de apoyo escrito o gráfico que se piensen colgar o editar.

Como toda profesión necesita de un conocimiento y de una práctica que descansa tanto en la experiencia como en el haber aprendido viendo y comparando, y sobre todo de haber trabajado bajo la supervisión de un maestro que corrija los proyectos y explique los porqués de los cambios que deben efectuarse, no se debe uno nunca aventurar en lo que "cree que está bien" o "se ve bien", pues existen reglas y experiencias que dictan las normas respecto al tamaño, la forma, el cuerpo y el color de la letra (casi como el del fondo sobre el que se imprime) de acuerdo a la clase de rótulo o letrero, cédula o impreso para que no solo sean legibles, sino más eficaces, estéticamente atinadas y durables.

Podría ser que por los problemas económicos por los que atraviesa el país o las prisas con las que generalmente se montan la mayoría de las exposiciones, fuera necesario recurrir a la facilidad de las computadoras para reproducir o editar cualquier clase de material escrito complementario. Sin embargo, más vale que sean revisados por alguien que no sólo sepa de diseño, sino

cuya práctica le permita soluciones acertadas. Si bien las oportunidades que brindan la computadora y la impresora y hasta las fotocopias pueden ser de suma utilidad en aquellos casos en que se pretenda disminuir los costos. Para este tipo de contingencias lo indicado sería contar con una diagramación y un diseño previo, incluso de un verdadero dummy, por ejemplo, de las hojas de sala. El unificar la tipografía y las cabezas de una portada (que identifican, además, a una institución) no puede dejarse a la improvisación o a las decisiones de los capturistas ni de los programadores.

Escoger el lugar que ocuparán los titulares y los subtítulos, así como de las características tipográficas, debe ser producto de un análisis que parta de las necesidades de comunicación tanto del museo o de la institución editora responsable, como al igual que del impacto que espera lograrse según el tipo de público al que se dirige, lo que no es asunto de poca importancia y por ello debe encomendarse a un especialista, a pesar de que parezca de que un simple ojo no adiestrado no pudiese descubrir los errores o aciertos de un impreso.

La forma y el cuerpo de la letra, la diagramación (en especial el número de columnas, el largo de la línea o el espacio de la interlínea) y el diseño, esto es el incorporar las ilustraciones, no es tan sencillo si se piensa en cuántas deben ser, de qué tamaño, en qué lugares, si en blanco y negro, en duotono, en selección de color o en varios colores, como podría creerse en un principio antes de examinar estas cuestiones. Hay

que insistir que a pesar de que existen equipos tan sofisticados de computación que cuenta ya con scanner e impresoras en color, la edición de apoyos escritos de exposiciones tienen que responder tanto a un programa didáctico como a uno de refuerzo visual, que sólo pueden idear los investigadores de cada una de estos campos.

Si se cuenta con un diseño previo y cierto entrenamiento, podrá entonces seguirse como una especie de machote al que se le puedan hacer modificaciones, pero incluso en este caso se necesitará de personal que tenga si no mucha experiencia, al menos cierto entrenamiento en estas tareas. Esto puede comprenderse si al contar con una diagramación y un diseño fuera ya únicamente necesario organizar la información escrita y "acomodar" las ilustraciones. La única manera de no errar consistiría en seguir algunos lineamientos como que las reproducciones sean siempre del mismo tamaño o que, al menos, ocupen áreas equivalentes. De cualquier manera, hay que advertir que sacar la proporción de una imagen si bien no es cosa del otro mundo si implica el conocimiento de como hacerlo, por lo que vuelvo a remitir a la consulta de los especialistas.

No puede dudarse de la utilidad de los medios de multicopiado, que hoy van desde la multirreproducción impresa a la fotocopia, pasando por los procesos de fotomecánica e impresión en offset. Si bien los dos primeros son grandes auxiliares para el abaratamiento de algunos apoyos escritos didácticos, de divulgación o información típicos de los museos, como las hojas de sala y, en casos extremos, de los folletos de

mano, existen una serie de límites para un mejor uso si se desconocen no nada más las clases y colores de papel, como en especial los tamaños existentes.

En el caso de las cédulas de identificación de obra, las ideadas y obtenidas por medio de una procesadora de palabras pueden suplir algunos trabajos de mayor calidad en caso de carencias o deficiencias en una forma fácil y rápida. Sin duda, se pueden reproducir textos cortos de máximo de media a tres cuartos de cuartilla para las cédulas explicativas de obra, lo que resultaría mucho más difícil es emplear estos procedimientos para obtener en los tamaños adecuados las cédulas de introducción o explicativas de sala, ya que por ser un poco más extensas tendrían que imprimirse en impresoras que no son por lo regular las comunes de las procesadoras de palabras. Es lógico subrayar también que toda reflexión sobre las posibles combinaciones de color entre la letra y el papel, son un asunto un poco más complejo que su simple escritura y que deben atenderse a reglas de jerarquización, legibilidad a cierta distancia y solucionar algunos aspectos sobre el tamaño y la tipografía más adecuada. Es por estos motivos que no es muy recomendable simplemente recurrir a los meros avances de la técnica, sin el auxilio de los especialistas.

El integrar cualquier tipo de cédulas a las necesidades y características de una muestra o de la sala específica donde se exhibirá, son una decisión que debe tomar en cuenta muchos otros aspectos que dependen tanto del diseñador como del museógrafo.

Como debe existir un elemento unificador que parte de ciertos criterios y que no implica nada más escoger uno o varios tonos de papel, sino conocer los tamaños y formas ideales y la letra (no sólo de acuerdo a la distancia en la que se leerá, sino partiendo de la idea de cuál es el material más apropiado para que se integre mejor con las peculiaridades de la sala, como por ejemplo la iluminación, los materiales y colores de las manparas, rótulos o letreros que las identifican y sobre todo al conocimiento de cuáles son las combinaciones cromáticas que no sólo son agradables o hermosas, sino que son de más fácil lectura. Incluso el lugar que ocupará una cédula, su tamaño, y la extensión de los textos, al igual que la distribución y cantidad de cédulas o de información escrita y hasta gráfica que puede colocarse por metro cuadrado (para expresarlo de alguna manera), dependen tanto del espacio del que se dispone como de los colores y los tonos que se emplean en muros, manparas, techos y pisos, al igual que del tamaño y la cantidad de imágenes gráficas y tipográficas que se integran a ese espacio, además de los objetos en exhibición.

En las antiguas cédulas explicativas de sala del Museo de San Carlos, a pesar de que se unificaron los tamaños del soporte de la cédula y su extensión informativa en todas ellas, como variaba el color del fondo cuando era claro se leía bien y, en cambio, cuando era oscuro no sólo se dificultaba, sino que incluso en algunos casos no se lograba leer. Como se puede apreciar, este problema no se debía ni a la forma ni al cuerpo ni al tipo ni al tamaño de la tipografía.

En las nuevas cédulas de sala del ahora Museo Nacional de San Carlos, no solo se aprovechó para reducir la extensión y cambiar la índole de la información, sino que se unificaron en tamaño color para facilitar su lectura. Debo mencionar aquí que uno de los motivos de supervizar este trabajo se debió a que en la exposición Copiar es crear, las letras de las cédulas se pintaron sobre la pared clara con pintura gris brillante en lugar de mate y, claro, por la iluminación del museo --y también porque era demasiado larga la línea-- la luz se reflejaba de tal manera que si el espectador no se movía frente a ella continuamente (a lo ancho de la cédula) no lograba leer. Estas nuevas cédulas están pintadas en negro, por el revés de un acrílico transparente colocado sobre un fondo de madera pintada en un tono marfil.

En la exposición de los grabados de Goya, se planeó con suma anterioridad el manejar dos recursos didácticos: el rótulo de la sección ("La tauromaquia", "Los desastres de la guerra", "Los proverbios"... ) y las cédulas explicativas sobre cada una de esas series. La idea era que en el centro de cada sección se colocara un rótulo que incluía los datos de la ficha técnica que eran comunes para todos los grabados, así la cédula de identificación solo llevaba el título del grabado. A la hora del montaje, por la prisa que caracteriza este tipo de trabajo, se colocaron las cédulas explicativas debajo de los rótulos o títulos, ambos al principio de cada sección, con lo que se duplicaba inútilmente la información. De este modo ni se cumplía la función del rótulo que era abarcar e integrar un espacio museográfico y como, por otra

parte, se agregaron otros textos, la exposición se veía excesivamente cargada de información escrita.

Los preceptos de la comunicación y el diseño gráficos permiten criterios para adoptar las mejores soluciones en el contexto de cada museo y exposición, además de que permiten conocer principios de suma utilidad sobre tamaños, materiales y soluciones que armonicen con las salas ya montadas o que brinden en cada muestra una solución diferente por lo que se planean resultados que sean a la vez estéticos y funcionales, al igual que prácticos y que por ello cumplan cometidos didácticos, de información, de circulación y señalización.

#### **7.1. SEÑALIZACION**

Muchas veces la simple colocación de las manparas obliga a seguir un itinerario que por lógico refuerza el sentido de la museografía. Como en muchas ocasiones no es así, se debe buscar una manera gráfica de indicar la circulación por medio de signos de una señalización que sea no sólo discreta sino clara y funcional. La señalización debe ser producto de las opiniones del conjunto de los investigadores y museógrafos, pero corresponde al diseñador escoger la forma gráfica que adoptarán.

Parece evidente que los signos o señales no deben ser más llamativos que la exposición misma o que compitan con el material expuesto, pero no deben por ningún motivo pasar inadvertidos ni tampoco competir con rótulos, letreros o la señalización de los servicios del museo. Lo mejor es que se integren al estilo y a



las características formales de la exhibición y/o de las salas. No deben colocarse muy altos, por el mismo motivo que tampoco los cuadros deben estar por arriba de la media común del ojo del espectador promedio. Por ello, quizás, sea conveniente ponerlas a la altura de las cédulas de identificación o por debajo de ellas y aún podrían marcarse en el piso.

Creo que la mayoría de los visitantes de los antiguos museos europeos recuerdan el desconcierto que causa la gran cantidad de salas que presentan instituciones de la magnitud de el Prado, el Louvre, la Galería de los Uffizzi y muchos otros enormes edificios como las National Gallery de Washington o el Metropolitan Museum de Nueva York, ya que muchas veces no se sabe por donde continuar o se duda entre seguir por las salas más pequeñas de la izquierda, las de la derecha o proseguir por las principales del centro. Del mismo modo, al consultar los planos de ubicación de las salas para localizar una obra, lo que se advierte es un laberintico recorrido o no se logra sino darse cuenta de la absoluta desorientación cuando ya en una sala no se sabe hacia donde caminar para encontrar otra. Los números de las salas en los planos y arriba de las puertas que dan paso a otra sala llegan también a producir un verdadero desconcierto sobre la dirección a la que debe uno dirigirse.

Pueden, sin lugar a dudas, servir los planos coloridos que indican alas o secciones, al igual que las ideas de museógrafos y diseñadores que han ideado variar los colores de los muros de las salas principales en contraste con el de las paralelas a ambos

lados de ellas. Así, el recorrer primero las de color vino, para proseguir por las verdes y finalmente por las rosas, son una forma amable si no de señalizar y al menos sutil de dar una idea de en qué parte del edificio se encuentra el visitante.

En algunos casos de edificios históricos como el del Museo Nacional de Arte se necesita más que signos de circulación un verdadero aparato de señalización, un hilo de Ariadna para lograr seguir el itinerario con el que se montó el museo si es que se desea ver todas las salas en orden. Si a esto se agrega la mala costumbre de la mayoría de los museos de nuestra ciudad de estar cambiando de lugar, sala o piso los objetos artísticos del museo para dar paso a magnas exposiciones temporales, valdría la pena pedirles que acostumbraran, como en el caso de los museos europeos, no hacer ese tipo de cambios para permitir que donde la guía publicada hace años dice: "en la segunda sala, entrando a la derecha se encuentra..." tal obra, y encontrar que ahí continúa aún la pieza comentada.

Todos estos problemas y la confusión de los grandes recintos debe evitarse con una clara, sencilla y visible señalización que indique y hasta instruya-- donde continúa la exhibición. Para ello son válidos los letreros como:

La exposición finaliza con las esculturas del patio  
en el primer piso

Continúa en la sala seis, pasando el salón de proyección

Así como otros más por el estilo. Sin embargo, no deben competir con la señalización de las imágenes que gráficamente muestran los lugares de descanso y otros servicios como

teletonos, lavabos, etc. Es conveniente tener cuidado con la señalización del museo para que no compita con la dedicada a la circulación ni con los rótulos, letreros e imágenes gráficas de la sala o de la exposición. El problema de dónde ponerlos, cuántos y en que colores es importante para que armonicen sin perderse. Es probable que si están convenientemente repartidos y de acuerdo al tamaño del recinto, así como por lo general fuera de las salas, con excepción de aquellos que indiquen salidas o puertas de emergencia, alarmas o extinguidores contra incendios.

Evidentemente, los apoyos escritos para una exhibición son de dos tipos. Aunque ambos siguen las reglas del diseño en superficies planas, el primero corresponde a aquellos cuyo fin es el de ser leídos en las paredes o manparas dentro del contexto de una muestra (distintos tipos de cédulas, rótulos, letreros e imágenes gráficas). En ellos las características de su tipografía, soportes, colores, etc., dependerán de la clase que sean, del lugar donde se coloquen, de la iluminación y de las distancias mínima y máxima en las que se ubica el espectador. Podrían adoptarse algunos criterios que provienen de la teoría del cartel. En principio cartel que no se lee a un metro, se anuncia y se considera como ideal el que se capta a tres metros.

Si se toma en cuenta que los rótulos que sirven de títulos a una exposición deben captarse de un vistazo, sería conveniente que se leyeran con facilidad entre los dos y los tres metros. En cambio, las cédulas introductorias, temáticas o de sala a una media de 1.30, si bien las de identificación podrían reducir la

distancia a un metro (se emplea en general tipografía de 14 a 36 puntos).<sup>6</sup> Habrá que tomar en cuenta la altura a la que se coloquen, al igual que los colores e iluminación de la sala y de la tipografía. Como existen valiosos manuales detallados de diseño museográfico al respecto (como el recién citado), considero que para los límites de este trabajo no es necesario entrar en mayores detalles.

Apoyos escritos muy distintos son los que tradicionalmente se imprimen en papel como folletos de mano, hojas de sala, guías y catálogos, que se rigen por otro tipo de normas (las de la diagramación y diseño para impresos) también conocidas por los diseñadores gráficos.

Tanto en unos como en otros es fundamental evitar la monotonía y los errores en la combinación de colores en los fondos y las imágenes y la letra. En el caso de los apoyos impresos deberán tomarse en cuenta el tamaño de los pliegos del papel para evitar el desperdicio y reducir los costos. Este tipo de información la manejan solamente los diseñadores y los impresores, por lo que es aconsejable no improvisar al respecto.

De la misma manera cuando se trata de la combinación de colores es mejor utilizar los números de los catálogos cromáticos (como los del Pantone), para evitar así equivocaciones y sorpresas. Deberá emplearse la imaginación porque un color que resulte adecuado para una exposición de dibujo, a lo mejor no lo es tanto para una de pintura contemporánea y mucho menos para una

---

<sup>6</sup>Véase: Orelia Martínez García, *Op. Cit.*, págs. 74-78.

de arte de la tradición. El empleo de la policromía en las exposiciones mexicanas es ya una tradición, pero deberá consultarse con diseñadores y museógrafos para evitar los cambios demasiados bruscos o llenar de colorines los muros y mamparas de una exposición. Si bien no existen reglas estrictas sobre el empleo de los colores, hay que recordar que esto se debe a los diferentes usos, sentidos y finalidades que se busca lograr, y sobre todo a leyes de percepción visual, sin olvidar el tipo de ambiente que se desea proponer al espectador.

