



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“Planeación, experiencia y proceso museográfico de una exposición
escultórica. Del taller a la galería”.**

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales

Presenta:

Mónica Alejandra Galván Martínez

Directora de tesis:

Licenciada Elena Somonte González.

México D.F. 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México por los años de aprendizaje y formación.

A mi amada familia, mis padres Mónica y Alejandro y mis hermanas Ana y Chelo, por el apoyo total e incondicional, son muestra de que no hay amor más puro y sincero que el de la familia.

A mis abuelos Tomás y Consuelo, Héctor y Luisa que tienen mi amor y respeto, que son la base de todo lo que soy, gracias por darme una infancia completamente plena y feliz.

A mi segunda familia, todos mis amigos y maestros, en especial a Elena Somonte, mi maestra, mi amiga y confidente; a Miguel Ángel Padilla mi eterno agradecimiento, cariño y admiración; a mis amigos de vida Jorge Olvera y Paulette Huelgas por el crecimiento mutuo, por todo lo que me han enseñado y aportado.

A todos los que comparten conmigo mis triunfos y tristezas.

Gracias porque estoy conformada de experiencias, y todas las personas con las que he compartido vivencias están incluidas en cada una de las cosas que hago.

Mi total y eterna gratitud

Índice

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1 Antecedentes de la cerámica en México y de enseñanza en Taller de Escultura en Cerámica (investigación y experimentación visual) en la ENAP	5
1.1- Antecedentes breves de la cerámica en México.	
1.2- La cerámica como medio de expresión artístico (escultura).	13
1.3- Antecedentes del taller de Escultura en cerámica de la Academia de San Carlos a la ENAP/UNAM.	17
1.4- Propiedades generales del barro.	23
1.4.1- Diferentes tipos de arcillas.	
1.4.2- Otra clasificación de arcillas.	25
1.5- Metodología de trabajo en el Taller de Escultura en cerámica de Elena Somonte en la ENAP.	27
1.5.1- Preparación de material.	35
1.5.2- Métodos de construcción.	37
1.5.3- Aplicación de esmaltes y engobes a las piezas.	39
1.5.3.1- Engobes y Esmaltes.	41
1.5.4- Cocción.	45
1.5.4.1- Horno.	47
1.5.4.2- Temperatura.	49
1.5.4.3- Bitácora de quema.	51
1.6- Técnica Rakú.	53

Capítulo 2 “Lo maravilloso de lo cotidiano” (parte I).	57
2.1- Elaboración de mi obra en el taller de Escultura en cerámica de la ENAP.	
2.1.1- Elegí la cerámica.	59
2.1.2- Mi metodología y procesos al elaborar piezas cerámicas.	63
2.2- Temática de trabajo.	65
2.2.1- Surrealismo.	69
2.2.1.1- Antecedentes del surrealismo.	71
2.2.1.2- Principales representantes.	73
2.2.1.3- Intereses personales por el surrealismo.	77
2.2.2- Realismo mágico.	79
2.2.2.1- Principales representantes.	81
2.2.2.2- Intereses personales por el realismo mágico.	83
2.3- Resultados formales de mi trabajo en el taller de escultura en cerámica de la ENAP.	85
Capítulo 3 Hablando de antecedentes, definición, funciones, métodos y experiencias generales de la Museografía.	89
3.1- Antecedentes en el surgimiento de la museografía.	
3.2- La Museografía en México.	93
3.3- ¿Qué es museografía? (definición específica).	97
3.4- Tipos de exposiciones.	99
3.5- Proceso de ejecución del proyecto museográfico.	105
3.5.1- Elementos fundamentales para la museografía de una exposición.	119
3.5.1.1- El espacio.	121
3.5.1.2- Circulación.	125
3.5.1.3- Acervo.	127

3.5.1.4- La iluminación.	129
3.5.1.5- Recolección de información de textos de sala y cédulas.	131
3.5.1.6- Montaje.	133
3.5.1.7- El espectador.	135
Capítulo 4 “Lo maravilloso de lo cotidiano” (parte II).	139
4.1- Mi primera exposición individual.	
4.1.1- Antecedentes de la exposición.	141
4.1.1.1- Primer acercamiento con la galería.	143
4.1.1.2- Museografía de la exposición.	145
4.1.1.3- Elaboración de guion museográfico.	
4.2- “Lo maravilloso de lo cotidiano”.	149
4.2.1- Aspectos formales para la exposición.	151
4.2.2- Galería “La Casita”.	157
4.2.3- Difusión de exposición.	161
CONCLUSIONES.	163
GLOSARIO.	165
BIBLIOGRAFÍA.	169

Introducción

El principal propósito de la siguiente investigación es presentar de manera formal los procesos de un creador plástico, desde la justificación y conceptos del tema, el trabajo con la técnica en el taller, los resultados obtenidos y lo que se tiene que realizar para llevar a buen término una exposición individual, todo desde el punto de vista de un artista visual.

Para obtener el grado de licenciatura en Artes Visuales es que realizo esta tesis. Humberto Eco (1970) nos refiere en su texto ¿Qué es una tesis y para qué sirve? ***“aprovechar la ocasión de la tesis para recuperar el sentido positivo y progresivo del estudio no entendido como una cosecha de nociones, sino como elaboración crítica de una experiencia, como adquisición de una capacidad para localizar los problemas, para afrontarlos con métodos, para exponerlos siguiendo ciertas técnicas...”***

Es así, que presento este trabajo, siendo una recolección de experiencias profesionales lo que supone para elaborar una investigación que también sirva a los demás.

Es preciso que el objeto de estudio, sea reconocible para poder indagar y encontrar el método para su desarrollo, como nos dice Humberto Eco ***“Definir el objeto significa entonces definir las condiciones bajo las cuales podemos hablar en base a unas reglas que nosotros mismos estableceremos o que otros han establecido antes...”*** es decir, que es necesario conocer bien el tema del que se quiere hablar y entenderlo por medio del trato directo para abordarlo de manera elocuente, logrando tener un tema definido de investigación que podamos desarrollar hasta llegar al termino y conclusiones.

La investigación tiene que decir sobre el tema de estudio cosas que todavía no se han dicho o bien revisar con una óptica diferente las cosas que ya han sido estudiadas; en este trabajo presento dos temas de gran importancia y tratamiento, lo que es diferente es la forma de abordarlo, se trata de mostrar de manera simultánea y con visión de un artista plástico, que trabaja íntimamente en el taller con la técnica que mejor desarrolla y que al presentar el trabajo que realiza en un espacio formal conoce los elementos básicos de museografía obtenidos de manera empírica. Aquí presento que

no necesariamente son temas apartados, un profesional tiene la obligación de conocer y aumentar sus conocimientos, para así tener la mayor cantidad de herramientas al desempeñar de la mejor manera su profesión.

Esta indagación es un análisis de experiencias obtenidas del trabajo en el taller de cerámica, vinculado a la museografía para llegar a resolver y presentar mi primera exposición individual. Aquí muestro lo que tuve que realizar, cómo fue que lo resolví a partir de las herramientas que obtuve a lo largo de cuatro años de formación.

2 Mi formación abarca dos técnicas fundamentales, la estampa y la escultura en cerámica. La elección de la técnica para desarrollar mi tema de tesis se debe a una enorme fascinación y respeto por la cerámica, para empezar es una de las técnicas más antiguas, y que mejor se ha preservado a lo largo del tiempo, debido a su materialidad y resistencia no sorprende que aún se encuentren restos de vasijas, figurillas y sellos. Lo curioso es que inicialmente se empleaba meramente como técnica para obtener objetos utilitarios. Me parece muy interesante ese proceso de pasar de un objeto utilitario a un objeto de expresión, ya sea para elaborar una jícara o para hacer una escultura, la cerámica es una técnica rica en posibilidades. Con la experiencia he encontrado en el barro el medio idóneo de expresión, la cerámica encierra cierto misticismo, magia y alquimia que me ayudan también conceptualmente en el desarrollo de mi obra.

Por otro lado la museografía siempre ha sido un tema que absorbe de manera especial mi interés, debo de establecer como antecedente, que mi inclinación inicial de elección de carrera era restauración y museografía, siempre he tenido la inquietud por el trabajo en las colecciones, museos y todo lo referente a una exposición, el tema de la acumulación llegó a tal magnitud que fue necesario una clasificación en las colecciones particulares de las familias más opulentas fue determinante para el nacimiento de los museos, ésto, y todo lo relacionado al surgimiento de esta disciplina no sólo me parece interesante, sino que es necesario conocer y manejar el tema pues nuestra profesión está íntimamente ligada al mundo de la exhibición. Hago hincapié en la necesidad de conocer elementos básicos de museografía para poder manejar situaciones de montaje en las que los recursos nos parezcan limitantes.

Así, cuando inicio mis estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, mi interés permaneció un poco acallado en cuanto a estudio formal como disciplina, pero no de manera práctica. Durante toda mi formación los maestros a cargo de mi

educación procuraban que los alumnos asistiéramos a exposiciones de manera recurrente y mi gusto por visitar museos y galerías se volvió cada vez más intenso, fui generando conocimientos empíricos sobre museografía que incrementaron cuando llegaron las oportunidades de exponer colectivamente con mis compañeros de taller, estas experiencias sin duda marcaron diferencias importantes en mi forma de ver las cosas; el exponer aumentó mi interés en el tema, la fascinación de intervenir un espacio y de lograr un discurso, al mostrar mi trabajo en una galería, fueron incentivos determinantes para concluir mi carrera.

MUSEOGRAFÍA Y CERÁMICA. Con estas dos primicias es que inicia este trabajo de investigación resultando ser una recapitulación de las experiencias que obtuve al transitar en mis estudios como artista visual, de cómo un estudiante se convierte en profesional presentando por primera vez y de manera individual su trabajo.

Considero que la presente indagación servirá en un futuro para aquél que desee llevar el trabajo que realiza en el taller a una primera exposición individual y encuentre aquí elementos que le ayuden a realizarla de manera satisfactoria.

Capítulo 1

Antecedentes de la cerámica en México y de enseñanza en el Taller de Escultura en Cerámica (investigación y experimentación visual) en la ENAP.

1.1 Antecedentes breves de la cerámica en México.

La cerámica ha estado presente en las culturas más antiguas de la historia. Comprende todos los objetos de tierra cocida que se han manufacturado y que gracias a su materialidad encontramos aún hoy en día en las excavaciones, permitiendo realizar estudios de las diferentes épocas y culturas a las que pertenecían, logrando así un entendimiento y conocimiento de las civilizaciones antiguas.

Esta técnica es el más antiguo arte-oficio de México. En nuestro país existe una notable riqueza y variedad en forma y decorado, donde las civilizaciones prehispánicas reflejan su pensamiento, vida y realidad, si bien es cierto que la cerámica es un enorme recurso antropológico en nuestra cultura, donde no existen tantas fuentes de consulta (hablando sobre todo de las fuentes literarias) debido a la pérdida de códices y manuscritos. La cerámica no nació para ser un auxiliar de la investigación arqueológica, Ya Paul Westheim dijo. *“Nace - si prescindimos por un momento de las necesidades prácticas del hombre- como expresión plástica de vivencias espirituales y artísticas. Creada por individuos -por individuos íntimamente ligados con la comunidad en su manera de percibir, pensar y sentir el mundo- traduce las concepciones colectivas”*¹.

1- WESTHEIM, Paul, Escultura y cerámica del México antiguo, México, Ediciones Era, primera edición, 1980. Pág. 52.

En las piezas cerámicas se refleja no solo el desarrollo de la técnica, ante todo se refleja su espiritualidad.



Cabezas sonrientes, cultura Totonaca, Veracruz.

En un principio fueron objetos utilitarios, objetos con el único propósito de ayudar al hombre a vivir, para preparar y conservar sus alimentos, no se sabe en qué momento es que se dio la unión de lo común-utilitario y lo mágico-espiritual, pero esta dualidad es la que dio lugar a que procuraran mayor valor a lo que realizaban, elaborando complejos trabajos de pastillaje, decorado y significado.

En todas las culturas de México encontramos objetos cerámicos que dieron forma al complejo y vasto legado con el que contamos, hacer un recorrido por este legado artístico prehispánico, como presenta Rosario Guillermo *“nos permite apreciar las caritas sonrientes de Veracruz, los braseros y las urnas ceremoniales de Oaxaca, las vasijas policromadas mixtecas-provenientes de los estados de Oaxaca, Guerrero y Puebla- y la notable estatuaria, también de reducidas dimensiones, de Nayarit, Colima y Jalisco. En estas últimas, el contenido simbólico no es tan evidente, pero sobresale su jovial ironía y el sentido de la caricatura”*². Gracias a que cada cultura tiene su particular visión espiritual del universo y la proyecta de maneras tan variadas es que podemos apreciar ornamentos, decorados y formas múltiples.

Con el barro se dio forma a la vida, a la muerte y al universo. Cada cultura presenta sus intereses, preocupaciones y creencias, como ejemplos particulares está la cerámica de Chupícuaro, considerada como una cultura emblemática del Preclásico mesoamericano en esta cerámica se utilizó un pincel con el cual se trazaron motivos rojos o negros en objetos de barro natural es conocida por la riqueza de su repertorio cerámico, debido a sus colores brillantes, su iconografía y la variedad de sus formas. Otro ejemplo importante es el que tenemos con el arte Maya Clásico mostrando la realidad externa con formas naturalistas y orgánicas, las representaciones de figuras humanas, que hicieron accesibles a sus dioses, logrando quizás un mayor acercamiento e interacción, otro tema importante y que es una constante en todas las culturas es la muerte, y el barro fue material para la elaboración de las impresionantes, suntuosas y extraordinarias urnas funerarias, así como los objetos que se colocaban dentro de éstas, a manera de ofrenda que representan el paso de la vida a la muerte, simultáneamente elaboraban figurillas, glifos y alegorías, que modelaban con maestría o que reproducían con ayuda de la elaboración de moldes artesanales. Mención especial merecen las “mujeres bonitas”, pertenecientes a la cultura de Tlatilco, ubicadas en Naucalpan, límite del Estado de México (noroeste de la Ciudad).

2- GUILLERMO, Rosario, Breve introducción a la historia de la escultura en cerámica en México, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, 2010. Pág. 13.



Cerámica de Chupícuaro, Guanajuato.



Mujeres Bonitas de Tlatilco.

La cultura mexicana presenta en su creación artística una síntesis más formal, relacionada con lo simbólico, y una marcada visión guerrera, en esta cultura se encuentran representaciones de animales mitológicos y sagrados, Rosario Guillermo hace notar *“Los aztecas nos heredaron obras en las que se reflejan la rigidez de los cánones estéticos que imponía una cultura hegemónica”*³.

Básicamente la cerámica prehispánica se divide en dos tipos: la cerámica de culto y representación (ejemplos de ella son los que ya he citado anteriormente) y la cerámica destinada a la elaboración de objetos utilitarios, estos utensilios cubrían necesidades muy determinadas, servían como contenedores que garantizaban una mejor preservación de los alimentos, para ejemplo específico podemos mencionar la cerámica doméstica de Casas Grandes en Chihuahua, pertenecientes a la cultura Paquimé, cuyo principal representante es Mata Ortiz, que muestran formas sencillas, cuerpos globulares, con decoración sobria que recurren a líneas o bandas de color rojo óxido con algún fondo formando composiciones geométricas, con cuellos angostos.

Todas las culturas que han florecido en México tenían gran maestría en la elaboración de estos objetos, lograron volverlos impermeables, con gran ingenio y conocimiento de los materiales con los que trabajaban, es importante destacar que en este momento de la historia de la cerámica el uso del vidrio es nulo, así que las culturas prehispánicas no trabajan con ningún tipo de esmaltes, sin embargo lograban impermeabilizar sus objetos con ceras naturales o grasas animales, y a las piezas de culto o a algunas vasijas les daban un terminado liso y brillante con el bruñido que es un tratamiento que en cierto modo recubre al objeto al dejarlo menos poroso y consiste en pulir la superficie con un material más duro, así hasta obtener un brillo.

Es absurdo pensar que los objetos utilitarios se encuentran totalmente alejados de la cosmovisión de los habitantes que los elaboraban, Paul Westheim le pone nombre y lo llama *“funcionalismo simbólico”*⁴, pues las vasijas y las figurillas antropomorfas y zoomorfas que son indispensables en las ofrendas de las tumbas cumplen la misión de acompañar y servir de guía en el camino al inframundo, la decoración de vasijas no son un simple detalle decorativo, estas ornamentaciones también cubren la necesidad de hacer sentir protección y seguridad de que los alimentos que contengan se guardarán de manera idónea o de que la cosecha irá bien.

3- GUILLERMO, Op. Cit., Pág. 15.

4- WESTHEIM, Op. Cit., Pág. 64.

10



Cerámica de Casas Grandes, Chihuahua.

Todo lo elaborado por los habitantes de estas culturas está íntimamente ligado y gira alrededor de la conciencia colectiva de lo mágico, la idea de que el espíritu domina e inspira.

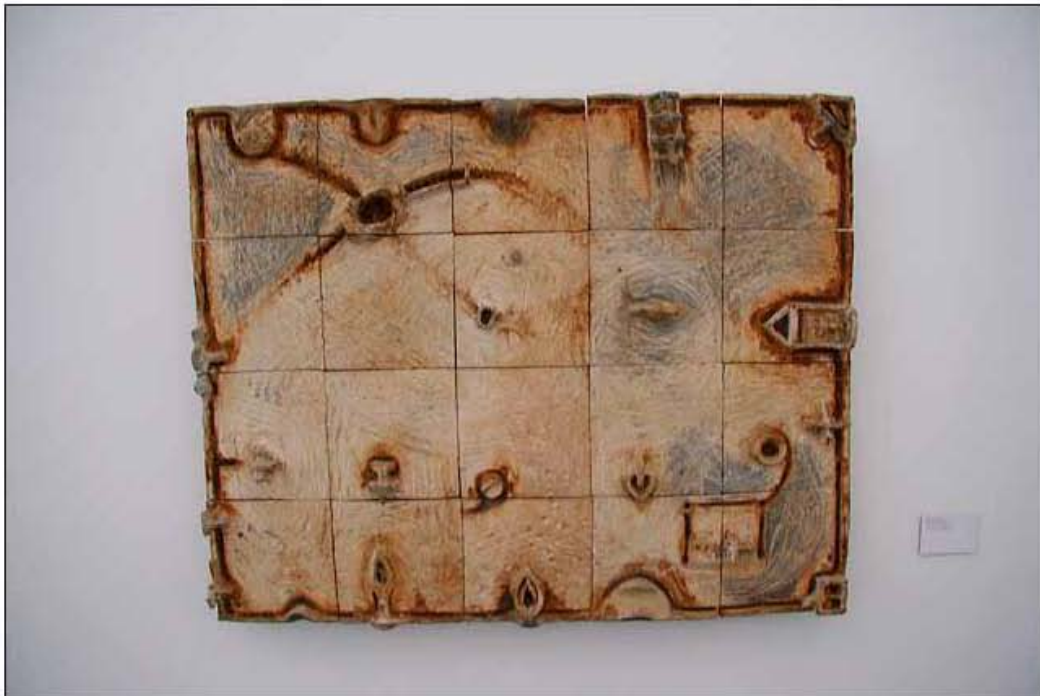
Aún hoy en día se desconocen muchos de los verdaderos usos y significados de las piezas que se han encontrado, lo que podemos hacer es tratar de entender sus ritos y costumbres, a través de deducir su pensamiento, conociendo, cómo era su cotidianidad, y esto resulta más sencillo si pensamos como ellos, si hacemos un ejercicio de liberación de lo que creemos es obvio.

La llegada de los españoles a tierras mesoamericanas provoca un tremendo choque cultural entre estas sociedades totalmente opuestas, se ven afectados múltiples aspectos en la convivencia, vida y pensamiento de sus habitantes de manera irremediable, no porque una visión fuese superior a la otra, sino porque cada ideología es admitida y defendida por quienes creen en ella celosamente; así, al llegar los conquistadores ibéricos y encontrarse con sociedades prehispánicas, bien definidas y arraigadas, les sorprende y escandaliza.

Los sacerdotes católicos son enviados por los reyes españoles a consecuencia de las crónicas recibidas por los colonialistas, que les presentan civilizaciones “salvajes” e “irracionales”, les indignan las ceremonias que los sacerdotes prehispánicos efectuaban. Al llegar los misioneros e iniciar el proceso evangelizador de los habitantes prehispánicos, se dan cuenta que no sería tarea fácil, y en un acto desesperado por lograr que adopten la religión católica, recurren a medios represivos, entre los cuales está prohibir la elaboración de imágenes con evocación a deidades, por supuesto el barro al ser el material más utilizado en su manufactura es considerado un material poco noble, se da mayor importancia a otros materiales como el bronce o el mármol, esto genera un declive en la cerámica prehispánica.

En la colonia el uso de la cerámica como técnica formal para hacer escultura es casi nulo, se logra rescatar a la alfarería como oficio y medio de producción para objetos utilitarios, se le alienta e incluso se generan talleres en donde se promueve el sincretismo en las técnicas prehispánicas y europeas lo que da como resultado una riqueza artesanal única.

12



Francisco Toledo, cerámica.

La época virreinal es importante para la historia de la cerámica en México, se dan avances primordiales gracias a nuevas técnicas traídas de Europa, los esmaltes, el torno, las lozas y las porcelanas encontraron en la nueva España gran aceptación y auge. Los objetos producidos en México durante el virreinato cuentan con una estética propia, el oficio de la alfarería obtiene una enorme importancia en el sector económico lo cual la mantiene, esto significa el rescate de la cerámica como técnica.

La cerámica tiene una relación muy íntima con México, siempre ha estado presente, se puede contar su historia a través de ésta, y aunque bien es cierto que la cerámica mexicana no sólo es la época precolombina y la época colonial, es en éstas dos etapas donde se dan los más formidables y notables aportaciones que al fusionarse la refuerzan y consolidan como una técnica llena de posibilidades.

