

año 7 · edición 28 · nov 2020 - ene 2021

ISSN: 2395-9894 #28

http://revista925taxco.fad.unam.mx

# 000000000000000000000000

Diplomado con opción a titulación 'Técnicas tradicionales de la platería mexicana'. [3] Por Francisco Javier Jiménez Velázquez

¿Existe una arquitectura no instrumental? Una crítica desde y más allá de la obra de Alberto Pérez-Gómez. [6] Por Hanna Hernández Ortega

La fotografía como patrimonio. La creación del Centro Documental para la Historia Gráfica, Fototeca Taxco. [14] Por Mayra Uribe Eguiluz

Centenario de Das Cabinet des Dr. Caligar. 1920-2020. [20] Por Adriana Romero Lozano

La influencia de las artes populares en busca de una imagen para los Juegos Olímpicos de México 1968. [24] Por Erika Villa Mansur Apuntes sobre selección tipográfica. [31] Por Alberto Valencia Ortega

Artes del Fuego en México. Esbozos en femenino del fuego transformador en arte. [37] Por Dolores Buenrostro Rojas

El esmalte industrial en las artes visuales. [42] Por Alan Gómez Monjaraz

¿Quién adapta a los vigilantes? Watchmen y sus versiones en la pantalla. [48] Por Ricardo Alejandro González Cruz

Galería: 'EL TIEMPO desde la pintura y el dibujo'. [54] Obra de Diana Salazar

Galería: 'Técnicas Tradicionales de la Platería Mexicana'. [58] Coordinada por Francisco Javier Jiménez Velázquez









# Consejo Editorial

Dr. Gerardo García Luna Martínez Mtro. Pedro Ortiz Antoranz Lic. Ángel Uriel Pérez López Prof. Carlos Alberto Salgado Romero Mtro. Jorge Fanuvy Núñez Aguilera Mtro. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

# Desarrollador web

I.S.C. Carlos Ortega Brito **Editor**Mtro. Eduardo A. Álvarez del Castillo S. **Corrección y estilo**Prof. Carlos Alberto Salgado Romero

# Colaboran en esta edición

Francisco Javier Jiménez Velázquez
Hanna Hernández Ortega
Mayra Uribe Eguiluz
Adriana Romero Lozano
Erika Villa Mansur
Alberto Valencia Ortega
Dolores Buenrostro Rojas
Alan Gómez Monjaraz
Ricardo Alejandro González Cruz
Diana Salazar Méndez

# Diseño y formación:

Miguel Ángel Padriñán Alba

.925 Artes y Diseño, Año 8, No. 29, febrero-abril 2021, es una publicación trimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, México, Distrito Federal, a través de la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, Ex Hacienda del Chorrillo s/n Taxco de Alarcón, C. P. 40220. Guerrero, México. Teléfono (762) 6223690 y 6227869, http://revista925taxco.fad.unam.mx/, correo electrónico: revista925.fadtaxco@comunidad.unam.mx. Editor Responsable: Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de difusión vía red de cómputo para esta publicación bajo el número 04-2013-102313522600-203, ISSN: 2395-9894.

Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización, Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez, Editor en Jefe, Ex Hacienda del Chorrillo s/n, Taxco de Alarcón, Guerrero, México.

La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica **.925 Artes y Diseño** recae exclusivamente en los autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.



# Diplomado con opción a titulación "Técnicas tradicionales de la platería mexicana"

# Por Francisco Javier Jiménez Velázquez<sup>1</sup>.

na de las modalidades que ofrece la Facultad de Artes y Diseño a los egresados para obtener su título profesional es mediante la profundización de conocimientos a través de la opción que parte de cursar un diplomado planificado para tal finalidad. A lo largo del diplomado se habrá de reafirmar el conocimiento aprendido durante el curso de las licenciaturas, sumando posibilidades nuevas para explorar que deriven en la amplitud de conocimientos y en la adquisición o reforzamiento de habilidades teórico-prácticas de alguna de las disciplinas artísticas o del diseño contempladas dentro del plan curricular.

Considerando lo anterior, el Laboratorio de Estructuras y Modelos en Pequeño Formato con orientación a la Platería, de la FAD, Plantel Taxco, tomó la iniciativa de realizar un diplomado donde el oficio de la platería fue el tema principal para ser considerado. Es de esta manera como surge el Diplomado con Opción a Titulación "Técnicas Tradicionales de la Platería Mexicana".



Titulo: Collar. Autor de obra y fotografía: Yair Jheiel Ramírez Cerezo. Materiales: plata .925. Técnica: Fundición a la cera perdida.

El programa del diplomado se estructuró en cuatro módulos, en dos de ellos se enfatizó sobre el aprendizaje y la adquisición de habilidades relacionadas con las diversas técnicas de la platería; uno más para explorar el diseño de objetos con los conceptos del orden geométrico; y por último, hubo un espacio designado para orientar a los alumnos sobre la elaboración de su documento final –una memoria gráfica– en donde quedaran plasmados, por medio de texto e imágenes, los registros que dieran fe y testimonio de la experiencia vivida dentro del diplomado.

Se trabajó desde una perspectiva constructivista que tomó como estrategia el aprendizaje basado en la elaboración de proyectos con el propósito de reafirmar y



Coordinador del Diplomado Técnicas Tradicionales de la Platería Mexicana.

desarrollar competencias prácticas y actitudinales del alumno, obtenidas a lo largo de sus estudios de licenciatura. Aunado a esto, se incentivó a los alumnos para que pudieran desarrollar propuestas creativas e innovadoras de acuerdo con los intereses y perfiles particulares que cada uno de ellos fue desarrollando a lo largo de su formación o, en su caso, para descubrirlos durante el Diplomado. Cabe señalar que el diplomado estuvo abierto a todos los alumnos de la Facultad del Plantel Taxco, ya sea que tuvieran conocimientos previos relacionados con el oficio de la platería o bien que fuera su primera experiencia con este tipo de producción, en ese sentido se tuvo especial cuidado de mantener un equilibrio en el proceso de enseñanza-aprendizaje que condujera a la armonía y empatía entre los alumnos participantes que conformaron el grupo.

Los resultados que se obtuvieron son dignos de reconocimiento, cada uno de los alumnos tuvo la oportunidad de trabajar sin ataduras ni restricción alguna, de acuerdo con sus inquietudes. Muchos de los participantes tuvieron la oportunidad de indagar sobre aspectos nuevos para ellos, relacionados con algunos de los misterios técnicos que subyacen al oficio de la platería, trabajaron con herramientas y materiales convencionales para la elaboración de sus propias propuestas artísticas y de diseño y experimentaron con la combinación de nuevos materiales rompiendo algunos paradigmas en el terreno de la platería tradicional.