Siempre debe tomarse en cuenta respecto a los problemas de la planeación y montaje de una exposición, que no sólo no se debe improvisar, sino que es gracias a la ayuda de los especialistas (diseñadores, arquitectos y museógrafos) que se pueden evitar errores y malas soluciones.

## 7.2. HOJAS DE SALA

Infinidad de soluciones puede adoptarse para este tipo de apoyo escrito. En realidad son muy pocos los elementos indispensables e identificadores: el nombre del museo, de la sala, exposición o tema, el número que le corresponde a la hoja si se trata de una serie, los encabezados o subtítulos que sirven no sólo para separar el contenido, sino al igual de descansos visuales al cambiar el tamaño y la forma de la tipografía, de la misma forma que el empleo de pantalla o de placas y, si se juzga conveniente, de ilustraciones que enriquezcan la formación artística del lector.

A continuación comentaré las de algunos importantes museos:

El típico formato de tríptico tamaño carta y la misma diagramación para cualquiera de los números de las hojas de sala que se publican, se ven en las del Museo Británico. Todas ellas dedican (como la del Sur y Sudeste de Asia) la primera página a la portada. Un poco más de la mitad superior de la hoja, sin llegar a los dos tercios, se reserva para la caratula con la siguiente jerarquía:

- Nombre de la galería o colección
- Tema o título
- Ilustración

Ejemplo:

The Joseph E. Hotung Gallery of (versalitas)  
ORIENTAL ANTIQUITIES (versales)

Introductory guide  
South and Southeast Asia  
Illustration of Shiva Vishapaharana

Su texto se forma en dos columnas con subtítulos en negritas. La tipografía de 14 puntos en la primera hoja, cambia a diez en las interiores y vuelve a doce en la cronología. Al desplegarse el tríptico, se ocupa el lado izquierdo de la hoja para el plano alargado de la sala y el resto del espacio de las hojas 2, 3 y 4, lo ocupa la información repartida en cinco columnas subdivididas por las imágenes de las diez reproducciones que se comentan. El diseño es limpio, con bastante "aire" y la tipografía se encuentra alineada siempre a la izquierda. En cambio, la colocación de las figuras pueden ser arriba o a los lados de los datos de la ficha de identificación. Los comentarios se escriben siempre bajo las imágenes.

Al reverso se coloca la cronología del lado izquierdo en una columna y dividida, por una pleca delgada, de la bibliografía. En la parte baja del triptico, a la derecha, se repite la pequeña ilustración de la portada (o sea la principal) con sus respectivos datos técnicos y una nota explicativa. En la hoja del centro (la 5), que sirve de contraportada cuando está cerrado el triptico, se encuentra colocada en la parte superior el mapa del Sur y Sudeste de Asia, y bajo él la lista completa de las siete galerías (o colecciones) que de Asia posee el Museo Británico.

La hoja gemela de esta galería está dedicada a China. No solo conserva el plano en la segunda hoja a la izquierda y se reducen los párrafos de los comentarios y las ilustraciones a 10 objetos, sino que las páginas 5 y 6 respetan el mismo diseño, solo que en la página 6 al lado de la cronología se agrega, separada por una pleca, una lista sobre la pronunciación de las letras en la transliteración del chino al inglés y bajo ella la lista de la bibliografía. La página 5, que sirve de contraportada, cambia únicamente el mapa correspondiente y reproduce idénticas las salas del museo dedicadas al mundo asiático.

Las Páginas del Museo de Orsay exhiben una carátula para toda la serie en las que se juega con la tipografía al colocar en forma vertical y de abajo hacia arriba del lado izquierdo y centradas, una abajo de la otra, la M y la O' (con apóstrofo), para equilibrarlos con el logotipo (m) de los museos de Francia.

La diagramación es idéntica en las 78 hojas que siguen un

modelo o prototipo, ya que ostentan un ancho espacio en blanco entre dos piezas muy delgadas que sirven para colocar en la parte superior a la izquierda, el nombre de la colección; en el centro, el título de la nota y, a la derecha, el número arábigo que le corresponde (de por lo menos el triple de tamaño que el resto de la tipografía).

Se trata de hojas tamaño carta, divididas en tres columnas de texto y seis piezas gruesas formadas en una sola línea que sirve para rematar la tipografía y debajo las notas al pie de página de las columnas que les corresponden. El diseño es variado a pesar de estos rasgos de unificación por la variedad de tamaños y diversidad de lugares que ocupan las ilustraciones. Visualmente son muy ricas a pesar de la sencillez de los recursos.

Las fichas del museo, publicadas por el Servicio de Animación y Pedagogía del Museo Nacional de Arte Moderno, del Centro Georges Pompidou, se identifican por el diseño de todas sus caratulas por medio de una combinación de piezas y tipografía. La serie completa se adquiere con una portada y un sumario. El prototipo de formato es una hoja un poco más larga que el tamaño carta (sin llegar a ser oficio), con dos columnas de texto y, en el margen izquierdo, una ilustración colgando de la parte superior de la caja con su ficha técnica más abajo. La composición de la cabeza de cada ficha combina siempre piezas de diferente grosor (tres negras y dos rojas, la mayor con el título de cada hoja calado en blanco) con la tipografía. Todos estos elementos se encuentran inclinados en un ángulo de 45 grados y en



grupos de cinco, tres y dos piezas respectivamente. En el centro de la hoja, en el primer grupo se lee entre las piezas: collections permanentes y tiche de consultation. En el segundo, en la pieza más ancha y coloreada, el título y bajo él el período que abarca. Y en el tercer conjunto los nombres de los editores: el museo y el centro Pompidou.

Visualmente atractivo el diseño de las feuilletts (hojas) del Louvre ayuda a organizar el contenido didáctico de los textos de cada una. Con una multitud de reproducciones y notables variedades del prototipo, resultan fáciles de manejar por estar impresas en cartón y no en papel. Otra ayuda visual muy efectiva es que como es común que contengan imágenes (mapas, planos y otras representaciones de dibujo arquitectónico, al igual que cuadros sinópticos, árboles genealógicos y por supuestos múltiples fotostatos de obras de escultura, pintura, arquitectura y relieve, así como muebles, utensilios u objetos) se acentúa la variedad del diseño.

Respecto a la diagramación la hay de dos y tres columnas de texto con ilustraciones de dos tipos: rebasadas en los márgenes izquierdo o derecho y combinadas con las de la parte inferior que respetan "la caja". No pierden al carácter de las hojas de un libro que van sucediendo unas a las otras y en ello se encuentra parte de su acierto. Conservan, como los libros, en la parte superior el nombre de la hoja a manera de título del capítulo. En el margen superior derecho, en cambio, se conserva el nombre de la serie o colección (LOUVRE feuilletts 3 - 16) que sirve para

identificarlas y además equilibra la composición.

Impresas en un cartoncillo de suave textura y hermosa apariencia, emplean los subtítulos y las piecas para hacer más dinámico el diseño. Por ejemplo, los compendios históricos o los comentarios, si bien conservan la misma tipografía se encierran entre piecas de mayor grosor. La variedad de tamaños de reproducciones y la distinta extensión de los textos de la ficha técnica (en muchos casos debido a que los de las figuras de la margen izquierda, como es más delgada, se alargan), al igual que el distinto interés visual de las imágenes y la sabia distribución pausada de los espacios libres o "aire", convierten cada hoja en verdaderas variantes del modelo de diseño y, a la vez, mantienen la unidad del conjunto.

Las del Museo del Prado constan de ocho hojas tamaño oficio y se reconocen por un diseño que en la parte superior de la caratula presenta, del lado izquierdo el plano con las salas numeradas a las que se dedica que contrasta, del lado derecho con el nombre del museo arriba, y el del tema de la hoja abajo. Impreso con tinta negra sobre papel couché blanco, emplea el recurso de poner el nombre del museo y los subtítulos "recortados" sobre fondo gris.

La introducción se escribe con una línea que abarca el ancho de la caja hasta la mitad de la hoja. A partir del primer subtítulo, que se inicia siempre con el número de la sala que se comenta, la diagramación consta de tres columnas en las que se incluyen ya reproducciones de los cuadros a los que se refieren

los comentarios. A pesar de su sencillez el diseño es bastante dinámico y en ocasiones desborda los límites de la columna central. Son bastante atractivas por la variedad en la que colocan las ilustraciones, ya que juegan no solo con las proporciones del cuadro, sino porque a veces forman dipticos y hasta tripticos.

Las dos ediciones de las hojas de sala del Museo Nacional de Arte, se distinguen por un diseño bastante convencional y quizás más que por una carencia de medios por la falta de un diseñador imaginativo. El primer conjunto se imprimió a dos tintas: azul para los títulos y números y negro para los textos. Concebidas en una sola columna con largas líneas de escritura, impresas por ambos lados y una sola ilustración, cumplían más con su finalidad de informar un poco sin atender realmente a lo estético.

La segunda edición, con características similares pero impresas a una sola tinta, dejaban ver grandes textos que parecían realmente abrumadores y alguna ilustración de vez en cuando. A mi parecer ambas son producto del desinterés que existe por encargar a verdaderos diseñadores este tipo de apoyos escritos. Inclusive, recordaría los excelentes resultados que se lograron con el concurso carteles del "Homenaje a Picasso", celebrado entre los estudiantes de la carrera de diseño de la ENAP y las Galerías de Arte del Palacio de Minería, en las que se decidió que dado el alto nivel de los resultados del concurso en lugar de tres, se imprimieron diez de ellos.

Muchos de nuestros museos podrían establecer convenios de

colaboración con las carreras de Diseño Gráfico y de Comunicación Gráfica de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, no únicamente para diseñar algunos de sus apoyos escritos, sino para darles toda una identidad gráfica. Así saldrían ganando tanto los estudiantes, por enfrentarse a problemas concretos, como los museos para escoger los mejores proyectos para su identidad visual y mejor reconocimiento por medio de un jurado.

Véase el sencillo diseño que se planeó para las Fichas del Museo Nacional de San Carlos o el de las abortadas Hojas del Museo Dolores Olmedo Patiño (de la que sólo se editó el primer número, que se incluye en el Apéndice) que se lograron en muy escaso tiempo y supervisión con un poco de trabajo de los estudiantes que cumplían su servicio social. Entre dos plecas y en dos renglones distintos se coloca el nombre Notas, Museo Dolores Olmedo Patiño, con el logotipo y el número en forma de "orejas de un periódico" y entre dos plecas (gruesa y delgada, de adentro hacia afuera). La presentación se escribió a lo ancho de la hoja, en cambio los textos de las diferentes cédulas que se reproducen se encuentran diagramados en dos columnas. El diseño contempla alguna de las imágenes a las que se refiere cada cédula tanto como ejemplos que como motivos de carácter estético. En las hojas dos y tres se marca la caja, en la parte superior, por medio del juego de plecas antes referido.

En realidad existe una muy pobre cultura -y no sólo visual- en lo que respecta a las hojas de sala en la mayoría de nuestros museos.

### 7.3 GUIAS

Cuando se diseñó la serie de Recorridos de las colecciones permanentes (Parcours) del Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Georges Pompidou, se tomó en cuenta emplear las características de diseño que servían para identificar también a las hojas de sala. Por eso repite tanto el formato como en la portada ese juego de piezas y letreros inclinados en la parte superior y deja las dos terceras partes inferiores para una ilustración relativa al tema y los datos técnicos de identificación. Se diferencian también porque cada una presenta una breve cita de un crítico, investigador o artista a manera de epígrafe.

Estas portadas se caracterizan por dejar mucho espacio entre los grupos de tipografía que contrastan sobre el fondo blanco del papel. De una manera muy acertada visualmente se emplea la imagen con la cabeza de piezas y tipografía. La diagramación de casi todos los Parcours utiliza solo una columna de texto, centrada en la hoja casi siempre, y en los otros casos se alinean simétricamente a la derecha, la página non, y a la izquierda, la par. El inicio del texto puede encontrarse a veces a la derecha y otras a la izquierda, en ciertos casos toda la tipografía arranca del margen superior, pero en otros se inicia después de la mitad de la hoja y continúa a cualquier altura según la interrumpen o no las ilustraciones. El modelo más socorrido, el de la columna central, lleva las notas al pie de página y las declaraciones en los márgenes (en cualquiera de los dos lados).

El diseño resulta muy dinámico por la combinación de reproducciones fotográficas en diversas escalas, combinando las de color con las reproducidas en blanco y negro. Al parecer las necesidades de cada tema los han llevado a emplear subtítulos en negritas, alineándolos desde la columna de las citas de la izquierda y bajo una plica delgada. Otros ocupan el espacio contrario al que se encuentran alineados los textos y a veces combinan la tipografía en dos tintas (rojo y gris o rojo y negro, que son los colores de los títulos). En ciertos casos se colocan en forma vertical en el extremo de los márgenes izquierdo y derecho y siempre en rojo. A pesar de todas estas diferencias tienen la impronta del mismo diseñador (Christophe Ibach), lo que nos permite dar una idea de que si bien se ideó una maqueta general, se modifica creativamente en cada número.

De una sencillez notable, la guía de la exhibición Deities & devotion: the Arts of hinduism, lograda por medio de la claridad de la diagramación por párrafos con subtítulos y la mayoría de las ilustraciones a la izquierda o a la derecha, dejando las columnas al centro en unos casos, y cambiar la diagramación a partir de la mitad del folleto para dejar las ilustraciones en la parte interior. Impreso en dos tintas (el rojo sólo se utiliza para los subtítulos, el nombre y los datos iniciales de la portada). Parte de la belleza del diseño reside en la extraordinaria calidad de reproducción de las fotografías. A pesar de que predomina el texto sobre las imágenes, el equilibrio es verdaderamente acertado al dejar convenientes espacios en

blanco, de diferentes anchos a lo largo de todo lo escrito. La última página deja libre casi la totalidad de la parte inferior de la hoja y la tercera de borros, con una sola columna del lado izquierdo muestran la conveniencia de distribuir ordenadamente texto y espacios. Un glosario ocupa la casi totalidad de la contraportada, en la que aparece en la parte inferior el logotipo de los Servicios Educativos del Museo Británico, los datos de publicación y el ahora casi intaltable código de barras bajo el número de ISBN.

Los *Parcours* (Recorridos) del Museo Nacional de Arte Moderno de París, recién citados, podrían servir como una de tantas muestras de notable utilidad para arrancar un programa de edición de pequeñas guías temáticas, sin la pretensión de los altos costos, que casi todos los museos de México serían capaces de ir publicando hasta formar colecciones de envergadura, con precios al alcance de las mayorías. Véanse por ejemplo el conjunto de catálogos de exposiciones publicados por la ENAP en los últimos años, que presentan excelente calidad de diseño e impresión y que si bien no responden a un proyecto de divulgación estricto, forman ya una colección respetable.

Analizar la enorme cantidad de catálogos de magnífico diseño que se publican en México desde hace muchos años, sería una tarea de romanos que no vale la pena emprender como mera crítica del diseño en este trabajo. En cambio, debemos alentar a nuestros estudiantes y egresados de diseño para que revisen las hermosas colecciones que se formaron por ejemplo en el Museo de Arte

Moderno (bajo la dirección de Fernando Gamboa, con el apoyo de diseñadores de la talla de Vicente Rojo, Bernardo Recamier, Rafael López Castro...), los formidables libros-catálogo publicados por el Museo Nacional de Arte o los del Centro Cultural Arte Contemporáneo, así como los catálogos de colecciones privadas, a cuya cabeza se encuentra los de la Fundación Cultural Banamex, para citar aquí sólo algunos de los más importantes porque he dejado ya constancia de muchos otros a lo largo del capítulo dedicado a este tema.

Las guías que han publicado los museos mexicanos adoptan casi siempre el formato de libro. Por lo regular están dirigidas a estudiantes e investigadores, más que al público en general, por lo que no sería una mala idea preparar algunos folletos que tomaran en cuenta las necesidades de los visitantes comunes.