1.2- La cerámica como medio de expresión artístico (escultura).

En México la cerámica cuenta con un lugar privilegiado dentro de las técnicas artesanales y culturales, sin embargo se piensa en ella como medio para manufacturar objetos utilitarios, bellísimos y con estética propia, pero con una función bien determinada. Los aspectos escultóricos de la cerámica y el interés en la escultura de manera general regresan a México a finales del siglo XIX.

Son muchos los primeros intentos por retomar y difundir la escultura de México, se presentan en esculturas por encargos presidenciales o exhibiciones de esculturas prehispánicas en Europa. La cerámica como medio de producción artística encuentra un lugar relevante con el escultor Jesús Contreras quién fundó el taller la Alfarería artística S.A. dedicados principalmente a producción de objetos santuarios, esculturas decorativas, estatuas y bustos.

Se continúa con la producción de figurillas haciendo referencia a temas y personajes populares, bustos o esculturas por encargo de familias adineradas o por el gobierno, tanto las figurillas como las esculturas tenían la intención de presentar al México de aquel momento, de hacer propaganda tanto política como cultural. Se genera una



Cerámica de "petatillo" de Tonalá, Jalisco.

nueva identidad nacional, entusiasta por la cerámica, y por su historia es así que intelectuales, artistas e investigadores vuelcan sus intereses en esta técnica, ya no solo es un material para elaborar vasijas o lozas, el barro obtiene el rango de material con enormes posibilidades expresivas.

Se acalla un poco el furor por la cerámica hasta que en 1950 el escultor Luis Ortiz Monasterio considerado uno de los pilares de la escultura contemporánea, que conjugó el arte prehispánico y la tradición mexicana en su obra, retoma el interés por las arcillas y presenta una exposición de escultura en cerámica en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor donde exhibe sus terracotas policromadas. Muchos otros escultores comprometidos a generar una corriente nacionalista utilizan el barro como material expresivo y realizan piezas en cerámica.

A principios de los años 60's hubo otra oleada de euforia por esta técnica, encabezada por artistas formados en Europa, Japón y Estados Unidos como Graciela Díaz de León, Jorge Wilmot, Humberto Naranjo y Hugo Velásquez entre otros, quienes traen a México la cerámica de alta temperatura atraídos por los atributos de dureza, resistencia a la abrasión y durabilidad que tenía la cerámica de este estilo, abriendo aún más el enorme campo fértil que resulta el trabajo con el barro en donde encontramos infinitas posibilidades.

Manuel Felguerez y Francisco Toledo se interesan por trabajar con esta técnica, Adolfo Riestra, Gabriel Macotela y Alejandro Santiago son otros que siguen la línea de experimentación y conocimiento por el desarrollo de su obra en barro.

A partir de esto fueron muchos los talleres que surgen haciendo un esfuerzo por dar a conocer y fomentar el uso de la cerámica en el arte, Toledo junto con Hugo Velásquez fundan un taller en Cuernavaca, Yorki González inicia el taller en Guanajuato donde promueven la cerámica mayólica, en Tonalá Jalisco Jorge Wilmot y Ken Edwards comienzan el uso de la cerámica sumado a una visión comercial y sobre todo de exportación, es ahí en Tonalá donde se desarrolla la llamada cerámica de "petatillo"; en Oaxaca tenemos el taller de barro negro de Doña Rosa, el taller de Gustavo Pérez en Xalapa, el taller de Capula en Michoacán, Gerda Gruber en Xochimilco reabre el panorama en el manejo de la cerámica de baja temperatura, al fundar el Taller de Cerámica en la ENAP es la pionera en la enseñanza de este tipo de cerámica a nivel licenciatura



Adolfo Riestra, Giganta con caballito y Giganta con dragón. 1989.

pues hasta entonces la instrucción y conocimiento en esta técnica se hacía en los talleres de artesanos. El taller de Alberto Díaz de Cossío ubicado en Coyoacán es el primer taller de educación y experimentación con cerámica de alta temperatura, este taller promovió el montaje de más de 25 talleres-cooperativas en el país durante los años 70's y 80's, el grupo cono 10 y el Centro Cerámico de Alta Temperatura fueron talleres interesados en compartir experiencias y buscar lugares de exhibición apoyándose como grupo durante la década de los años 70's.

Estos talleres son sólo algunos ejemplos, interesados en preservar y fomentar el uso de las arcillas, gracias a esta continuidad es que la cerámica pudo mantenerse y seguir vigente, fueron importantes plataformas en la técnica de la cerámica en México a partir de los años 60's y su legado aún hoy en día se puede percibir.

Hablar de la cerámica como medio de expresión artístico es hablar de toda su naturaleza, el barro se convierte parte de quien lo trabaja y lo disfruta. El productor es quien decide hacia dónde lo lleva, es posible desarrollar cualquier propuesta plástica.

1.3- Antecedentes del taller de Escultura en cerámica de la Academia de San Carlos a la ENAP/UNAM.

17

La Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos: arquitectura, pintura y escultura de la Nueva España es fundada en 1781 con la finalidad de formar e inculcar una profesión a los habitantes de la Nueva España, en esta academia se educaba y capacitaba a los interesados en seguir la noble profesión de algunas de las tres disciplinas importantes y con gran auge y aceptación que eran la pintura, la arquitectura y la escultura.

A partir de entonces se invitó a artistas españoles relevantes como Manuel Tolsá a formar parte del grupo de profesores que impartían clases en la Academia quien llega de España con una colección de reproducciones en yeso de esculturas europeas famosas, Manuel Tolsá sustituye a Manuel Arias como director particular de escultura, la metodología de enseñanza dentro de la Academia toma en cuenta los modelos educativos utilizados en Francia, Inglaterra y España como principal influencia.

En esta etapa no se utiliza la cerámica como medio de expresión, pues no es considerado un material noble en la elaboración de escultura como lo eran el mármol, la madera y algunos metales como el bronce, así se acalla un poco el uso del barro en lo artístico y regresa a ser únicamente empleado para la elaboración de utensilios y desarrollado en procesos artesanales, gracias a esta permanencia es que se mantiene la técnica del trabajo con arcillas.

El florecimiento de la Academia de San Carlos se dio durante los Siglos XVIII y XIX, se convirtió en el punto de referencia de casi toda la pintura, la escultura y el dibujo que se produjo en México y Centroamérica en ese momento. Al ser la primera escuela de arte fundada en el continente americano durante varios años, tuvo gran afluencia de jóvenes provenientes de otros países. Durante el siglo XIX gran parte de las construcciones realizadas en México como las iglesias y centros educativos, se originaron en la Academia.

En 1910 la Academia de San Carlos se incorpora a la Universidad Nacional de México. A partir de 1913, la Academia inició un cambio hacia métodos de una moderna enseñanza, pues incluye a su cuerpo docente personalidades de gran peso dentro de la pintura mexicana.

En 1929, se declara la autonomía de la Universidad, y la Academia se divide en la Escuela Nacional de Arquitectura, y es trasladada a Ciudad Universitaria en 1933, y a la Escuela Central de Artes Plásticas, se le cambia el nombre a Escuela Nacional de Artes Plásticas.

En el año de 1970 se propone a la Universidad Nacional Autónoma de México que lo transforme en una licenciatura que, en lugar de llamarse en Artes Plásticas, sea en Artes Visuales, y se crean las carreras de Diseño Gráfico y la de Comunicación Gráfica, que fueron mantenidas en la Academia de San Carlos hasta 1979, Comunicación Gráfica se traslada a Tacuba, posteriormente cuando la Escuela Nacional de Artes Plásticas se trasladó a sus nuevas instalaciones en Xochimilco albergando las carreras de Diseño Gráfico y Artes Visuales.

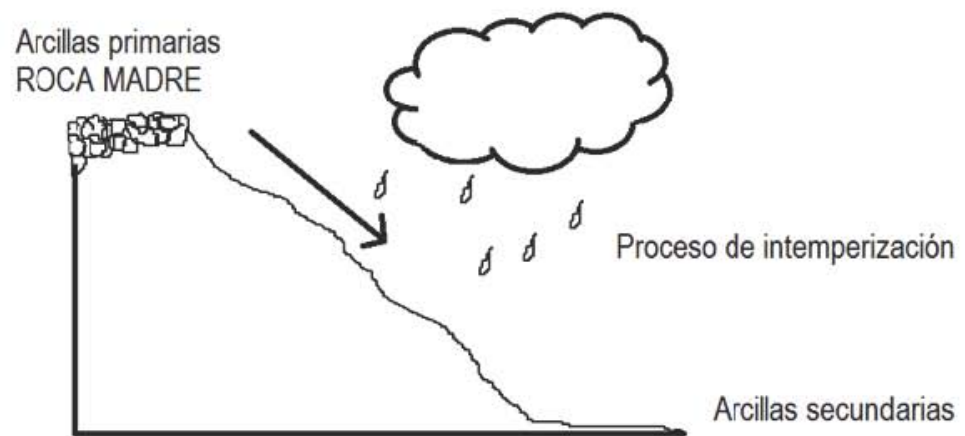
Es en Xochimilco donde se presenta un nuevo proyecto en el plan de estudio que ofrece además de las materias teóricas, la elección conjunta de talleres prácticos en los

que destacan el de pintura, grabado y escultura, es este último que a mediados de los años setentas con la llegada de la escultora austriaca Gerda Gruber a México quien se encontraba presentando una exposición de esculturas en porcelana en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, es invitada por el pintor Gilberto Aceves Navarro (quien sirvió de vínculo entre la escuela y la artista) a impartir un curso de escultura en cerámica, a partir del éxito del mismo se propone la creación del Taller de Escultura en Cerámica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Su metodología de trabajo es seria y causa admiración. En palabras de una de sus alumnas, Rosario Guillermo, se refiere en su tesis de licenciatura a sus primeras impresiones y experiencias dentro del taller de Gerda de la siguiente manera: *“preguntando sobre los talleres de escultura, supo que había una profesora que nunca faltaba, que era estricta e inteligente además de (según decían sus compañeros) ser alemana, que tenía fama de ser buena maestra, pero que era mejor no pararse por ahí. Directito se fue a buscarla.*

Era austriaca (no alemana) y se quedaron cortos sus compañeros de todo lo que le dijeron. Su mística de trabajo sí que era “alemana”. Aun en las huelgas negociaba para que le permitieran abrir el taller y sus alumnos continuar su trabajo. Era única su manera, sus métodos, sus normas para dirigir el taller y su enseñanza de la escultura. Todo funcionaba como maquinaria de reloj, todo era contrario al estilo mexicano todo era serio, formal, profundo, vasto, todo tenía un principio y un puerto seguro de arribo, nada se quedaba a medias. Te mandaba al gimnasio a hacer pesas si te cansaba amasar el barro. Si alguien hablaba de casarse o embarazarse le ponía antes la disyuntiva de ser ama de casa, madre o artista, como si las dos primeras fueran agua y la segunda aceite, el arte era un sacerdocio que no escatimaba sacrificios.

Supo que se encontraba en el lugar correcto y en las manos adecuadas”...



1.4- Propiedades generales del barro.

Las arcillas son silicatos de alúmina hidratados que contienen Alúmina, Sílice, Agua, y cuya fórmula química es $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$.

El barro es un mineral natural que se encuentra en la mayor parte del planeta, las arcillas se forman a partir de un proceso de intemperización, en el cual la roca madre se disgrega y las partículas obtenidas en el proceso son llevadas a cuencas, ahí es donde encontramos las arcillas secundarias, estas son las arcillas que nos servirán para trabajar.

La roca madre también es conocida como arcilla primaria, la mayoría son rocas ígneas o residuales, localizamos dentro de su composición arcilla, arena y grava, son partículas grandes con alto contenido de feldespato, no tienen impurezas, colorantes o materia orgánica, es de estas rocas que se obtienen las arcillas secundarias son las arcillas que se utilizan para modelar, se encuentran lejos del lugar de origen (es decir lejos de la roca madre, que son llevadas por el proceso de intemperización), son partículas muy finas. El acarreo que conlleva el proceso de su formación la va uniendo a impurezas de otros compuestos que encuentra en el transcurso de la disgregación. Mientras se localicen más lejos de la fuente de origen, más fina será la arcilla.

23

1.4.1- Diferentes tipos de arcillas.

-**Arcillas rojas:** rojo-óxido, contienen óxido de hierro y a veces otras impurezas, estas arcillas quemadas en tonalidades rojas.

-**Arcillas grises:** óxido de hierro, con otras impurezas.

-**Grog o Chamote:** arcilla quemada o pulverizada, de grano grueso que servirá para dar más consistencia a la estructura de un cuerpo cerámico.

-**Ball Clay:** su color gris o café se debe a su contenido de carbón, tiene textura muy

fina, y mucha plasticidad. Quema a 1300° C, se agrega a las pastas o porcelanas para aumentar la plasticidad y hacerlas más refractarios.

-**Fire Clay:** quema de 1200°C a 1300°C, contienen óxidos metálicos y sílice por lo que es de distintos colores. Se utiliza para ladrillos de chimeneas.

-**Gres o Stoneware:** relacionadas con el ball-clay, con punto de fusión elevado, arcilla de alta temperatura, que vitrifica; se utiliza para la elaboración de vajillas.

-**Porcelanas:** contienen caolines. Son escasas las porcelanas naturales, que contienen óxido de hierro, no tienen mucha plasticidad al natural y tampoco granos arenosos.

1.4.2- Otra clasificación de arcillas.

-**Arcillas refractarias:** son arcillas que soportan altas temperaturas, sin deformarse, un ejemplo sería el barro Zacatecas, es tolerante a cambios abruptos de temperatura, es decir al choque térmico, no se quiebra; se usa para soporte de hornos.

25

-**Arcillas fundentes:** son plásticas, muy finas y contienen impurezas que pueden volver más fundente la pasta.

-**Bentonita:** arcilla de muy baja temperatura se usa para dar plasticidad a los cuerpos cerámicos se agrega a la mezcla cerámica durante el proceso de amasado cuando se encuentra en una consistencia de barbotina, la bentonita viene de la ceniza volcánica.

-**Montmoriyonita:** proviene de la ceniza volcánica, es muy grasosa y sedienta de agua. Da plasticidad a los cuerpos cerámicos y se hincha con el agua.

Estas son algunas de las arcillas que se pueden utilizar para construir. Se pueden agregar distintos barros para obtener una mezcla idónea, todo depende de los resultados que se quieran obtener, sin embargo es necesario que previamente se conozcan la mayoría de las características físicas y químicas de cada arcilla para así poder trabajar



Taller de Escultura en cerámica.

con el material y que en el horno se trabaje con éxito. De no ser así nos arriesgamos a que las piezas se deformen o agrieten durante el proceso de secado, o bien se revienten dentro del horno.

En la construcción de una pieza con arcillas intervendrán factores de refractariedad y plasticidad que afectarán durante todo el proceso, estos principios serán determinados por la mezcla utilizada, de ahí la importancia de conocer sus propiedades.

1.5- Metodología de trabajo en el Taller de Escultura en cerámica de Elena Somonte en la ENAP.

Durante casi 10 años (1976-1986) Gerda Gruber es la titular del taller de escultura en cerámica de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Gerda conjuntamente a la docencia del taller, imparte conferencias, cursos y talleres dentro y fuera de México, en 1986 decide dejar el taller y por un corto periodo Rosario Guillermo, adjunta hasta entonces, se encarga de él, sin embargo opta por salir de México y el taller queda a cargo de Fanny M. Morell hasta 1996 con Elena Somonte González como su adjunta quien contaba con experiencia en el manejo del taller desde 1987.

27

Elena Somonte pasa a ser titular del Taller de Escultura en Cerámica (Experimentación Visual III y IV del turno matutino) en 1996. Desde que Gerda y Rosario se ausentan del taller, éste continúa y da seguimiento a la metodología en la técnica de trabajo que había establecido Gerda Gruber.

Los alumnos que deciden cursar Experimentación Visual III y IV en el Taller de Escultura en Cerámica con Elena Somonte, encuentran el espacio idóneo en donde desarrollar esta noble técnica la cual es un deleite, aquí se respetan los tiempos y el proceso creativo de cada alumno, el trato es íntimo y agradable, como si se tratase de una familia, y es así en "reuniones familiares" que cada alumno presenta el proyecto con el cual trabajará a lo largo del semestre, se escuchan atentamente los intereses y puntos que se pretenden alcanzar, y se profundiza en cada uno ellos, lo más enriquecedor de este método reflexivo es que cada integrante del taller ofrece una opinión, idea y hasta posibles soluciones técnicas formales y conceptuales del proyecto, tanto Elena

Somente como Miguel Ángel Padilla (adjunto del taller) muestran un enorme manejo, compromiso, profundo gusto y amor por el proceso escultórico cerámico que es transmitido a sus alumnos.

La metodología de trabajo es muy clara, para poder entrar al Taller de Escultura en Cerámica se recomienda que en 3° y 4° semestre se haya cursado Modelado I y II, en lo personal me fue de mucha ayuda cursar modelado, conocí el material y la titular del taller, Norma Barragán, me inició y dirigió con gran maestría hacia los que serían mis primeros acercamientos conceptuales con la escultura, presentando aspectos del espacio y de los materiales que hasta entonces desconocía, lo fascinante de haber cursado Modelado I y II con Norma Barragán fue todo el aprendizaje teórico y visual que ofrece y así acercarme a lo escultórico por medio de la historia, estudiando el formato, entender como antes del siglo XX la arquitectura estaba sujeta a la arquitectura, la escultura era representativa, y a partir del siglo XX es una escultura reflexiva (conceptual).

Recuerdo muy específicamente que hace un ejemplo mencionando a Rodin como el último de los escultores clásicos y el primero de los modernos, y esto lo dice porque Rodin tiene la idea de construir conceptos, no representaciones. Sin duda todo lo que aprendí fue valioso y lo atesoro, en este taller entendí sobre volumen con múltiples imágenes de piezas de Tony Smith, Eduardo Chillida, Hersúa, Richard Serra, Sebastián entre otros que me mostraron como se puede generar un volumen, modificar el espacio y crear un discurso, de hacer notar las presencias objetuales, en este lugar se me hizo notar que en la escultura se construyen ideas no evocaciones.

Términos como verticalidad, horizontalidad, materialidad, objetualidad son entendibles y visibles, Norma Barragán genera en mí una memoria visual escultórica que fomenta mi deseo por incursionar en la escultura. Así que cuando inicio mi 5° semestre sin dudarlo ingreso al Taller de Escultura en Cerámica, y ¿Por qué cerámica? Si habían otras opciones como el Taller de Escultura en Metales, Piedra o Madera, reitero que la elección se debió al interés y respeto que me provoca la Cerámica.

En este primer semestre el acercamiento con las arcillas es diferente que en modelado, por principio de cuentas, en modelado se tenía el material casi listo, solo le quitabas los excedentes de agua si así lo querías, pero no había más, pues existían otros intereses en el programa de trabajo, entre los que destacan el de ocuparse del espacio, conocer-

lo, entenderlo y manejarlo. Mientras que con Elena Somonte se tiene que aprender a preparar el barro que utilizarás, amasarlo, lo que sin duda significa una mayor interacción con el material y sobre todo te hace ser consciente del esfuerzo invertido por lo cual aprovechas y preservas en las mejores condiciones tus “amados” cubos de arcilla, yo ya disfrutaba el trabajo y sentía encanto con el barro, así que entenderme con el material no fue nada difícil. Lo primero que se enseña, es a preparar la mezcla de barros con la que trabajamos, de ahí a la mesa de amasado, uno no entiende al inicio porqué una mesa sólida y baja con patas muy anchas nos servirá, incluso parece un poco incómodo trabajar ahí, pero con la práctica (como todo dentro del taller) esos cuestionamientos se disipan.

En el taller siempre se cuenta con el apoyo y la atención de Elena Somonte y de Miguel Ángel Padilla, ellos te incitan a investigar, a llevar a la práctica los conocimientos que te transmiten por medio de charlas, material didáctico y de apoyo que forman parte de sus bibliotecas personales y que llevan al taller para que los interesados puedan consultarlas, te proponen visitas a exposiciones y conferencias, ellos siempre están dispuestos y atentos a las necesidades de los alumnos y del taller.

Con el fin de enriquecer las experiencias y aprendizaje, en el Taller de Cerámica sentí una continuidad en cuanto a los conceptos que ya había manejado en el Taller de modelado con la maestra Norma Barragán, pero aquí tienes la oportunidad de reafirmarlos de manera única, es decir poniendo en práctica construyendo con el barro y que aunado al excelente equipo docente que forman Elena Somonte y Miguel Ángel Padilla, resulta en la fórmula correcta para llevar un taller y para aprender lo necesario para desarrollar la escultura en cerámica.

Si se desea profundizar en la experimentación dentro del Taller de Escultura en Cerámica por otro periodo, se estará sujeto a presentar un proyecto mucho más específico, es decir elaborar un trabajo de tesis, colaboraciones o interés muy particular por desarrollar un trabajo de escultura en cerámica y por supuesto haber mostrado compromiso con el taller, una vez aceptado el proyecto por los docentes se consigue mejorar en la técnica, dar continuidad a los proyectos personales o generar uno nuevo, profundizando en los conocimientos teórico-prácticos del semestre anterior.

Se logra el acercamiento a otras técnicas de la cerámica experimentando con pastas, colaborando en la elaboración del muestrario de color o conociendo medios cerámicos alternos. Dentro del programa del taller se realizarán actividades paralelas como tomar clase con algún especialista, hacer visitas a algún taller, asistir a ponencias o tener exposiciones colectivas con los compañeros del taller, por lo que se puede hablar de una formación integral. A mí criterio el trabajo de un artista plástico no se debe quedar en el taller es imprescindible mostrar lo realizado, a Elena Somonte y a Miguel Ángel Padilla como formadores e impulsores de estudiantes, les interesa que los alumnos tengan estas experiencias, así procuran generar iniciativas buscando proyectos e ideas para desarrollar exhibiciones.