Derivado de estas prácticas, se obtuvo como resultado una serie de obras de variantes distintas donde quedaron reflejadas las inquietudes de cada alumno, quienes durante su aprendizaje se acercaron a las bases teórico-prácticas del oficio. Posteriormente, emprendieron prácticas que los llevaron, por medio de la investi-



Titulo: Dije y anillo con incorporación de textil. Autora de obra y fotografía: Sandra Carolina Pérez Torres. Materiales: plata .925, Textil y piedra venturina café. Técnica: Calado y filigrana.

gación y la exploración, al descubrimiento de nuevas resoluciones técnicas.

A través de sus propuestas los alumnos fueron capaces de abordar diversos temas. Con el resultado de sus obras se transita desde lo lúdico hasta lo formal, valiéndose de los instrumentos, fundamentos y principios técnicos que para algunos ejercicios partieron del orden geométrico.

Cada propuesta presentada mantiene rasgos propios, lo que convierte en auténtica a cada una de ellas, se pueden notar en cada obra, temáticas propias que se corresponden con diversos aspectos de la identidad mexicana, fenómeno que se explica, tomando en consideración la influencia regional del entorno suriano que incidió en la formación de los alumnos que se formaron en esta ciudad guerrerense (Taxco de Alarcón) donde han venido creciendo profesionalmente, retomando tanto elementos naturales, como sintéticos, resignificándolos e integrándolos de manera innovadora dentro de sus diseños.

Para la construcción de sus prototipos, trabajaron con técnicas tanto básicas como complejas que son recurrentes en la platería mexicana. De acuerdo con lo anterior, detrás de las piezas encontramos procesos y técnicas como el calado, sochapado, cartoneado, cincelado, fundición a la cera perdida, filigrana, metales casados y engastes de piedra, en algunos



casos experimentaron con fusiones, lo que significó un gran reto para este grupo de jóvenes que con ahínco, perseverancia y dedicación lograron sortear las dificultades que se les presentaron. Nunca desistieron y se concentraron tanto en lo que buscaban que al final obtuvieron su recompensa, cristalizando sus ideas y haciendo realidad sus proyectos a través de sus propios descubrimientos y procedimientos que resultaron de la investigación y la práctica que en parte quedaron registradas en una memoria gráfica.

El grupo de alumnos estuvo conformado por Juan Carlos Cabrera Martínez, Patricia Margarita Olguín Duarte, Diana Patrón Vela, Sandra Carolina Pérez Torres, y Yair Jheiel Ramírez Cerezo, egresados de las licenciaturas en Artes y Diseño y en Diseño y Comunicación Visual de la Facultad de Artes y Diseño, Plantel Taxco. Se trató de un grupo dinámico, participativo, entusiasta y alegre, con mucha disposición para el trabajo arduo, se percibía en sus actitudes frente al trabajo que disfrutaban de lo realizado. Siempre mostrando compañerismo entre ellos en los momentos difíciles, se apoyaban retroalimentándose mutuamente, llevando a cabo una magnífica interacción que redituó en la obtención de buenos resultados en cada proyecto.

Lo anterior no pudo haber sido posible sin la contribución de los maestros participantes en el Diplomado, quienes en todo momento aportaron conocimientos a los alumnos desde sus distintas áreas y especialidades. Los profesores que colaboraron son: Alan Gómez Monjaraz, Técnico Esmaltista quien se encargó de impartir las diferentes y novedosas técnicas del esmalte en joyería, el Arq. Arturo Ponce de León, un erudito de los maravillosos cono-

Titulo: Ajedréz maya. Autor de obra y fotografía: Juan Carlos Cabrera Martínez. Materiales: Plata .925, Latón y cobre. Técnica: Cartoneado y metales casados.

cimientos de la geometría, quien tuvo a bien asesorar al grupo en los aspectos creativos del diseño de objetos utilitarios con base en los fundamentos y conceptos de la geometría, y por último el profesor Carlos Salgado Romero, quien apoyó con la redacción de los textos, tuvo la encomienda de guiar a cada participante en estructurar y conformar su Memoria Gráfica, para ellos un especial agradecimiento por su valiosa y gentil colaboración.

Con el esfuerzo compartido entre alumnos y maestros se logró alcanzar el objetivo principal que consistió en la realización de los proyectos presentados por los alumnos reafirmando sus conocimientos previos y profundizando sobre ellos, experimentando nuevos procedimientos, a pesar de lo difícil que pudiera resultar llevar a cabo un curso de esta naturaleza, donde se trabajó de manera interdisciplinar y transversal. Gracias a ello se pudo realizar un ejercicio exitoso que esperamos repetir en una próxima ocasión.

Para concluir, hacemos la más cordial invitación para a través de este espacio remitirse a algunas imágenes que son muestra del desempeño del grupo en sus actividades de aprendizaje y creaciones finales. Nuestras más sinceras felicitaciones para los alumnos participantes a quienes esperamos verlos coronando dicho esfuerzo obteniendo su título, y, sobre todo, desenvolviéndose con profesionalismo en el entorno laboral en cualquier disciplina del arte y del diseño, sinceramente fue un enorme placer, y un honor para quien redacta estas líneas, haber podido contribuir para alcanzar esta meta. ¶



# 3ño 7 número 28 — noviembre 2020 —enero 2021

# ¿Existe una arquitectura no instrumental?

# Una crítica desde y más allá de la obra de Alberto Pérez-Gómez

# Por Hanna Hernández Ortega.

na de las incógnitas más frecuentemente abordadas dentro de la arquitectura gravita gira en torno a la finalidad de la disciplina. Pareciera que la búsqueda de una resolución ofrece un sinfín de posibilidades que suscitan la misma cantidad de discusiones y propuestas. Algunas más subversivas que otras y cuyos postulados suponen ciertas transformaciones a los modelos establecidos. Por mencionar una de las preferidas -y como retomaré más adelante- recordemos la puesta que defiende a la habitabilidad plena como finalidad y condición intrínseca de la arquitectura. Mas no vamos a inventar aquí la rueda, no es de mi particular interés ahondar en alguna en especial, ni discernir entre las ventajas o desventajas que puedan implicar. Esto debido a que, a mi parecer, todas ellas se encuentran inscritas dentro de una finalidad general, tan poco cuestionada, internalizada y sobreentendida, que su simple mención podría parecer una obviedad innecesaria: hacer edificaciones como finalidad máxima de la arquitectura.

Sin más preámbulo, permítaseme empezar por hacer notar que sus exponentes han cumplido esta máxima con excelencia. Para entrar en materia, me serviré de tres

momentos históricos que, sin lugar a duda, significaron un punto de inflexión para la consolidación del entendimiento arquitectónico tanto en sus respectivas épocas como en la actualidad. Pues bien, me atreveré a afirmar la existencia de tres Vitruvios. El primero y original, Marco Vitruvio Polión¹. Los dos siguientes, también emblemáticos arquitectos y tratadistas, Leon Battista Alberti<sup>2</sup> y Jean-Nicolas-Louis Durand<sup>3</sup>.