#### 7.4. INVITACIONES

En cuanto a las invitaciones hay dos aspectos que puede ser de utilidad conocer. Uno, el que las postales no necesitan sobre para enviarlas y, dos, que en el mercado existen tarjetas de determinadas medidas para las cuales existen ya sobres. También es posible mandar hacer sobres de colores muy llamativos, los que por supuesto atraerán la atención aunque sean más caros que los comunes que están a la venta. Muchos de estos aspectos se averiguan fácilmente, cuando no se tiene un diseñador, con los impresores, pero, en ocasiones, puede no ser lo más conveniente ni lo más barato.



La variedad en el formato, las dimensiones y la tipografía, así como las múltiples clases de papel o cartón, marcan la tónica en el diseño de las invitaciones, aunque casi siempre se prefieren las de forma rectangular. Con muy pocas excepciones, las invitaciones de museos y galerías adoptan soluciones convencionales, por lo que habría que hacer hincapié en la necesidad de innovar en este campo.

## CONCLUSIONES

En el capítulo "Folletos de mano" se revisaron las tres formas principales que existen: de museos, de exposiciones o los de simple información sobre el museo y sus actividades. Además de examinar el contenido de cada uno de ellos y las diferentes posibilidades, se comentaron ejemplos tanto mexicanos como extranjeros que pueden servir de pauta o guía para planear la realización de otros.

Respecto al segundo, "Cedulas", se explicaron las diferentes clases (de identificación de obra, introductorias, de sala y explicativas). Se abordaron algunas características respecto a la legibilidad por medio del tamaño de la tipografía y la distancia a la que deben ser leídas. Se revisaron las peculiaridades que deben tener cada una de ellas de acuerdo a los fines que se persiguen. También se dieron ejemplos de las diferentes clases y se comentaron los formatos, orden y lectura que revisten las de diferentes museos y exposiciones tanto nacionales como internacionales.

En el tercero, "Hojas de sala" se menciona cuál es su función y su gran utilidad para ampliar la información de una muestra a través de ejemplos concretos del Museo Casa Diego Rivera o de museos extranjeros como el Prado, el Louvre, el Museo de Orsay, el Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Georges Pompidou y el British Museum. Se analizaron sus diferentes soluciones para permitir conocer y comparar las ventajas de unas

V. OTRAS.

Por la importancia que puede tener la visita de un museo con apoyo escrito del estudiante, se revisó en el apartado "Guías" la utilidad que representa contar con guías breves, guías paso a paso, guías oficiales y libros guías que se adapten a la diversa clase de información, temática o público, atendiendo también al tiempo del que dispone un visitante para su recorrido. Así se ejemplificó con pequeños folletos como Louvre: guías para el visitante con otros hasta verdaderos manuales como los que publica el Museo Británico. También se señaló la carencia de este tipo de ediciones en nuestro medio y la necesidad de encarar su redacción.

El capítulo más largo es el número 5. "Catálogos", lo cual no hizo era porque por su propia complejidad, sino también por la intención didáctica con la que fue redactado al ocuparse de su contenido y función. De las secciones de las que consta, la elaboración de lista de obra, los sentidos y peculiaridades de las presentaciones, la redacción de los textos, de los créditos y agradecimientos, la formación de cronologías y cuadros sinópticos, la organización de los currícula y los problemas que presentan las ilustraciones y los pies de foto. Al igual, se abordó la forma de organizar los apéndices, la lista de material complementario, e incluso se dieron algunas precisiones sobre la redacción de los catálogos de otros idiomas al español y de los catálogos que también encierra traducir un catálogo del español a otro idioma.

V OTRAS.

Por la importancia que puede tener la visita de un museo con apoyo escrito de un guía, se revisó en el apartado "Guías" la utilidad que representa contar con guías breves, guías paso a paso, guías oficiales y libros guías que se adapten a la diversa clase de información, temática o público, atendiendo también al tiempo del que dispone un visitante para su recorrido. Así se ejemplificó con pequeños folletos como Louvre; guías para el visitante con niños hasta verdaderos manuales como los que publica el Museo Británico. También se señaló la carencia de este tipo de ediciones en nuestro medio y la necesidad de encarar su redacción.

El capítulo más largo es el número 5. "Catálogos", lo cual no debe ser así por su propia complejidad, sino también por la atención didáctica con la que fue redactado al ocuparse de su sentido y función. De las secciones de las que consta, la enumeración de lista de obra, los sentidos y peculiaridades de las presentaciones, la redacción de los textos, de los créditos y agradecimientos, la formación de cronologías y cuadros sinópticos, la organización de los currícula y los problemas que presentan las ilustraciones y los pies de foto. Al igual, se aboga la forma de organizar los apéndices, la lista de material complementario, e incluso se dieron algunas precisiones sobre la estructura de los catálogos de otros idiomas al español y de los métodos que también encierra traducir un catálogo del español a otro idioma.

EN UNA PARTE CENTRAL DE ESTE CAPÍTULO SE COMENTARON Y COMPARARON DIVERSOS EJEMPLOS QUE PERMITEN DARSE UNA IDEA CABAL SOBRE LAS FORMAS QUE TIENEN LOS LIBROS CATÁLOGO, LOS CATÁLOGOS DE COLECCIONES, LOS FOLLETOS, LOS GENERALES DE OBRA, LOS OFICIALES, LOS DE SUBCATEGORÍAS, LOS DE EXHIBICIONES TEMÁTICAS, COLECTIVAS O INDIVIDUALES Y LOS DE SUBASTAS. ASIMISMO, EXISTEN EN LAS CONSIDERACIONES FINALES ALGUNOS CONSEJOS SOBRE ASPECTOS QUE NO DEBEN DESECHARSE Y OTRO TIPO DE PRECISIONES DE UTILIDAD.

EN LO QUE RESPECTA A "BOLETINES DE PRENSA", SE ENLISTARON LOS ASUNTOS DE MAYOR UTILIDAD Y LAS DIVERSAS POSIBILIDADES QUE EXISTEN PARA DIFUNDIR UNA INFORMACIÓN CORRECTA Y PRÁCTICA PARA QUE PUEDA REDACTARSE BIEN Y SER TOMADA EN CUENTA POR LOS DIFERENTES MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

EL CORTO CAPÍTULO DEDICADO A "TEXTOS PARA AUDIOVISUALES O MULTIMEDIA", TIENE LA INTENCIÓN DE LLAMAR LA ATENCIÓN SOBRE ALGUNOS ASPECTOS QUE DEBE TENER UN ESCRITO DE ESTA NATURALEZA. COMO SE INDICÓ ALLÍ, ES NECESARIO QUE SE ESCRIBA EN COLABORACIÓN CON UN ESPECIALISTA EN ESTOS GÉNEROS O, AL MENOS, QUE EL TEXTO DEBE QUE NO SOLAMENTE SIRVA, SINO QUE PUEDA CONVERTIRSE EN UN ACIERTO.

FINALMENTE EN "TEXTOS PARA NIÑOS", SE TRATO DE RELACIONAR EL ORIGINARIO DEL DIBUJAMIENTO Y EL DESARROLLO INFANTIL CON EL TIPO DE ACTIVIDADES Y DE LECTURAS ADECUADAS PARA DESPERTAR EL INTERÉS DEL PÚBLICO DESTINADO. SE FUNDAMENTO EL PORQUÉ SE BUSCA LOGRAR TANTO POSIBILIZAR COMO DESPERTAR LA CREATIVIDAD POR MEDIO DE PEQUEÑOS TEXTOS NARRATIVOS, CRÓNICAS INFANTILES O CUENTOS, ASÍ COMO LAS

visitas guiadas y las actividades de los talleres infantiles relacionados con los museos.

Algunos de los principios mínimos de importancia que deben reunir los textos de las "invitaciones y carteles" se estudiaron en este apartado. Se dieron algunos señalamientos como lo decisivo del formato, la jerarquía, al igual que la forma, carácter y tamaño de la letra, la atención que debe ponerse en los colores de los soportes y la tipografía para la impresión.

Se destacó el interés que pueden cobrar tanto rótulos como letreros, cuando se emplean como títulos y subtítulos de una sala o exposición, al permitir crear subdivisiones o partes en el recorrido museográfico. Se explicó la naturaleza y conveniencia de redactarlos en forma de encabezados periodísticos para lograr llamar la atención, un mayor acierto y así facilitar su lectura y localización. También se insistió en su función para aclarar o subrayar las divisiones o secciones de una muestra, lo que permite evitar estar repitiendo la misma información.

En el capítulo final, "Notas sobre diseño", se utilizó también el mismo tipo de discurso y de metodología que aparece en el resto de los capítulos. El análisis, estudio y comentario de algunos ejemplos que sirven para darse cuenta de lo fundamental de la colaboración entre los autores de los apoyos escritos y los diseñadores que les dan forma al elegir adecuadamente el papel o cartón de los soportes, los colores de los fondos y de la escritura, así como el tamaño y carácter de la tipografía.

Como el trabajo se dirige tanto a los investigadores o

curadores de un museo como a los diseñadores, se subrayaron los aspectos esenciales y los problemas que debe conocer y tomar en cuenta un investigador o trabajador de museo, sin intentar sustituir los que son propios del especialista en Diseño o Comunicación Gráfica, para no dejarlos caer en la tentación de improvisar a los primeros y evitarles la redundancia inútil a los segundos.

Con la finalidad de hacer evidentes algunas de las cualidades o rasgos esenciales de las diferentes formas de apoyos escritos en la planeación de exposiciones, se incluyó en la segunda parte de este libro un Apéndice con textos que ejemplifican algunas de las variantes de los folletos de mano, las diferentes formas que adoptan las cédulas (de identificación, introductorias, de sala o explicativas de obra) y ejemplos de boletines de prensa, cuadros sinópticos y cronologías.

## APENDICES

DEBIDO AL MEJOR CONOCIMIENTO DEL MATERIAL DE MI AUTORÍA O REALIZADO BAJO MI DIRECCIÓN Y ASESORÍA, HE PREFERIDO SOLO INCLUIR ESTE TIPO DE APOYOS.

LAS CEDULAS DE LA EXPOSICION DIEGO RIVERA Y EL ARTE DE CURBACAR Y EL FOLLETO DE MANO DE LA EXPOSICION NACIONAL DE HOMENAJE A CARLOS MERIDA SON MIOS.

EL NUEVO FOLLETO DE MANO DEL MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS ES PRODUCTO DEL SEMINARIO DE APOYOS ESCRITOS EN LA PLANEACION DE EXPOSICIONES. EN EL SE PARTIO DEL EXAMEN Y LA CRITICA DEL FOLLETO ANTERIOR DEL MUSEO DE SAN CARLOS, QUE SIRVIO PARA EXPLICAR CUALES OBJETOS Y CUALES DEFECTOS DEBERIAN TOMARSE EN CUENTA PARA MEJORAR LA INFORMACION, EL NIVEL DE COMUNICACION Y ENRIQUECERLO CON ENLICHES Y COMENTARIOS NUEVOS. UN ASPECTO SOBRESALIENTE DE ESTE TRABAJO DE LAS INVESTIGADORAS DEL DEPARTAMENTO DE SERVICIOS EDUCATIVOS, ES EL ESFUERZO EN EVITAR ESTAR REPITIENDO LA INFORMACION.

### 1. FOLLETOS DE MANO

#### HOMENAJE NACIONAL A CARLOS MERIDA

##### 1.1. PALACIO DE BELLAS ARTES

##### 1.2. MUSEO DE MONTERREY



### 1.3. MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS

#### EL EDIFICIO

El edificio del Museo Nacional de San Carlos data de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Fue elaborado de estilo neoclásico, cuyo proyecto y construcción estuvieron a cargo del ingeniero arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsó (1757-1816), famoso autor del Palacio de Minería, obra que posee elementos neoclásicos en gran similitud como por ejemplo el alacranero de la fachada, así como las balaustradas y remates en la azotea con forma de florones.

Se construye la suntuosa casa por encargo de doña María Josefa de Puebla y Gomez para regalarla a su segundo hijo, al cual se había comprado el título de Conde de Buenavista (de ahí el nombre que conserva), pero el joven conde muere antes de que la construcción se terminara. Habilitada para diversos usos, primero fue restaurada el se museo de objetos raros (que pasaron después a exhibirse en el antiguo Museo del Chopo), residencia de algunos personajes de la historia de México, fábrica de cigarros (la tabacalera mexicana que le da el nombre al barrio donde se encuentra hoy el museo) y sede de la Lotería Nacional. El edificio pasó al patrimonio de la Beneficencia Pública hasta que la Universidad Nacional Autónoma de México instala en él la Escuela Nacional Preparatoria Número 4 de 1958 a 1965.

Pues luego, la entonces Secretaria de Salubridad y Asistencia inició la restauración de esta casa con el fin de crear la escuela de medicina, pero al juzgarse como una destacada y



Transparencia de la memoria, 1936  
Acuarela, gouache y grafito sobre papel  
Col. particular, cortesía Galería Arvíl

Modifica su pensamiento visual el aprecio que experimenta por las obras del arte abstracto. Es entonces que pintores como Kandinsky o Klee lo influyen y que inicia una serie de experimentos que lo llevan a su estilo de madurez, en el que combina elementos de la geometría (alrededor de una temática de inspiración indígena, fundamentalmente precolombina, o popular) para conformar sus obras.

Carlos Mérida es uno de los pocos artistas que alterna composiciones abstractas con figurativas por haber entendido que se trata de dos lenguajes, que si bien característicos y diferenciados tienen la posibilidad de emplearse ya sea por separado o combinándolos. Este es precisamente uno de sus mayores aciertos. Él comprendió que no se trataba de lenguajes antagónicos e indisolubles, por lo que supo aprovecharlos para conformar un nuevo estilo inconfundible: el estilo Mérida.

Para facilitar la comprensión de las modificaciones que sufren los trabajos plásticos de Mérida, la muestra se subdivide en seis etapas cronológicas:

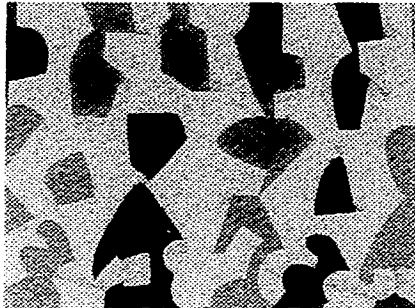
1. Período de formación (1910-1914)
  2. El americanismo (1915-1919)
  3. Encuentro con la Escuela Mexicana de Pintura (1920-1927)
  4. Asimilación de las vanguardias europeas (1928-1948)
  5. Surgimiento del estilo Mérida (1949-1959)
  6. Experimentos, recreación y paráfrasis (1960-1984)
- Y cuatro núcleos temáticos: ilustración, folklor y turismo, integración plástica y danza.

El "Período de formación" incluye algunas obras donde se aprecia su iniciada ascendencia academicista y romántica, al igual que el rescate de las corrientes pictóricas de finales del siglo pasado como el impresionismo o el simbolismo (*La mujer de la rosa, Retrato de Carlos Valentí*).

En la segunda sección, "El americanismo", se presentan los adelantos estilísticos que se deben a su interés por las artes populares y la artesanía matizados por ciertas influencias de Cézanne, Gauguin y hasta el art deco: *La india del loro* y *La princesa de Ixtanquiqui*.

Un acercamiento a la temática campesina y popular, típica de los iniciadores del muralismo, es la característica del tercer apartado, por ello, su nombre de "Encuentro con la Escuela Mexicana de Pintura" (*Mujeres de Metepec y Maternidad*).