El taller de Elena Somonte está en constante búsqueda de incrementar las herramientas de los alumnos, es por eso que proponen vínculos entre artistas y profesionales en materia de cerámica o escultura para que asistan a dar un taller o conferencia, a su vez tanto Elena Somonte como Miguel Ángel Padilla organizan talleres de capacitación sobre técnicas específicas con la cerámica para maestros y alumnos con la finalidad de incrementar aún más los conocimientos sobre esta técnica.

Es indudable el ímpetu de Elena Somonte y Miguel Ángel Padilla por formar escultores que sean capaces de explorar y desarrollar las posibilidades creativas del trabajo con el barro. El sistema en la metodología de trabajo en este taller está estructurado con propósitos definidos y determinados que innegablemente ayudan a los alumnos a encontrar medios expresivos que emplearán en el devenir de su obra.

34



Barro Zacatecas.



Barro Oaxaca.

1.5.1 - Preparación de material.

En el Taller de Escultura en Cerámica de la ENAP, se trabaja principalmente con la mezcla de barros Oaxaca y Zacatecas, pues cada una de estas arcillas tiene características físicas y químicas determinadas que favorecen la construcción de las piezas, la pasta se prepara en porcentajes de 60% de barro Zacatecas, que es un barro conocido como magro, contiene mucha arena así que no es posible trabajar únicamente con él, y 40% de barro Oaxaca, un barro con mucha plasticidad lo que permite modelar formas orgánicas al construir un cuerpo cerámico, si el barro con el que se trabaja no tiene la suficiente ductilidad se agrietaran las formas. Así es posible elaborar piezas de gran formato que no se deformaran ni en el proceso de construcción ni dentro del horno.

Se debe amasar en una superficie plana con suficiente espacio, para preparar esta pasta se le agrega otro tanto de material Zacatecas en estado seco, éste se extiende a modo de cama sobre la mesa, se toma una cantidad de la mezcla húmeda con ambas manos, y se procede a esparcir, con ayuda de una pequeña jícara, más de la arcilla en polvo sobre la pasta lodosa y de inmediato se nota cómo el material seco comienza a absorber la humedad. Usando las palmas (no las yemas de los dedos, ya que esto provoca que generemos aire en la pasta), se integra con movimientos oscilatorios hasta conseguir una composición homogénea.

Para finalizar se lanza fuertemente sobre la mesa, esto se debe realizar por lo menos unas 30 veces variando la posición de choque, con el fin de dejar escapar el aire presente en la pasta, y que pudiera provocar que estalle la pieza dentro del horno. La construcción de una pieza en barro comienza con un buen amasado.



Principales herramientas de trabajo.



Métodos de construcción de tablilla y de churro.

1.5.2 - Métodos de construcción.

Al transcurrir en experiencias dentro del taller consigues descubrir y adaptar diversas formas para levantar tus piezas, sin embargo para poder llegar a este punto es necesario conocer y manejar los métodos básicos de construcción. Las piezas de cerámica se construyen en hueco, es decir el cuerpo cerámico no es una pieza sólida la cual de devasta para llegar a la forma, ejemplo de ello tenemos las piezas de talla en madera o de piedra.

En la cerámica construyes espacios y para ello se cuenta con dos técnicas principales de construcción, el método de "churro" o cuerda, donde se toma un poco de barro y se le da esta forma, el grosor de los churros dependerá del tamaño de la pieza que se trabaje. Se da forma a la base hasta unir las puntas, se hace un esgrafiado en la parte que tendrá contacto con el siguiente churro, que se une con barbotina (el pegamento de la cerámica: mezcla de consistencia lodosa del mismo material con el que se está trabajando) se pega el siguiente churro y con ayuda de un estique se sella la unión y se retiran excesos de barbotina así como posibles burbujas de aire, se continua hasta tener la altura deseada.

37

El otro método es el de placa, hay tres formas para obtener estas "tabillas", se toma una cantidad abundante de material y se forma un cubo, se hacen cortes a través del cubo tirando de un hilo de nylon, con la técnica de pellizado con rodillo y listones o si se tiene acceso a una mesa de rodado. Una vez listas las placas se presiona en los bordes donde se empalmará y tendrá contacto con la siguiente placa y nuevamente con barbotina, se adhieran las piezas hasta conseguir el tamaño necesario.

Conforme se avanza en la construcción de la pieza, se debe proteger de la intemperie con plásticos (para que el barro no pierda humedad y así se pueda seguir trabajando en ella, una vez terminada la construcción de la pieza, se recomienda seguir cubriéndola para evitar en lo posible se le adhiera polvo e impurezas que están presentes en el taller, pues estos agentes afectan al momento de aplicar el color, sobre todo en los esmaltes) los tiempos de secado del barro son claros y celosos, no se deben forzar, es arriesgado ya que se puede deformar, agrietar o romper la pieza.

Sin duda la herramienta principal para desempeñar la técnica de la cerámica, son las manos, pero podemos apoyarnos utilizando estiques para poder dar esgrafiados o



Ejemplo del muestrario de color del taller.

38



Aplicación de engobe con pincel.

sellar grietas y uniones con barbotina, también se emplea el uso de esponja y aspersor para mantener la humedad en las piezas y pinceles para aplicar los engobes y esmaltes al finalizar.

1.5.3- Aplicación de esmaltes y engobes en las piezas.

Cuando se termina de construir la pieza y se encuentra seca, se da paso a la aplicación del color, es cierto que el barro tiene grandes cualidades naturales de coloración y que cada barro, cuenta con una tonalidad propia que podemos aprovechar. Si se decide ocupar las posibilidades que ofrece el color refractario se hace con ayuda de los engobes (pintura cerámica óxido y agua).

La cerámica es una técnica en la que interviene directamente la física y la química, los colores que se encuentran en cualquier taller de cerámica y hablando específicamente del Taller de Escultura en Cerámica de la ENAP, cuenta con un amplio muestrario elaborado con fórmulas obtenidas de la mezcla de elementos químicos.

En el Taller se busca ampliar continuamente el muestrario de color a favor de los alumnos que trabajan en él, a quien le interese trabajar involucrándose en la elaboración de los mismos, obtendrá un enorme conocimiento que podrá aprovechar, pero también es cierto que no a todos los alumnos les provoca la investigación y su principal preocupación es generar obra, es por eso que los titulares del taller hicieron una investigación para colores de monococción. Este taller es un taller experimental que fomenta la investigación para observar el color.

39

Para aplicar el color en la cerámica se recurre a las siguientes técnicas:

- **Aspersión:** se aplica el esmalte o engobe sobre la pieza que se desee pintar con ayuda de una pistola de aire con movimientos de rotación para hacer correr el color por todo el cuerpo cerámico.
- **Inmersión:** se introduce la pieza en un baño de esmalte o engobe.
- **Vaporización:** por la proyección del esmalte finamente pulverizado con un aerógrafo.



Materiales con los que cuenta el taller para la elaboración del muestrario de color.

- **Al pincel:** aplicando capas en sentidos opuestos, unas horizontales y otras verticales, para obtener una buena uniformidad.
- **Goteo:** se utiliza en los esmaltes, se toma una cantidad con el pelo del pincel y se aplica en la pieza a forma de gotas para conseguir transparencias.

1.5.3.1- Engobes y Esmaltes.

Los engobes son arcillas pigmentadas que no vitrifican, producen un acabado opaco, muy cubriente, su aplicación es preferible en la pieza cruda, naturalmente son colores terrosos aunque también con la inclusión de colorantes transitivos se obtiene una rica gama de color.

Los esmaltes son vidrios que dentro de su formula contiene SiO₂ (sílice), que es el formador de vidrio; feldespato que es un fundente y este puede ser sódico, potásico y lítico, un colorante transitivo, fundente menor y un modificador. Los esmaltes se pueden aplicar sobre piezas crudas, aunque algunos esmaltes mejoran su calidad sobre piezas que ya han sido quemadas. Los esmaltes vitrifican generando acabados brillantes ya sean mates, lechosos o transparentes.

41

Esas son las características de los engobes y de los esmaltes, una constante entre ellos es el uso de colorantes. Existe una diferencia clara entre los colorantes y los pigmentos, los colorantes son elementos químicos que necesitan una interacción química para reaccionar, mientras más puro sea el colorante más colorea, y los pigmentos son fórmulas preparadas listas para aplicar directamente no es necesario que exista un proceso químico para obtener el color.

Los colorantes o “elementos transitivos” son los siguientes:

- **COBRE (Cu):** sólo con agua genera tonos del café al negro metálico. Es muy fundente, se puede utilizar en alta y baja temperatura aunque en altas temperaturas se volatiliza, las fuentes de obtención son el carbonato de cobre, oxido de cobre que es más puro y más concentrado, además de ser tóxico.

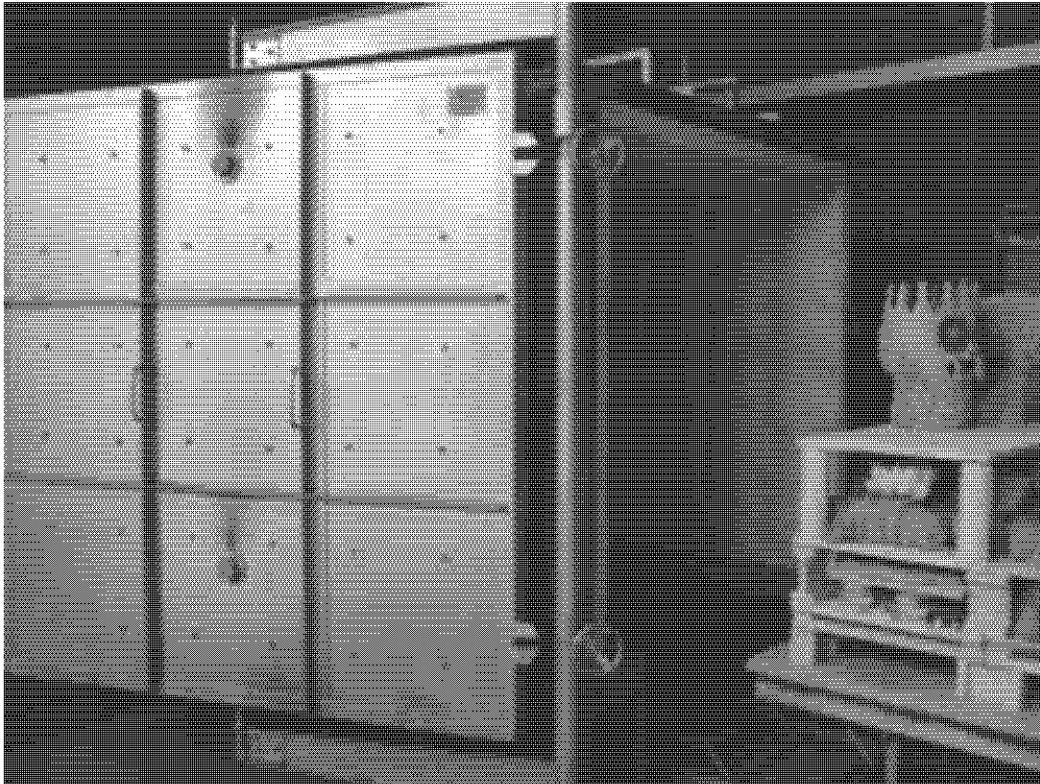
- **COBALTO (Co)**: sólo con agua produce tonalidades azules. Es de la familia del fierro (Fierro, Cobalto y Níquel) Se usa en pocas cantidades y nunca se debe usar solo, se debe agregar Fierro, Magnesio, Níquel y Caolín para modificar el color, tiene una gran estabilidad química por lo que colorea bastante. El Cobalto se puede quemar hasta 1450° C. Las fuentes de Cobalto son sulfato de Cobalto, cloruro de Cobalto, fosfato de Cobalto, carbonato de Cobalto y los óxidos de Cobalto que son los más usados.

- **MANGANESO (Mn)**: sólo con agua genera un color gris sucio, las fuentes son bióxido de Manganeso. Con los esmaltes en donde se utiliza Manganeso se debe cuidar que la quema este entre 1080° C y los 1100° C pues se producen burbujas.

- **CROMO (Cr)**: sólo con agua produce colores verdes. Se pueden obtener rosas, morado, amarillo, naranja esto dependerá de la receta. Es un colorante anfótero, es decir, químicamente neutral, nunca fundirá, ni dará coloración iónica. Es muy cubriente, en los esmaltes con poca cantidad dará esmaltes transparentes y con más se hará opaco. Las fuentes son Óxido de Cromo, Dicromato de Potasio y Cromato de Potasio.

- **NIQUEL (Ni)**: sólo con agua da un color verde grisáceo, es muy refractario. En altas temperaturas actúa como modificador de color, sus fuentes son el óxido de Níquel y Carbonato de Níquel.

- **HIERRO (Fe)**: sólo con agua se obtienen marrones, es considerado el "rey" de los colorantes porque puede generar muchos colores. Existen tres fuentes Fe amarillo, Fe rojo y Fe negro. Se consiguen a bajo costo, dentro de la gama que genera se encuentra el negro, marrón, verde, azul, amarillo y rojo, dependiendo de la receta.



Horno de gas del Taller de Escultura de la ENAP.
(Instantes antes de meter las piezas a quemar).

1.5.4- Cocción.

Hasta este punto es que interviene directa y activamente la mano del ceramista, el trabajo en una pieza de barro concluye dentro del horno en donde se producen múltiples configuraciones químicas, el proceso de una quema debe siempre estar vigilado y el ceramista tiene que manejar los niveles de temperatura.

A los 100° C el agua física que aún contiene la pieza se evapora.

En 200°-300° C el agua de cristalización conocida también como agua química se evapora.

En 350° C se descomponen los materiales orgánicos y salen los carbones.

Estos tres primeros niveles de temperatura son críticos y existe la posibilidad de que si la piezas contiene aire en su construcción se reviente, al superarse los 350° C ya no se corre riesgo.

572° C aumenta el volumen de Sílice.

600° C la pieza continúa con la pérdida de agua por evaporación.

800° C la pieza se encuentra en estado de sancocho, donde el cuerpo cerámico tiene dureza y porosidad.

*En este momento de la quema se apaga el horno si es que se hará más de una, la pieza en este punto de cocción se encuentra en estado de sancocho. Si es monococción se continúa elevando temperatura.

900° C ocurre el fenómeno de sinterización. Esto es que el esmalte y la pieza aún no se funden, pero sus moléculas interactúan y se unen.

Es en estos aumentos de temperatura donde se producen los cambios más abruptos con las piezas, en los niveles más elevados de la cocción se puede relajar y llevar una quema con temperaturas más constantes, así hasta llegar aproximadamente a los 1100° C que es la temperatura con la que se quema en el taller, por el material con el que trabajamos, considerada una mezcla de baja temperatura, pues no funde ni vitrifica.



Izquierda: Horno eléctrico.
Derecha: Horno para Rakú.

1.5.4.1- Horno.

Existen varios tipos de horno:

- De leña.
- Gas.
- Eléctrico.
- Carbón Mineral y Vegetal.
- Estiércol.
- Aserrín.
- Petróleo.
- Aceite.
- Cima o montaña.
- Agujero.
- Para rakú.

En el taller de Escultura en Cerámica de la ENAP se cuenta con tres hornos: eléctrico, de gas y uno de rakú.

47

Cada horno consigue generar atmósferas de quema diferentes y cada una de ellas logra variaciones en el acabado, en los colores refractarios y hasta en la tonalidad del barro. Son tres las atmósferas que podemos aprovechar:

- **Atmósfera oxidante:** se ubica en los manuales cerámicos con la abreviatura O.F es inherente al horno eléctrico pues en este tipo de hornos no se produce una combustión.
- **Atmósfera reductora:** R.F atmósfera con ausencia de oxígeno que da como resultado la combustión, que le quita el oxígeno a los elementos y los vuelve metales.
- **Atmósfera neutra:** se genera en un horno de leña, donde ninguna de las dos atmósferas anteriores se logran completamente, en este tipo de ambiente los esmaltes no llegan a su madurez.



Conos pirométricos.

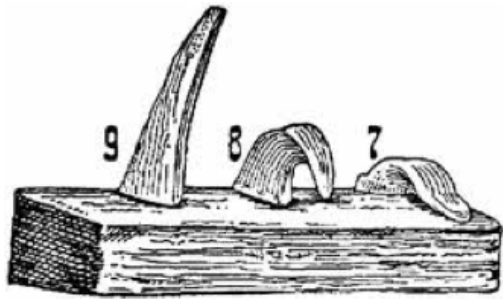


Fig. 1.

La atmósfera de una quema se puede determinar observando la tonalidad en la flama, cuando es azul y pequeña es oxidante, la más larga y con aspecto rojo y naranja es reductora y se puede conseguir de forma manual: cerrando el tiro, poniendo trozos de metal o echando bolas de naftalina al barro.

1.5.4.2- Temperatura.

En la cerámica se catalogan las piezas dependiendo la temperatura en las que se que-man, y así son tres los niveles que se manejan de temperatura:

- **BAJA** temperaturas menores a 1000° C.

- **MEDIA** temperaturas de 1000 a 1100° C.

- **ALTA** temperaturas que superan los 1200° C.

Para hacer una medición precisa de la temperatura se recurre al uso de conos pirómet-ricos, las marcas Seger y Orton son las más utilizadas.

El cono pirométrico es un cuerpo piramidal moldeado y prehorneado con materiales cerámicos que toleran y aseguran un correcto desempeño dentro del horno acorde a su rango térmico. Es la herramienta más precisa para el ceramista al momento de hornear.

El calor absorbido trabaja sobre las pastas y esmaltes, produce el mismo efecto sobre el cono y es independiente a lo registrado por un medidor de temperatura. Es decir, que la maduración de pastas, engobes y esmaltes se manifiesta con exactitud al momento de doblar el cono elegido (fig.1). Por otro lado, en el caso del uso de hornos de com-bustible (leña o gas) se lo debe proteger de llamas directas y de la excesiva reducción que falsea el valor térmico y provocarán una caída anticipada.

HORA	PRESIÓN	TEMPERATURA	OBSERVACIONES
8:40		1- 111 2- 139	Poca carga.
9:25	26.6+ Vv Gde -0 Vv Ch -0	1- 184 - 200 2- 143 - 300	Abrimos poco, pues no había sonido.
10:25	2.6 Gde	1- 283 2- 354	Abrimos a la mitad entre la primera y segunda raya.
11:40	2.6 - Segunda raya negra	1- 551 -586 2- 594 - 633	Abrimos a la segunda raya negra.
12:40	2.4 + Tercera raya negra	1- 103 - 725 2- 665 - 692	Abrimos a la tercera raya negra.
13:35	2.2 + Cuarta raya negra	1- 771 - 795 2- 808 - 830	
14:45	1.8+ Lat. Tercera Centr. segunda	1- 892 2- 920	
15:15	1.8	1- 898 2- 929	
15:41		1- 905 - 948 2- 932 - 906	Se regó el tanque y se cerró un poco el tiro.
15:52		1- 978 2- 986	Más agua al tanque.
16:10		1- 1065 2- 1066	Más agua al tanque, gas 45%
16:20	1.8	1- 1105 2- 1105	Se apagó el horno.

26 de mayo 2010/Día caluroso.
Conos 05 y 04.
Gas 68%.

En hornos eléctricos no es aconsejable que el cono se coloque extremadamente cerca del alambre o resistencia ya que después de los 1000°C el efecto de radiación es elevado y hace que el cuerpo cerámico absorba un calor mayor al resto del horno (habrá error de apreciación y submaduración).

Los conos pirométricos manejan rangos térmicos variados que van de los 600°-1390°C (hablando específicamente de los conos Seger y Orton) que se ubican por medio de un número que lleva el cono grabado en alguna de sus caras.

Los conos se deben colocar en un ángulo inclinado sobre la vertical. Se deben asegurar con pasta refractaria o con un poco del material con el que se trabajó o en una estructura de alambre para asegurar su correcta estabilidad.

Otra forma para poder medir la temperatura es "a ojo" en donde se observa el color de la atmosfera es cuestión de experiencia, además de contar con el termopar como medio de medición aparte.

1.5.4.3- Bitácora de quema.

51

Es recomendable que durante una quema se elabore una bitácora de la quema en donde se indican las condiciones ambientales del día de la quema, en qué capacidad de carga se encuentra el horno, y llevar el registro de aumentos de temperatura y las lecturas de los manómetros, es decir la presión. Esto servirá como puntos de referencia y comparación para quemas posteriores.

En la página izquierda podemos encontrar un ejemplo de los principales aspectos a considerar para la realización de la bitácora.



Proceso final en la técnica Rakú.
En donde se agrega la materia orgánica seca para
generar la atmósfera reductora.

1.6- Técnica Rakú.

Esta técnica se origina en Japón a carácter de ritual durante el siglo XVI. Es una técnica enérgica y que exige toda la atención y precauciones del ceramista.

En el taller de Escultura en Cerámica de Elena Somonte y Miguel Ángel Padilla se trabaja de manera constante con esta técnica de cocción lo que ha favorecido en modo y discurso la obra de los alumnos, debido a los resultados tan únicos que se obtienen, por eso el interés de desarrollar cursos donde se practica fortaleciendo y aumentando la habilidad de esta técnica japonesa.

Para poder aplicar la técnica la pieza debe estar en estado de "sancocho o bizcocho", para lograrlo se quemará entre 900° y 1000°C. La pieza deberá esmaltarse (con esmaltes propios de Rakú) y se volverá a quemar. Originalmente en Japón se hacía una sola quema en atmósfera oxidante, en la cual metían la pieza al horno en rojo vivo; la necesidad de generar dos atmósferas se crea en Occidente.

En la quema de Rakú; las piezas se sacarán del horno (con ayuda de pinzas y la protección de máscara, guantes y mandil de asbesto) al rojo vivo, es decir cuando el esmalte ya haya madurado o fundido, de inmediato se introduce al "tambo de humo" que contiene materia orgánica seca en el fondo, cuando se mete la pieza al bote se le agrega más encima, de inmediato se encenderán llamaradas de fuego que acallará el ceramista colocando la tapa del bote, se cubre de inmediato con trapos húmedos, esto generara la atmósfera reductora.