Si hay que reconocerle algo al ingeniero militar, evidentemente además de la autoría del tratado de arquitectura más antiguo registrado: De architectura libri decem4, es el impacto tan penetrante que tuvo en los siglos subsecuentes. No porque el contenido ahí expuesto se siguiese re-

Es tratado sobre arquitectura escrito por Marco Vitruvio. Probablemente escrito alrededor del año 15 a. C. Es el más antiguo que se conserva. Despertó un gran interés dentro del mundo de la arquitectura y del humanismo siendo el germen de toda una serie de tratados que vieron la luz durante el Renacimiento.



<sup>1</sup> Marco Vitruvio Polion (Marcus Vitruvius Pollio). (c. 80-70 a. C.-15 a. C). Arquitecto, escritor, ingeniero y tratadista romano.

<sup>2</sup> Leon Battista Alberti (Génova, 1404 - Roma, 1472) Arquitecto, secretario personal de tres papas, humanista, tratadista, matemático y poeta italiano.

Jean-Nicolas-Louis Durand (París, 1760 - Thiais, 1834). Arquitecto francés, profesor y teórico de la arquitectura.

ligiosamente, sino porque define cómo se va a pensar y concebir la arquitectura. Dicho de otro modo, no se trata de la revelación de procedimientos constructivos con enlucido, cal o polvo de puzol. No se trata de sus afirmaciones sobre la armonía, la simetría o la correcta disposición de las partes. No se trata del diseño de máquinas para la construcción.

El impacto radica en que, a lo largo de diez volúmenes, fragmenta la arquitectura en elementos y tipologías de tal forma que el cumplimiento de su finalidad -crear una guía con determinantes para la óptima construcción- es altamente posible para cualquier iniciado en el tema. Se trata del esquema de pensamiento. Bajo una línea sumamente similar, en el siglo XV, Alberti escribe en De re aedificatoria libri decem5, una reinterpretación de los tratados vitruvianos adaptada a su época, incluso emulando a conciencia el formato de diez volúmenes. No solamente recupera la tríada vitruviana, sino que ésta rige el esqueleto de su tratado. Firmitas para los primeros tres libros (sobre los lineamientos de las partes que conforman un edificio, los materiales y la teoría estructural); utilitas para los siguientes dos (sobre los tipos de edificios, generales y especializados, clasificación sujeta a su utilidad); venustas para los siguientes cuatro (adecuado nivel de decoro6 dependiendo de la tipología del edificio, como público o privado). El déci-

mo libro cierra con los lineamientos para

la restauración. La aportación albertiana fortalece el esquema anterior -a veces de

El lenguaje utilizado son plantas y alzados en una escala constante. Recueil complementa de manera maravillosa el método propuesto en Précis des leçons d'architecture9. Así como Vitruvio y Alberti, a lo largo de diez volúmenes cada uno, presentan criterios, tratados de manera

Durand, J. N. L. (1802-1805). Précis des leçons d'architecture données à l'ecole polythechnique



forma análoga- e incorpora la tipológica edificatoria como un elemento central. cuya clasificación se define por medio de criterios éticos y sociales<sup>7</sup> que imperaron en el Renacimiento. Último, aunque no menos importante: el Vitruvio más cercano a nosotros. A principios del XIX, Durand establece en sus dos tratados más importantes, un método que posibilita el advenimiento de la Modernidad en arquitectura. El primero en ser publicado, Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes8, define cómo se estudiará la historia de la arquitectura hasta la actualidad. Se trata de un compendio que recoge los edificios y monumentos icónicos a nivel mundial y los expone a manera de láminas, resaltando los elementos constructivos que los definen y tomando esto último como criterio de clasificación.

<sup>5</sup> Es un tratado en diez libros acerca de la arquitectura escrito en latín por Leon Battista Alberti en torno al año 1450, en Roma. Es considerado el tratado arquitectónico más significativo de la cultura humanista.

<sup>6</sup> Aunque los cuatro libros llevan por nombre ornamentum y se le alude en estos términos, se trata del nivel de decoro, en tanto a lo que es apropiado en un edificio u otro. (Véase Fauria, G., Evers, B., Thoenes, C. (2003). Architectural theory: from the Renaissance to the present: 89 essays on 117 treatises. Taschen, Köln, p. 30).

Esta dimensión, siempre presente en su obra, es de suma importancia puesto que, además de clasificar a la edificación. la jerarquiza. Esta escala estará expuesta en términos de dignidad y derecho. Dependiendo del uso del edificio (los edificios eclesiásticos encabezando la escala, seguido de edificios públicos como bibliotecas, escuelas y hospitales para terminar con los privados como casa y villas), éstos tendrán -mayor o menor- acceso o derecho a las partes que los conforman.

Durand, J. N. L. (1799-1801). Receuil et parallele des édifices en tout genre, anciens et modernes.

independiente, de aquello que constituiría un edificio adecuado, Durand lo contiene en un único y universal método de diseño. Este método responde a la premisa que rige su ideal de arquitectura: economía y conveniencia que permitan la utilidad absoluta. "La conveniencia incluye la estabilidad, higiene y comodidad, mientras la economía reúne la simetría, regularidad y sencillez. Por tanto, el principio de economía se refiere sobre todo a la eficiencia del diseño y una planificación técnica clara de los métodos de ejecución"<sup>10</sup>.

De esta forma, el método de proyección sistematizado consiste en una retícula ortogonal y modular que forma la trama base para los elementos de carga del proyecto. Posteriormente se toman los componentes<sup>11</sup> que conforman un edificio y se ensamblan sobre la trama base. La facilidad técnica y de ejecución incrementa considerablemente. En ese momento, la implementación de un proceso de diseño riguroso propicia la tipificación absoluta de los edificios y el surgimiento de una nueva arquitectura oficial del Estado francés. Sin embargo, a largo plazo, la semilla que deja Durand es la estandarización del pensamiento.

Lo que me interesa resaltar de los tres Vitruvios es que sus obras, de llevar por nombre uno que describiese fielmente el contenido que profesan, no sería éste "tratado de arquitectura" sino el "manual para la construcción del buen edificio". Y habría que hacer esta distinción lingüística puesto que hay un gran peligro en encontrar si-

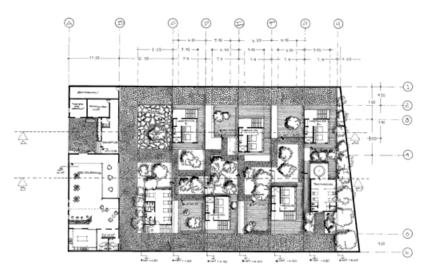


Figura 1: Plano planta de conjunto realizado con los criterios convencionales de la disciplina, herencia directa de los tratados y método de diseño de Durand. Elaboración propia.

nonimia entre "arquitectura" y "construcción". He elegido tirar de estas tres hebras conductoras –y no de otras– puesto que los ecos de este esquema de pensamiento conforman el dogma hegemónico que ha adoctrinado y domina actualmente la enseñanza y práctica arquitectónica.