Destaca en la cuarta ("Asimilación de las vanguardias europeas") los cuadros en los que



Le noche, ca. 1951  
Tablero del multifamiliar Juárez  
Gouache sobre papel  
Centro de Investigación y Servicios Museológicos-UNAM

surgen las improntas de las vanguardias artísticas del siglo XX: *Transparencia de la memoria, ¿Para qué recordar?, Ensueño de mediodía*, son algunos ejemplos.

Caracteriza a la quinta, "Surgimiento del estilo Mérida", el empleo de elementos geométricos con un sentido lírico. Los cuadros pueden ser figurativos o totalmente abstractos (*Secuencia de danza número 3, Paisaje de la urbe*).

En la sexta y última parte de la exposición, "Experimentos, recreación y paráfrasis", explora las posibilidades de ese estilo geométrico-figurativo que lo distingue, como en *Planos, Vitral en la tarde, En tono mayor, La piedra y el pájaro*, etcétera.

En su larga y polifacética actividad creadora, Mérida obtiene un estilo inconfundible que se descubre por el énfasis en lo imaginario, la opulencia cromática y lo innovador de sus soluciones formales. El estilo Mérida se reconoce por el predominio lineal, el carácter decorativo, la cadencia rítmica y la frecuencia con la que remite a las asociaciones con la realidad, lo antropomorfo y las conexiones con el ámbito de lo mitológico.

En cambio, en el núcleo de integración plástica se exhiben estudios preliminares y secciones o tableros de murales, enfocándose principalmente sobre el Multifamiliar Juárez por ser la cumbre de sus trabajos en este avanzado terreno.

Además de sus diseños de escenografía y vestuario de danza, su actividad como ilustrador, en gran parte de imágenes relacionadas con el folklor y el turismo. Carlos Mérida se interesó en una búsqueda por obtener técnicas y soportes nuevos que le sirvieran para expresar con mayor agudeza su pensamiento visual. Por ello, aportaciones como el pergamino gulfido, el petroplástico y las pinturas sobre papel de amate o de fibra de maguey se cuentan entre sus aportaciones más significativas.

Armando Torres Michúa

Portada:

Ventanas, 1975  
Acrílico sobre papel  
Col. Francisco Osio, cortesía Galería Arvíl

HOMENAJE NACIONAL A  
**CARLOS  
MÉRIDA**  
(1891-1984)  
AMERICANISMO Y ABSTRACCION

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES  
NOVIEMBRE 1992 ENERO 1993

CONSEJO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
INBA



Edward Weston.  
Carlota Mérida, 1934.  
Foto sobre gelatina.  
Col. Alma Mérida. Galería Almer

La muestra *Homenaje Nacional a Carlos Mérida (1891-1984): Americanismo y abstracción* patrocinada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Museo de Monterrey e IBM de México se propone permitir la revaloración de la obra de uno de los personajes más destacados de nuestra cultura.

En la exposición se pueden apreciar bocetos, proyectos, pinturas, dibujos, ilustraciones, diseños de vestuario y escenografías para danza, gráfica, murales, fotografías de su vida y algunos de los textos que escribió para respaldar su trabajo o divulgar el de muchos de sus colegas.

Artista de origen guatemalteco, pero mexicano por afinidad y trayectoria, Carlos Mérida se integra a la cultura nacional después de un primer viaje de rigor a Europa, como era tradicional en las primeras décadas de nuestro siglo para cualquier artista que deseara completar su formación. Su llegada a nuestro país coincide con la aparición de una deslumbrante y opulenta vida cultural posrevolucionaria que culmina en la plástica con la aparición del llamado Renacimiento Mexicano.

El no será un mero espectador de los acontecimientos artísticos de la época, sino una de sus figuras, ya que se incorpora con rapidez tanto con su actividad de productor como de crítico y teórico del arte. El entonces joven artista guatemalteco es uno de los primeros estetas y divulgadores de la notable pintura mural mexicana.

No cabe duda de lo afortunado que resultó para él la coincidencia de sus postulados americanistas con las ideas de acentrado mexicanismo de la época, ya que le permiten integrarse fácil y oportunamente al ambiente cultural de México, pues la obra de Carlos Mérida se inserta dentro de la problemática nacionalismo-universalización, característica de nuestra cultura desde el siglo pasado.

Esta dualidad ha sido la disyuntiva histórica de México desde la independencia, con toda probabilidad por el origen colonial de nuestra patria, lo que ha cambiado, en distintas épocas, es el énfasis en uno u otro aspecto y no sólo en la plástica, sino en la música, la danza, la literatura y hasta el cine.

Los acontecimientos sociales y políticos que se producen, primero como producto de la Revolución y, hacia mediados de siglo por la nueva política de sustitución de importaciones, llamada



La mujer de la rosa, ca. 1912.  
Óleo sobre tela.  
Col. particular, cortesía Galería Arxí



La princesita de Itzamal, 1919.  
Óleo sobre tela.  
Col. Héctor Fanguanel



Vital en la tumba, 1975.  
Óleo, acrílico y cera sobre tela.  
Col. Rafael Yturbe y Sra.

comúnmente *desarrollismo*, son los ejes que permiten comprender los cambios de dirección y de actitud que se aprecian tanto en las imágenes de Carlos Mérida como en la casi totalidad de los artistas contemporáneos mexicanos.

A pesar de que Mérida fue uno de los impulsores y divulgadores de la original pintura mural mexicana en sus inicios, su contacto con los medios intelectuales, educativos y comerciales de los Estados Unidos (producto tanto de sus viajes y exposiciones en ese país como de la filia de un mercado artístico

nacional) lo llevarán a modificar radicalmente tanto su postura como su obra a partir de 1949.

No hay que olvidar la coincidencia entre las nuevas ideas de Mérida sobre la integración plástica con la coyuntura política y social que vive México a partir de los cincuenta, lo que resulta en una fructífera asociación que tiene su cumbre en los relieves esculto-pictóricos del desaparecido Multifamiliar Juárez.

Artista profundamente reflexivo, Mérida acostumbra trabajar con base en series y numerosos bocetos. Su gráfica y pintura es casi siempre de pequeño formato, límite que supera en sus composiciones murales.

La variedad es el rasgo primordial de su obra hasta fines de la década de los cuarenta. Su manera de concebir las imágenes es muy cambiante tanto por la influencia de los artistas de la vanguardia europea (Picasso, Miró, Arp, por ejemplo), como por la preocupación de dotarlas de un sentido regionalista que él concibió con el nombre de americanismo. Así, se suceden cambios en la organización de colores y formas, reinvenciones de las figuras y distintos tratamientos del espacio y de las referencias plásticas contextuales.



Maternidad, 1924.  
Óleo sobre tela.  
Col. particular

3. Encuentro con la Escuela Mexicana de Pintura (1920-1927);
  4. Asimilación de las vanguardias europeas (1928-1948);
  5. Surgimiento del estilo Mérida (1949-1959);
  6. Experimentos, recreación y paráfrasis (1960-1984);
- Y cuatro núcleos temáticos: ilustración, folclor y turismo, integración plástica y danza.

El "Período de formación" incluye algunas obras donde se aprecia su iniciada ascendencia académica y romántica, al igual que el rescate de las corrientes pictóricas de finales del siglo pasado como el impresionismo o el simbolismo (*La mujer de la Rosa, Retrato de Carlos Valentín*).

En la segunda sección, "El americanismo", se presentan los adelantos estilísticos que se deben a su interés por las artes populares y la artesanía mezclados por ciertas influencias de Cézanne, Gauguin y hasta el art deco: *La india del loro* y *La princesita de Ixtanquiquil*.

Un acercamiento a la temática campesina y popular, típica de los iniciadores del muralismo, es la característica del tercer apartado, por ello su nombre de "Encuentro con la Escuela Mexicana de Pintura" (*Mujeres de Metepec y Matamoras*).

Destaca en la cuarta ["Asimilación de las vanguardias europeas"] los cuadros en los que surgen las imponentes de las vanguardias artísticas del siglo XX: *Transparencia de la memoria*, *¿Para qué recordar?*, *Ensueño de mediodía*, son algunos ejemplos.

Caracteriza a la quinta, "Surgimiento del estilo Mérida", el empleo de elementos geométricos con un sentido lírico. Los cuadros pueden ser figurativos o totalmente abstractos (*Secuencia de danza número 3, Paisaje de la urbe*).

En la sexta y última parte de la exposición, "Experimentos, recreación y paráfrasis", explora las posibilidades de ese estilo geométrico-figurativo que lo distingue, como en *Planos, Vital en la tarde, En tono mayor, La piedra y el pájaro*, etcétera.

En su larga carrera polifacética actividad creadora, Mérida obtiene un estilo inconfundible que se descubre por el énfasis en lo imaginario, la opulencia cromática y lo innovador de sus soluciones formales.

El estilo Mérida se reconoce por el predominio línea, el carácter decorativo, la cadencia rítmica y la frecuencia con la que remite a las asociaciones con la realidad, lo antropomórfico y las conexiones con el ámbito de lo mitológico.



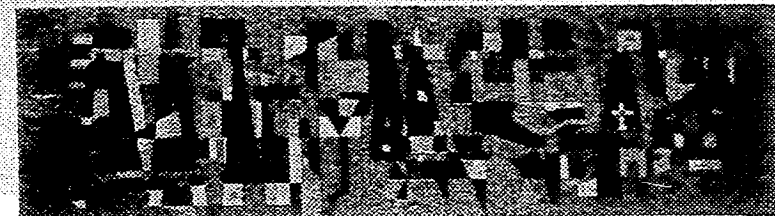
*Las doncellas bajo el signo*  
Óleo sobre tela  
Col. IBM de México

En cambio, en el núcleo de integración plástica se exhiben estudios preliminares y secciones o tableros de murales, enfocándose principalmente sobre el Multifamiliar Juárez por ser la cumbre de sus trabajos en éste avanzado terreno.

Además de sus diseños de escenografía y vestuario de danza, su actividad como ilustrador, en gran parte de imágenes relacionadas con el folclor y el turismo, Carlos Mérida se interesó en una búsqueda por obtener técnicas y soportes nuevos que le sirvieran para expresar con mayor agudeza su pensamiento visual. Por ello, aportaciones como el pergamino pulido, el petroplástico y las pinturas sobre papel de amate o de fibra de maguey se cuentan entre sus aportaciones más significativas.

Amanda Torres Michúa

Una aportación cultural de **IBM** MEXICO



EXPOSICION  
HOMENAJE NACIONAL A  
CARLOS MERIDA  
(1891 - 1984)  
AMERICANISMO Y ABSTRACCION

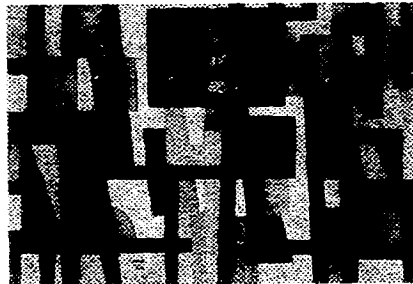
Febrero/Abril  
1 9 9 3

museo de monterrey

La muestra *Homenaje Nacional a Carlos Mérida (1891-1984): Americanismo y abstracción* patrocinada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Museo de Monterrey e IBM de México se propone permitir la revaloración de la obra de uno de los personajes más destacados de nuestra cultura.

En la exposición se pueden apreciar los bocetos, proyectos, pinturas, dibujos, ilustraciones, diseños de vestuario y escenografías para danza, gráficos, murales, fotografías de su vida y algunos de los textos que escribió para respaldar su trabajo o divulgar el de muchos de sus colegas.

Artista de origen guatemalteco, pero mexicano por afinidad y trayectoria, Carlos Mérida se integra a la cultura nacional después de un primer viaje de rigor a Europa, como era tradicional en las primeras décadas de nuestro siglo para cualquier artista que deseara completar su formación. Su llegada a nuestro país coincide con la aparición de una deslumbrante y opulenta vida cultural postrevolucionaria que culmina en la plástica con la aparición del llamado Renacimiento Mexicano.

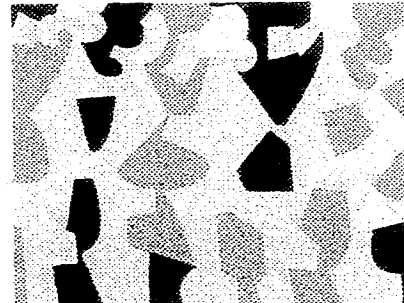


*Vital en la tarde, 1975*  
Óleo, acrílico y cera sobre tela  
Col. Rafael Uribe y Sosa

El no será un mero espectador de los acontecimientos artísticos de la época, sino una de sus figuras, ya que se incorpora con rapidez tanto con su actividad de productor como de crítico y teórico del arte. El entonces joven artista guatemalteco es uno de los primeros estetas y divulgadores de la notable pintura mural mexicana.

**Periódica:**

*Sin título, 1959*  
Mural sobre plancha de cartón. Laca sobre caoba  
Col. Museo de Monterrey



*La noche, ca. 1951*  
Tablero del multifamiliar Juárez  
técnica sobre papel  
Centro de Investigación y Servicios Museológicos-CISUM

No cabe duda de lo afortunado que resultó para él la coincidencia de sus postulados americanistas con las ideas de acentrado mexicanismo de la época, ya que le permitieron integrarse fácil y oportunamente al ambiente cultural de México, pues la obra de Carlos Mérida se inscribe dentro de la problemática racionalista-universalización, característica de nuestra cultura desde el siglo pasado.

Esta dualidad ha sido la disyuntiva histórica de México desde la Independencia, con toda la probabilidad por el origen colonial de nuestra patria, lo que ha cambiado, en distintas épocas, es el énfasis en uno y otro aspecto y no sólo en la plástica, sino en la música, la danza, la literatura y hasta el cine.

Los acontecimientos sociales y políticos que se producen, primero como producto de la Revolución y, hasta mediados de siglo por la nueva política de sustitución de importaciones, llamada comúnmente *desarrollismo*, son los ejes que permiten comprender los cambios de dirección y de actitud que se aprecian tanto en las imágenes de Carlos Mérida como en la casi totalidad de los artistas contemporáneos mexicanos.

A pesar de que Mérida fue uno de los impulsores y divulgadores de la original pintura mural mexicana en sus inicios, su contacto con los medios intelectuales, educativos y comerciales de los Estados Unidos (producto tanto de sus viajes y exposiciones en ese país como de la falta de un mercado artístico nacional) lo llevarán a modificar radicalmente tanto su postura como su obra a

partir de 1949.

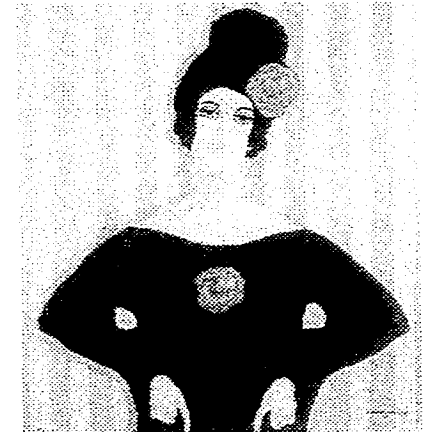
No hay que olvidar la coincidencia entre las nuevas ideas de Mérida sobre la integración plástica con la coyuntura política y social que vive México a partir de los cincuenta, lo que resulta en una fructífera asociación que tiene su raíz en los relieves escultórico-plásticos del desaparecido Multifamiliar Juárez.

Artista profundamente reflexivo, Mérida acostumbra trabajar con base en series y numerosos bocetos. Su gráfica y pintura es casi siempre de pequeño formato, límite que supera en sus composiciones murales.

La variedad es el rasgo primordial de su obra hasta fines de la década de los cuarenta. Su manera de concebir las imágenes es muy cambiante tanto por la influencia de los artistas de la vanguardia europea (Picasso, Miro, Arp, por ejemplo), como por la preocupación de dotarlas de un sentido regionalista que él concibió con el nombre de americanismo. Así, se suceden cambios en la organización de colores y formas, reinvenciones de las figuras y distintos tratamientos del espacio y de las referencias plásticas contextuales.