La pieza se deja reposar cierto tiempo dentro del tambo y con mucha precaución se sacará. Se puede dejar enfriar al aire libre, una vez fría se lavará para quitar el hollín y basura de materia orgánica quemada o se puede poner en agua, después de sacarla del tambo, lo que frenará los cambios químicos, en este caso se debe introducir la pieza inclinándola ligeramente para evitar un choque abrupto de temperaturas que puede provocar fracturas en la pieza.

54



Ejemplo de una pieza en Rakú.

Elena Somonte al hablar de la técnica Rakú recomienda *“estar abierto a la aceptación, a poder contemplar, a sorprendernos y a apreciar lo que se logre de este trabajo conjunto, entre los elementos de la naturaleza y nosotros. En esta técnica no hay defectos, lo que de ella se obtiene son efectos muy especiales”*.

Capítulo 2

“Lo maravilloso de lo cotidiano” (parte I).

2.1- Elaboración de mi obra en el taller de Escultura en cerámica de la ENAP.

A partir de mi ingreso al taller de Escultura en Cerámica de la ENAP en 5° semestre, siento inmediatamente simpatía con el material, seguido de respeto que resultó en el aumento de mi interés y mi gusto por esta técnica. Es cierto que si se tiene un agradable espacio de trabajo, las ideas y las ganas de producir fluyen de manera constante y esta se agudiza si se encuentra un taller donde sus titulares promueven la búsqueda continua por llevar la escultura en cerámica a otros caminos y el crecimiento de sus alumnos.

57

Hablando concretamente, el relacionarme dentro de un mismo espacio de trabajo con personalidades tan diferentes a la mía y a la vez con otras con las que sentí inmediata identificación me llevó a replanteamientos profundos, estas reflexiones no sólo iban en sentidos técnicos, las interacciones y experiencias generaron en mí conceptos o ideas que hasta entonces no absorbían mis pensamientos, esto me abrió un panorama que sólo te pueden dar las vivencias únicas de la licenciatura.

El primer semestre en el Taller de Escultura en Cerámica tuvo un desarrollo que sentí un poco lento, en donde aprendí los métodos básicos y fundamentales de la cerámica pero a decir verdad mi interacción dentro del taller fue un tanto pasiva, quizás se deba a que estaba iniciándome en la técnica y sentía un poco de temor de no hacer correctamente las cosas, eso suele sucederme cuando estoy en un ambiente nuevo, es el inicio en mi proceso de adaptación, en mi afán de integrarme puedo ser un poco tímida y cautelosa.

Al transcurrir el tiempo y las vivencias en el taller, mi quehacer dentro de este se fue haciendo más notable, conseguí confianza propia en lo que hacía, en lo que creía, en lo que imaginaba, me arriesgaba (a mí modo) en las formas y en los acabados, el color reforzaba mis piezas, sin embargo al inicio no lo aplicaba del todo bien, a veces se craquelaban los esmaltes (esto sucede si la pieza en donde se aplica el esmalte contiene polvo o impurezas, es por eso que antes de aplicar esmaltes es recomendable sacudir con una brocha seca toda la pieza, reitero la importancia de cubrir las piezas con plásticos) o sencillamente al salir la pieza del horno me parecían burdos mis acabados, situación que me sucedió varias veces, estas razones y la curiosidad me llevaron a interesarme en la elaboración de colores, así intervine en la preparación de las recetas de los engobes y esmaltes existentes del muestrario del taller, y que favoreció en gran medida a mis piezas, pues reforzaba el contenido de mis objetos con la aplicación adecuada del color.

Es cierto que ver exposiciones de todo tipo en técnicas, artistas y temas te genera educación visual, criterios y gustos que ayudan en tus procesos como hacedor de objetos artísticos, que aunado a mis experiencias y conceptos me permitieron producir piezas que respondían a mis inquietudes expresivas.

59

2.1.1- Elegí la cerámica.

La cerámica es una técnica que produce múltiples sensaciones de carácter material y emocional, en ella se trabaja con los cuatro elementos los cuales se unen para generar un fin objetual, es decir nuestra pieza de cerámica, tenemos a la tierra, fuente de material, sin las arcillas simplemente no se puede realizar absolutamente nada, el agua es su inseparable compañera, ya lo menciona Gastón Bachelard en su ensayo sobre la imaginación de la materia:

“En cierta ensoñaciones parece que todo elemento busca una unión o un combate, aventuras que apacigüen o que exciten. En otras, el agua imaginaria se nos aparecerá como el elemento de las transacciones, como el esquema fundamental de las mezclas. Por eso le prestaremos una gran atención a la combinación del agua y de la tierra,

*combinación que encuentra en lo pastoso su pretexto realista. La pasta es, pues, el esquema fundamental de la materialidad. Según creo la noción misma de materia está estrechamente ligada a la noción de pasta. Incluso habría que partir de un largo estudio de la acción de amasar y de modelar para plantear bien las realizaciones reales y experimentales de la causa formal y de la causa material”.*⁵

En cuanto al aire, este nos ayuda a secar la pieza a su tiempo, dejando pasar lentamente su ligereza al deshidratar el agua física contenida en nuestro objeto, para dar paso a nuestro último elemento primordial, el fuego, sin él nuestra pieza no sería cerámica; el barro es cerámica hasta que se quema.

Mi elección por la cerámica aparece de la conciencia en el manejo de los elementos y el contacto tan directo que se tiene con el material, me atrevo a decir que esto no se logra con ninguna otra técnica, la inmediatez que tengo al sentir la arcilla en las manos me genera muchas reminiscencias de mi infancia, disfruto de enorme manera el material, lo gozo, lo siento, así mis obras se vuelven una extensión de mis pensamientos, de lo que siento, de lo que soy. ¿Por qué elegí la técnica de la cerámica para desarrollar mi obra?, la elegí por su dualidad, en ella encuentro lo complejo en su elaboración, en la preparación de los colores, la química y la física que intervienen en cada momento y a la vez su simpleza, la facilidad con la que me identifiqué con las arcillas, lo sencillo que es trabajar y preparar el material.

En la cerámica no me enfrenté a lo angustiante de lidiar con un bastidor en blanco que de repente sentía que me comería, no puedo con el estrés que me genera el decidir aplicar la primera pincelada, la cerámica me deja jugar con su materialidad a tal grado de entablar un diálogo directo, no tuve intermediarios más que el espacio y la construcción en él y al no tener de qué angustiarme, mi imaginario pudo fluir y desarrollarse, lo llevé a los lugares que yo decidí.

5- BACHELARD, Gastón, El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia, México, FCE, Colección Breviarios, primera edición, 1978. Pág. 26.



Proceso de elaboración.

2.1.2- Mi metodología y procesos al elaborar piezas cerámicas.

Una vez que consigues manejar y sobre todo entender los métodos básicos de construcción en la cerámica y concibes que las formas deben construirse en hueco, puedes generar tus propios procedimientos, en lo personal mis piezas no comienzan con un boceto como lo realizan la mayoría de los escultores, es cierto que tengo previamente una idea o un concepto, y no navego con nociones improvisadas, el método con el que trabajo me resulta bastante adecuado y perspicaz, el material es el que me ofrece posibilidades, es como si me hablara.

Al iniciar mi proceso de construcción, me permito un estudio de las formas establecidas por la arcilla al colocar una cantidad de material sobre mi caballete, lo observo, teniendo ya en mente la pieza que quiero obtener, determino en qué dirección estará ubicado el personaje principal, como será la base de mi cuerpo cerámico, e inicio la construcción de los postes que sostendrán algún elemento, aplico pastillaje, doy texturas valiéndome de los estiques o herramientas que encuentro, todo sirve para darle carácter a mis piezas, uso una aguja de canevá para hacer esgrafiados y dar detalles a los rostros y a los elementos de mis piezas. El barro es un material muy noble, te permite registrar cualquier cantidad de texturas y acabados debido a su cualidad manejable, tan solo es necesario aplicar cierta presión, bastara para que quede en la forma.

Así mi proceso de construcción con la cerámica se convierte en una charla directa con el material, mis manos se convierten en hacedoras de mis conceptos, es como si a través de ellas encontrara el medio de conexión entre mi ser onírico, mi ser natural y mi ser racional.

Una vez terminada mi pieza, doy paso a que seque paulatinamente, todo tiene su tiempo y su forma, y tuve oportunidad de ver que otros piensan igual que yo respecto al tiempo de las cosas y específicamente en la cerámica. En una ocasión se presentó en la ENAP la videoconferencia "El alma en la mano", el título es sumamente propio y poético es justo lo que siente una mano inquieta que trabaja con el barro, la conferencia impartida por la Dra. Carmen Marcos hablaba sobre artesanos y escultores de

64



Proceso de elaboración y resultado.

México y Valencia, era una remembranza acerca de la visita a varios talleres, en ella se hizo hincapié en la idea de elogiar la mano, de valorar lo elaborado manualmente y las semejanzas que existen entre los artesanos y los artistas, todo lo expresado en la conferencia me tocó de manera particular, de ahí que recuerde tan detalladamente lo que se dijo, pero si menciono esta plática es para rescatar el hecho de hacer notar la importancia de celebrar el trabajo manual, el trato directo con el material, la calidez que nos brinda, además de mencionar lo importante de los tiempos refiriéndose a él de la siguiente manera: ***"todo lo demás no cuenta, ni el tiempo mismo... por eso no importa cuánto tarde"***, quizás ella lo mencionó para ejemplificar otro concepto, sin embargo lo adopto y lo traslado al tiempo que se le debe dar y que merece la cerámica. El proceso de secado puede parecer lento, pero es necesario.

Cuando las piezas están secas podré aplicar el color. Mi elección de los colores es de manera lúdica, me acerco al muestrario de colores del taller e imagino cómo es que se verá ese color en mi pieza, siempre tengo en cuenta que en el horno se terminan las piezas, y no se tiene un control total sobre lo que ocurre dentro de éste en cuanto a los colores, en el horno suceden múltiples reacciones, además de físicas, químicas más cercanas a la alquimia que ciertamente te sorprenden. Lo que sucede en el horno es magia y esa es otra de las maravillas y encanto de la cerámica.

65

2.2- Temática de trabajo.

Para elaborar un objeto artístico, el productor debe tener conceptos e ideas previas, así como una justificación sobre el porqué de las imágenes que está presentando para así generar simbolismos que materializara con la técnica que desarrolle. Hay muchos factores que intervienen en la elección de un tema artístico, la gama es infinita, todo puede ser referente de una obra, se puede ir desde un compromiso social, hacer eco sobre alguna inconformidad, emplearlo como un medio educativo o simplemente para mostrar alguna inquietud personal, la ventaja que se tiene respecto al arte es que la mayoría de los temas que se han manejado son universales, es decir es entendible por casi todo el mundo, pues al ser elaborado por un ser humano, mostrará cosas que observa de la realidad, en sueños o ideas que siempre encontrará una línea de intersección con el espectador.

En mi obra recorro en ocasiones a la memoria visual, experiencia y preocupaciones, gustos o emociones tratando siempre de incluir al espectador en mi pequeño mundo onírico, mis objetos han tenido invariablemente un marcado sentido surrealista, sin embargo tiene un alto contenido de realidad, mis temas pudieran parecer un poco obvios y son sumamente entendibles a simple vista y complementando al título presenta una narración visual, una historia que empieza con una idea que llega a la pieza y termina con el título.

Las piezas que realizo son evocaciones de sueños que a su vez son imágenes que he recolectado con la vista, recuerdos de experiencias, situaciones y emociones que se han suscitado en mi vida. El cerebro genera escenas muy reales, mi pensamiento las absorbe, mis manos lo materializan y el barro es mi aliado.

Los sueños desdibujan los límites de este mundo y otro. ¿Pero qué hay de la posibilidad de tener lo mejor de "dos mundos", lo real y lo onírico?, eso es justo lo que me interesa y presento en mi obra, mostrar que no hay necesidad de soñar para hallar lo extraordinario en lo conocido. En mi obra retomo aspectos habituales de la vida, con una visión relajada de los elementos que manejamos cotidianamente, los traslado a momentos inesperados y lúdicos.

67

Se trata de rescatar lo maravilloso, de sumergirlos en lo más profundo de mi imaginario, y que mis piezas se vuelvan tan solo un pretexto para que el espectador escudriñe en su propio ensueño, y que a la par del empleo de objetos habituales genere una conexión directa con mi obra y llegue a él el recuerdo del ensueño.

Cotidiano, surrealista, lúdico es lo que describe a mi obra, se trata de observar con un enfoque imaginario objetos o situaciones que nos resultan muy comunes. Al revisar con atención nos damos la oportunidad de sorprendernos con lo aparentemente familiar. Darle el valor a las cosas depende de uno mismo.

2.2.1- Surrealismo.

El interés fundamental del surrealismo es la libertad, en sus inicios no se presenta como una escuela literaria o artística, la propuesta va más allá de presentar cuadros o escribir versos: está en juego el propio destino del hombre, y en esta dirección inicia su acción. Uno de los aspectos de cambio del surrealismo es superar las posiciones de protesta y rebelión. Para los surrealistas hay dos preocupaciones, la libertad individual y la libertad social, y estará llena de experiencias, dudas y contradicciones.

Los surrealistas en esta búsqueda de libertad argumentarán su ideología filosófica y científica en investigaciones de Freud y Marx. André Breton encabeza este movimiento quien en una entrevista concedida por Breton en 1935 puntualiza la posición del surrealismo de la siguiente manera:

“Nosotros proclamamos hace tiempo nuestra adhesión al materialismo dialéctico, todas cuyas tesis hacemos nuestras: primacía de la materia sobre el pensamiento, adopción de la dialéctica hegeliana como ciencia de las leyes generales del movimiento, tanto del mundo exterior como del pensamiento humano, concepción materialista de la historia...”

69

De la psicología contemporánea, el surrealismo considera esencialmente lo que tiende a dar una base científica a las investigaciones sobre el origen y las mutaciones de las imágenes ideológicas. En este sentido el surrealismo ha atribuido una particular importancia a la psicología del proceso del sueño, tal como Freud la ha explicado”.

El surrealismo toma de referente las investigaciones de Sigmund Freud, parte y admite como verdadera y auténtica la expresión: “lo que escondemos en las profundidades de nuestra mente, es un contenido de los lenguajes tradicionales que se esconden bajo reglas e imposiciones, pero que podemos emerger a través de los sueños, la fantasía y el inconsciente”. Al principio el surrealismo fue un movimiento fundamentalmente literario y hasta un poco más tarde no produjo grandes resultados en las artes plásticas. Surge un concepto fundamental, el automatismo, basado en una suerte de dictado mágico, procedente del inconsciente, gracias al cual surgían poemas, ensayos, narraciones y que más tarde sería recogido por pintores y escultores.

2.2.1.1- Antecedentes del surrealismo.

El dadaísmo no sólo se antepone en periodos de tiempo al surrealismo, es su antecedente ideológico inmediato, para entender las corrientes artísticas, debemos concebir que no se establecen dentro de la historia del arte por periodos de tiempo, no se puede hablar tan tajantemente acerca de las fechas precisas de término e inicio entre una y otra vanguardia, las vanguardias artísticas van transformándose, son ideas a las que se les da un seguimiento tal que llegan a una variación o incluso a la total negación, es un proceso en el que se incluyen factores sociales, de pensamiento y económicos.

El surrealismo le da continuidad al dadaísmo, el Dada hallaba su libertad y expresión en la práctica constante de la negación y el surrealismo lo busca en la afirmación, muchas de las posiciones dadaístas se mantienen en el surrealismo, en sentido general continúa con sus métodos provocadores sin embargo con intereses distintos.

Mientras que el dadaísmo basa su obra en los humores irrisorios de la polémica y concepciones de libertad a un rechazo de la convención moral y social, realizando sus objetos con técnicas espontáneas y primitivas; el surrealismo ofrece una búsqueda de esa libertad con medios experimentales y científicos, apoyándose de la filosofía y la psicología. En términos generales el surrealismo se opone al anarquismo que maneja el dadaísmo.

El expresionismo es también uno de los antecedentes del surrealismo, que al igual que el dadaísmo ahondan en el sentido de fractura y crisis social, pero sólo el surrealismo presenta e insiste en una búsqueda por la solución con empeños y medios específicos como el psicoanálisis.



Escena de "El perro andaluz" de Luis Buñuel.

2.2.1.2- Principales representantes.

Entre los artistas surrealistas podemos mencionar como los más representativos a partir de 1924 al alemán Max Ernst, Jean Arp, así como el pintor y fotógrafo Man Ray quienes conformarán el movimiento. También se unieron por un corto periodo André Masson y Joan Miró, quienes se desligaron al año siguiente por sus desacuerdos con los manifiestos dictados por André Breton. Más tarde, se incorporó Yves Tanguy, así como René Magritte y Alberto Giacometti. Salvador Dalí se unió en 1930, pero más tarde fue relegado por la mayoría de los artistas surrealistas, a pesar de que durante cierto tiempo fue el artista más renombrado del grupo, su obra fue tan personal y particular que constituye una de las muestras más representativas del surrealismo, tanto que hasta hoy es el referente inmediato.

La pintura surrealista es muy variada de contenidos y técnicas. Dalí, por ejemplo, transcribe sus sueños de una manera más o menos fotográfica, transformando estados delirantes, alucinaciones y obsesiones en principios artísticos, inspirándose en la primera etapa de la pintura de De Chirico. Por otra parte, Miró, representó formas fantásticas que incluían adaptaciones de dibujos infantiles. El pintor Pavel Tchelichew pintó cuadros y también creó numerosas escenografías para ballets.

73

En la década de 1940, coincidiendo con el exilio en México de artistas españoles influidos por el surrealismo, así como la visita de Breton, el movimiento se extendió de forma relativa y limitada entre los círculos intelectuales mexicanos.

A escasos meses de haberse dado el primer manifiesto surrealista por André Breton, quien dio principio a la noticia de esta nueva doctrina en México fue Genaro Estrada, bajo el título de "La revolución supra-realista".

El término suprarrealismo se sigue manteniendo, alterándose en pocas excepciones con: sobrerrealismo, superrealismo, hasta 1938 con la llegada de Breton a México redefine las cosas y el movimiento recibe el nombre que le corresponde.

Habiendo comenzado por ser el surrealismo un movimiento literario fue invadiendo los campos de la creación plástica específicamente en la pintura.



Remedios Varo.

Antes de la influencia directa o indirecta del programa de movimiento vanguardista europeo, México ya contaba con una serie de artistas cuya obra tenía tendencias similares a las requeridas por el movimiento de 1925.

México fue el primer país latinoamericano que recibió a André Breton y a un grupo surrealista para organizar una nueva exposición donde seleccionaron obras de autores mexicanos cuya expresión podría haber caído dentro de la doctrina que se buscaba. Al mismo tiempo compartieron las obras de conocidos artistas integrantes del movimiento internacional. La exposición pictórica se celebró en la Galería de Arte Mexicano inaugurada el 17 de enero de 1940. Algunos de los artistas mexicanos que integraron esta exposición fueron:

- **Roberto Montenegro**
- **Manuel Rodríguez Lozano**
- **Antonio Ruiz**
- **Manuel Álvarez Bravo**
- **Frida Kahlo, Diego Rivera**
- **David Alfaro Siqueiros**
- **Carlos Mérida**
- **Agustín Lazo**
- **Guillermo Meza**
- **Xavier Villaurrutia**
- **Moreno Villa**

Otros representantes importantes del surrealismo son: Leonora Carrington, Remedios Varo máxima exponente del surrealismo, Luis Buñuel que vino a enriquecer el ambiente cultural y artístico, quien marca el inicio del cine surrealista con toda su filmografía, siendo la más representativa el perro andaluz.

2.2.1.3- Intereses personales por el surrealismo.

Me apoyo del surrealismo para realizar mi obra partiendo de la concepción de que debemos dejar que el inconsciente emerja, en mis obras se hace referencia al funcionamiento libre del pensamiento. Y tal como dice el manifiesto de los surrealistas, mis obras tratan de ser un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral, pero en mi caso sí existe un interés temático y estético, lo estético de mis piezas aumenta el discurso, sin ahondar tanto en significados.

También tomo del surrealismo el automatismo surrealista con la primicia de encontrar el modo de intensificar la irritabilidad de las facultades del espíritu, busco provocar, quizás en un nivel superfluo a comparación de los ideales que proclama el surrealismo, pero el interés de provocación va en la evocación de los sentidos, del espíritu y del mundo onírico que está incluido en la justificación de obra.

En su filosofía el surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo y en el ejercicio del libre pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos por la resolución de los principales problemas de la vida. En mi obra esto se ve en el tratamiento de temas sencillos, que no necesitan más allá de un simple vistazo para que se active la memoria visual y emocional de cada espectador. El surrealismo promulga el hecho de dejar de lado la razón por la emoción, esto es justo lo que me interesa de esta corriente estética.

2.2.2- Realismo mágico.

El realismo mágico no nace como corriente literaria, el término "realismo mágico" fue acuñado hacia 1925 por el crítico alemán Franz Roh, quien lo utilizó para describir a un grupo de pintores post-expresionistas y posteriormente fue tomado por la literatura para definir una nueva tendencia narrativa hispanoamericana entre 1950 y 1970.

Esta corriente presenta rasgos principales entre los cuales sobresalen una preocupación por generar rasgaduras en el entorno por acciones fantásticas descritas de un modo realista dentro de la narrativa. El realismo mágico ha tomado la transparencia del lenguaje y de la imagen. Si el realismo se refiere a la semejanza de la obra literaria con nuestra realidad conocida, entonces sí, el realismo mágico es realista; objetos ordinarios, sentimientos reconocibles, datos reales son presentados en todas las novelas mágico-realistas, pero éstos están adornados en principios, situaciones y efectos metafóricos sobre un fondo hiperbólico.