Ciertamente no deja de haber voces que lo han señalado con anterioridad. Alberto Pérez-Gómez<sup>12</sup>, reconocido historiador y teórico de la arquitectura, ha dedicado una buena parte de su producción escrita a generar una propuesta sobre aquello que tendría que recuperar la arquitectura y la enseñanza de ésta en nuestros días. A este respecto, me propongo examinar en cua-

<sup>12</sup> Arquitecto por el Instituto Politécnico Nacional, realizó sus estudios de posgrado en el Reino Unido y fue catedrático en Estados Unidos y en Londres. Fue director de la Escuela de Arquitectura de Carleton University, Canadá, donde actualmente reside. En 1987 fue nombrado a la cátedra Saidye Rosner Bronfman en Historia de la Arquitectura en la Universidad de McGill, donde creó y dirige un programa en Historia y Teoría de la Arquitectura. Dentro de sus publicaciones se encuentran: Architecture and the Crisis of Modern Science; Polyphilo or The Dark Forest Revisited; Architectural Representation and the Perspective Hinge (con Louise Pelletier); y Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics.



<sup>10</sup> Trad. propia. Fauria, G. et al., op. cit., p. 324.

<sup>11</sup> Los componentes o elementos de diseño los retoma de los lenguajes arquitectónicos de los órdenes clásicos y haciendo adecuaciones tratando de mantener lo esencial para el cumplimiento de la función. Aboga por una arquitectura desornamentada y critica la decoración por no aportar a la óptima ejecución.

tro ejes sus tesis primordiales, planteadas en los artículos que conforman *Tránsitos* y *Fragmentos* y el libro *De la educación* en arquitectura, dos de sus publicaciones más recientes al respecto.

# Fenomenología y conciencia encarnada

Uno de los ejes principales consiste en una relación fenomenológica con nuestro entorno. Con base en la fenomenología de Merleau-Ponty, rechaza que la percepción sea un efecto pasivo y constante, en contraste con una acción sinestésica de los sentidos operando de forma conjunta y "no como la imagina la psicología cartesiana (...) supuestamente ocurriendo partes-extra-partes, a través de nuestros sentidos independientes entendidos como mecanismos autónomos"13. Plantea que el significado surge de nuestra relación corpórea con las cosas e insiste en la simultaneidad que da pie a la existencia de una conciencia encarnada. Por lo anterior, ha criticado de manera vehemente la dependencia actual de la arquitectura a las herramientas tecnológicas va que al ser inherentemente instrumentales atrofian cualquier posibilidad de realizar las acciones mencionadas. A todo este respecto, fijémonos en la siguiente cita, pues parece sumamente reveladora: "... impedirnos comprender efectivamente la especificidad de los lugares: el mundo exterior se percibe reducido a un espacio homogéneo, cartesiano, y cualquier arquitectura puede aparecer donde quiera, mientras esté firmada por Zaha o Calatrava" (cursivas mías)14. Pues bien, aquí hay un primer acercamiento de gran solidez hacia nuestra relación por defecto con el mundo y a nuestra incomprensión con la especificidad del lugar, en sintonía con la propuesta fenomenológica. Sin embargo, la segunda parte de esta oración (en cursivas) revela lo siguiente: lo que preocupa al autor no es sobre la especificidad de los lugares, en tanto a su real comprensión, sino a cómo la incomprensión permite que algunas arquitecturas se materialicen –en este caso la arquitectura de autor, posibilitada por la globalización y el mercado—, y otras no.

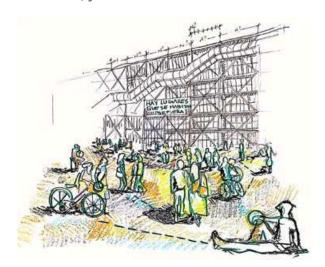


Figura 2: Croquis en una plaza pública. Elaboración de la autora.

# Hermenéutica y formación humanística

En polémica oposición se encuentra con el tratamiento actual de la historia como una acumulación de datos dentro de una temporalidad lineal, cuya valoración va en aumento de acuerdo con la cercanía que mantenga con el progreso tecnológico. Atribuye a Durand ser un parteaguas muy profundo –impulsado únicamente por el cumplimiento de la eficiencia tecnológica– ya que "en toda la teoría anterior, encontramos de manera invariable preocupaciones más amplias sobre el significado



<sup>13</sup> A. Pérez-Gómez, Tránsitos y Fragmentos: Textos críticos de Alberto Pérez-Gómez, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019, p. 123.

<sup>14</sup> A. Pérez-Gómez, De la educación en arquitectura, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2017, p. 21.

cultural de la arquitectura..."<sup>15</sup>, en contraste con lo planteado, por ejemplo, en el *Recueil* de Durand. No obstante, se entiende que en una tradición filosófica clásica<sup>16</sup> las preocupaciones rondaran en torno al porqué metafísico de la disciplina, así como se entiende el camino que abrió Durand en el horizonte tecnológico que se vislumbraba en el XIX.

El contenido de los tratados anteriores se explica de acuerdo con el contexto histórico en el que están inscritos y no tanto por el contenido (qué), en este caso la variable, o por la finalidad (para qué), en este caso la constante. Pérez-Gómez, preocupado por la forma que toma la variable en los últimos siglos -con justa razón y con una respuesta cautivadora-, encuentra la alternativa en la ontología hermenéutica donde podamos "modificar los términos de nuestra relación con la historicidad (...) para construir una teoría, generando narrativas a partir de la evidencia"17. Ahora bien, para entender la postura de este autor frente a la teoría arquitectónica, conviene citarle en extenso: "Los inicios de la crisis de la arquitectura (...) deben ser vistos en paralelo al inicio de la ciencia moderna y a su impacto en el discurso arquitectónico (...) sobre todo después de Jean-Nicolas-Louis Durand (...) la legitimidad de la teoría y la práctica predicadas por el cientificismo fueron reducidas a mera instrumentalidad" (cursivas mías)18. De esta forma,

sostiene una reivindicación de la teoría, volviendo a incluir en ella las dimensiones filosóficas y humanísticas de antaño.

El quid de la cuestión es el siguiente: Persigue reivindicar la formación de las y los arquitectos como humanistas, en sus palabras "la teoría no funciona hoy porque se instrumentaliza" y "el valor de las teorías arquitectónicas dependió a partir de entonces de su capacidad de producción" y, sin embargo, toda su propuesta tiene como finalidad construir una mejor arquitectura<sup>21</sup>, ¿no es esto una contradicción mayúscula? A simple vista, enjuicia brutalmente la instrumentalización teórica, no obstante, pareciera que en realidad lo que critica es el contenido de los últimos dos siglos.

# Dicotomía concepción-realización

A lo largo de sus escritos hace mención frecuente a permitir el desarrollo de los momentos de traducción entre la concepción y realización de la arquitectura, basándose en que es aquí donde "se daba la enseñanza de la arquitectura [en contraste con la] mentalidad tecnológica que quisiera evitar todas las ambigüedades del lenguaje y construir edificios generados por algoritmos"22. Evoca cómo para Filarete, el espacio entre una idea (conceptualización) y un edificio (realización) es un momento de maduración aprovechable para la propuesta original: "Para el arquitecto moderno es muy difícil de concebir la idea de que el edificio que uno construye no es igual al que se dibujó y que esos momentos interpretativos (entre dimensiones, entre la pa-



<sup>15</sup> A. Pérez-Gómez, op. cit., 2019, p. 150.