*Maternidad, 1926*  
Óleo sobre tela  
Col. particular



*La mujer de la masa, ca. 1912*  
Óleo sobre tela  
Col. particular, cortada Galería Amil

Modificar su pensamiento visual el mexicano experimenta por las obras del arte abstracto. Es entonces que pintores como Kandinsky o Klee lo influyen y que inicia una serie de experimentos que lo llevan a su estilo de madurez, en el que combina elementos de la geometría (alrededor de una temática de inspiración indígena, fundamentalmente precolombina o popular) para conformar sus obras.

Carlos Mérida es uno de los pocos artistas que alterna composiciones abstractas con figurativas por haber entendido que se trata de dos lenguajes, que si bien característicos y diferenciados tienen la posibilidad de emplearse ya sea por separado o combinándose. Este es precisamente uno de sus mayores aciertos. Él comprendió que no se trataba de lenguajes antagónicos e insalvables, por lo que supo aprovecharlos para conformar un nuevo estilo inconfundible: el estilo Mérida.

Para facilitar la comprensión de las modificaciones que sufren los trabajos plásticos de Mérida, la muestra se subdivide en seis etapas cronológicas:

1. Período de formación (1910-1914)
2. El americanismo (1915-1919)

de la muestra de la arquitectura neoclásica es cedida al Instituto Nacional de Bellas Artes en 1966. En junio de 1968 se trasladó al Museo de San Carlos, el cual adquiere el rango de Museo Nacional en 1974 por decreto presidencial.

#### EL MUSEO

El Museo Nacional de San Carlos posee un notable acervo de pintura europea antigua, formado principalmente por obras pictóricas de mediados del siglo XIV a principios del XX. También cuenta con importantes colecciones de grabado, dibujo y escultura.

En el Museo se pueden contemplar tablas góticas españolas, cuadros renacentistas, manieristas, barrocos, neoclásicos, románticos, simbolistas y de otras distintas tendencias de fines del siglo XIX. Se encuentran, al igual, bellos ejemplos de las escuelas pictóricas italiana, española, flamenca y francesa.

Entre los artistas más destacados que alberga el Museo Nacional de San Carlos se encuentran Lucas Cranach "El viejo", el holandés "Tintoretto", Zurbarán, Rubens, Ingres, Chicharro y Sorolla.

El Museo se enriquece con la serie de grabados conocida como "Los caprichos", de Goya, dibujos atribuidos a Leonardo y Miguel Ángel, así como esculturas de famosos artistas como Rodin o de grandes maestros expositores de la antigua Academia de San Carlos.

## LAS COLECCIONES

El acervo del Museo Nacional de San Carlos tiene su origen en las colecciones de los talleres de Pintura de la Antigua Academia de San Carlos de México, institución novohispana fundada en 1785 por decreto de Carlos III, Rey de España.

Durante la primera etapa de la Academia se adquieren obras artísticas europeas como pinturas, grabados y vaciados en yeso de esculturas clasicistas de la Academia de San Fernando de Madrid, cuyo fin era el de servir como modelos para el aprendizaje de los estudiantes.

Pocos años después se abren al público las Galerías de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia mexicana, que fueron las primeras en América y se incrementan con algunas de las mejores de las producciones de los maestros de la Academia.

La Guerra de Independencia influye en la marcha de la institución, llegando en 19 al extremo de quedar casi en el abandono al cerrar por casi 20 años. La colección de pinturas se incrementa con obras de artistas italianos traídas de Roma, al igual que de "estudios" de los pensionados mexicanos que se encontraban en ese país.

A mediados del siglo XIX la Academia se organiza nuevamente. Por decreto del entonces presidente Antonio López de Santa Anna se dispone que los nuevos directores de las áreas de Pintura, Escultura y Grabado se eligieran entre algunos destacados artistas europeos. Con el mismo fin de mejorar la educación de los alumnos se envía a Italia a los estudiantes

mas adelantados para que perfeccionaran sus estudios; por ello se abren concursos anuales en Roma para premiar las mejores obras, con la condicion de que pasaran a formar parte de las Galerias de la Academia. Por este tiempo las adquisiciones fueron en aumento (taclas a cuadros de pintores españoles, italianos y franceses.

#### CRECIMIENTO DEL ACERVO

En nuestro siglo la coleccion se enriqueció con legados eclesiasticos de los conventos suprimidos y de diversos coleccionistas particulares, principalmente por el de Alejandro PARRA CLAVARCELA, constituido por pinturas europeas y mexicanas. Con motivo de la celebracion del Centenario de la Independencia se llevo a cabo una gran exposicion de pintura española; varias de las obras las adquirio el gobierno mexicano para las galerias de pintura de San Carlos. En la decada de los años veintes se integra la coleccion Pani de oleos y dibujos y, en los treinta se adquiere un lote de pintura europea de los siglos XIV y XVI.

Como el acervo resultaba ya sumamente vasto para las dependencias de la Academia se dividió, por lo que las Galerias de Escultura, Arquitectura y Grabado se trasladaron al recinto del Museo Nacional de San Carlos, la antigua casa colonial del Conde de Benavista.

En las decadas de los setentas y ochentas el número de donaciones y adquisiciones aumenta considerablemente debido al interés observado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Comision del Patronato del Museo Nacional de San Carlos y a



LA generosidad de coleccionistas mexicanos y extranjeros,  
LA CONSTRUCCION DE un edificio anexo, costado por el Patronato  
del Museo Nacional de San Carlos, permitio en 1995 ampliar las  
salas de exhibicion y los espacios dedicados a los servicios del  
Museo.

\*\*\*\*\*

**Horario de 10 a 18 horas de miércoles a lunes**  
Cerrado los martes y días festivos

**Entrada gratuita**

Los alumnos,  
presentando credencial de maestro,  
estudiante o del Instituto Nacional  
de la Seguridad

**VISITAS GUIADAS**

Servicio gratuito previa cita en los horarios del Museo.  
Los grupos de visitas a un máximo de 25 personas.

**Departamento de Servicios Educativos.**

Horario de atención de 10 a 14:30 horas.  
Extensión 15

**FOTOGRAFÍAS**

Se permiten sin flash y trípode previo permiso del  
Comité de Protección de Imagen del Museo. Extensión 15

Museo Nacional de San Carlos  
Puente de Alvarado 50  
Col. Tabacalera  
Mexico, D.F. 06030  
Metro: estaciones Hidalgo o Revolución  
Tel. 566-85-22 566-80-85  
Fax 535-12-56

## 2. CEDULAS

### 2.1. MUSEO CASA DIEGO RIVERA

#### 2.1.1. INTRODUCTORIA

#### LA COLECCION

La Colección Martí y Lomez es un conjunto representativo del distinguido desarrollo pictórico de Diego Rivera. Se encuentran ejemplos de variedad de estilos, temas y distintas etapas de su interesante trayectoria: antes de la formación y experimentación, cubismo, mexicanismo; géneros: retratos, paisajes, desnudos...; técnicas: óleos, dibujos, litos y acuarelas. Incluso acrecientan la colección docetos de gran valor estético de su obra mural.

Destaca la personal visión mexicanista riveriana que simboliza y exalta la historia, las tradiciones y las costumbres de nuestro pueblo. Sea en sus obras de caballete o en sus estudios para murales.

Se descubren también en los trabajos de este polifacético artista la sabiduría y el ingenio que eleva el arte mexicano, gracias a su particular interpretación, a un rango universal.

## 2.1.2. TEMATICAS O DE SALA

### ETAPA CUBISTA

Vanguardia europea que florece principalmente entre 1907 y 1914 que se caracteriza por la simultaneidad de la visión en las imágenes representadas.

Experimentar con recursos de las tres diversas fases del cubismo, es el distintivo de las obras que Diego Rivera realiza en esa corriente desde 1913 hasta 1917.

Se descubren ecos de Picasso o Braque en Figura de hombre o en Paisaje de París (cuya composición hacia lo alto y la presencia el cubo lo acercan a la llamada fase cezanniana). Y de Mondrian en la simplificación lineal y colorística en Arbol o en Escritorio.

Rivera alcanza un estilo personal y trasciende influencias con el paisaje policromía del Paisaje de Mallorca, al igual que en la combinación de motivos de las etapas analítica y sintética, como en Paisaje marino.

Típicas soluciones del cubismo sintético se ven en el retrato de la escultora Worina Keltosser Volkovitsky. Se reconocen por los planos alargados y superpuestos y la recuperación del color.

El interior del pozo revela ya la independencia artística del pintor mexicano, porque si bien la apariencia poliédrica remite al análisis y al futurismo (versión dinámica de la tendencia

cubista), se desentiende de la reducción al claroscuro escultórico y logra un acierto al colorearla.

Falsque\_zapatista innova el repertorio del cubismo con motivos mexicanos como el fusil, las cañanas, el sombrero y el sarape de Saltillo y las inconfundibles montañas del valle de México. Este cuadro, pintado al reverso de *la mujer del pozo* pertenece a la colección Marte R. Gómez, aunque se exhiben en el Museo Nacional de Arte.

## EXALTACION DE LOS VALORES MEXICANOS

La fama de Rivera se sustenta en haber propuesto una estética mexicanista luminosa en la recuperación del mundo indígena, las fiestas, el torero, las artesanías y la exaltación de las tradiciones ancestrales de nuestra nación.

Este afán nacionalista lo lleva a proponer que lo mexicano es lo indio. rescate que plantea a partir de recrear los tipos y rasgos autóctonos de nuestro pueblo, así como los códices y el arte indígena antiguo o popular. Incorpora también escenas de las distintas etapas de la Historia de México.

Temas destacados de mexicanismo se ven en La banista de Copacabana (1921), los dibujos de niños, las litografías con escenas como las de La muestra rural, el retrato de Emiliano Zapata, y también en las figuras de hombres y mujeres campesinos.

Alentados valores mexicanos de sus pinturas --como los de esta copacabana Rivera, afán del artista -- son el sustento artístico de toda su producción posterior a 1921.

### 2.1.3. EXPLICATIVAS DE OBRA

#### ARBOL

EJERCICIO DE SIMPLICIDAD Y ORDENAMIENTO ESTILO CUBISTA A LA MANERA DE PIERRE MONDRIAN. EN EL DISEÑO SE VE EL PARALELISMO DEL PROCESO PICTÓRICO DE ABSTRACCIÓN DEL OBJETO. LA DIFERENCIA CON EL DE MONDRIAN SE ENCUENTRA EN LOS TONOS VERDOSOS QUE PARECEN PROCEDIR MÁS DE LA MANERA CEZANNIANA DEL CUBISMO QUE DE LA INTERPRETACIÓN TAN PERSONAL DEL ARTISTA HOLANDÉS.

MONDRIAN PARTIÓ DE LA FIGURA NATURALISTA DE UN ÁRBOL Y EN SUCEASIVAS ETAPAS LA VA DESARROLANDO DE ESE CARÁCTER. EL ÁRBOL ROJO ES UNO DE LAS OBRAS DE CORTE EXPRESIONISTA DONDE SE IDENTIFICA EL MOTIVO. A SU VEZ, EL ÁRBOL PLATEADO ES YA UNA VERSIÓN ABSTRACTA Y EN SU DISEÑO EL OBJETO SE HA REDUCIDO A UNA SERIE DE ELEMENTOS CONVENCIONALES, ORDENADOS EN FORMA TAL QUE SE ADIVINA LA SILUETA DEL ELEMENTO PINTADO CON UNA PALETA RESTRINGIDA A MUY POCOS TONOS.

### **“La creación del Hombre”**

Entonces fue la creación y la formación. De tierra, de lodo hicieron la carne (del hombre). Pero vieron que no estaba bien, porque se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, estaba aguado, no movía la cabeza, la cara se le iba para un lado, tenía un cuello muy grande, no podía ver para atrás. Al principio hablaba, pero no tenía entendimiento. Rápidamente se humedeció dentro del agua y no se pudo sostener.

### **“La muerte de Cabracán”**

Pero ya entonces se habían aflojado las piernas y las manos a Cabracán, ya no tenía fuerzas a causa de la tierra con que habían untado el pájaro que se comió, y ya no pudo hacerles nada a las montañas, ni le fue posible derribarlas.

En seguida lo amarraron los muchachos. Atáronle las manos detrás de la espalda y le ataron también el cuello y los pies juntos. Luego lo botaron al suelo, y allí mismo lo enterraron.



## 2.2. MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS

### 2.2.1. INTRODUCTORIA

El acervo del Museo Nacional de San Carlos contiene arte europeo principalmente pintura y grabados. Además cuenta con dibujos y escultura.

Los estilos representados en la colección son: gótico, renacentista, manierista, barroco, rococó, neoclásico, romántico y los estilos de finales del siglo pasado, por ello el visitante puede apreciar el quehacer artístico en diferentes países europeos desde el siglo XIV a principios del XX.

Pese a este ordenamiento debemos advertir que no es posible establecer fechas contundentes de surgimiento y ocaso de un estilo, ya que todo país y cada pintor crea, adopta o lo modifica de acuerdo con su personal estilo y su tiempo o bien permanece fiel a otro sin esmerarse demasiado en el cambio.

En las siete salas dedicadas a la colección permanente, el visitante podrá apreciar obras de las escuelas Española, Italiana, Francesa, Holandesa, Flamenca y otras.

## 2.2.2. TEMATICAS O DE SALA

### EL MANIERISMO EN EUROPA Siglo XVI

ES en Italia, a partir de 1520 cuando aparece el manierismo, estilo que significa una ruptura con los conceptos de naturalismo, armonía y belleza del Renacimiento.

Caracterizado por el empleo de diferentes escalas, el movimiento serpentino y el tratamiento alargado de las figuras, rompe el equilibrio ideal del clasicismo, y contrasta también con el por ignorar la perspectiva, la variedad de soluciones respecto al colorido (a veces exaltado o acerado) y la acentuación del claroscuro.

Formas artísticas intelectualistas y frías dirigidas a un público selecto (la élite cultural de la época), consciente de la crisis espiritual que produjo la Reforma religiosa encabezada por Lutero y que opuso a católicos y protestantes.

Típicos representantes del manierismo se encuentran en artistas de la talla de Miguel Ángel, "El Pontormo", "El Tintoretto", "El Bronzino" y, por supuesto, "El Greco".

Las cambiantes y diversas soluciones del estilo de los manieristas se aprecian con claridad en tres de las obras de esta sala: Madonna con el niño, Judith y Holofernes y Las siete virtudes.

### 3. HOJAS DE SALA

#### 3.1. HOJAS DEL MUSEO CASA DIEGO RIVERA IV OBRA MURAL

La totalidad de la producción artística de Rivera no se podría comprender adecuadamente sin tomar en cuenta su vasta obra mural. El acervo del Museo Casa Diego Rivera posee varios bocetos y proyectos que, a manera de estudios, dan idea del proceso de cómo el gran artista mexicano concibe la integración de diferentes ideas y propuestas de algunos de sus murales.