Se puede definir al realismo mágico como la preocupación estilística y sobre todo el interés en mostrar lo común y cotidiano como algo irreal o extraño, ya lo dijo Luis Leal, "El tiempo existe en una especie de fluidez intemporal, y lo irreal acaece como parte de la realidad". El escritor y todo aquel que desea recurrir al realismo mágico para generar su obra se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso y extraordinario en las cosas cotidianas, la vida y las acciones humanas. El realismo mágico no se refiere a historias fantásticas. La estrategia del autor mágico-realista es sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la realidad, deformando para ello la percepción de las cosas, los personajes, sus acciones y los acontecimientos reconocibles.

Para este fin, el productor se abstiene de emitir juicios lógicos, no destaca las ambigüedades ni se detiene en análisis psicológicos de sus imágenes que, además, jamás se intranquilizan frente a los eventos sobrenaturales que viven. El realismo mágico expresa una alteración milagrosa de la realidad, en la que se evita inducir cualquier efecto de sobrecogimiento o terror frente a los hechos sobrenaturales que se describen.



Rodolfo Morales.

2.2.1.2- Principales representantes.

Encontramos los mayores representantes del realismo mágico en la literatura, como Mario Vargas Llosa, considerado como uno de los novelistas más importantes de habla hispana, con "La Casa Verde", la segunda novela del autor, publicada en el año 1965, considerada como uno de sus mejores escritos, que tiene como escenarios un lugar de la costa peruana Piura, y una región Amazónica. No podemos dejar de hablar de Juan Rulfo, un autor cargado de temas de superstición, muertos, y demás leyendas urbanas. Otros autores importantes son Arturo Uslar Pietro, Fernando Lamberg, José de la Cuadra, Pablo Palacio y Jorge Luis Borges.

Es así que estos autores de letras cambiaron el mundo con su poderosa imaginación y deseos de hacer de la literatura un género que sobrepasa los límites del ingenio. Entre las novelas más populares y destacadas del Realismo Mágico están "Como agua para chocolate" de Laura Esquivel, "Cien Años de Soledad", "Crónica de una muerte anunciada" y "El amor en los tiempos de cólera" de Gabriel García Márquez y "Pedro Páramo" de Juan Rulfo, por mencionar algunos.

81

Además no sólo la creatividad e imaginación son las que dan vida a este movimiento sino también el sentimiento que es una pieza principal para dar existencia al movimiento del realismo mágico que desde la década del sesenta y setenta dio impulso a muchos escritores latinos. Quienes buscaron la posibilidad de viajar a través de los cuentos, mitos y su narrativa con el objetivo de sobrellevar la vida cotidiana de ese momento histórico. La dura dictadura que se vivió en esos años para así dar comienzo a una nueva etapa de expresión cultural.

En el ámbito de las artes visuales la preocupación por el realismo mágico está en el tratamiento de temas imaginarios, con el manejo de elementos identificables, algunos representantes de este género son Rodolfo Morales, Francisco Toledo y Rodolfo Nieto entre otros que representan en su obra imágenes identificables sumergidos en un imaginario muy particular.

2.2.1.3- Intereses personales por el realismo mágico.

Encuentro en el realismo mágico la justificación ideal de mi trabajo, al hablar de lo reconocible y familiar, trasladándolo a un mundo que puede definirse como onírico y fantástico, con referencias a elementos simbólicos.

En el realismo mágico se permite la exaltación de la realidad, pero una realidad imaginaria que accede hacer inclusiones surrealistas a las unidades definidas de tiempo, lugar, forma y espacio, creando la posibilidad de establecer (como lo define Mario Vargas Llosa) una "realidad ficticia", justo eso es lo que me hace encontrar en el realismo mágico la complicidad perfecta para dirigir mis procesos reflexivos al momento de elaborar mis piezas de cerámica.

Coincido en la autosuficiencia que se le otorga al realismo mágico por profundizar en un mundo y sus posibilidades, de buscar en lo cotidiano contemplaciones maravillosas generando un vasto campo fértil creativo y cordial, con el realismo mágico se logra edificar una realidad con accesibilidad ilimitada, pues al valerse de lo habitual, su entendimiento y aceptación está al alcance de propios y extraños, uniendo lo individual con lo colectivo.

Es justamente en ese campo que descubro contenidos y acomodo perfecto para mis inquietudes expresivas, me sumerjo en el realismo mágico encontrando inspiración para dar vida a lo que ya nos resulta tan familiar que le impedimos la capacidad de provocación, sorpresa y maravilla.



"Que entre la brisa"
Cerámica, engobe con esmaltes
13 x 38 cm
2009

84



"Café con mis comadres"
Cerámica, engobes, esmaltes y jarritos
6 pzs, con medidas varias
2011

2.3- Resultados formales de mi trabajo en el taller de Escultura en Cerámica de la ENAP.

Sin duda obtuve los resultados esperados, las piezas que elaboré en el taller de Escultura en Cerámica responden totalmente a mi imaginario, pero cada uno de mis objetos están cargados de significado, lo que se ve en cada uno de ellos, es justo lo que deseo expresar, muestro un mundo paralelo, un lugar que invita a quien la observa a adentrarse en la historia que cuenta, que sin duda se complementa en gran medida con el título que les otorgo, definitivamente existe una asociación muy íntima e indivisible entre mi cerámica y los títulos.

Esta idea se reforzó al leer la presentación que hace Carlos Fuentes en “Cien años de soledad” de Gabriel García Márquez, en donde habla acerca de los títulos en las obras del escritor colombiano y cito: “... **títulos que eran nombres, nombres que eran bautizos, nombres de misterio y amor que se pronosticaban a sí mismos como arte y artificio, naturaleza y natividad, profecía y advertencia, recuerdo y olvido, vigilia y sueño**”...⁶

Eso mismo sucede en mi obra, los títulos hacen crónica inmediata de lo que se está observando, y cada palabra dentro del título tiene razón de ser, evidencia de mi preocupación por la importancia de rescatar aquello aparentemente nimio en lo cotidiano, quizás el recuerdo que a mí me provoca la pieza y el título no será el mismo que experimente el público, pero mi deseo es provocar algo en él, dibujar una sonrisa, provocar un suspiro, activar un recuerdo o sencillamente observarla detenidamente esperando encontrar la relación de título-objeto.

Eso es lo que yo considero que el arte debe provocar en el espectador no sólo reflexiones abiertas, es decir las reflexiones que le deben de llegar por el simple hecho de ser un ser social, en este caso hablo de las experiencias que comparte con el que está a su lado porque le afectan de la misma manera a los dos, en mi obra hablo de una reflexión más íntima, que se vuelva casi un secreto que sólo comparte con quien ve al espejo. Me parece que el arte nace como una herramienta de desahogo, busca cubrir las necesidades de nuestro ser emocional, afectivo y cognitivo.

6- GARCÍA MARQUÉZ, Gabriel. Cien años de soledad, Edición Conmemorativa, Colombia: Ed. Alfaguara, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. Pág. 17.



"En la perla me reflejo"
Mosaicos de pasta blanca, espejo y herrería.
39 x 47 cm
2011

Los efectos conseguidos en el taller de Escultura en cerámica, me fueron sumamente gratos, sin duda el material tiene un carácter totalizador en mi imaginario, juega un papel importante en el desarrollo de mi obra, y el trabajar con el espacio favoreció enormemente mi discurso, al poder rodear la obra vuelvo tangible la narrativa estableciendo parámetros de percepción para generar una "realidad ficticia" demandando un espacio en esta realidad.

Lo importante es tratar siempre de dejar estela en el espacio que el destino te llevó a ocupar, de ahí proviene el deseo de hacer algo que puedan descubrir ajenos para contagiarles mis ganas de liberar el espíritu observando mis personajes y situaciones imaginarias. Todo lo que vivimos es digno de contemplarse, recordarse, reasignarles significados y redescubrirlos para producirnos maravilla y goce, mi obra es una evocación a ejercitar nuestras memorias oníricas.

Todo a nuestro alrededor nos habla, tan solo se necesita ese instante de gracia donde damos paso a lo subjetivo, permitiendo abarcar una totalidad de lo real que sin duda dejará huella en cada uno de los aspectos de nuestra vida, la sensibilidad tiene grandes cualidades.

Izquierda: "Consuelo".
Barro zacatecas-oaxaca, esmaltes y engobes.
30X50 cm.
2010



Derecha: "Bañera llena".
Barro zacatecas con Oaxaca pintado con
Engobes y esmaltes.
40x47x11 cm.
2010



Capítulo 3

Hablando de antecedentes, definición, funciones, métodos y experiencias generales de la Museografía.

3.1- Antecedentes en el surgimiento de la museografía.

Podemos hablar del interés constante por agrupar y reunir objetos en diferentes épocas de la historia universal. Le proporcionamos valor a las cosas y es por eso que las preservamos celosamente del paso del tiempo, existen hallazgos en el mundo antiguo griego donde se localizaron lugares que albergaron tesoros obtenidos en batallas y santuarios dedicados a las musas, lugares consagrados a las letras y a las artes.

89

En la Edad Media con el cristianismo en auge y la evocación de culto a través de imágenes y objetos, nace el coleccionismo religioso que se conjugó con la construcción de recintos educativos y de almacenamiento; la iglesia ya como institución adquiere un acervo generoso resultado de las cruzadas que llegaban a lugares lejanos y reclamaban tesoros y objetos a nombre de la iglesia, los objetos eran resguardados dentro de los mayores recintos eclesiásticos.

Durante el Renacimiento surge el concepto de museo, lugar donde se reúnen los objetos para su estudio. Bajo esta concepción se originan las grandes colecciones conjuntamente con las familias de mecenas que recibían de los artistas a los que favorecían con dotes monetarias, obras a manera de pago y agradecimiento que colocaban dentro de sus casas.



Interior de la Academia de San Carlos
Mateo Herrera
óleo sobre tela
S.F.

El coleccionismo como es ampliamente conocido, estudiado y difundido en la actualidad tiene sus inicios formales en el renacimiento.

En todos estos ejemplos los espacios se concibieron como almacenes o pequeños lugares de exhibición que se dirigían únicamente a la minoría que tenía exceso a estos y en donde los objetos se colocaban sin ningún tipo de orden y que solo respondían al criterio de quien los ubicaba ahí.

En los siglos XVIII y XIX con la consolidación de los estados nacionales se ve reflejado en un aumento y estabilidad de las riquezas, generando patrimonios propios y surge el concepto de "*bienes patrimoniales*"⁷, el interés también se incrementa en el pensamiento científico y filosófico que deriva en iniciativas de clasificación del conocimiento y comienza la construcción de los museos como instituciones y pasa a ser recintos oficiales de estudio, investigación y divulgación. Así fue necesario generar parámetros de orden y distribución que facilitaban su ubicación y conservación.

La primera intención formal en mostrar estos nuevos caracteres de exhibición se observan en la exposición universal que tuvo lugar en Londres en 1851, la exposición presentó y enfatizó la divulgación de aspectos científicos de diferentes países, todo dentro de un mismo recinto ofreciendo la posibilidad de presenciar estas manifestaciones de manera ordenada.

La museografía nace por buscar solución a problemas técnicos que surgen dentro de las colecciones de las familias aristocráticas y se inicia el acopio de los objetos en recintos formales, abiertos para el público interesado. Al abrir estos espacios surgen otros problemas de los que también se encargaría la museografía como el almacenamiento, la conservación, la circulación de los visitantes, iluminación, seguridad, etc.

7- Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas núm. 17
Museografía Contemporánea, México, ENAP/UNAM, 1995. Pág. 10.

3.2- La Museografía en México.

En México la tradición museográfica se inicia por iniciativa de Carlos III, el Jardín Botánico, las colecciones del Real Colegio de Minas y sobre todo el Museo de la Academia de San Carlos, todas estas contaban con un considerable acervo cultural que tienen de principal función servir como recintos para los objetos de enseñanza y son ejemplos de colecciones de primer orden.

Hablando específicamente del Museo de la Academia de San Carlos inicia su desarrollo en 1785, siendo la primera institución en América dispuesta para el acopio, clasificación, estudio y exhibición de obras de artes, contaba con piezas traídas de Europa como vaciados en yeso, grabados, pinturas, así como el material propio realizado por maestros y alumnos destacados.

La institución posterior es el establecimiento de un Museo Nacional por mandato del primer presidente de la República, Guadalupe Victoria en 1825. Estas dos instituciones sirven de pauta y plataforma para el desarrollo de otros museos como lo son: El Museo de San Carlos, La Pinacoteca Virreinal, El Museo Nacional de Arte, en temas de identidad nacional e historia. Surgen el Museo Nacional de Antropología, el Museo del Virreinato, el Museo Nacional de las Intervenciones y museos regionales.

En México la museografía tiene un impulso significativo durante los primeros años de 1960 donde se crea la Galería de Historia del Castillo de Chapultepec, el Museo Nacional de Antropología, el Museo de las Culturas y el Museo de Arte Moderno.

Estos recintos nacen de iniciativas del Estado por generar instituciones de carácter oficial y público a fin de formar interés nacional que respondían a una vocación didáctica de investigación y frecuentemente dirigidos a remarcar los valores morales, este tipo de disposición idiosincrasia o manipulación ideológica se realizaban como estrategias en cuestiones de política nacional y de desarrollo general de los diversos Estados. Así como también impulsados por el ánimo de investigadores y académicos que buscaban recintos propios de albergue para el patrimonio cultural.

A partir de este carácter de iniciativas tienen lugar los más importantes proyectos museográficos en aspectos tecnológicos y científicos.

Es de destacar que la primera sala de exposiciones en el mundo con carácter didáctico en México fue dentro del Museo Nacional de Antropología. Así la museografía mexicana presenta aportes e innovaciones que a diferencia de la europea tiene como esencia y labor hacer exposiciones más didácticas que llevan un orden secuencial con la finalidad de generar un mayor entendimiento entre la obra y el público, la museografía mexicana experimenta en las formas de mostrar el objeto, le interesa hacer énfasis en la pieza haciendo que luzca de manera individual y en forma didáctica buscando siempre un diálogo.

Entre los personajes destacables y fundadores de la museografía mexicana se encuentran Daniel Rubín de la Borbolla, Miguel Covarrubias, Iker Larrauri, Fernando Gamboa, Mario Vázquez, Jorge e Ignacio Angulo, Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera que realizaron una labor de gestión, promoción en administración cultural de gran magnitud que hasta entonces no se había hecho en nuestro país, se trataban de intelectuales y académicos interesados en mostrar que la mayor riqueza con la que contamos es nuestro patrimonio artístico e histórico.

Este campo de investigación no solo se resume a los museos de carácter científico, histórico o tecnológico, sino también a las galerías de arte, sitios históricos, zoológicos, parques naturales, centros de ciencia y otros espacios que resguarden acervo ya sea en objetos, eventos o en sus edificaciones.

3.3- ¿Qué es museografía? (definición específica)

La museografía "abarca las técnicas y procedimientos del que hacer museal en todos sus diversos aspectos".

*Consejo Internacional de Museos,
ICOM NEWS. Vol.32, Marzo, 1970.*

La museografía se define como la teoría y la práctica en la estructuración de los museos, galerías y espacios de exhibición en general, se encarga de las instalaciones técnicas, el manejo de espacio, organización, sistema de adquisición, elaboración de montaje, de distribución para el visitante, almacenamiento, conservación, embalaje, difusión, comunicación y diálogo con el público.

Esta técnica se vale de otras disciplinas para su buen desarrollo como la arquitectura, que ayuda en los aspectos formales de espacio dentro de la galería en distribución, la iluminación y el tránsito adecuado dentro del espacio, la historia, para entender los contextos históricos de los objetos con los que se trabaja y así generar un discurso elocuente que fomente al visitante con el acercamiento a información verídica, del diseño para elaborar los medios que serán usados en la difusión, así como las fichas de sala y obra, entre otras necesidades creativas que irán surgiendo en el proceso.

La museografía es una técnica y sobre todo es una herramienta adaptable, abierta a adecuar los conocimientos y las posibilidades de otras técnicas que surjan de las necesidades de cada exposición, ya sea una exhibición de historia natural o una muestra de arte contemporáneo.

La museografía da carácter e identidad a la exposición y permite la comunicación hombre/objeto; es decir, propicia el contacto entre la pieza y el visitante de manera visual e íntima, utilizando herramientas arquitectónicas y museográficas y de diseño gráfico e industrial para lograr que éste tenga lugar propicio donde se pueda establecer una exhibición.

Se trata de la materialización de una historia que quiere contar el tema y la obra por medio de los objetos disponibles (la colección). Tiene como fin exhibir el testimonio objetual de un tema específico ya sea de carácter histórico, científico, tecnológico o artístico para fines de estudio y deleite del público visitante.

Con base en la adecuada presentación del guion, se logrará crear diversas lecturas en un recorrido aparentemente único dentro de un espacio definido. Se logran distintas interpretaciones como gustos y conocimientos de los visitantes que varían en edad y extracto socio cultural.

Debido a que la exposición de las colecciones en un ambiente público aumenta el riesgo de deterioro de las mismas, la museografía también debe garantizar su adecuada conservación y preservación. Por este motivo es muy importante diseñar montajes que permitan proteger los objetos y así asegurar su permanencia para las futuras generaciones.

3.4- Tipos de exposiciones.

99

En el siglo XVIII surge la diversificación de los museos y se admite que nace la concepción moderna. A partir de este momento encontramos a los museos como instituciones que se interesan por el análisis, divulgación e investigación siendo necesario el manejo de métodos clasificatorios, ya no se trata solamente de colecciones que albergan objetos de todo tipo sino que propone una división básica, ordenada en dos áreas fundamentales: los museos que albergan las colecciones científicas y los consagrados al arte.

Aunque continúa la usanza de los museos que resguardaban objetos generales ejemplo de ello son los museos de historia. Al avanzar en conocimientos científicos y tecnológicos fue necesaria una clasificación más determinada y precisa ampliando las pautas para determinar los tipos de exposiciones que existen.

Al realizar una exposición es necesario identificar con qué tipo de contenidos se cuenta, para elegir el tipo de museografía necesaria, y determinar la información o mensaje que será enviado al público. Las exposiciones tienen características propias, que son determinadas principalmente por el acervo. Las exposiciones se pueden dividir en varios tipos de acuerdo a su duración y contenidos.

- Exposiciones permanentes.

Este tipo de exposición presenta la exhibición continua del acervo propio del museo, permanece abierta al público por tiempo indefinido. La galería que alberga esta muestra, se adecúa de manera exclusiva a la exposición para desempeñar funciones a largo plazo, presentando un montaje apropiado a su comunicación, así como también los medios necesarios para la conservación de las piezas expuestas y herramientas interactivas que le permitan al público su apreciación a largo plazo. Es una exposición un poco estática, aunque se debe revisar y actualizar constantemente.

- Exposiciones temporales.

También conocidas como exposiciones transitorias. Su exhibición está concebida para ser presentada durante un periodo corto de tiempo, que es determinado por la trascendencia del acervo, fechas establecidas por las instituciones que se encargan de las piezas y permiten el préstamo de la colección que se exhibe o por la afluencia e interés del público. El espacio debe adaptarse a los requerimientos de la exposición auxiliándose de elementos que no intervengan de manera tan agresiva a las salas de exhibición, pues será corto el tiempo de estancia y no se debe ver tan afectado el espacio. Esta exposición presenta acervo con el que no cuenta el museo y que se consigue a manera de préstamo de otros museos y colecciones, objetos que abordan un tema específico, piezas que pertenecen al acervo propio del museo pero que no se encuentran en exhibición permanente debido a la preocupación por preservar en las mejores condiciones su estado y obras diversas de artistas clásicos o contemporáneos siempre tomando en cuenta las particularidades de cada acervo. Este tipo de exposición permite intercambio e interacción, ofreciendo al público diversos elementos que amplíen su conocimiento generando un sentido crítico y sensible.

- Exposiciones itinerantes

Este tipo de exposición tiene la finalidad de hacer llegar parte de un acervo a lugares lejanos al museo o sitio que los alberga, permitiendo la apreciación de estos objetos

por diferentes tipos de público que no tiene sencillo acceso a este por diferentes situaciones, como la lejanía del sitio o el difícil acceso al lugar aportando así en el desarrollo educativo y cultural del público.

El diseño del montaje para estas exposiciones debe responder a su función y necesidad, para facilitar su transportación y procurar siempre el buen estado de las piezas que conformen la exposición, los elementos museográficos deben adaptarse a los distintos espacios de exhibición como museos, sitios arqueológicos, galerías, casas de cultura, bibliotecas, plazas etc.

- Exposiciones temáticas.

La mayoría de las exposiciones que presenciamos en los museos y galerías son exposiciones temáticas, este tipo de exhibición se caracteriza por contar con un "hilo argumental" que presenta dentro de su discurso museográfico un principio y un fin determinado por la disposición narrativa de los objetos, que lleva al espectador a un entendimiento del tema. Estas exposiciones exhiben piezas poseedoras de características determinadas en forma, contenido o concepto que homogenizan una temática.

- Exposiciones interactivas.

El montaje de exposiciones interactivas es relativamente novedoso, rompiendo con el carácter convencional en donde el visitante es únicamente un espectador, este tipo de exposición propone una interacción más activa y directa con el público facilitando un mejor entendimiento del tema. Una exhibición interactiva es una invitación a relacionarse con el espacio que crea la exposición y con las obras que ahí se presentan.

El diseño museográfico debe prestar mucha atención y siempre procurar la conservación de las piezas, la interacción no siempre puede ser directa con la obra, por eso se emplean elementos que permiten esta interacción como videos, salas lúdicas, talleres, etc.

- Exposiciones retrospectivas.