<sup>16</sup> Más adelante, sobre la teoría vitruviana, Pérez-Gómez recuerda la estrecha relación encontrada entre la theoría y la techné, como una articulación fundamental para el saber-hacer de las artes, haciendo hincapié en la importancia de los distintos tipos de conocimiento como eje rector. (Véase ibid., pp. 151, 168-173).

<sup>17</sup> Ibid., p. 164.

<sup>18</sup> Ibid., pp. 157-8.

<sup>19</sup> A. Pérez-Gómez, op. cit., 2017, p. 34.

<sup>20</sup> A. Pérez-Gómez, op. cit., 2019, p. 158.

<sup>21</sup> Entiéndase "mejor" como "más ética" o "responsable", en palabras de Pérez-Gómez.

<sup>22</sup> A. Pérez-Gómez, op. cit., 2017, p. 18.

labra, el dibujo, las maquetas y el edificio) representan una oportunidad para hacer nuevos descubrimientos y *enriquecer el proyecto*"<sup>23</sup> (cursivas mías). Es completamente cierto.

Sin embargo, entraña un problema enorme pensar la arquitectura como una dicotomía concepción-realización. Para empezar, porque revela que el pensamiento tiene como finalidad una segunda fase en la cual se materializa en un objeto tangible y, de la misma forma, porque divide tajantemente el pensar del hacer. En arquitectura, ¿el hacer es construir? En el entendimiento hegemónico, en efecto, el hacer arquitectónico está traducido incuestionablemente como producción, pensar en hacer arquitectura es el paso que antecede a la materialización de un objeto arquitectónico o un proyecto construido. Estamos hablando de una dicotomía que reduce la arquitectura a un fragmento de lo que podría ser. Sobre todo, tratándose de un mismo proyecto teórico que anteriormente critica la separación entre el pensar y el sentir.

# Globalización y localidad

También se ha posicionado sobre el mundo globalizado. Como he señalado con anterioridad, lo que se critica de nuestra tradición arquitectónica se encuentra en los pasados dos siglos y, particularmente, en lo que éstos han desembocado en la actualidad. Le inquieta la crisis que trae consigo la globalización en la arquitectura; suprimiendo saberes tradicionales de culturas particulares, desprendiéndose de un significado e impulsándose por criterios mercantiles. Describe el estado frívolo de la arquitectura contemporánea acertadamente:

"La producción arquitectónica reciente, (...) de vanguardia, por lo general celebra el uso de computadoras para generar formas inverosímiles (...) en busca de lo novedoso como objeto de consumo (...) asociadas con un supuesto autor genial. Así, éste adquiere el estatus de estrella cinematográfica y contribuye a dejar de lado toda la consideración ética en el proyecto arquitectónico. La atención hacia precedentes históricos y a las condiciones (...) cualitativas del lugar donde echará raíces el futuro edificio son cruciales para lograr a través del proyecto un entorno significativo" (cursivas mías)<sup>24</sup>.

Busca devolverle el mérito que le corresponde a lo local; de ahí una de sus tesis características sobre "volver al sitio" y respetar la multiculturalidad<sup>25</sup>. Mi objeción no es sobre retomar los aciertos anteriores a la vida contemporánea, pero los discursos se construyen unos a otros. Sin restarle veracidad al fundamento de la cita anterior, habría que señalar que Pérez-Gómez, lejos de reconocer algún posible equívoco histórico anterior al periodo entre el XVIII y el XIX -apenas un par de siglos-, encuentra las soluciones en un pasado enaltecido. La manera de conceptualizar de Durand no es una creación aislada. Probablemente sea más fácil tapar el sol con un dedo, que adjudicarle la crisis de la arquitectura a un momento tan particular.

<sup>25</sup> En parecidos términos con el eje anteriormente mencionado sobre los momentos de traducción, también dentro de la multiculturalidad encuentra una posibilidad. Como lo plantea Steiner en Después de Babel, Pérez-Gómez también la reclama como algo, no solamente posible, sino necesario para la comunicación humana.



<sup>24</sup> Ibid., pp. 231-2.

\* \* \* \* \*

Previamente he replicado a algunos puntos que, si bien considero contradictorios, están inscritos en proposiciones importantísimas. Así que, para finalizar, he de decir: lo que se me presenta como el gran fallo de Pérez-Gómez es el conjunto, por aquello mencionado al principio de este texto sobre la finalidad de la arquitectura. Fijémonos en algunas cursivas marcadas en las citas que extraje del autor, ya que manifiestan intencionalidad: "enriquecer el proyecto"; "consideración ética en el proyecto arquitectónico"; "... precedentes históricos y a las condiciones (...) cualitativas del lugar donde echará raíces el futuro edificio son cruciales para lograr a través del proyecto un entorno significativo". Y probablemente la más importante de todas: "Sin pretender ser prescriptivo, es posible establecer algunos criterios para concebir una arquitectura capaz de construir un mundo emotivo y dado -con significados apropiados- para responder a valores culturales reales que tienen aún raíces en el mundo cotidiano, donde conviven culturas diversas..." (cursivas mías)<sup>26</sup>. Interesantísimo, necesario e insuficiente. La variable (contenido) nos acerca mucho a maneras alternativas de relacionarnos con la arquitectura, pero no es disruptiva, y se quedará corta siempre que siga ligada a la reiterativa constante (finalidad): "manual para la construcción del buen edificio". Aunque Pérez-Gómez no tenga motivaciones de producción masiva y globalizada, sí que las tiene de producción, aunque sea local.

Propuestas hay, ¿qué duda cabe?, y son condición necesaria, más no suficiente, para romper el paradigma contemporáneo arquitectónico. Y no es suficiente porque abordan únicamente la arquitectura

construida. Así es, no podemos ni debemos dar por hecho que la arquitectura sólo es hasta que se construye. La crítica ahora afirma que "no todas las construcciones son arquitectura", y es verdad. De esto está hablando Pérez-Gómez y tantos más, reclamando principios como la habitabilidad, como el ejemplo que he mencionado al inicio, haciendo pedazos a la arquitectura de autor, planteando distintas relaciones con el entorno. Me sumo a estas tesis, sin embargo, agregaría: así como no todas las construcciones son arquitectura, no toda la arquitectura son construcciones.