Rivera inicia, con otros notables artistas de la década de los veinte, el movimiento muralista. Los principios básicos de los que surge el muralismo se encuentran en las condiciones sociales de nuestro país, el ambiente cultural renovador, los cambios políticos y las profundas aspiraciones sociales de renovación de la segunda y tercera décadas de este siglo, consecuencia del movimiento armado de 1910. Tales razonamientos fueron secundados, en su totalidad, por todos los firmantes del documento popularmente conocido como el "Manifiesto del Sindicato" (Declaración Social, Política y Estética del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores), redactado en 1923 por David Alfaro Siqueiros. En ese texto se equipara, entre muchos otros conceptos, la actividad del productor plástico con el del trabajador manual y contiene las bases artísticas, ideológicas y políticas del movimiento muralista mexicano:

democratizar el disfrute del arte a través de manifestaciones monumentales (inspiradas en la Historia de México) con la finalidad de educar, politizar y permitir nuevas experiencias estéticas a las mayorías:

el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas ... exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública.<sup>1</sup>

El movimiento muralista no sólo responde a una inquietud de renovación plástica, sino que además surge de una coyuntura histórica que corresponde a los planteamientos sociales, políticos e ideológicos surgidos de la Revolución Mexicana. El crítico de arte Justino Fernández escribe atinadamente: "La pintura mural aparece en la Historia en épocas de grandes cambios y conmociones del espíritu, cuando hay algo nuevo y profundo que expresar".<sup>2</sup>

Diego Rivera no sólo respalda, sino que complementa y enriquece sus propuestas monumentales con ese destacado personal estilo mexicanista tanto de su obra mural como de la de caballete.<sup>3</sup>

Al hacer Diego Rivera una pintura de clara intención ideológica, se vio sujeto a lo largo de su vida tanto a los más encendidos elogios como a los más enconados ataques ... (ya que) de un modo u otro, las relaciones entre arte e ideología aparecían en primer plano tanto para el artista como para sus admiradores y críticos.<sup>4</sup>

En 1922 experimenta con su primer mural, La Creación, la técnica de la encaustica y aparecen ya algunas nociones con las

que después intentara crear una imagen plástica de lo mexicano. Rivera consolida su proyecto mexicanista cuando rescata por primera vez en sus murales las artes y los bailes populares, así como las costumbres, las tradiciones y la vestimenta de nuestro pueblo, temas pintados magistralmente en los muros de la Secretaría de Educación Pública. Su propuesta expresiva consiste en exaltar, ante todo, a los indígenas como paradigma del mundo antiguo y del México contemporáneo.

La interpretación de la Historia de México es la base de los murales de Rivera, quien por medio de un discurso plástico narrativo y, en ciertas ocasiones, maniqueo, recrea el mundo mesoamericano, la Conquista, el siglo XIX o la Revolución de 1910 para mostrar las raíces ancestrales de nuestra actual identidad nacional. Buenos ejemplos se encuentran en las pinturas murales de la escalera o los corredores del Palacio Nacional. Allí exhibe el enfrentamiento entre indios y españoles, atacando la figura de Cortés y exaltando la de Cuauhtémoc o, lo que es lo mismo, defendiendo una de las posturas típicas de la interpretación de nuestra historia: la de los indigenistas en detrimento del hispanismo.

Desde un punto de vista político Rivera crea una estética en la que toma partido por los desposeídos en contra de los privilegiados y poderosos. Así, el artista enaltece momentos cumbres de nuestra historia, por lo que pinta a los personajes más significativos de ella para culminar con la lógica del igualitario y utópico mundo socialista del mañana.

De acuerdo con los estudios realizados por el agudo crítico de arte Alberto Hilar acerca de la actitud política del gran muralista mexicano, destaca la siguiente apreciación:

(Rivera) tuvo que empezar a construirse a partir de tres grandes instancias: la vida cotidiana en la consolidación del Estado postrevolucionario y en las organizaciones populares; la lucha entre el positivismo y el idealismo de Vasconcelos y la necesidad de significar una naturaleza tanto humana como animal y vegetal en correspondencia con una identidad mexicana. La reducción de todo esto a signos visuales tuvo que pasar por la primera prueba del Antiteatro Bolívar para culminar en la Secretaría de Educación Pública en la inclusión de nuevos personajes que acaban por constituir un sujeto nuevo: el pueblo.<sup>5</sup>

Los murales riverianos se reconocen por su carácter adoberado, esto es, por no dejar ningún espacio sin signos o elementos pictóricos coloridos. La multitud de sus personajes, mexicanista a ultranza, se encuentra inmersa en un contexto cotidiano --social, político o histórico-- que se sustenta en lo real con una gran exactitud. El retratarlos con muchos detalles es con el fin de otorgarles un sentido didáctico para hacerlo más fácilmente comprensible y asimilable para los sectores mayoritarios de la población.

Para Rivera la pintura fue un medio de impartir lecciones de historia, de moral social; por ello provocó tantas controversias y, aún hoy (muchas veces) el rechazo, específicamente de aquellos murales que son, como apuntó con certeza Raquel Tibol, una cartilla marxista.<sup>6</sup>

Una de las obras que destacan en la producción mural riveriana es el llamado "Canto a la tierra" (y a los que la trabajan y liberan), temática que proviene de la paráfrasis de uno de los principios agrarios de Emiliano Zapata adoptado como

tema por la Escuela Nacional de Agricultura (hoy Universidad Autónoma de Chapingo): "Aquí se enseña la explotación de la tierra, no la del hombre".<sup>7</sup> enunciado propuesto por el ingeniero Marte R. Gómez, director entonces de esa institución.

En el antiguo Salón de Actos de la escuela, Rivera, con un discurso de sólida coherencia y belleza, concibe un poema plástico que expresa el desarrollo histórico-social y el natural con metáforas como las de la germinación, la florificación y la fructificación natural y social. Con ello establece una historia paralela entre la agricultura y la lucha revolucionaria. Sobre esta magna obra el artista Carlos Mérida, uno de los primeros críticos y divulgadores del muralismo mexicano, subraya con acierto:

La gran unidad plástica de estos frescos, la extraordinaria armonía de colores dentro de los rojos y ocres indios de la arquitectura, los rojos-tierra y los azules de los paneles, la inspiración lírica que se respira en toda la obra, la fuerza y la gracia sin igual de los desnudos, hace que Chapingo sea no sólo uno de los trabajos más admirables del arte mexicano moderno, sino también una de las pinturas más grandes del Universo.<sup>8</sup>

Es normal que durante el tiempo que dedicó Diego Rivera a su producción mural (1922-1956), más de 30 años, las condiciones sociales y políticas del país cambiaran tanto como el pensamiento del artista. Es por ello que su visión de la realidad y del arte se transforma, por lo que tiene necesidad de modificar sus juicios sobre aspectos de índole diversa acerca de su quehacer artístico.

Cuando Rivera pinta Chapinco, México pasaba por una etapa en la que la lucha contra la consolidación de la clase burguesa se acentuaba. En esa época se creía en las posibilidades del cercano establecimiento de una igualdad social entre todos los mexicanos, lo que se manifiesta en el hecho de que Rivera partía de la exaltación del movimiento de 1910 como generador de una nueva era. En Palacio Nacional, más audaz y conciente todavía, el afamado pintor propone una utópica y futura revolución socialista.

A pesar de que durante la mayor parte de su carrera el notable muralista quauaquatense no se había caracterizado como innovador técnico, casi al final de su vida decide emplear nuevos materiales. Su primera variante se encuentra en El agua en la evolución de la especie (cisterna de las aguas del río Lerma, en Chapultepec), trabajo que representa para el artista el reto de pintar un mural sumergido en el agua. Lo intenta resolver mediante el uso de poliestireno y hule líquido, así como de piedras de colores para el Tlaloc de la fuente.

También concibió los relieves del estado de la Ciudad Universitaria con piedras multicolores, trabajo que deja inconcluso y, en cambio, experimenta con mosaico veneciano para decorar la conocida fachada del Teatro de los Insurgentes. Esta llamativa labor, plena de vibrantes y acertadas imágenes de mexicanidad, exhibe un aire populista en aquella escena en la que continúa sirviendo de intermediario al traspasar centavos de los ricos a los pobres.



El carácter de Rivera como extraordinario muralista se reconoce también en las pinturas que realiza en el extranjero. En San Francisco, California, pinta tres: Las riquezas de California y Constitución de un fresco para la Bolsa de Valores y el Art Institute, respectivamente, y otro con el tema de la "Unidad panamericana", para la exposición Internacional del Golden Gate (hoy en el San Francisco City College). Además, La industria de Detroit para el Detroit Institute of Arts y Retrato de América para la New Worker's School, en Nueva York.

El muralismo mexicano legó obras maestras de manos de muchos de sus seguidores, no obstante es Diego Rivera quien ofrece una narración dialéctica histórica-visual con un vigoroso sentido didáctico, a diferencia del acento expresionista y desesperanzador de José Clemente Orozco o del realismo agresivamente politizado de David Alfaro Siqueiros, ya que Rivera sostiene una postura más tradicional tanto en la técnica, como en el ascendiente de sus personajes.

El muralista nacido en Guanajuato logra consolidar algunos de los ideales de mayor importancia que acuñó la crítica de arte en México en el siglo XIX: que las obras expresaran la grandeza de nuestro pasado, la hermosura y variedad de nuestro paisaje, o que además de su belleza, tuvieran un fin práctico.

Aunque parte de las vanguardias europeas, el muralismo elabora nuevas propuestas gracias a las sólidas ideas y formación de sus iniciadores. Por primera vez en nuestra historia, el arte mexicano se coloca por encima del europeo y se convierte en una

de las posiciones estéticas vanguardistas más importantes de este siglo. El papel que Diego Rivera desempeña en este proceso es, por cierto, de primera magnitud.

Armando Torres Michúa

#### NOTAS

\* Véase la Hoja del Museo Casa Diego Rivera número III, titulada Estilo mexicanista.

1 Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Ramón Alba Guadarrama, José Clemente Orozco, Germán Cueto, Carlos Mérida, Jean Charlot, Ignacio Asúnsolo, Máximo Pacheco, Amado de la Cueva, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal.

2 Esther Cimet Shojjet. Movimiento muralista mexicano: ideología y producción. México, Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 1992. (Col. Libros de la Telaraña. Número 1). Pág. 158.

3 Justino Fernández. Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días. México, Editorial Porrúa, 1989. Pág. 46.

4 Adolfo Sánchez Vázquez. "Claves de la ideología estética de Diego Rivera". en Diego Rivera hoy. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986. Pág. 210.

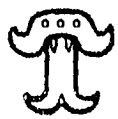
5 "Diego Rivera: contribución política". Diego Rivera hoy. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986. Pág. 41.

6 Armando Torres Michúa. La pintura contemporánea: (1900-1950). México, Universidad Nacional Autónoma de México, s.f. (Col. Material de Lectura, Serie Las Artes en México). Pág. 18.

7 Raquel Tibol. Centenario del natalicio de Diego Rivera: Chapingo, guía de murales. México, Carrasquilla Editores-Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos, 1986. Pág. 15.

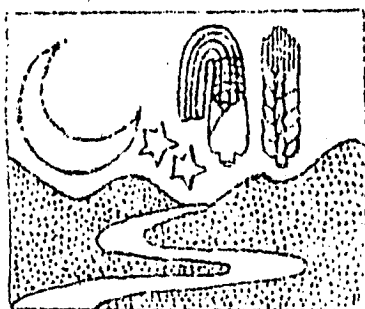
8 Raquel Tibol. Op. cit. Pág. 15.

Colección de textos del Museo Casa Diego Rivera dirigida por Armando Torres Michúa.



Finalidad primordial de las *Notas del Museo Dolores Olmedo Patiño* es el reunir tanto las hojas de sala de la exhibición permanente o de las exposiciones temporales, como la de ofrecer textos inéditos e información que amplíen y faciliten el conocimiento de la obra de Diego Rivera, Frida Kahlo y Angelina Beloff. En ellas se reunirán también reflexiones sobre el arte indígena antiguo y las artes populares.

Se busca, además proporcionar material didáctico de divulgación de bajo precio para estudiantes y el público de museos en general. *El Museo Dolores Olmedo Patiño*, se propone la tarea de publicar escritos valiosos, dispersos y hasta inéditos que ayuden a la comprensión del arte mexicano contemporáneo.



### Rivera ilustrador

Su temática obrera, campesina y popular; mexicanista y de recreación del mundo indígena antiguo, idéntica a la de su pintura, es producto de sus convicciones sociales, políticas y estéticas.

Ese arraigado mexicanismo de su obra se basa, en el caso de sus ilustraciones, en su notable capacidad para adoptar distintas formas de dibujo. La más común: las líneas ágiles

y de diferente grosor que acentúa los contornos.

Con técnicas de su preferencia como el dibujo a tinta o a la acuarela con pincel, y de grabado como la litografía (en piedra) o la xilografía (en madera), organiza las agudas y equilibradas composiciones en las que reúne ciertos acentos que brindan los ritmos, el color y los motivos prehispánicos, ornamentales y hasta políticos que proliferan en sus ilustraciones.

## Dibujos para las Convenciones

La tarea más compleja de Rivera en este campo fue la de ilustrar los tres volúmenes de las Convenciones de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas. Los 136 originales se conservan en el acervo del Museo Casa Diego Rivera, de los que ahora se exhiben 15 por vez primera.

Auténticos prodigios de narración visual y conciencia social y política del artista son cúspide del arte de ilustrar y del idearlo de la Revolución Mexicana, por lo que su pertinencia y vigencia histórica y artística es aún hoy asombrosa.

Dibujos al pincel concebidos precisamente con el fin de servir de ilustraciones, muestran la adecuación que el artista buscó tanto en el tratamiento lineal suelto y grueso, como la certeza que tenía de que no sufrirían en su valor expresivo al ser reducidos para la impresión.



## Acuarelas para *La Tierra del Faisán y del Venado*

De las seis acuarelas originales de Rivera para la ilustración de *La Tierra del Faisán y del Venado*, libro sobre el mundo maya de Antonio Méndiz Bolio, el Museo Dolores Olmedo Patiño conserva cinco. Se exhibe además la portada del libro Impreso, con tipografía manuscrita de Rivera donde se aprecia la atinada reducción a tres tintas o colores.

Destaca el acierto en la distribución de los indígenas mayas y la hermosa concepción de las aves, tocados, serpientes y venados delineados con la soltura y sensualidad de los amplios trazos que refuerzan los contornos.

## Recreación visual del Popol Vuh

Se exhiben 17 acuarelas originales (propiedad del Museo Casa Diego Rivera) con las que se ilustró la edición japonesa de 1961 del libro sagrado maya-quiché. En ellos se aprecian recursos pictóricos típicos del estilo riverlano como el carácter narrativo, la índole lineal de las figuras, la variedad en la composición, la exaltación del mundo indígena, así como el abigarramiento y la apropiación de las soluciones de los códices pre y posthispánicos.

No son títulos los nombres que identifican cada lámina, sino referencias para facilitar la identificación.

Los textos que contextualizan las acuarelas son una selección de la versión española de Fray Francisco Ximénez, cotejada con la edición de Brasseur de Bourbourg por el editor Adrián Reclinos y publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1947, con el título de *Popol Vuh: Las antiguas historias del quiché* (Colección Biblioteca Americana, Serie Literatura Indígena).



El decimo Diego en sus seña

cuando se vida o vida en el papel,  
el arte de amor que en esta vida alguna,  
trajo de mundo en línea con un poema,  
trajo del mundo, por el de la vida

Los libros hechos, o reglas de la vida,  
Nunca el arte con la vida se espanta,  
y el mundo en la vida se espanta,  
Como el arte en un mundo de la vida

No la luz y el arte de la vida,  
Nunca hay mundo de la vida para la vida,  
Nunca una vida de la vida

Como el arte de la vida, de la vida,  
No cuando el arte de la vida,  
No cuando el arte de la vida, de la vida

Poema que en lugar de dedicatoria escribió Gustavo Varcárcel  
en el ejemplar de Diego Rivera.

---

Selección de textos del Departamento de Investigación del Museo Dolores Olmedo Patiño.  
Responsable Patricia López Cruzco, Asesor Armando Torres Michúa, Diseño Carmelina Hernández.