Los recintos que se proponen presentar una exposición retrospectiva dedicarán un espacio a un artista o tema determinado exhibiendo obras que sean trascendentes y primordiales para el entendimiento del tema que se aborda, el desarrollo del montaje estará dispuesto a manera en que las piezas estén distribuidas en orden cronológico y que desarrollen una narrativa en donde se puedan ver distintos períodos del tema

recorriendo las evoluciones y concluyendo con lo más actual. Este tipo de exposiciones permite conocer a fondo el trabajo de un artista observando obras que son representativas en diferentes etapas de producción. Los elementos museográficos responderán a las necesidades prácticas de la exposición, siendo cuidadosos en el criterio de resguardo y traslado, pues para lograr albergar en un mismo sitio objetos que sigan una idéntica línea temática será necesario recurrir a otros museos y colecciones para solicitar las piezas necesarias en carácter de préstamo.

3.5- Proceso de ejecución del proyecto museográfico.

El proceso museográfico se inicia a partir de un espacio seleccionado, se debe trabajar observando las limitaciones y cualidades determinadas por la construcción contemplándolas sobre todo por cuestiones de distribución y acabado.

Trabajar con objetivos específicos en cuanto a la temática o argumentación de la exposición lo cual aporta características definidas al desarrollo de los planteamientos que inician con la identificación del acervo con el que se va a trabajar, para establecer experiencias de visita y modelos para la reconstrucción narrativa de cada visita partiendo de propuestas de investigación general del tema a desarrollar.

105

Se refiere específicamente a la exhibición de colecciones, objetos y conocimiento, y tiene como fin la difusión artística - cultural y la comunicación visual. Parte de la elaboración de una propuesta para el montaje de una exposición que interprete la visión que el curador ha plasmado en el guión.

Esto se logra por medio de elementos museográficos (recorrido, circulación, sistemas de montaje, organización por espacios temáticos, material de apoyo, iluminación, etc.) y valiéndose de distintas estrategias para garantizar la efectiva función de la museografía como sistema de comunicación. En un montaje museográfico debe crearse un espacio.

En la museografía también se deben tomar en cuenta los recursos humanos con los que es importante y necesario contar, me refiero a los carpinteros, pintores, eléctricos y

demás especialistas que nos orientarán para poder montar en el espacio de exhibición, aunque es cierto que habrá veces en donde no se contará con la ayuda tan específica debemos conocer lo indispensable.

Los pasos a seguir para el montaje de una exposición son en general los siguientes:

1. Fase de planificación.

- Estudios preliminares, donde se plantea la realización de una galería para museo o de una exhibición específica.
- Acercamiento preliminar a las instalaciones donde se montará la exposición.
- Establecer concepto o desarrollo temático.
- La investigación o recopilación de datos.
- Y los objetivos.

1.1 Fase de diseño.

- Guión o discurso de la exposición, aquí se contempla todo aquello que será el contenido de la exhibición: textos, piezas, ambientaciones, equipamientos, etc.
- Zonificación basándose en el guión se delimitarán las áreas, asignando a cada apartado el espacio indicado.
- Documentación previa a la producción.

107

1.2 Fase de producción de diseño.

- Preparación de diseño, elaboración de bocetos del espacio, el acervo y especificaciones de asignación de lugar.
- Supervisión de la fase de construcción, detallar condiciones de espacio y si es necesario hacer reparaciones o modificaciones del lugar.

2. Acopio de información y acervo general.

- Acopio, organización y presentación de la información general para determinar la argumentación y definir una narrativa coherente, fidedigna e identifica-

ble. Así como también determinar de un acervo general la obra que será expuesta en la galería es decir hacer la curaduría final, sino se tiene por completo la obra no se podrá determinar el montaje. Se elaboran las cédulas de información de cada pieza, con fotografía, indicando condiciones, avalúo y lugar dentro de la galería.

3. Reconocimiento del lugar y el espacio a trabajar.

-La exposición es una experiencia, donde cada lugar y espacio definen y determinan la exhibición y la experiencia que el visitante adquiere.

3.1 Estudio de los posibles desplazamientos del visitante por el espacio.

-Levantamiento arquitectónico, ubicando ventanas para aprovechar la luz natural, salida, entrada, baños, luz artificial, etc.

-Determinación del recorrido (circulación).

-Hacer ejercicios de ubicación con las piezas, es decir presentar a manera de prueba los objetos y así decidir su ubicación final, siempre preservando en las mejores condiciones las piezas, a esto se le llama ejercicio de reconocimiento de espacio.

-Elección del lugar definitivo para cada pieza, respetando el proyecto museográfico previamente elaborado.

-Diseño de mobiliario y equipamientos (elementos museográficos especiales).

109

4. Iluminación.

-Establecer los puntos que proporciona luz natural e identificar las condiciones en las que se encuentran. El ambiente lumínico del espacio limita en cierto modo así que es necesario determinar un plan de iluminación.

-Establecer el ambiente de la luz natural y la distancia del foco lumínico, la cualidad de la luz, la intensidad y la duración de la exposición lumínica son factores a tener en consideración para poder anular los efectos negativos sobre los objetos exhibidos.

5. Determinar herramientas específicas para la exposición.

-Identificar elementos especiales para la exhibición como audiovisuales, recursos interactivos, sonorización del espacio, etc.

6. Diseño de imagen corporativa.

-Elaboración del diseño para carteles, invitaciones, catálogos, cédulas de salas y de obra, señalamientos, recursos y medio electrónico, etc.

7. Establecer presupuestos.

-El presupuesto económico de una exposición debe determinarse en función de la rentabilidad de la misma. Con recursos propios o ajenos, las exposiciones deben atender a una racionalización de los medios respecto a la demanda y necesidad pública de la exhibición.

-Búsqueda de patrocinios. Las exposiciones de gran magnitud exigen un presupuesto que muchas veces rebasa a las instituciones, es por eso que se recurre al patrocinio conocido también como fundraising.

111

8. Producción del proyecto (montaje).

-Este es el momento en el que culmina todo el trabajo museológico y museográfico. Una vez aprobados todos los puntos anteriores y de determinar las especificaciones generales del espacio se da paso a la supervisión de producción, dirección de instalación y montaje, traslado de objetos (que incluye el embalaje y maniobras especiales).

9. Inauguración.

-Es el día que se presenta de manera formal la exhibición, se recibe a los visitantes con vino de honor, se debe tener mucha cautela, generalmente es el día que más concurrencia tendrá la exposición.

10. Desmontaje.

-Una vez transcurrido el periodo estipulado para la exposición se debe desmontar la obra y los elementos ajenos a la galería y que fueron colocados específicamente para la exposición, la galería debe regresar a las mismas condiciones en las que se encontró, las piezas serán cuidadosamente embaladas y transportadas a su respectivo lugar de origen.

El proceso museográfico se puede definir también como experiencia museográfica, es decir, la experiencia del visitante, el discurso museográfico debe centrar su atención a mostrar espacios que generan identidad cultural, es cierto que exhibirá acervo de un tema determinado, pero al establecer espacios amables e identificables hará más entendible y agradable la estancia del visitante. Cada museógrafo ha definido sus propios procesos museográficos, Lauro Zavala lo define como "*experiencia de visita*"⁸ y presenta una guía narrativa para reconstruirla en cualquier tipo de espacio, incluyendo aquellos que no son necesariamente museográficos.

El objetivo de este modelo no es describir la exposición y sus contenidos, sino recuperar la experiencia intransferible e irrepetible que cada visitante construye de manera personal a lo largo de su visita al museo.

Lauro Zavala (Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Su trabajo de investigación es de carácter transdisciplinario. Autor de varios libros de investigación sobre teoría del cine, teoría literaria, teoría museológica y procesos editoriales. Investigador en el Departamento de Educación y Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco, donde coordina el Módulo de Cine y la comisión para crear la Maestría en Teoría y Análisis Cinematográfico y el Doctorado en Humanidades) nos invita a ejercitar la memoria que se tiene de la experiencia de visita, reconstruir el itinerario personal y valorar cada uno de sus componentes desde una perspectiva analítica.

Este mapa es una herramienta cualitativa de naturaleza cartográfica que puede servir como apoyo para reconstruir narrativamente la experiencia personal de visita a un espacio cualquiera.

8- ZAVALA, Lauro, Notas de curso, Seminario de Narrativa Museográfica, México D.F, ENCRyM/ INAH, 2010. Pág. 21.

1. Condiciones de lectura. ¿En qué condiciones realizo mi visita?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Horizonte de experiencia individual
- Condiciones personales de la elección / Memoria museográfica personal
- Interpretación de la imagen publicitaria
- Naturaleza de la visita: incidental, reincidental, sistemática
- Horizonte de expectativas individuales y canónicas
- Prestigio y mercado simbólico / Comentarios impresos y orales

2. Título. ¿Qué me sugiere el título?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Componentes sintácticos y retóricos
- Anclaje externo / Anclaje interno / Polisemia / Punctum

3. Umbral. ¿Cómo es el umbral?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Acceso (condiciones de admisión / presencia humana)
- Relación con el exterior y con el resto del espacio museográfico
- Diseño gráfico y arquitectónico (capacidad de seducción)
- Hipótesis de lectura inicial (suspenso / intriga de predestinación)

4. Espacio. ¿Cómo es el espacio físico (desde mi perspectiva)?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Naturaleza de la construcción y ubicación física (connotaciones)
- Relación entre la construcción de soporte y la exhibición actual
- Condiciones físicas (modernidad / valor estético y cultural / limpieza, etc.)
- Elementos logísticos (estacionamiento, cafetería, biblioteca, servicios, etc.)

5. Diseño. ¿Cómo es el diseño (en mi experiencia de visita)?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Diseño en general (distribución de objetos, imágenes, iluminación, color, textos)
- Posibilidades de interacción (con lo exhibido / con otros visitantes)
- Espectacularidad / Diversidad / Secuencialidad, aleatoriedad, fragmentación
- Diseño espacial (lógica co-textual: efectos de sentido)
- Diseños impresos (cedularios, logísticos y otros) (ubicación, tipografía, extensión)
- Diseños sonoros (especificidad / naturaleza / pertinencia)
- Diseños audiovisuales y digitales (naturaleza, frecuencia, alcances)
- Diseño de ambientaciones (sorpresividad, verosimilitud, fidelidad)

6. Recorrido. ¿Cómo ha sido el recorrido durante mi visita?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Narrativa personal (puntos de atracción, rechazo, indiferencia) (interrupciones, etc.)
- Grado de participación e interacción (con objetos, imágenes, proyecciones, etc.)
- Comentarios simultáneos al recorrido (propios y ajenos).

117

7. Discursos de Apoyo. ¿Cómo son los discursos de apoyo?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Servicios educativos (guías, salas de lectura, talleres): grado de especialización
- Difusión (carteles, libros, spots, folletos): función, diseño, acceso.

8. Estética e ideología. ¿Cuál es la naturaleza estética e ideológica del espacio (desde mi perspectiva)?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Jerarquización (elementos ubicados en el umbral, en el centro, con mejor o mayor iluminación, publicidad, espectacularidad, espacio, explicación o prestigio)
- Omisiones (principio de selección de la exhibición)
- Oportunidad (contexto social, histórico, cultural de la exhibición)
- Estrategia general (estilo / consistencia / humor)

9. Salida. ¿Cómo es el final de mi recorrido?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
-Epifanía (revelación final de un sentido implícito o inesperado)

10. Conclusión. ¿Cuál es el compromiso estético e ideológico del espacio (a partir de mi experiencia)?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
-Relación con expectativas iniciales (técnicas, estéticas, ideológicas)
-Elegir un elemento de la experiencia como respuesta a la pregunta:
¿Qué te pareció la visita?

Este es tan solo un ejemplo que establece el comunicólogo Lauro Zavala, que podemos emplear de herramienta para evaluar si se lograron los objetivos de la exposición, desde luego el público no se hará todos estos cuestionamientos, sirven de parámetro al museógrafo o a los interesados en montar una exposición para elaborar el proceso museográfico y determinar la posible respuesta del visitante.

Así el proceso museográfico es una categoría de la investigación museológica, con la que se indica los elementos de la producción del montaje que son los elementos formales de la exposición esperando una respuesta positiva del espectador.

119

3.5.1- Elementos fundamentales para la museografía de una exposición.

Las descripciones de procesos museográficos anteriores, son generalidades y reitero que sirven de parámetro para evitar llegar a ciegas a trabajar con un espacio y un acervo, cada museógrafo, institución o galería determinará el proceso que se seguirá para desarrollar una exposición. A continuación puntualizo y expreso con detalle los elementos que requieren mayor atención y cuidado en el desarrollo del proceso museográfico.

3.5.1.1- El espacio.

Mediante el estudio cuidadoso del guión y las conversaciones con el curador se determinan las necesidades de subdivisión del espacio de acuerdo con los temas planteados en ese documento. La museografía cobra especial relevancia en este momento porque a través de ella se pueden reforzar las temáticas expresadas por la curaduría; esto se logra mediante el uso de paneles divisorios, cambios de iluminación y ubicación de textos al inicio de cada tema. En ciertos casos se puede incluir el nombre de cada espacio y numerarlo para facilitar el recorrido. De igual forma se pueden destacar piezas importantes exhibiéndolas en un panel, en un espacio independiente, en el centro de la sala o con iluminación especial.

Para iniciar el diseño es indispensable tener en cuenta el área de cada una de las salas que conforman el espacio disponible, así como el área total con que se cuenta para montar; hay que establecer el metraje lineal de muros y paneles aptos para montaje así como la altura de cada uno. También hay que identificar claramente los accesos y salidas y tener en cuenta que las normas de seguridad exigen que las obras deban estar exhibidas a una distancia inferior a 30 metros de una salida.

121

El conocimiento del espacio se da en tres sentidos fundamentales:

- La identificación del tipo de espacio.
- Sus posibilidades espaciales, es decir, identificar dentro de la sala los materiales, colores, texturas y acabados.
- La relación que puede tener con el contenido expositivo.

Podemos generar la planeación y diseño espacial y cómo manejar el entorno considerando los siguientes puntos para su mayor comprensión.

- Identificación del tipo de sala.

Se trata de estudiar el área de exhibición con el que se cuenta, si está muy determinada por la arquitectura o por el contrario si se tiene plena libertad de establecer y manejar sin restricciones el espacio.

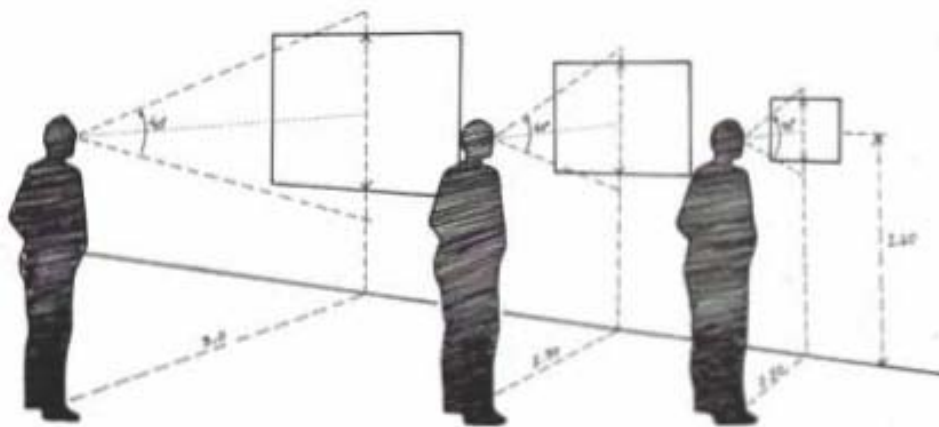


Fig. 2

-Organización de las áreas del espacio de exhibición.

Una vez identificadas las áreas y establecida la percepción del espacio vacío, es decir sin ningún tipo de intervención, se ubica tanto las generalidades del espacio como el equipamiento del lugar.

Se debe realizar un estudio de los planos, alturas de los muros para tener todas las dimensiones del espacio y poder aplicarlas al montaje.

Determinar la utilización de los muros, suelos, techos y espacios comprobando su adecuada disposición para colocar los objetos, por ejemplo detectar si el suelo está nivelado para evitar que alguna base se mueva y pueda caerse alguna pieza.

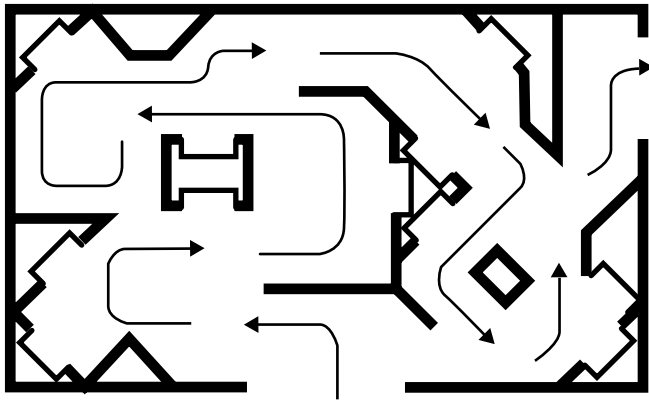
El diálogo espacio/obra/espectador debe ser directo y específico generando una amable exhibición.

-La manipulación del espacio.

En ocasiones tras la búsqueda de un resultado estético se intentará lograr que la sala sufra adecuaciones para conseguir que los objetos dialoguen entre sí, aunque muchas veces esto no estará permitido por determinación de la institución a cargo de la galería, sin embargo se pueden alcanzar estos objetivos sin hacer intervenciones directas ni agresivas desde el simple camuflaje del espacio hasta la ubicación de mamparas, caballetes, vitrinas o bases.

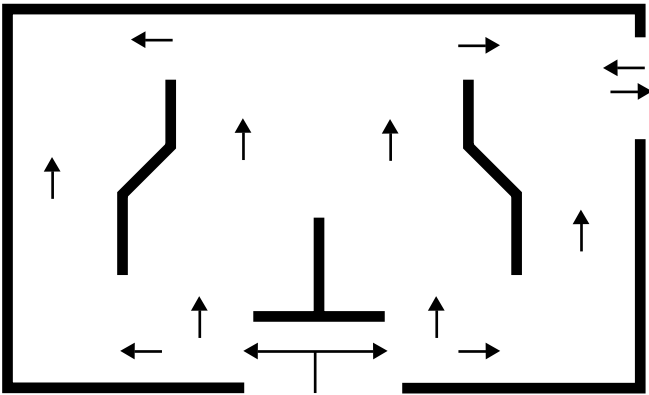
La lógica conceptual y espacial debe completarse con el acomodamiento de las piezas para la exhibición que a pesar de los acondicionamientos arquitectónicos que puedan limitar se puedan aprovechar tomando en cuenta las leyes de la percepción visual (fig. 2) y las del recorrido.

La armonía entre las condiciones espaciales de la galería, la ordenación espacial del acervo, el discurso y la lógica del mensaje generarán la elaboración del recorrido procurando y enfatizando que sean completos, ordenados y orientados, todo esto determinará la conducta y la respuesta del visitante.

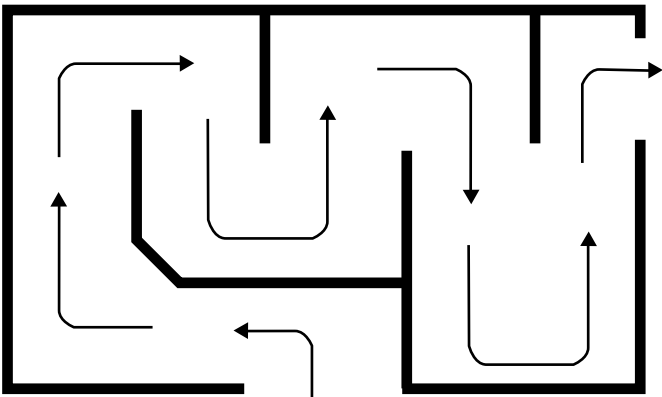


Recorrido sugerido

124



Recorrido libre



Recorrido obligatorio

3.5.1.2- Circulación.

Las exposiciones son en esencia espacios dentro de los cuales el visitante puede desplazarse y deambular siguiendo su propio ritmo permitiendo detenerse en función de sus intereses y dejar pasar lo que no llame su atención, independientemente de estas determinaciones del visitante, el encargado de la museografía debe determinar cómo será el recorrido, existen distintos tipos de recorridos de acuerdo con los intereses de la exposición, la arquitectura de la sala y la respuesta que se quiera tener del visitantes; éstos se pueden determinar mediante la utilización de paneles, el manejo del color, la ubicación de los textos y el montaje de las obras. Para exposiciones con orden secuencial el recorrido generalmente se debe comenzar por la izquierda.

Tipos de recorrido:

-Recorrido sugerido.

Es el más utilizado. Se presenta un orden secuencial para la mayor comprensión del guion, permite que la visita se realice de manera diferente si se quiere.

125

-Recorrido libre.

Se utiliza para guiones que no sean secuenciales. Permite realizar la visita de acuerdo con el gusto o inquietudes del visitante. No es adecuado para museos de carácter histórico pues una visita discontinua rompe con la narrativa del gui3n.

-Recorrido obligatorio.

Se utiliza para guiones secuenciales en donde el visitante debe realizar la visita siguiendo el orden planteado a trav3s del montaje. Permite la narraci3n completa del guion mediante un recorrido secuencial de los temas manejados.

3.5.1.3- Acervo.

El acervo que conforma un museo proviene de coleccionar, conservar y preservar objetos irremplazables para ser exhibidos. Y es a través de la recolección, compra, donación y depósito que se construyen las colecciones.

Es necesaria una correcta identificación de las obras en un museo, para empezar, hay que familiarizarse con cada una de las piezas que conforman la exposición, esto se logra elaborando una ficha de registro de cada una; esta información se encuentra en el guión técnico. Cuando se hace esta revisión, es importante verificar que las medidas de los objetos incluyan el marco, en caso de exhibir cuadros, pues para efectos de montaje es indispensable conocer este aspecto para dejar el espacio necesario en el diseño del montaje. Así mismo, determinar el tipo de exposición, proyecto o género, es necesario saber las medidas, el tipo de material, el peso y características de la obra con el fin de diseñar las bases y vitrinas necesarias de acuerdo con los requerimientos de cada una. Además del diseño de la colección, de las otras funciones que se deben realizar, desde el registro, el inventario y su catalogación adecuada, a las de conservación, exhibición, investigación, proyección didáctica y difusión social.