La emancipación de la arquitectura de esta crisis podrá plantearse cuando el objeto arquitectónico sea concebido como una de las posibles partes de la práctica, y una de las partes nada más, no como condición sine qua non. El gran fallo de Pérez-Gómez es el mismo que el de la disciplina. Pretende reivindicar la teoría, la representación gráfica, la historia, el pensamiento, la literatura, el multiculturalismo y todas sus posibles articulaciones con el espacio, introduciéndolas en la esfera de concepción, previa a la de realización. En la esfera del pensar, previa al del hacer, cuando estas prácticas por sí mismas ya significan un hacer sumamente complejo. Pérez-Gómez retoma estas prácticas para, una vez más, enriquecer el proyecto arquitectónico y hacerlo mejor de acuerdo con la innegable subjetividad de nuestra época, así como Vitruvio, Alberti y Durand. No reivindica; retoma, ajusta a su época y perpetúa que sus mismas propuestas estén instrumentalizadas y tengan un fin utilitario. Se ha dicho hasta el cansancio que la arquitectura es más que producir edificios, haciendo alusión a la mala praxis dentro del gremio, pero también es más que producir buenos edificios. ¿A qué me refiero con esto? Pen-



semos que si el producto arquitectónico en tanto objeto construido depende absolutamente de lo que suceda en las prácticas que han sido relegadas, la génesis arquitectónica se encuentra en estas prácticas.

Si estamos plantando que la arquitectura no es sinónimo de construir, se debe a que hay algo mucho más profundo en el habitar que únicamente la edificación. Si lo construido no es lo ontológico del habitar ¿qué es eso que también abarca la arquitectura que no es la construcción en sí? Y en lo que sí sea ontológico del habitar, ¿no se puede encontrar un fin en sí mismo, aceptar otras manifestaciones y no instrumentalizar su estudio con un fin estricto de materializarse en edificación? Bastará con identificar en la alteridad, en culturas no occidentalizadas, en modos de vida que no privilegian el producto arquitectónico como una condición de su pleno habitar para dar cuenta de que, posiblemente, a lo que está respondiendo la arquitectura contemporánea no sea una necesidad humana.

Dicho esto, otra pregunta interesante sería, ¿la arquitectura solamente es para lo humano occidentalizado? O bien, ¿la arquitectura es para todo lo humano siempre y cuando se adapte a los estándares del habitar occidental? El pensamiento occidental no procura únicamente lo mercantil; también aquellos pocos que no son motivados por estos intereses privilegian lo visible, lo tangible y lo material. La reivindicación de la arquitectura podría encontrarse en reconocerle y otorgarle a la génesis de la arquitectura, que está en el pensar y sus derivados, un fin en sí misma y permitir que se desarrollen otros caminos desde ahí, no hacia el producto edificado -pues la mejora de éste será una consecuencia conveniente- sino hacia la manifestación arquitectónica. ¶

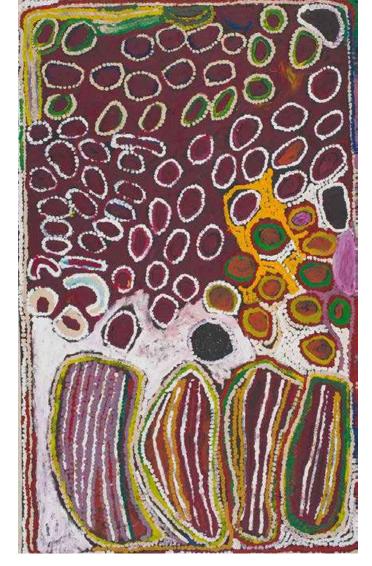


Figura 3: Pangkapini, Minyipuru, 2007. Por Mulyatingki Marney, Martumili Artists. En Museo Nacional de Australia. Pintura que representa la cosmovisión del territorio en las comunidades aborígenes australianas.

## Referencias

- Battista Alberti, L. (1992). De Re Aedificatoria, Akal, Madrid.
- Fauria, G., Evers, B., Thoenes, C. (2003).

  Architectural theory: from the Renaissance to the present: 89 essays on 117 treatises.

  Taschen, Köln.
- Marco Vitruvio Polión. (1987). Los Diez Libros de Arquitectura, trad. J. Ortiz y Sanz. Akal, Madrid.
- Pérez-Gómez, A. (2017). De la educación en arquitectura, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
- Pérez-Gómez, A. (2019). Tránsitos y Fragmentos: Textos críticos de Alberto Pérez-Gómez, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.



# año 7 número 28 – noviembre 2020 –enero 2021

# La fotografía como patrimonio. La creación del Centro Documental para la Historia Gráfica, Fototeca Taxco

# Por Mayra N. Uribe Eguiluz.

# La fotografía como patrimonio documental

l concepto de patrimonio cultural se ha ido transformando y ampliando a lo largo del último siglo, de considerar exclusivamente lo monumental, artístico e histórico como principales valores para su protección, se ha pasado a la puesta en valor de otros asuntos que determinan una concepción más extensa y actualizada de la cultura, como las formas de vida, las prácticas sociales, los conocimientos, las técnicas y las mentalidades de los individuos y grupos de una comunidad.

Del mismo modo, los acervos fotográficos hoy son reconocidos como parte importante del patrimonio cultural pues desde el valor documental de la fotografía, resultan ser testimonio de la geografía, el urbanismo y la arquitectura de los lugares, así como de las prácticas culturales y sociales de sus habitantes.

La fotografía se identifica como parte del patrimonio documental, pues se conforma básicamente por dos componentes: el contenido informativo de la imagen y el soporte en el que se consigna. Según la UNESCO, los documentos, a través de su



San Miguel Arcángel en procesión de Las Vírgenes, Semana Santa en Taxco, 1959. Fotografía: Juan Crisóstomo Estrada.

grafías antiguas despiertan de forma casi natural el interés de los ciudadanos, posiblemente sea por su capacidad evocadora del pasado que facilita el identificarnos con lo representado; aun cuando no hayamos vivido o participando del acontecimiento retratado, si podemos identificarnos colectivamente como pertenecientes a esa sociedad y esa historia.

<sup>1</sup> http://www.unesco.org/new/es/santiago/communication-information/memory-of-the-world-programme-preservation-of-documentary-heritage/what-is-documentary-heritage/





Entrada de la banda escolar del Estado de México, desfile inaugural XLIII Feria Nacional de la Plata, noviembre de 1980. Fotografía: Juan Crisóstomo Estrada.

Por otro lado, es importante mencionar la popularización de la fotografía, con ella se inauguró una nueva dimensión de la percepción cultural, pues encuadrar y disparar la cámara devino, a la vuelta de los años, en un registro popular de los momentos ordinarios y excepcionales de nuestra existencia personal y colectiva; así, el registro de lo cotidiano entró en el universo ampliado de las imágenes y la construcción de la cultura visual y memoria de nuestros pueblos.

# Iniciativas para preservar el patrimonio documental

Para facilitar la conservación del patrimonio documental mundial, así como el acceso público y gratuito a los materiales, se creó en 1992 el Programa *Memoria del Mundo*,<sup>2</sup> una iniciativa de la UNESCO destinada a preservar el patrimonio documental albergado en bibliotecas, archivos y museos, como símbolo de la memoria colectiva de la humanidad. Este patrimonio refleja la diversidad de los pueblos, las culturas y los idiomas; pertenece a todos y



Terminal Flecha Roja, julio 14, 1980. Fotografía Juan Crisóstomo Estrada.

debe ser plenamente preservado, protegido y accesible en forma permanente y sin obstáculos. El objetivo de este programa es aumentar la conciencia mundial sobre la existencia y el significado del patrimonio documental.