---

#### 4. CRONOLOGÍAS

##### 4.1. DIEGO RIVERA Y EL ARTE DE ILUSTRAR

###### VIDA Y OBRA

## Vida y obra



- |      |  |   |
|------|--|---|
| 1886 | Diego Rivera nace el 8 de diciembre en la ciudad de Guanajuato.                      |   |
| 1896 | Ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes, antigua Academia de San Carlos        | Retrato de María Barrientos de Rivera*  |
| 1907 | Estudia en la Academia de San Fernando de Madrid y en el Taller de Eduardo Chicharro | La noche de Ávila<br>Asimila las influencias del realismo español   |
| 1909 |  | El picador  |
| 1912 | Radica en París, en el barrio de Montparnasse. Viaja a Toledo                        | En las afueras de Toledo.<br>En la fuente de Toledo<br>Lo influye la obra de El Greco   |
| 1913 |  | El sol rompiendo la bruma ("El viaducto")<br>Comienza a practicar el cubismo  |
| 1914 | Primera exposición individual en París, viaja a Mallorca con Angelina Beloff         | El joven de la estilográfica<br>("Retrato de Adolfo Best Maugard")<br>Alquerías   |
| 1915 | Conoce a Marevna   | El Rastro   |
| 1916 | Angelina Beloff da a luz a un hijo del pintor  | Naturaleza muerta cubista (con garrafa). El poste de telégrafo  |
| 1917 |  | La lejía. Naturaleza muerta con utensilios.<br>Absorbe, principalmente, rasgos del neoclásico (Ingres), del impresionismo y postimpresionismo (Renoir, Cézanne, Gauguin) al dejar de practicar el cubismo |

\*En los ejemplos de pintura de caballete, sólo se indican obras del acervo del Museo Dolores Olmedo Pardo

- 1931 **Fondos congelados:** tablero mural de los pintados en Nueva York. **La canoa en florada.** Expone en el Museo del Arte Moderno en Nueva York
- 1932 **El niño del taco. El líder campesino Zapata.** Crea la escenografía y el vestuario del Ballet HP (**Horse Power**) con música de Carlos Chávez
- 1933 **Maternidad mecánica**
- 1934 Asesor de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) **La familia ("Madre e hijos")**  
**Tablero mural en el Palacio de Bellas Artes**
- 1935 Polémica estética-política con Siqueiros **Fusilamiento de Maximiliano:** calco para el fresco del Palacio Nacional  
**Acuarelas para la ilustración de La Tierra del Faisán y del Venado.** Termina la decoración de la escalera del Palacio Nacional
- 1936 Se une al trotskismo **Cabeza de tehuana. Vendedor de coles**
- 1937 Alberga a Trotsky en la casa de Frida Kahlo
- 1938 Recibe a André Breton **Vasos comunicantes. Mujer con flores.**
- 1939 **Bailarina en reposo. Danza a la tierra**
- 1940 **Picapedreros**
- 1942 **Desnudo con alcatraces. Danza al sol**
- 1943 Escribe "Frida Kahlo y el arte mexicano" **Historia de la cardiología**
- 1944 Inicia la construcción del **Anahuacalli** **Vendedora de alcatraces,** de la serie "Estudio para mercado"
- 1946 **Tehuana desnuda**
- 1947 **Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central.** Tablero mural en el Palacio de Bellas Artes



- 1948 **Autorretrato. Domingo de Ramos. Las tentaciones de San Antonio**
- 1949 Retrospectiva: 50 años de su labor artística. (Palacio de Bellas Artes) **Obra mural El agua origen de la vida, Cárcamo de Lerma, en Chapultepec**
- 1951 **Niña sentada. Proyecto para el Estadio Universitario**
- 1952 **Pesadilla de guerra, sueño de paz**
- 1953 **Fachada en mosaico italiano del Teatro de los Insurgentes. Mural El pueblo en demanda' de salud**
- 1954 Se le readmite en el PCM. Muere Frida Kahlo **Tres dibujos con el título de Ofrenda**
- 1955 Viaja a la URSS con el fin de recibir tratamiento médico contra el cáncer que padecía. Se casa con Emma Hurtado **Donación al pueblo de México de los Museos Frida Kahlo y Anahuacalli**
- 1956 **Puesta de sol, serie de 20 óleos. Retrato de Dolores Olmedo con su hija Irene. Retrato de Alfredo Phillips Olmedo. Retrato de Eduardo y Carlos Phillips Olmedo. Serie de niños rusos (con distintos títulos)**
- 1957 Muere en San Ángel el 24 de noviembre.

DIEGO RIVERA Y EL ARTE DE ILUSTRAR

LABOR DE ILUSTRACIÓN

# Labor de ilustración



<i>Libros</i>	<i>Publicaciones periódicas</i>	<i>Otros impresos</i>
1905	"Estudio del Natural", <i>El Mundo Ilustrado</i>	
1906	"Corredor indígena visto de perfil", <i>Savia Moderna</i>	
1916 Ilya Ehrenburg, <i>Historia de una tal Nadienka y de ciertas revelaciones que ha tenido</i>		
1921	Portada, viñetas y titula- res para <i>El Maestro</i> : <i>Revista de Cultura Nacional</i>	
1922 Salomón de la Selva. <i>El soldado desconocido</i> : <i>Poema</i>	<i>Azulejos</i>	
1923		<i>El reparto de tierras a los pobres</i>
1924 Carlos Gutiérrez <i>Cruz. Sangre roja</i> : <i>versos libertarios</i>	<i>El Indio</i>	

- 1925 Joaquín Méndez  
Rivas. Cuauhtémoc:  
*Tragedia*. Alfonso  
Goldschmidt. México
- 1926-1937 Portadas, ilustraciones y  
viñetas para *Mexican  
Folkways*
- 1926 Rosendo Salazar.  
*México en pensamiento  
y en acción*
- 1927 Manuel Velázquez  
Andrade. Fernín:  
*Libro mexicano de lec-  
tura para primer año.*
- 1926-1928 Ilustraciones  
para los tres tomos  
de la primera,  
segunda y tercera  
*Convenciones de la  
Liga de Comunidad  
Agrarias y Sindicatos  
Campesinos del Estado  
de Tamaulipas*
- 1928 Manuel Velázquez  
Andrade. Fernín lee
- 1928 Lotte Schwartz. Das  
*Werk des Malers Diego  
Riveras*
- 1929 Mariano Azuela  
*Los de Abajo*
- Revista de Revistas*
- El Libertador*
- Krasnaya Niva.  
(Campo rojo)*
- El Sembrador: Órgano de  
la Secretaría de  
Educación Pública  
El Machete*

- 1931 Stuart Chase. *Mexico a Study of Two Americas* Popol-Vuh: Las Antiguas Historias del Quiché
- 1934 "Talleres Monterrey" (cartel)
- 1935 Antonio Mediz Bolio. *La Tierra del Faisán y del Venado*
- 1936 Isaac Berliner. *La Ciudad de los Palacios*
- 1937 Gregorio López y Fuentes. *El indio*. León Osorio. *Cosas de mi tierra*
- 1938 Guadalupe Marín. *La única* Fortune *Letras de México: Gaceta literaria y artística*
- 1939 Leah Brenner. *An Artist Grows up in Mexico* Minotaure Logotipo de la Confederación Obrera y Campesina Casa del Pueblo
- 1946 *México prehispánico: cultura, deidades y monumentos*
- 1947-1950 *Esta Semana: This Week* Partido Popular
- 1948 Samuel Ramos. *Diego Rivera: acuarelas 1935-1945*
- 1950 Pablo Neruda. *Canto General*

- 1952 Yuri Suhl. *Una palabra de consuelo* (poemas en idish) *Índice*
- Julius Fucik. *Reportaje al pie de la horca*
- 1953 José Revueltas. *La palabra sagrada*
- 1954 Sociedad de Cirugía de Guadalajara (cartel)
- 1955 Primer aniversario de la muerte de Frida Kahlo (tarjeta conmemorativa)
- 1956 *Un recuerdo sobre Mayakovsky en México* (retrato)
- 1957 Gustavo Valcárcel. *Cantos del amor terrestre*
- Retrato de Pita Amor para ilustrar *Yo soy mi casa*
- 1964 Leah Brenner. *The Boyhood of Diego Rivera* (ilustrado con dibujos atribuidos a Diego Rivera)

## 4.2. MUSEO CASA DIEGO RIVERA

### VIDA Y OBRA DE DIEGO RIVERA (EXTRACTO)

Hemos buscado relacionar los hechos más importantes de la existencia de Diego Rivera con su labor plástica. En el texto se encuentran mencionados todos sus murales por ser una parte medular de su quehacer artístico; en cambio, por la vastedad de su obra de caballete sólo se indican aquellas que consideramos más representativas.

#### VIDA

1886

Diego María de la Concepción Rivera Barrientos nace el 8 de diciembre en la ciudad de Guanajuato. Sus padres fueron Diego Rivera Acosta y María del Pilar Barrientos.

1892

Al parecer, el liberalismo de su padre obliga a la familia Rivera Barrientos a dejar Guanajuato, por lo que se trasladan a la ciudad de México.

1896

Asiste el turno matutino de la Escuela Nacional Preparatoria. Ingresa a las clases nocturnas en la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) cuando sólo contaba con diez años de edad. Su primer maestro fue Andrés Ríos.

Retrato de María Barrientos de Rivera.

1898

Cabeza clásica, uno de los primeros oleos que se conservan de su producción.  
Cabeza de mujer.

1899

Con una beca se incorpora a los cursos diurnos de la Academia de San Carlos. algunos de sus profesores fueron prestigiados artistas de la Academia como Santiago Rebull, Félix Parra y José María Velasco.

Cabeza de Virgen

1903

El arquitecto Antonio Rivas Mercado es nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Ocupa la cátedra de pintura Antonio Fabrés e impone el método de dibujo Pillet, que rechaza tanto Diego Rivera como la mayor parte de sus condiscipulos.

1904

Su obra forma parte de la exposición anual de los alumnos de San Carlos. Abandona la Academia y estudia anatomía en la Escuela de medicina. conoce al Dr. Ati (Gerardo Murillo), quien probablemente lo incluye con sus "ideas modernistas" resultado del conocimiento directo de la pintura vanguardista europea.

La era. La Castañeda.

1905

Gana la medalla del concurso de Dibujo de Modelos Vestidos, con una beca de 20 pesos mensuales.

Paisaje de Xalapa. Retrato de Ponce de León.

1906

Ilustra tres números de la revista artística Savia Moderna, fundada este año por Alfonso Cravioto y Luis

Hacienda de Chiconquiuitl. Citlaltépetl.

La mayoría de las telas que se conocen de Rivera anteriores a



Castillo Ledón. Interviene en la muestra colectiva organizada por esa revista.

1907

Teodoro Dehesa, gobernador de Veracruz le concede una beca de 300 francos mensuales que le permiten vivir en Europa, con la condición de que le envíe un cuadro cada seis meses.

Se inscribe en la Academia de San Fernando de Madrid y en el taller de Eduardo Chicharro (gracias a una carta de recomendación del Dr. Atl). Estas experiencias le sirven para asimilar el realismo español de la época. Su formación se amplía con el estudio de los grandes maestros del arte de Occidente en museos europeos como el Museo del Prado.

1908

Su lienzo El Valle de Ambles se integra a la exhibición de los alumnos de Chicharro.

1909

Se traslada a París, capital artística del mundo en esta época. A partir de entonces la estética del arte europeo, las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo y el ambiente de esa ciudad, serán sus preocupaciones plásticas. Viaja a Bélgica, Holanda e Inglaterra. Conoce a la pintora rusa Angelina Beloff.

1910

Exhibe por primera vez en el Salón de los Independientes y en el Salón de Otoño, donde continúa participando anualmente.

sus 20 años son paisajes.

Iglesia de Leguettio. Paisaje de Avila. Casona de Vizcaya. Autorretrato.

La fragua. La calle de Avila. La puerta de Avila.

El picador Existen soluciones que provienen tanto de la pintura atmosférica como del impresionismo, sin abandonar conceptos ligados a la tradición, características que se distinguen en Nuestra Señora de París y La casa sobre el puente. En Brujas pinta cuadros de inspiración simbolista como el carbón Nocturno en Brujas, dedicado a Angelina Beloff.

Cabeza de mujer bretona. Muchacha bretona

Es ahora el Louvre su fuente para el conocimiento de la pintura de la tradición. En un breve viaje a México presenta, en el Escuela Nacional de Bellas Artes (Academia de San Carlos) 43 de sus obras europeas:

La exposición, inaugurada el 20 de noviembre, estaba programada hasta el 11 de diciembre se cierra antes por el estallido de la Revolución Mexicana. Hay que tomar en cuenta que Diego Rivera vive hasta 1921 en Europa, por lo que no interviene como otros artistas en los acontecimientos revolucionarios de México. Uno de los antecedentes del movimiento muralista mexicano se encuentra en la reunión del Dr. Atl y José Clemente Orozco con otras personalidades, quienes fundan el Centro Artístico, con el fin de obtener autorización del gobierno para decorar muros en edificios públicos. Consiquen, de Justo Sierra, los del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, pero debido a los graves sucesos políticos, militares y sociales del momento, el proyecto se cancela.

1911

Regresa a París. Contrae matrimonio con Angelina Beloff (según lo afirma en sus Memorias la propia artista).

1912

Radica en el barrio parisino de montparnasse. Debido a su asombrosa capacidad de

LaCasona. Canal de Sluis. El picador. La casa sobre el puente. Muchacha bretona.

Realiza obras puntillistas como Montserrat ("Paisaje de Cataluña") y Paisaje.

El cántaro. En las afueras de Toledo.

En ese momento se advierte la

absorber influencias y estilos  
y sus viajes por Europa,  
profundiza su conocimiento de  
la tradición pictórica  
occidental. Reside algunos  
meses, durante este año, en  
Toledo.

decisiva influencia de El  
Greco.

NOTA: Cronología del catálogo del Museo Casa Diego Rivera. Se  
copiaron como ejemplo las tres primeras páginas.

Cronología para el catálogo Museo Casa Diego Rivera de Andrea  
Hernández Paniagua y Armando Torres Michúa.  
Colección de textos del Museo Casa Diego Rivera dirigida por  
Armando Torres Michúa.

## BIBLIOGRAFÍA

### HEMEROGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

#### CATÁLOGOS

A la sazón de los 80: exposición colectiva de escultura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, 1984. Sin núm. de págs.

Alfredo Durés. Guanajuato, Universidad de Guanajuato-Gobierno del Estado de Guanajuato, 1990. 261 págs.

Alfredo Ramos Martínez (1871 - 1946): Una Visión Retrospectiva. México, Museo Nacional de Arte, 1992. 196 págs.

Amelia Peláez: fulgor de las islas. México, Festival Internacional Cervantino, 1991. 85 págs.

Armando Morales: pintura. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Rufino Tamayo-Museo de Monterrey, 1990. 103 págs.

Art Works: The PaineWebber Collection of Contemporary Masters. Houston, the Museum of Fine Arts, 1995. 9 págs.

Besner, Mappichorpe, Sherman. Monterrey, Museo de Monterrey, 1992. 247 págs.

Besnard-Bernadac, Marie-Laure. Le musée Picasso: Paris. París, Ministère de la Culture, 1985. 149 págs.

1991 Biennial Exhibition. Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1991. 391 págs.

Capdevila en el Museo Nacional de la Estampa. México, Museo Nacional de la Estampa, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991. 64 págs.

Carlos Amirre: notas sobre la revolución. México, Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981. 16 págs.

Casimiro Castro y su taller. México, Instituto Mexiquense de Cultura-Fomento Cultural Banamex, 1996. 204 págs.

Catalogue officiel: Musée Egyptien du Caire. El Cairo, Organización de Antiquedades Egipcias, 1987. 268 págs.

Colección Licio Lagos. México, Museo Nacional de San Carlos,

INBA, 1994. 171 págs.

Colección Pascual Gutiérrez Roldán. México, Attame Ediciones, 1995. 255 págs.

Colección Pictórica del Banco Nacional de México, La. México, Fomento Cultura Banamex. 1992. 269 págs.