127

Es importante verificar el estado de conservación de las piezas para identificar aquellas que deban ser sometidas a procesos de presentación estética o a una restauración integral en casos más complejos. Conocer la técnica usada en la elaboración de cada una es fundamental para diseñar el montaje adecuado, especialmente en casos en los que los materiales utilizados son efímeros y delicados o aquellos que por su naturaleza no deben ponerse en contacto con agentes dañinos (metales, pinturas, fuentes de luz directa, etc.).

Todo objeto que tenga entrada en un museo, debe tener un control con un número para su registro, base del inventario y de los catálogos. Y ha de contener los datos correspondientes a estos conceptos:

- 1. Número de entrada u orden determinado por el momento de desembalaje.**
- 2. Fecha de ingreso y al desmontar la exposición fecha de salida.**
- 3. Número de inventario general.**

4. Autor, institución o colección de procedencia.
5. Descripción, naturaleza y título.
6. Dimensiones.
7. Forma de ingreso al museo o galería (préstamo, adquisición, compra o donación).
8. Observaciones (en qué condiciones se encuentra la pieza a su entrada y a su salida).

Es fundamental determinar las características de cada una de las obras para:

- Diseñar el mobiliario museográfico necesario para montar cada obra.
- Realizar un montaje de acuerdo con los requerimientos en términos de la conservación.
- Determinar las características de la iluminación.

3.5.1.4- La iluminación.

Como la exposición es básicamente una experiencia visual, la luz es uno de sus componentes fundamentales, es un factor clave, se alinea junto a la forma, al espacio a la textura de los objetos y de la galería. La luz afecta la percepción y la estética. Para conseguir los efectos deseados se requiere una valoración de los equipos y habilidad para dominar los cálculos técnicos necesarios. La iluminación facilita la visión, el entendimiento del espacio, ayuda a generar atmósferas y a establecer el recorrido.

Hay diferentes tipos de iluminación, esta se adaptará a las necesidades de cada exposición y puede ser sombría y reflexiva o brillante para destacar las piezas alejándolas del vacío oscuro. A esta versatilidad se le suma el empleo de otros elementos como el color o el movimiento, efectos que se basan en la teatralidad. Sin embargo todas estas posibilidades estarán sujetas a ciertas restricciones determinadas principalmente por las necesidades de conservación de los objetos, lo principal en la museografía es tener el mayor cuidado del acervo con el que se trabaja.

Otra limitación con la iluminación se puede encontrar en la disponibilidad del equipamiento adecuado de iluminación, si se cuenta con la suficiente energía eléctrica y consideraciones arquitectónicas. Lo que se busca en cuanto al diseño de iluminación en una exposición es crear una luz de calidad que sea adecuada para el objeto y el discurso de la exhibición. Es posible aprovechar la luz natural que ofrecen ventanas, domos y espacios abiertos, que tiene un potencial interesante, sin embargo existe la limitante obvia, esta iluminación natural solo es posible en el día y varía al transcurrir las horas, por lo que no es posible su total control ni diseño.

La luz es un soporte indispensable para generar un discurso entre la obra y el observador.

3.5.1.5- Recolección de información de textos de sala y cédulas.

Las exposiciones son proyectos que tienen como finalidad exhibir objetos con un contenido temático específico que refuercen y presenten información histórica, artística, tecnológica, científica y/o cultural, muchas veces el objeto es capaz de hablar por sí mismo, como sería en el caso de objetos artísticos en donde las descripciones de las piezas se resumen al texto de presentación de la exposición, semblanza del artista y las fichas de cada pieza, quizás se hablará de la temática o técnica. Sin embargo en las demás exposiciones donde el interés principal es generar en el visitante conocimientos de un tema, la información que se presenta en las salas debe de ser un poco más específica, siempre cuidando que sea claro, con un lenguaje entendible y amable, pues el público no será siempre un visitante que tenga acercamiento con el tema o definiciones que se pueden presentar en una exhibición.

Para la redacción de los textos se debe hacer una investigación profunda sobre el tema, tratando de conseguir la mayor cantidad de datos para así poder hacer una síntesis que contenga las referencias más importantes con el fin de elaborar los textos de sala, de las piezas y de presentación, para hacer esta labor, la museografía se apoyará de otras disciplinas propias de la investigación como la historia, la pedagogía y la geografía entre otras.

3.5.1.6- Montaje.

El montaje es la estética de la presentación de una exposición, la instalación y el adecuamiento de las piezas están ya previamente establecidas durante el estudio y entendimiento del espacio expositivo y deben apoyarse en un funcional diseño y planificación, la ubicación del acervo, el mobiliario, la protección, climatización, iluminación, sonido, empleo de medios alternos y el orden secuencial de contemplación y lectura se aplicarán durante el montaje.

El montaje de una exposición es comparable a un escenario donde se plantea discursos esperando un entendimiento del espectador.

Durante el montaje se da paso a la colocación del mobiliario o los objetos, los que se encontrarán condicionados por el tipo de sala, su arquitectura y las posibilidades entre la distancia del objeto y la cantidad esperada de público visitante.

Al colocar los objetos a exponer se tiene que considerar la visión humana, en la que intervienen: la magnitud de las obras, es decir, su altura, anchura y profundidad, la situación de la obra con respecto al nivel del suelo, la distancia del espectador respecto a la obra instalada y el campo de visión del objeto. El ángulo visual normal humano es de 54° (27° por encima de la línea de horizonte + 27° por debajo de la línea), la altura media o centro de interés de la visión humana está en la línea de horizonte y está relacionada con la distancia del espectador con respecto de la obra a contemplar.

Son muchos los elementos que intervendrán en la percepción del visitante, sin embargo se pueden generar dos tipos de montajes, uno considerará las herramientas técnicas determinadas fisiológicamente y que normalmente será el montaje más utilizado por las instituciones museísticas, o bien establecer un montaje que sólo responda a una estética o necesidades propias de la exposición, como sería el caso de las instalaciones en donde la concepción plástica es la totalidad de una exhibición, es decir, no sólo son importantes las piezas, sino también tiene el mismo grado de importancia el montaje en el espacio como parte de un todo produciendo un efecto estético redondo.

La buena visión de las obras depende, en cualquier caso, de la unión de varios elementos, como son la distancia y el entorno en que se encuentran con respecto al espectador. Se han podido establecer ciertas escalas de distancia que sirven de herramientas fundamentales del montaje, estas marcan las proporciones adecuadas de percepción, lo que deben seguirse tomando en cuenta en cada obra; siempre basándose como unidad de medida al ser humano, por ser el receptor directo de la muestra.

3.5.1.7- El espectador.

El visitante es el elemento estratégico más importante en el proceso comunicativo de la museografía y constituye el núcleo del trabajo museográfico, pues él es quien determina el resultado de los proyectos museográficos y el éxito de las estrategias culturales. La aceptación del visitante hacia una exposición garantiza y evalúa si el proceso museográfico se realizó con éxito, esto se mide si el espectador es llevado al auto-aprendizaje.

El público es el elemento que justifica la existencia de los museos, galerías y de todos los espacios de exhibición por ser quien pone en práctica todas sus funciones, servicios y discursos, su visita garantiza el desarrollo de más proyectos de exhibición que respondan a la demanda, de ahí la importancia por desarrollar exhibiciones para todo tipo de público. 135

El espectador debe reconocerse a sí mismo en una exposición generar su propia narrativa a partir de su experiencia, elaborar su interpretación de la interpretación sugerida en la misma, desarrollar su ojo crítico, prefigurar abstracciones de conceptos para así tener aprendizajes propios.

En términos de interacción el visitante establece la interacción con la exposición en tres formas:

- El espectador en su visita, formula una hipótesis acerca de lo que recoge en la actividad de lectura y observación reconociendo los elementos del discurso estético, histórico, científico, etc.

- El visitante reconoce en la exposición el objetivo del artista, museógrafo o científico, entendiendo lo que desea decirle en la meditación de la muestra.
- Las alteraciones que sufre el espectador ante las disposiciones afectivo-cognoscitivas.

Capítulo 4

“Lo maravilloso de lo cotidiano” (parte II).

4.1- Mi primera exposición individual.

El arte existe para ser observado, presenciado y sobre todo para ser vivido. El artista elabora sus objetos entre otras cosas para que alguien más lo contemple, al materializa sus ideas y conceptos para hacerlos accesibles a un público que podrá recibirlos de mil y una maneras enriqueciendo las concepciones ya conferidas al objeto.

Para conseguir la proximidad entre el objeto artístico y el espectador que tanto ansía el artista, éste buscará espacios en donde pueda exhibir su obra, así se dará a la tarea de acercarse a las instituciones adecuadas a los intereses de su obra, es decir, tendrá que pensar en el impacto que desea lograr en el público, el espacio es vital para mostrar una exposición, y si bien es cierto que el artista en su afán por hacer llegar su obra a un mayor número de espectadores cualquier espacio público será más que ideal y reforzará el sentido de las obras.

139

No es cosa fácil ubicar galerías que consideren presentar tu obra, sobre todo si apenas se está saliendo de la escuela de arte, la dificultad aumenta cuando esta búsqueda se hace de manera individual, cuando expones colectivamente se pueden determinar tareas específicas a cada uno de los interesados en exponer y esto resulta en una organización un poco accidentada pero sin duda más liviana.

Pero ¿qué sucede cuando se trata de tú primera exposición? de entrada estará cargada de una enorme emotividad, es la primera vez que mostrarás tus piezas en solitario, y no se tendrá el respaldo de algún compañero artista que le entre al “quite”, y como individualmente tu obra, la organización y todo lo que gira alrededor de esta exhibición estará a tu cargo.

Lo importante es primero contar con el acervo que se mostrará, no se puede realizar la museografía de una exposición si no se sabe con qué se trabajara. Así lo segundo en importancia es conseguir el espacio de exposición. Cuando concluí el proceso de elaboración en mis piezas de cerámica pude dedicarme a buscar formalmente el espacio que albergaría mi obra por primera vez, sin duda las sensaciones fueron bastante variadas, iban desde los nervios por solo tratarse de mi obra, la emoción y emotividad de sentir que eres capaz de hacer lo que haces y mostrarlo al público, el estrés que genera encargarte de todos los detalles relacionados y la exigencia que te auto condenas esperando que todo resulte perfecto.

Hablando de las experiencias extraordinarias que marcan hasta ahora mi vida, exponer individualmente se encuentra en los primeros lugares.

4.1.1- Antecedentes de la exposición.

Durante mi desarrollo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas expuse de manera colectiva con mis compañeros de carrera, y esas experiencias siembran el deseo de poder llegar a montar una exposición de manera individual. Mientras esperas a que llegue ese momento, no lo haces cruzado de brazos, sino todo lo contrario se tiene que trabajar constantemente, con una disciplina que solo es determinada por lo que quieres alcanzar, puede que algunas veces se trabaje más que otras pero sin duda nunca se deja de hacer, ya sea con la técnica, o trabajando con los conceptos, está es una carrera de tiempo completo, todo lo que sucede, todo lo que lees, todo lo que vives, lo que observas y lo que piensas podrá ser utilizado en tu obra.

141

Logar exponer individualmente me exigió cierta madurez de técnica y conceptos, que obtuve en los casi cinco años en la ENAP, todo lo que viví dentro de ella determinó lo que soy y lo que hago, al avanzar en los créditos de la licenciatura en Artes Visuales se debe elegir los talleres donde aprenderás las técnicas a la que les dedicarás todos tus esfuerzos para desarrollarla y bien llevarla. Mientras transcurren las semanas y descubres lo necesario para trabajar existirán flashazos de inquietudes que ayudarán en tu proceso y consolidación de la técnica, se debe trabajar con orden, todo lo que hagas



Mónica Alejandra Galván Martínez
"Sirena"
Barro papel quema Raku
59 x 17 x 10 cm.
2011

Fig. 3

será referente para entender tus procesos, y así es como pude llegar a tener un manejo en la técnica y pasión que me llevó a decidir darle mayor prioridad a la cerámica.

Al llegar al último año de la carrera e iniciar con las materias de investigación y seminarios de titulación, me enfrenté a las reflexiones que me llevarían a desarrollar el trabajo con el que obtendría el título de licenciatura, fueron muchos los temas que adopté como probables para mi tesis, pero todos parecían tan generales que llegar a una conclusión resultaría en la inversión de varios años de mi vida, y después de múltiples experiencias y reencuentros con la museografía revivió en mí el interés por involucrarme en todo lo relacionado con esta práctica.

Fue como si me llegara aquel instante de gracia e iluminación que menciona Carlos Fuentes "*en que todas las cosas del mundo se ordenan espiritual e intelectualmente y nos ordenan: Aquí estoy. Así soy. Ahora escíbeme*"⁹. Así, justo así todo se acomodó y decidí hacer mi trabajo de tesis sobre mi primera exposición individual, ¡que perfecta unión!, incluía la técnica que mejor había captado mis intereses creativos y la museografía disciplina que me inquietaba y asombraba. Ya estaba decidido mi anteproyecto de tesis justo iniciando el proceso de planificación para mi primera exposición individual. La plenitud de mi persona se podía sentir y era contagiosa.

143

4.1.1.1- Primer acercamiento con la galería.

Al buscar un espacio formal de exhibición serán varios los requisitos con los que se deberá cumplir para que te consideren y eso no te garantiza del todo que sea posible presentar ahí tu obra, sin embargo son necesarias y generarán experiencias útiles para siguientes exposiciones, una de ellas es la elaboración de la carpeta. En ella se presenta el título de la exposición, un texto de presentación ya sea tentativo o el que estará en la exposición y fotos de cada una de las piezas que se presentarán en la exhibición, éstas deben estar acompañadas de su cédula y ficha técnica (fig.3), es recomendable entregar además una copia de curriculum vitae.

9- GARCÍA MARQUÉZ, Gabriel. Op. Cit. Pág. 19.

En mi caso tuve que esperar la aprobación del director de difusión y desarrollo cultural, una vez que fui informada de la aceptación del proyecto, me citaron para darme a

conocer las fechas disponibles en la agenda, me sorprendió y agradó el hecho de que había muchas exposiciones asignadas; ¡lo había logrado! mi imaginario ya tenía un espacio y fecha de montaje.

4.1.1.2- Museografía de la exposición.

Hacer una exposición requiere realizar una selección final del acervo con el que se cuenta, esto dependerá en gran medida al espacio con el que se cuente, realizando un análisis de cada pieza. Los parámetros de elección serán determinados en respuesta a lo que se piensa generar en la exposición, es mucho mejor cuando se tiene la suficiente cantidad de obra para poder seleccionar lo más adecuado.

Para mi exposición los parámetros empleados fueron en su mayoría determinados por la emotividad, las piezas que expuse fueron construidas exclusivamente para esta presentación, debo decir que en el caso de una exposición en la que sólo se está trabajando con un artista generar un discurso resulta un poco más liviano y más aún cuando las piezas siguen una temática tan determinada, este fue el caso de mi exposición.

145

4.1.1.3- Elaboración de guión museográfico.

El desarrollo de elaboración para el proyecto del guión museográfico de mi exposición temporal “Lo maravilloso de lo cotidiano”, se plantea como un proceso de exhibición y deleite de las piezas que elaboré en el taller de Escultura en Cerámica de la ENAP, esperando cumplir con los siguientes objetivos fundamentales:

- Colocar mis objetos cerámicos en los lugares precisos para su mejor apreciación cuidando siempre preservarlas de la mejor manera.
- Generar un discurso accesible, sencillo y elocuente para el público visitante, que le permita observar y disfrutar de la muestra de cerámica escultórica en este caso.

146



Distribución preliminar.

Determinado por estas dos primicias, el guión museográfico se apegó al acatamiento y manejo de los siguientes aspectos:

- Periodo de exhibición incluyendo días de montaje y desmontaje.
- Una temática bien definida con la que era posible desarrollar recorridos libres.
- Estaría dirigido a un amplio número de posibles visitantes en los que variarían edades, sexo, extracto socio-cultural e intereses.

El tema a tratar en una exposición de arte lo determina el artista, en este caso al tratarse de mi exposición sabía perfectamente la temática de mis piezas y lo que quería conseguir al exhibirlas, el tema es: lo cotidiano, abordado desde el realismo mágico y el surrealismo.

El contenido temático definido en dos años de trabajo práctico en el taller y múltiples reflexiones, intereses y preocupaciones, redefinió mi temática y las adoptó con adoración. La capacidad de encontrar en lo cotidiano los pretextos para hacer nuestra vida más llevadera insertándole toques de humor.

El material de exhibición, consta de objetos realizados por mí, que encuentran unidad en temática y material, todas las piezas son muestra de mi intención por generar en el espectador la capacidad de maravillarse y revalorar lo cotidiano y sirva de paso la posibilidad de que los que adquieran para colocarlos en su espacio propio.

El material de apoyo museográfico que esta exposición necesitó se limitó al texto de presentación y las cédulas que cada pieza poseía.

Fue necesario determinar el tipo de montaje para cada pieza, ya que, no para todas ellas era necesario emplear bases, algunas de las obras estaban pensadas para ser colocadas en muro.

El montaje debe ser diseñado especialmente para cada objeto y para cada soporte y será distribuido alrededor de la sala, lo que genera un recorrido libre, sin embargo sí se logró sugerirlo por la distribución de las piezas y por la propia espacialidad del lugar. En la iluminación se ocupó el equipo con el que contaba la galería, se trató de aprovechar la luz natural proporcionada por las ventanas, siendo ésta demasiado tenue.

148



Mobiliario.

4.2- “Lo maravilloso de lo cotidiano”.

El título de mi exposición sin duda fue determinado por lo que quería decir, en él se engloba todo lo que deseo transmitir con mi obra.

Le agradezco al departamento de Difusión y Fomento Cultural de la Delegación Miguel Hidalgo que me facilitó la galería “La Casita” y a Elena Somonte, mi maestra y quien redactó el texto de presentación para esta exposición:

Lo maravilloso de lo cotidiano

Mónica Galván

Mónica Galván, presenta su primera exposición individual utilizando el barro -esencialmente- como su material de expresión e incursionando con otros materiales, para integrar los a la cerámica, en alguna de las obras que presenta en esta muestra.

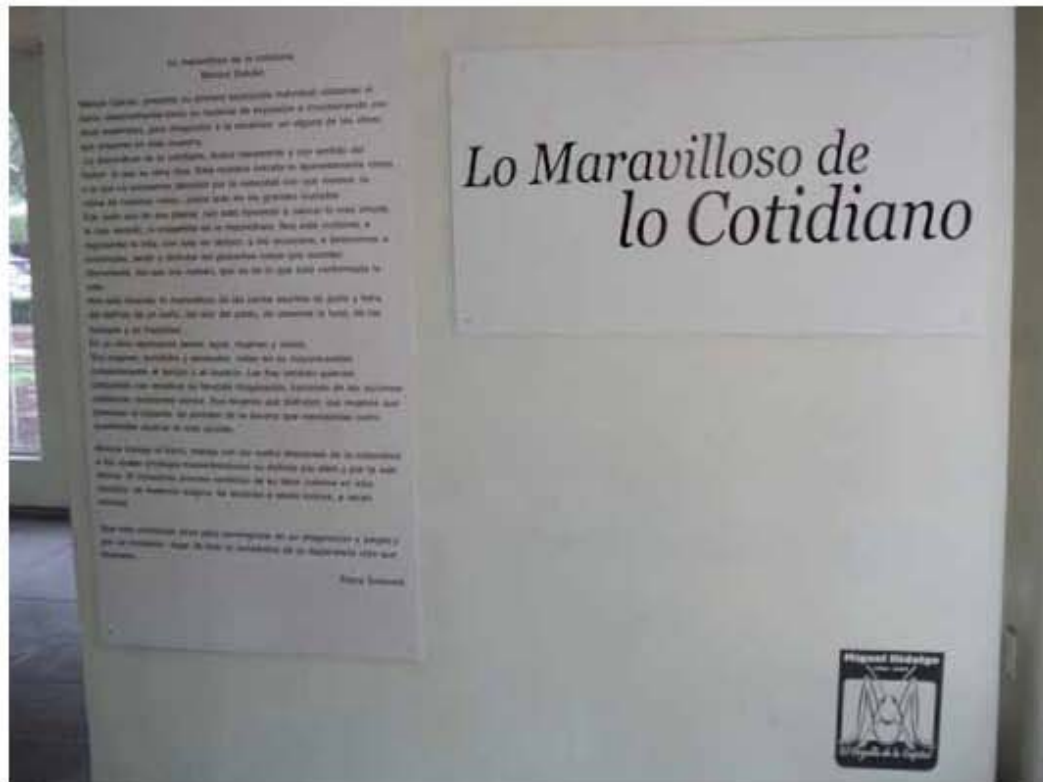
Lo maravilloso de lo cotidiano, ilustra claramente y con sentido del humor, lo que su obra dice. Esta muestra rescata lo aparentemente nimio, a lo que no prestamos atención por la velocidad con que vivimos -la rutina de nuestras vidas-, sobre todo en las grandes ciudades.

149

Con cada una de sus piezas, nos está llamando a valorar lo más simple, lo más sencillo, lo irrepetible en lo espontáneo. Nos está invitando a regresarles la vida, con solo un vistazo, a los recuerdos, a detenernos a contemplar, sentir y disfrutar las pequeñas cosas que suceden diariamente, las que nos rodean, que es de lo que está conformada la vida.

Nos está diciendo lo maravilloso de las cartas escritas de puño y letra, del disfrute de un baño, del olor del pasto, de observar la luna, de las burbujas y su fragilidad... En su obra representa peces, agua, mujeres y viento.

Sus mujeres, sensibles y sensuales, están en su mayoría asidas completamente al tiempo y al espacio. Las hay también quienes comparten con nosotros su fecunda imaginación, haciendo de las acciones cotidianas, momentos únicos. Sus mujeres que disfrutan, sus mujeres que saborean el instante, se prenden de la escena que representan como queriéndola abarcar lo más posible.



Aplicación indirecta de vinyl.