Atendiendo a dicha iniciativa de la UNESCO, muchos países han agregado diversos proyectos para proteger y difundir su patrimonio documental. Particularmente sobre la conservación del patrimonio fotográfico, podemos mencionar el caso de España con su Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico,3 un instrumento de gestión y planificación estratégica desarrollado por la Administración General del Estado, concebido bajo la premisa de la preservación y difusión de los fondos fotográficos municipales que lo integran. Se trata de un proyecto que busca facilitar la preservación y difusión de los materiales fotográficos regionales, así como fomentar la investigación, conservación y disfrute público de éstos.

http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/eu/dam/jcr :e97e9f56-5c1c-4192-96bf-3c02fbd6cad3/11-maquetado-patrimonio-fotografico.pdf



<sup>2</sup> MoW por el acróstico en inglés Memory of the World. Véase https://en.unesco.org/programme/mow

<sup>3</sup> Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico, España, 2015

Algunas de las convocatorias y activaciones culturales promovidas desde este programa a favor de la localización, recuperación y conservación de patrimonio fotográfico, consideran la participación ciudadana como elemento fundamental, mediante la aportación de las imágenes que resguardan en sus colecciones particulares. Por ejemplo, el proyecto "álbum familiar" patrocinado por Caja Madrid con cinco ediciones desde 2002;4 o bien, los múltiples proyectos y esfuerzos que los gobiernos municipales y las comunidades autónomas han realizado para el acopio y consulta pública de sus colecciones fotográficas a través de portales y catálogos en línea.5

En el caso de México, existen importantes repositorios de fotografía que son de naturaleza diversa en su origen: fototecas, archivos, colecciones y fondos diversos, que procuran la conservación, investigación y divulgación de sus materiales, por mencionar algunos: Fototeca Nacional del INAH con la más importante y diversa colección de imágenes fotográficas del país, además de un catálogo digital disponible para su consulta. Acervos fotográficos de universidades como el de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, el Instituto de Investigaciones Estéticas, el Instituto de

Actualmente existe el Observatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano (Fotobservatorio)<sup>6</sup> un organismo autónomo e incluyente formado por especialistas, coleccionistas y estudiosos de la fotografía en el país, que a través de una página web, condensa los datos y la información básica y de contacto de los archivos o acervos fotográficos mexicanos, además de brindar asesorías y capacitaciones en materia de conservación.

Investigaciones y Estudios sobre la Univer-

sidad y la Educación UNAM, el Tecnológico

El propósito principal del sitio *Fotobservatorio* es que cada archivo o acervo fotográfico pueda enlazarse, registrar y actualizar los datos de sus acervos, integrando de esta forma, un directorio de los acervos mexicanos activos y disponibles para su consulta, además de servir como instrumento de intercomunicación en el que se comparte información relevante, útil y oportuna para mejorar el conocimiento acerca del estado que guardan estos repositorios, sus problemas, sus esfuerzos y logros en materia de conservación, organización, documentación y gestión como patrimonio de la Nación.<sup>7</sup>

# 4 https://www.elojoqueescucha.com/album-familiar-caja-madrid/

# Patrimonio fotográfico de Taxco, esfuerzos con perspectiva patrimonial

El caso de Taxco de Alarcón, Guerrero es muy interesante pues si bien se trata de un poblado de origen minero, su inserción

<sup>7</sup> Actualmente el Centro Documental para la Historia Gráfica Fototeca Taxco, se encuentra reconocido y enlistado dentro de los acervos fotográficos nacionales documentados por el Fotobservatorio http://198.199.101.186/fototeca?id=95



de Monterrey; así como archivos fotográficos de coleccionistas y particulares como Fototeca Antica A.C. y diversos fondos fotográficos gubernamentales y municipales.

Actualmente existe el Observatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano (Fotobservatorio)<sup>6</sup> un organismo autónomo e incluyente formado por especialistas, coleccionistas y estudiases de la fetografía

<sup>5</sup> Las Comunidades Autónomas de España han realizado un esfuerzo considerable para el tratamiento y puesta a disposición pública de sus colecciones fotográficas, a través de páginas web y catálogos en línea. Entre los más significativos se encuentran el Acervo del Ayuntamiento de Girona https://www. girona.cat/sgdap/cat/recursos\_fons.php; Memoria Digital de Canarias https://mdc.ulpgc.es/; Memoria Digital de Catalunya https://mdc1.csuc.cat/ca/colTipus; Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha http://bidicam.castillalamancha.es/ bibdigital/archivo\_de\_la\_imagen/es/micrositios/inicio.cmd

<sup>6</sup> http://fotobservatorio.mx/documento\_base.html

como destino turístico cultural desde el primer tercio del siglo XX, le posibilitó un prolífico registro fotográfico.

Este pequeño y pintoresco pueblo con su monumental iglesia barroca, sirvió de motivo e inspiración a numerosos artistas y viajeros, quienes fascinados por las vistas panorámicas que este pueblo ofrecía, buscaron la manera de registrarlas. Algunos fotógrafos como Charles B. White, Hugo Brehme, Manuel Ramos, Enrique A. Cervantes, Sabino Osuna, Mauricio Yáñez, Nacho López, Luis Márquez Romay, la Compañía México Fotográfico, entre otros; produjeron emblemáticas fotografías de Taxco, las cuales circularon a manera de tarjetas postales. La mayoría de estas imágenes giran en torno a la iglesia de Santa Prisca y el desarrollo urbano de sus alrededores; aunque también resaltan algunos otros motivos de interés arquitectónico como las iglesias y capillas, las fuentes, las plazuelas, las calles pintorescas y los principales hoteles.

Actualmente podemos identificar diversas colecciones fotográficas particulares, con importantes acervos que dan cuenta de la vida cotidiana y prácticas culturales de este pueblo; entre los más numerosos y de mayor riqueza documental y visual se encuentran las colecciones de Juan de Dios Labra, Pernel Thyseldew, Juan Crisóstomo Estrada y Pedro Juárez. Sin embargo, falta investigar un poco más en las colecciones familiares e implementar un plan de rescate, digitalización y difusión de dicho patrimonio.

La riqueza del patrimonio fotográfico de Taxco demanda la aplicación de diversas estrategias para garantizar la localización, preservación y divulgación de sus colecciones.

En un esfuerzo por registrar el patrimonio fotográfico local, se ha propuesto la creación del Centro Documental para la Historia Gráfica, Fototeca Taxco; con el objetivo de rescatar, documentar y difundir la memoria histórica local. Un proyecto en colaboración entre la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM y el Municipio de Taxco de Alarcón, Guerrero.



Don Juan Crisóstomo Estrada, cronista y fotógrafo de Taxco, 2019.