Chandra, Pramod. The Sculpture of India: 3000 B.C.-1300 A.D. Washington, National Gallery of Art, 1985. 224 págs.

Daix, Pierre, Georges Boudaille y Joan Rosselet. Picasso: 1900 - 1906. Barcelona, Editorial Blume-Nauta, 1967. 352 págs.

De la creación a la copia: siglos XVI - XX. México, XEROX para el Museo de San Carlos, 1996. 176 págs.

Denos una mano: cuarta venta anual de arte. México, Grupo de los 16, 1984. sin num. de págs.

Diego Rivera: Catálogo general de obra de Caballete. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989. 339 págs.

Diego Rivera: Catálogo general de obra mural y fotografía personal. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988. 387 págs.

Diego Rivera y el arte de ilustrar. México, Museo Dolores Olmedo Patino, 1995. 108 págs.

Diseño antes del diseño. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1991. 129 págs.

Emilio Ambasz. Arquitectura y Diseño: 1973 - 1993. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo-Museo de Monterrey, 1994. 227 págs.

Escuela Mexicana de Escultura: maestros fundadores. La. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990. 167 págs.

Exposición Homenaje. Pablo O'Higgins. Artista Nacional (1904 - 1983): Mural, apuntes, oleos, acuarelas, dibujos, estampas. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985. 61 págs.

Felipe Santiago Gutiérrez: pasión y destino. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993. 191 págs.

Felix Bernardelli y su Taller. Guadalajara, Instituto Cultural Cabanas-Museo Nacional de San Carlos, 1996. 102 págs.

Fernando Castro Pacheco: color e imagen de Yucatán. Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 1994. 254 págs.

- Une French and Continental Furniture and Tapestries. Londres, Christie's, 1995. 194 págs.
- Fotografía: siglo XIX. México, Museo Rufino Tamayo, 1983. 44 págs.
- Francisco Moreno Capdevila: visión múltiple. 1987. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987. 135 págs.
- Franza Mayer: una colección. México, Bancrecer para el Museo Franz Mayer, 1984, 323 págs.
- Frida Khalo-Tina Modotti. México, Museo Nacional de Arte, 1983. 114 págs.
- Gabriel Guerra (1847 - 1894. Una voluntad escultórica. México, Museo Nacional de Arte, s.f. 64 págs.
- Gauguin y la Escuela de Pont-Aven. México, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA-Unión Latina, 1994. 165 págs.
- Hermenegildo. Bustos: 1832 - 1907. México, Museo Nacional de Arte - Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1993. 151 págs.
- Honoré Daumier y su siglo 1808 - 1879. México, Claustro de Sor Juana, 1980. 267 págs.
- Homenaje Nacional a Carlos Mérida (1891 - 1984): americanismo y abstracción. México, 1992. 319 págs.
- Homenaje Nacional: José Agustín Arrieta (1803 - 1874). México, Museo Nacional de Arte, 1994. 261 págs.
- Homenaje Nacional: José María Velasco (1840 - 1912). 2 vols. México, Museo Nacional de Arte, 1993.
- Honoré Daumier y su siglo. S.l.e., Fundación Armand Hamer, 1980. 236 págs.
- Ikko Tanaka: El arte del cartel japonés. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1995. 63 págs.
- Indian an Southeast Asian Art. Nueva York, Sotheby's, 1996. sin núm. de págs.
- Jesus E. Contreras. 1866 - 1912: Escultor finisecular. México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990. 129 págs.
- Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México. México, Museo Nacional de Arte, 1995. 192 págs.

Jorge González Camarena: Antología. México, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, 1995. 93 págs.

Julio Castellanos: 1905 - 1947. México, Banco Nacional de México, 1982. 101 págs.

Latin American Paintings, Drawings and Sculpture, Part I. Nueva York, Sotheby's, 1995. sin núm. de págs.

Leonora Carrington: Una retrospectiva. Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994. 150 págs.

Lotería de la Academia Nacional de San Carlos: 1841 - 1863. La México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986. 192 págs.

Maria Izquierdo. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1988. 415 págs.

Mathieu, Pierre-Louis. Gustave Moreau: sa vie, son oeuvre. Catalogue raisonné de l'oeuvre achevé. Friburgo, Office du Livre, 1976. 391 págs.

Medicina y el arte. La México, Museo Franz Mayer, 1994. 12 págs.

México: Esplendores de treinta siglos. Los Angeles, Amigos de las Artes de México-The Metropolitan Museum of Art, 1991. 712 págs.

México: Splendors of Thirty Centuries. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1990. 712 págs.

México XIV Century People and Landscapes. México, Fomento Cultural Banamex, 1981. 71 págs.

1991 Biennial Exhibition. Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1991. 391 págs.

Moyssén, Xavier. La pintura del México Independiente en sus museos. 2 vols. México, Ed. Grupo Azabache, 1990. 131 págs.

Museo de las Culturas, El. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967. 250 págs. (Memorias XIV).

Museo José Luis Cuevas. México, Fondo de Cultura Económica, 1992. 211 págs.

Nación de imágenes: la litografía mexicana del siglo XIX. México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994. 379 págs.

19th Century Continental Pictures, Watercolours and Drawings. Londres, Christies's, 1996. 176 págs.

Octavio Paz: los privilegios de la vista. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990. 525 págs.

Oles, James. South of the Border. Washington, Smithsonian Institute Press, 1993. 296 págs.

Olga Costa: Exposición Homenaje. Guanajuato, Festival Internacional Cervantino, 1989. 147 págs.

Ortiz Macedo, Luis. La colección de arte del Banco Nacional de México: un legado a la cultura mexicana, Siglos XVII-XVIII. México, Fomento Cultural Banamex, 1983. 183 págs.

Pablo Picasso: a retrospective. William Rubin Ed. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1980. 464 págs.

Pasado y presente del Centro Histórico. México, Fomento Cultural Banamex, 1993. 164 págs.

Pintores valencianos 1860 - 1936: De la Colección de la Diputación de Valencia. Ed. bilingüe. Valencia, Spanish Society - Diputación de Valencia, 1992. 172 págs.

Pintura de los Estados Unidos de museos de la ciudad de Washington, La. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980. 223 págs.

Pintura novohispana: Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán. 2 vols. Tepotzotlán, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992.

Rafael Cauduro. México, Museo de Arte Moderno, 1991. 71 págs.

Rafael Cauduro: dibujos. México, Museo Nacional de la Estampa, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995. 83 págs.

Roberto Montenegro: 1887 - 1968. México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984. 38 págs.

Robinson, Andrew. Piranesi. Early architectural fantasies. A catalogue Raisonné of the Etchings. Washington, National Gallery of Art-The University Chicago Press, 1986. 241 págs.

Rodrigo, Luis Carlos. Picasso en sus carteles: imagen y obra. 4 vols. Madrid. Arte Ediciones, 1992.

Rufino Tamayo: del reflejo al sueño, 1920 - 1950. México, Fundación Cultural Televisa para Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1995. 77 págs.

Rufino Tamayo: 70 años de creación. México, Secretaría de Educación Pública, INBA, Museo de Arte Contemporáneo



Internacional Rutino Tamayo-Museo del Palacio de Bellas Artes, 1987. 363 págs.

Rugendas: imágenes de México. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Goethe, 1994. 142 págs.

Sahagún: Segundo Concurso Nacional de Pintura. México, Fondo Nacional para Actividades Sociales-Instituto Nacional de Bellas Artes para Diesel Nacional, 1981, 214 págs.

Salón Nacional de Artes Plásticas: Sección de Pintura. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981. 155 págs.

Siete pintores: otra cara de la Escuela Mexicana. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984. 73 págs.

Siqueiros/Pollock: Pollock/Siqueiros. Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 1995. 262 págs.

Tesoros del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 415 págs.

Testigo ausentes: Rodrigo Pimentel. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995. 117 págs.

The Age of Correggio and the Carracci: Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Washington, National Gallery of Art, 1986. 561 págs.

The Museum of Modern Art: New York. Nueva York, Harry N. Abrams-The Museum of Modern Art, 1984. 598 págs.

The National Museum of Cuba: Painting. La Habana, Letras Cubanas-Aurora Art Publishers, 1978. sin núm. de págs.

The Saint Louis Art Museum. Handbook of the Collections. San Louis Missouri, The Saint Louis Art Museum, 1991. 223 págs.

¡30 - 30! contra la Academia de Pintura: 1928. México, Museo Nacional de Arte, 1993. 3 vols.

Últimos años: pintura y objetos. Lucinda Urrusti. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. sin núm. de págs. (8 págs.).

Un acercamiento a la obra de Picasso: grabado, litografías y obra varia. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981. 47 págs.

Vascos en México y su Colegio de las Vizcainas. Los. México, Instituto de Investigaciones Históricas-Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. 273 págs.

Velázquez: A Catalogue Raisonné of his Oeuvre. Londres, Ed. Faber and Faber, 1963. 222 págs.

Vienne 1880 - 1938: L'Apocalypse Joyeuse. Jean Clair Ed. Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986. 794 págs.

Victoria and Albert Museum. Ballet Designs and Illustrations. 1881 - 1940. A Catalogue Raisonné by Brian Reade. Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1967. 173 págs.

Zalce total. México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Gobierno del Estado de Michoacán-Gobierno del Estado de Guanajuato, Festival Internacional Cervantino, 1995. 126 págs.

#### FOLLETOS DE MANO

Autour de Toulouse-Lautrec. Reunion des Musées Nationaux. Paris.

Chets-d'oeuvre du musée des Beaux-Arts de Leipzig. Petit Palais Exposition. Paris Musées No. 27 - Septembre, 1993.

Culture and Commentary: An Eighties Perspective. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Smithsonian Institution. Washington.

Kopelstein, Rina y Pilar García. Objeto - Sujeto: arte objetual. Museo de Alhondiga. Guanajuato.

Equitable Center: Art Complex and Public Space. Whitney Museum of American Art. Nueva York.

Gomez, Ana Paulina. Del istmo y sus mujeres. Museo Nacional de Arte. México.

Henri Matisse: A retrospective. The Museum of Modern Art. Nueva York.

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Smithsonian Institution Washington.

Joaquin Clausell y los ecos del impresionismo en México. Museo Nacional de Arte. México.

Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920 - 1960. Museo Nacional de Arte. México.

Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca (España).

Musée d'Orsay plan guide. Paris.

Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa. Opera della Primaziale Pisana.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid.

Museo Nacional de Arte. Mexico.

Museo Thyssen Bornemisza. Madrid.

Nación de imágenes: la litografía mexicana del siglo XIX. Museo Nacional de Arte. México.

The Frick Collection. Nueva York.

The Guggenheim Museum. Information. Nueva York.

The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Smithsonian Institution. Washington.

The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

The Phillips Collection. Washington.

Torres Michua, Armando. Exposición Homenaje Nacional a Carlos Merida (1891 - 1984). Museo de Monterrey.

Torres Michua, Armando. Exposición Homenaje Nacional a Carlos Merida (1891 - 1984). Museo del Palacio de Bellas Artes.

20th Century American Art: Highlights of the Permanent Collection. Whitney Museum of American Art. Nueva York.

20th Century Art in the Metropolitan Museum of Art: The Lila Acheson Wallace Wing. Nueva York.

## GUÍAS

Brief Guide. National Gallery of Art. Londres.

Brief Guide. National Gallery of Art East Building. Washington.

British Museum Guide. 1a. ed., 2a. reimp. Londres, British Museum Publications, 1977. 295 págs.

Deities & Devotion: The Arts of Hinduism. British Museum. September 1993.

Espinoza Yglesias, Amparo. Un recorrido por el Museo Amparo. Puebla, Museo Amparo, 1992. 80 págs.

Guía de los Museos y de la Ciudad del Vaticano. Ciudad del Vaticano, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, 1989. 196 págs.

Guía oficial del Museo del Prado. Madrid, Ed. Seix y Barral, 1972. s. num. de págs.

Introduction to the Philadelphia Museum of Art. Sin datos de publicación (30 págs. sin numerar).

Levey, Michael. A Room-To-Room Guide to the National Gallery. 3a. ed., 1a. reimp. Londres, The National Gallery, 1969. 124 págs.

Los Angeles County Museum of Art: Handbook. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1977. 176 págs.

Louvre: guía de orientación en español. Musée du Louvre.

Louvre: guía del visitante con prisa. Paris, Editorial de la Reunion de los Museos Nacionales, 1992. 24 págs.

Luca de Tena, Consuelo y Manuela Mena. Guía del Prado, Madrid, Ed. Sílex, 1990. 350 págs.

National Gallery of Art: Brief Guide and Floor Plan. Washington.

Museo Nacional del Virreinato: Tepetzotlán. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1967. 82 págs.

Parcours des collections permanentes. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1989.

Quoniam, Pierre. Louvre. Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989. 111 págs.

The Metropolitan Museum of Art Guide. Kathleen Howard Ed. 3a. ed. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1985. 448 págs.

#### HOJAS DE SALA

Abstract Expressionism: Works on Paper. The Metropolitan Museum of Art, May 4 - September 12, 1993.

Díaz Padrón, Matías. La pintura flamenca del siglo XVII. Museo del Prado.

Louvre: Feuilletts. 2 vols. Réunion des Musées Nationaux. Paris, 1993.

Les fiches du Musée. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou (38 números). Paris, 1992.

Les pages du Musée d'Orsay. (78 números).

Museo Nacional de Arte Munal (20 temas) s.d.ed.

"WABIS: Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton...". Le petit Journal des grandes Expositions No. 249. Réunion des Musées Nationaux.

Orihueca, Mercedes. Velázquez. Museo del Prado. 1985.

Oriental Antiquities: China. London, British Museum.

Oriental Antiquities: India. London, British Museum.

Salas de la colección permanente: siglos XVII al XX. Museo Nacional de Arte (México).

Tite, Colin. Sir Robert Cotton and his Library. The British Library. 1993.

## POLÍPTICOS

Escultura, cerámica y tapiz de Aguascalientes. Instituto Nacional de Bellas Artes. 1984.

Imágenes parciales: aguastuertes de Jesús Martínez. Secretaría de Educación Pública, Cultura. 1985.

Pinto ma calavera. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986.

## LIBROS

Bonsiepe, Gui. Las siete columnas del diseño. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1993. 200 págs.

Hawser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. 2a. ed. 2 vols. La Habana, Editorial Revolucionaria, 1966.

Jones, Christopher. Métodos de diseño. 3a. ed. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982. 371 págs.

Lupton, Ellen y J. Abbott Miller. El ABC del triángulo, cuadrado, círculo, la Bauhaus y la teoría del diseño. México, Ed. Gustavo Gili, 1991. 271 págs.

Martínez García, Otelia. Comunicación visual en Museos y exposiciones: el discurso museográfico. La. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, División de Estudios de Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 131 págs.

Navarro Moreno, Javier Ramon. Pautas sobre cartel, conceptos de comunicación y semiótica. México, División de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. 108 págs.

Olivares, Joel y Manuel Velez. Curso de metodología de la creatividad para el diseño gráfico. Granada, Universidad de Granada, 1994. 85 págs.

Rodríguez Morales, Luis. Para una teoría del diseño. México, Ed. Tilde, 1989. 125 págs.

Satue, Enric. El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días. Madrid, Ed. Alianza, 1988. 500 págs.

Scott, Robert Gilliam. Fundamentos del diseño. México, Ed. Limusa, 1991. 195 págs.

Shigenobu Kobayashi. Color, Image, Scale. Tokyo, Kodansha International, 1990. 160 págs.

Wucius, Wong. Diseño Bidimensional y tridimensional. México, Ed. Gustavo Gili, 1979. 204 págs.

#### REVISTAS

New Museology: An Art and Design Profile. Ed. Andreas C. Panagakis. Londres, Academy Group, 1991.

Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Núm. 17: museografía contemporánea. s.f.

Torres Michúa, Armando. "La crítica de arte", en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. III, núm. 9. Octubre de 1989.