Mónica trabaja el barro; trabaja con los cuatro elementos de la naturaleza a los cuales privilegia transmitiéndonos su disfrute por ellos y por la vida misma. El minucioso proceso cerámico de su labor culmina en esta muestra -de realismo mágico- de escenas a veces lúdicas, a veces oníricas.

Que esta exhibición sirva para sumergirnos en su imaginación y alegría y por un momento, dejar de lado la inmediatez de la disparatada vida que llevamos.

Elena Somonte.

Con la finalidad de conseguir un mejor entendimiento del proceso de montaje de esta exposición presento a continuación, explicación a detalle de lo que se ha establecido anteriormente sobre el guión museográfico el cual podrá ser utilizado para concebir cada elemento con el ejemplo concreto de esta exhibición.

4.2.1- Aspectos formales para la exposición.

Los pasos a seguir para el montaje de una exposición son en general los siguientes:

151

1. Fase de planificación.

- a)** Montaje de la exposición (en este caso, una exposición individual con una temática definida)
- b)** La elección del espacio de exhibición (esta exposición se monto en la galería “La Casita”, ubicada en el interior de parque Lincoln, Polanco).
- c)** Ubicación de la obra en el espacio de exhibición (en mi caso hubo cambios en la ubicación de la misma).

1.1 Fase de diseño.

Se contempla el material y herramienta para el montaje, (para esta exposición necesite de bases para las piezas, clavos y herramientas necesarias. Había piezas con un peso considerable que necesitaría de taquetes o montaje especial).

152



Aplicación indirecta de vinyl.

1.2 Fase de producción de diseño.

- a)** Levantamiento arquitectónico definiendo la ubicación virtual de la obra.
- b)** Prevenir las limitaciones de intervención en la galería (en esta exhibición se pensaba realizar el texto de presentación y el título de la muestra en vinil auto adherible, la galería se negó a dejarme colocarlo directamente en el muro, por lo que tuve que recurrir a la elaboración de un muro falso, es decir pinté una tabla de triplay a tono del muro, donde coloqué el vinil y posteriormente la atornille al muro real).
- c)** Determinar necesidades del lugar, (pinté algunas zonas de los muros en la galería que mostraban signos de deterioro o suciedad, las lámparas no necesitaron ningún tipo de intervención, únicamente se manipularon a beneficio de la obra).

2. Acopio de información y acervo general.

Determinar el acervo final, es decir con el que se trabajaría para mostrar en la exposición, (se entregó a los encargados de la galería la relación de obra que contenía información general de la pieza, como el título, medidas, peso, técnica y avalúo, acompañado de una foto y un espacio para ubicar las condiciones de entrega y al momento de salir la obra del espacio.

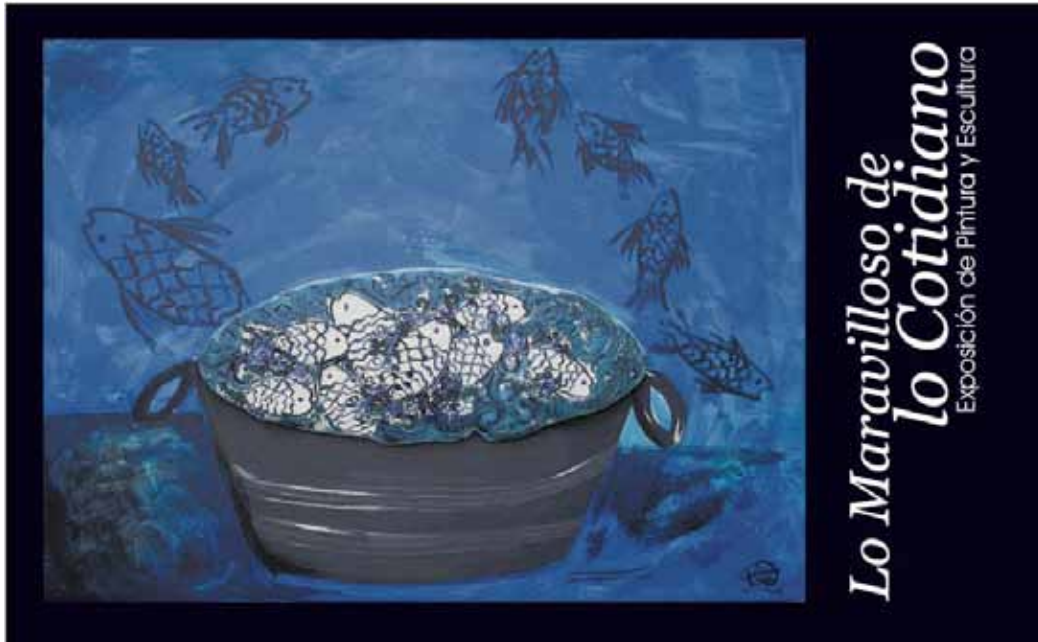
153

3. Reconocimiento del lugar.

- a)** Definir el espacio final definitivo para cada obra, (determiné el recorrido sugerido para el visitante dado por la ubicación de la obra, al final el que decide cómo realizar la visita es el espectador).
- b)** Ubicar señalamientos.
- c)** Determinar mobiliario necesario para la muestra, (en este caso el mobiliario fue proporcionado por la galería)

4. Iluminación.

La iluminación que se manejó fue la proporcionada por el equipo con el que contaba la galería, lo único que se tuvo que checar y cambiar fueron algunas bombillas fundidas, y se contaba con un riel de focos que facilitaba su manipulación y direccionalidad



Invitación.

154



Inauguración.

siempre pensando en la mejor iluminación de las piezas, que al ser objetos con volumen, la luz es un elemento que reforzará a ésta.

5. Determinar herramientas específicas para la exposición.

Como audiovisuales, recursos interactivos, sonorización del espacio, etc. En esta ocasión no fue necesario recurrir a ninguno de estos elementos especiales para la exhibición.

6. Diseño de imagen corporativa.

Se eligió de entre todos los objetos expuestos la pieza que sería incluida en la elaboración del diseño para la lona, que sería colocada en una mampara fuera de la galería, las invitaciones, las cédulas de cada obra.

7. Presupuestos.

Todos los gastos que se generaron para esta exposición corrieron por mi cuenta y no sólo se contemplan los gastos que surgieron en el desarrollo del guión museográfico como la impresión de las invitaciones, la lona, el vinil, etc. sino que también contemplan los gastos de montaje para cada pieza y los de la inauguración.

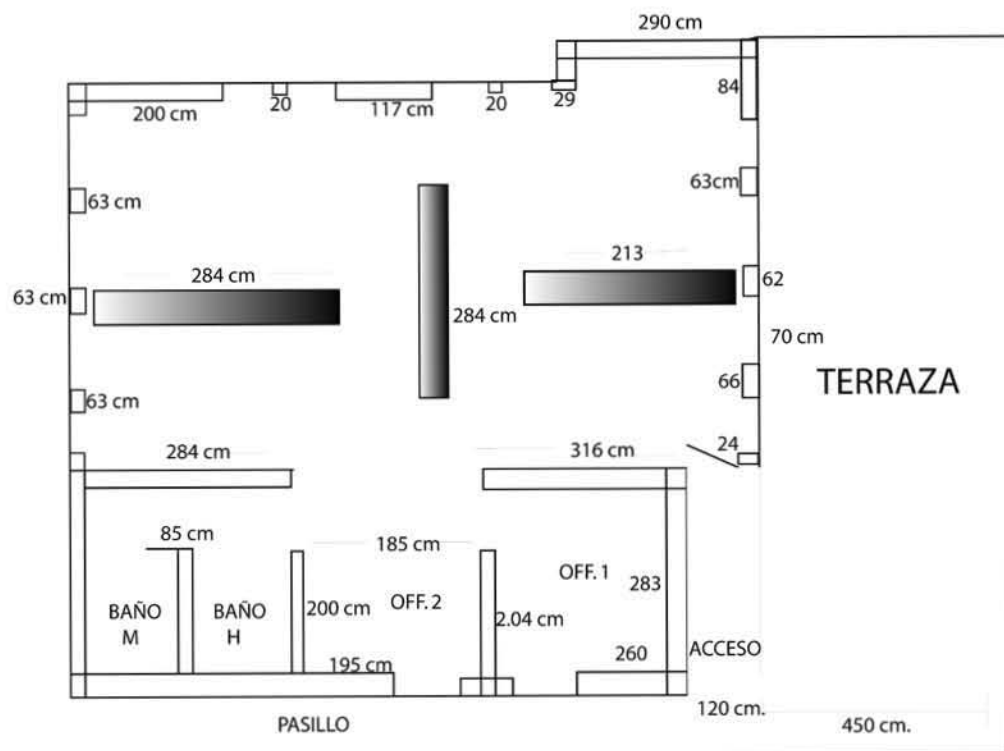
155

8. Producción del proyecto (montaje).

El proceso de montaje se inició el día 27 de junio del 2011 con la entrega de la obra a la galería, se desempacó cada una de las piezas verificando su estado, a partir de ese día hasta el 30 de junio (día de inauguración) tuve toda libertad en la planeación, determinación de necesidades propias del espacio y montaje.

9. Inauguración.

La inauguración se determinó para el día jueves 30 de junio a las 19:00 hrs, se contó con la presencia de un grupo que amenizó el evento y se ofreció vino de cortesía, fue el día que se registró la mayor cantidad de visitantes en un solo día, y no hubo ningún tipo de contratiempo.



Plano de la galería "La Casita", Polanco.

10. Desmontaje.

La exposición estuvo abierta hasta el día 10 de julio, el 11 de julio a primera hora me dispuse a desmontar la exposición, revisando el estado de cada pieza, anotando cualquier observación en la relación que le entregué a la galería. Una vez confirmado el buen estado, embalé cada una procurando una buena transportación.

4.2.1.2- Galería “La Casita”.

El espacio en el que presenté esta exposición es la galería “La Casita” ubicada en la calle de Alejandro Dumas s/n, entre Emilio Castelar y Luis G. Urbina, Polanco. Delegación Miguel Hidalgo. El espacio resultó ser muy propicio para presentar mi obra, es una galería de un solo nivel con una terraza y los servicios necesarios, se encuentra sumergida en el tranquilo parque Lincoln y sin duda la atmósfera que genera tan íntimo lugar reforzó mi temática y mis piezas.

157



Fachada de la galería “La Casita”.



Exterior de la galería "La Casita".



Publicidad en el exterior de la galería.

Delegación Miguel Hidalgo

una nueva forma
de vivir la Ciudad

Cartelera Cultural



julio 2011

Fomento Cultural

www.miguelhidalgo.gob.mx



5322 0453



Miguel Hidalgo Delegación



@delegacionMH

4.2.1.3- Difusión de exposición.

La difusión de la exposición estuvo a cargo del departamento de difusión en cultura de la Delegación Miguel Hidalgo, se hizo mención en la cartelera cultural de junio y de julio del 2011, en la página www.miguelhidalgo.gob.mx, en la distribución de invitaciones y una impresión en una lona que se colocó en una mampara ubicada sobre la calle Luis G. Urbina que sin duda se hacía notar al pasar en auto y en redes sociales como facebook y twitter.

161



TALLERES ESPECIALES

Taller de teatro
Martes y jueves 16:00 a 18:00 hrs.
Sábados 12:00 a 14:00 hrs.
Auditorio del CSP Morelos y Pavón, Lago Trasimeno esquina Lago Erne, col. Pensil.

Creación Literaria
Viernes, 17:00 a 20:00 hrs.
Faro del Saber Bicentenario,
Parque Lira 94, col. Observatorio.

CURSO DE VERANO

GALERÍA LA CASITA
Alejandro Dumas s/n, entre Emilio Castelar y Luis G. Urbina, Parque Lincoln, Polanco.

"Lo maravilloso de lo cotidiano".
Obra de Mónica Galván.
Hasta el 10 de julio.

"Triada". Exposición colectiva de pintura de las hermanas Solar.
Del 13 al 17 de julio.

"Raíces" Visión contemporánea plástica entre Perú y México.
Obra de Jacques Bartra, Victor Corral



Interior de la cartelera.

Conclusiones

En conclusión me queda la importancia de que un artista visual maneje y se empape de los conocimientos que le genera saber sobre la museografía y museología y entender que hay una simbiosis inevitable, el uno no existiría sin el otro, se tiene que dejar de lado la idea de que se trabajan por separado, es cierto que se deben respetar los estudios y conocimientos que cada especialista tiene en su rama, pero si nos volvemos conscientes de que se puede laborar a la par y que un artista puede aprovechar los conocimientos que produce tener nociones de la museografía con la idea de aprovecharlos en su discurso dentro de la obra, encontraremos un amplio campo fértil de indagación, práctica e investigación.

La museografía contemporánea exige más espacios lúdicos y un contacto más directo con el público, y es ahí cuando entra la misión de los artistas, se pueden trabajar las piezas de manera que generen más interacción con el espectador, y no solo me refiero a una interacción táctil, pues muchas veces esto no es posible por la materialidad del objeto, pero sí es factible si nos volvemos más conscientes de las posibilidades que te da a manos llenas la museografía, aprovechando la ubicación, distribución, concibiendo espacios dentro de un espacio determinados por color, iluminación, etc.

163

Es necesario que los profesionales en las Artes dejen de lado el ensimismamiento que ocurre a veces sin ser percibido, pues al estar inmersos en la elaboración y desarrollo de la obra dentro de los talleres, sucede que uno puede convertirse en una especie de ermitaño, es momento de buscar más interacción entre el artista y los espacios de exhibición que presentarán las obras que con deseo de ser exhibidas ante un público ávido de observar y conmovirse, asistirán a estos espacios. Reitero la idea de que uno existe gracias al otro.

Hay que procurar ser profesionales comprometidos con lo que hacemos y una forma de demostrarlo es siendo seres autodidactas que aprovechan sus conocimientos empíricos, que si bien son sumamente valiosos por sí mismos, es

loable los que decidan profundizar, indagar e investigar sobre temas, técnicas, ciencias o ramas que aumentarán los conocimientos que aplican en nuestras futuras producciones.

Así también espero que el presente trabajo sea punto de partida y auxilie de alguna manera a quien desee presentar una exposición individual e incito a los Artistas a buscar esa oportunidad que sin duda es una de las mejores experiencias profesionales de la que tenemos el privilegio de gozar los que decidimos dedicarnos a la producción artística.

Glosario Básico

Alúmina: es el óxido de aluminio (Al_2O_3). Junto con la sílice, es el ingrediente más importante en la constitución de las arcillas y los esmaltes, confiriéndoles resistencia y aumentando su temperatura de maduración.

Bruñido: efecto que produce brillo natural que adquiere una pieza cerámica después de frotarle con un objeto de mayor dureza que el barro, este efecto de pulido lo que hace es cerrar el poro de la pieza, el bruñido debe hacerse cuando la pieza se encuentre en la fase de "cuero" (punto de cuero).

Caolín: hidrosilicato de aluminio. Arcilla blanca. Muy pura empleada como ingrediente básico en la porcelana.

Cerámica de petatillo: este estilo de cerámica se desarrolla en Tonalá Jalisco, se caracteriza por la minuciosidad con que se rellenan los espacios libres dejados por el dibujo principal en cada pieza, pintándolos con milimétricas líneas entrelazadas que dan un aspecto de tejido de petate, objeto de donde proviene su nombre.

165

Cerámica mayólica: término español que se refiere a un método específico de vidriar la loza de barro. Los primeros vidrios que fueron desarrollados en el Cercano y Medio Oriente empleaban el plomo. Estos vidrios eran transparentes, pero con la adición de ciertos minerales, tales como manganeso-pardo o cobre-verde, era posible pintar diseños en un vidrio de plomo porque las pinturas no se fijaban, cuenta con una cualidad de opacidad única.

Choque térmico: término que refiere cambios abruptos de temperatura.

Cuerpo cerámico: término que se utiliza para referirse a un objeto construido en arcilla que ya ha sido quemado y al cual se le puede dar el nombre de cerámica.

Feldespatos: los feldespatos son un grupo de minerales formados por silicatos dobles de aluminio y de calcio, sodio, potasio, algunas veces de bario o mezclas de esas bases.

Es de la familia de los tectosilicatos. Forman el grupo más importante de la corteza terrestre ya que constituyen el 60% de esta. El feldespato sódico principalmente actúa como fundente produciendo a una menor temperatura el producto, sobre todo en media alta temperatura, para baja es necesario reforzarlos con otros fundentes. Constituye el "cemento" entre las partículas de los demás componentes.

Horizontalidad: temática visual, hablando específicamente de escultura, la escultura no tiene horizontalidad, sino profundidad.

Intemperización: proceso de cambios ambientales (determinados por temperatura, luz, viento etc.) a los que la roca sólida se encuentra expuesta en la superficie terrestre, experimentando demolición y degradación.

Materialidad: característica principal de la cosa que es material, pertenece al mundo físico y se puede percibir por los sentidos. Apariencia y características que distinguen a cierto material de otros.

166 **Monococción:** procedimiento de cocido, en el que al mismo tiempo que se cuece la pieza, se vidria ésta y se fija la decoración.

Objetualidad: en la escultura hablar de objetualidad es hablar de cómo el objeto se ve como una posibilidad de contención, no sólo el objeto es la obra, sino que el objeto construye la situación y la situación es la obra.

Plasticidad: cualidad de la arcilla que permite ser modelada adoptando diferentes formas sin romperse ni agrietarse.

Polisemia: en lingüística se presenta cuando una misma palabra o signo lingüístico tiene varias acepciones o significados. Son dos palabras que suenan y se escriben iguales.

Punctum: es un elemento del producto visual que punza al espectador. Denotativamente es un detonante visual que atrae la mirada y la lectura hacia cierto objeto o espacio determinado.

Punto de cuero: estado de semidureza de la arcilla en el proceso de secado cuando todavía conserva parte de su humedad, aunque ya no es plástica.

Refractario: tipo de pasta que logra resistir altas temperaturas muy superiores a la mayólica, sin deformarse ni fundirse, es por eso que este tipo de material es utilizado en los elementos de un horno como las placas y los postes utilizados para colocar las piezas dentro de este.

Silicato: Los silicatos son el grupo de minerales de mayor abundancia, pues constituyen en más del 95% de la corteza terrestre, además de ser el grupo de más importancia geológica por ser petrogénicos, es decir, los minerales que forman las rocas. Todos los silicatos están compuestos por silicio y oxígeno. Estos elementos pueden estar acompañados de otros entre los que destacan aluminio, hierro, magnesio o calcio. Se emplea en la fabricación de vidrio, materiales de construcción y refractarios.

Umbral: parte inferior y contrapuesta al dintel de la puerta de una casa. Comienzo o primer paso de un proceso.

Verticalidad: es una de las direccionalidades elementales, es referencia de nuestra misma corporeidad.

Bibliografía

BACHELARD, Gastón, El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia, México, FCE, Colección Breviarios, primera edición, 291pp, 1978.

BACHELARD, Gastón, La tierra y los ensueños de la voluntad, México, FCE, Colección Breviarios, primera edición, 1996.

BERNDT León Mariscal, Beatriz, La investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano. Algunas consideraciones, México. INAH/ UIA, primera edición, 157pp, 2005.

CALVO, Carmen et. al., Criterios para la elaboración de un plan Museológico. Ed. Ministerio de Cultura, 183 pp. 2005.

CARPENTIER, Alejo, De lo real maravilloso americano, México, UNAM, Colección pequeños grandes ensayos, primera edición, 44pp, 2004.

169

DE MICHELI, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Editorial Alianza, primera edición, 441pp, 1979.

FERNÁNDEZ Chiti, Jorge, El libro del ceramista: Curso de cerámica en un solo tomo, Buenos Aires, Ediciones Condorhuasi, 5ta edición, 222pp, 1994.

FERNÁNDEZ, Luis Alfonso, Museología y museografía. Barcelona, Ediciones del Serbal. 338 pp. 1999.

FERNÁNDEZ, Luis Alfonso. Diseño de exposiciones: concepto, instalaciones y montaje. Madrid. Alianza editorial, 2001.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso, Introducción a la nueva museología, Madrid, Ed. Alianza, 208pp, 2003.

GARCÍA MARQUÉZ, Gabriel. Cien años de soledad, Edición Conmemorativa, Colombia: Ed. Alfaguara, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 606pp 2007.

GUILLERMO, Rosario, Breve introducción a la historia de la escultura en cerámica en México, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, 24pp, 2010.

LLORENS Artigas, José, Formulario y prácticas de cerámica, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 4ta edición, 452pp, 1980.

MEJÍA, Aarón Ricardo. El discurso museográfico. México. INAH, 2000.

Memoria del Simposio Internacional de Cerámica Escultórica Monumental en Xalapa, México, Ayuntamiento de Xalapa, 92pp, 2007.

PALACIO, Víctor. Técnicas museográficas: Iluminación museográfica. México. ENCRyM. 2003.

PATERSON, Susan, Artesanía y arte del barro, Barcelona. Editorial Blume, 1997.

PÉREZ, Betancourt, Katia, Barro, del uso a la contemplación. México. El autor. 2005.

Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas núm. 17 Museografía Contemporánea, México, ENAP/UNAM, 75pp, 1995.

Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas núm. 18 Museografía Contemporánea II, México, ENAP/UNAM, 90pp, 1995.

TOURTILOTT, Suzanne, 500 Ceramic Sculptures. Contemporary practice, N.Y./London. Lars Books, 2009.

WESTHEIM, Paul, Escultura y cerámica del México antiguo, México, Ediciones Era, primera edición, 269pp, 1980.

ZAMORA, Fernando, Filosofía de la imagen, México, ENAP/UNAM Colección espiral, 353pp, 2008.

ZAVALA, Lauro, DE LA PAZ Silva, María y VILLASEÑOR, Francisco, Posibilidades y límites de la comunicación museográfica, México, ENAP/UNAM, 154pp, 1993.

ZAVALA, Lauro, Notas de curso, Seminario de Narrativa Museográfica, México D.F, EN-CRyM/ INAH, 71 pp. 2010.