# El Centro Documental para la Historia Gráfica, Fototeca Taxco.

Este es un proyecto orientado a fortalecer el conocimiento, la valoración y la difusión del patrimonio documental fotográfico de este municipio. Su principal tarea es la recopilación, organización, catalogación, digitalización, investigación y difusión de materiales gráficos y fotográficos antiguos para, de este modo, garantizar la permanencia y difusión de una parte del patrimonio documental y visual regional.

Entre sus propósitos principales se encuentran procurar estrategias y mecanismos para la difusión y activación de la



memoria colectiva de sus habitantes, así como el desarrollo de ejercicios académicos, creativos y de investigación, basados en la imagen histórica.

Los trabajos de este centro dieron inicio en junio de 2020 con la documentación, catalogación y digitalización del Fondo Fotográfico Juan Crisóstomo Estrada, el cual se compone de 22,000 negativos formato 120, que reflejan la mirada de un fotógrafo local que retrata permanentemente la vida cotidiana taxqueña; sus festivales, campeonatos de futbol, desfiles, actos religiosos, públicos y políticos, desarrollo urbano, nuevas construcciones y vistas panorámicas de la ciudad.

Actualmente, parte de los trabajos de este Centro Documental se han realizado gracias al apoyo del Programa UNAM-DGA-PA-PAPIME proyecto: PE402120.



Taller conservación de fotografía antigua. Hydra+fotografía, Mercedes Aguado Zamora, 2019.



Acervo fotográfico de Don Juan Crisóstomo Estrada, cronista y fotógrafo de Taxco, 2019.

Ilonka Csillag, especialista en temas de patrimonio en Chile, puntualiza que "preservar es colocar al objeto en situación tal que la comunidad pueda acceder a él, no sólo como una imagen bonita, sino como una imagen que representa algo, y cuyo contexto y ubicación histórico-espacial permite desarrollar identidad y reconocimiento", justo eso es lo que buscamos hacer desde el Centro Documental para la Historia Gráfica Fototeca Taxco, por lo que algunas de las líneas de acción a desarrollar en este proyecto son:

- Realización permanente de trabajos de digitalización, documentación, catalogación y divulgación de los materiales fotográficos localizados.
- Descripción de fondos y colecciones y en la medida de lo posible, documentar relatos y entrevistas a partir de las imágenes fotográficas.
- Promover la organización de jornadas y congresos sobre preservación y difusión del patrimonio fotográfico.
- Realización permanente de actividades de difusión y promoción: exposiciones en espacios públicos, festivales que contemplen concursos, jornadas, foros; publicación de catálogos para dar a conocer colecciones, fotógrafos, géneros fotográficos, etc.



- Uso de redes sociales para generar, compartir y difundir información y colecciones, plataformas y catálogos para la consulta de imágenes en línea, exposiciones virtuales.
- Implementación de programas colaborativos institucionales. Las instituciones museísticas, así como las educativas son agentes culturales que posibilitan el desarrollo de acciones de salvaguarda, interpretación y divulgación del Patrimonio Cultural.
- Facilitar la labor de investigadores, creadores, artistas y diseñadores que recurran al patrimonio fotográfico para desarrollar proyectos creativos o de investigación.
- Diseñar una política de adquisiciones y procuración de fondos para operar proyectos de conservación, digitalización, catalogación y difusión de los materiales.

De esta manera esperamos contribuir a la preservación, documentación, valoración, difusión e investigación del patrimonio fotográfico Taxqueño. ¶

# Fuentes de consulta

- Cenfoto-UDP, Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico de la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile. http://www. patrimoniofotografico.cl/nosotros/presentaci%C3%B3n.html
- Didàctica del Patrimoni Cultural. Blog dedicat a difondre la didàctica del patrimoni, la museografia didàctica i l'ús educatiu dels museus i conjunts patrimonials.
   https://didcticadelpatrimonicultural.
   blogspot.com/2018/04/la-historia-local-como-instrumento.html
- Fotobservatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano http://fotobservatorio.mx/documento\_base.html



Negativos 6×6, fiesta de cumpleaños de Linda Porbverny, casa del señor Pedro Pérez, agosto 19, 1965. Autor: Juan Crisóstomo Estrada.

- Patrimonio Fotográfico, imagen y memoria http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0059353.pdf
- Patrimonio fotográfico y documental: preservación, educación y accesibilidad. María Laura Rosas. https://newmedia.ufm. edu/video/patrimonio-fotografico-y-documental-preservacion-educacion-y-accesibilidad/
- Patrimonio Fotográfico: Estrategias Para Su Gestión. Joan Boadas i Raset http:// www.girona.cat/web/sgdap/docs/patrimonio\_fotografico\_estrategias.pdf
- Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico, España, 2015 http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/eu/dam/jcr:e97e9f56-5c1c-4192-96bf-3c02fbd6cad3/11-maquetado-patrimonio-fotografico.pdf
- Servicio Nacional de Patrimonio Cultural, Chile.
- http://www.dibam.cl/614/w3-article-5440.html?\_noredirect=1
- UNESCO. Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe www. unesco.org/santiago



# año 7 número 28 – noviembre 2020 –enero 2021

# Centenario de Das Cabinet des Dr. Caligar. 1920-2020

# Por Adriana Romero Lozano.

n la Europa del siglo veinte, desde la primera década, pero con mayor presencia en los años veinte, la interacción entre las vanguardias artístico-literarias y el cine se intensificó, ya que es considerado como un medio innovador, por lo que fue adoptado por tales corrientes de avanzada, utilizándolo como un medio para dar forma a los preceptos de sus estatutos. Un ejemplo de ello es el filme futurista Thaïs¹ del director Anton Giulio Bragaglia en 1917; el dadaísta Entr'acte2 de René Clair, en 1924; y el surrealista Un perro andaluz³ de Luis Buñuel, en 1929, por citar algunos.

Entre algunos teóricos del cine existe discrepancia en cuanto al año del filme, ello se debe a que algunos –como Antonio Costa– colocan el año de producción y no necesariamente el del estreno. Por eso en algunos apuntes la fecha varía por un año. Para este artículo se ha considerado la fecha de estreno.

Y es en el cine alemán, bajo la influencia del expresionismo pictórico, literario y teatral, que emergió esta vanguardia,



Acervo fotográfico de Don Juan Crisóstomo Estrada, cronista y fotógrafo de Taxco, 2019.

inmersa en un país derrotado durante la Primera Guerra Mundial<sup>4</sup>. La Alemania de la posguerra vivía un ambiente sombrío, que se ve reflejado en dichos filmes. *Das Cabinet des Dr. Caligar*, de Robert Wiene<sup>5</sup> se estrenó en 1920. Este filme sirve de paradigma para englobar y caracterizar al cine expresionista. Tal es la impronta del filme que surge el término *caligarismo* caracterizado por el uso de escenografías y métodos de actuación con raíces pictóricas y teatrales, en concreto del teatro de cámara.

<sup>5</sup> Robert Wiene (Breslavia, 1873 - París, 1938). Director alemán de cine mudo.



<sup>1</sup> Thaïs. Dir. Anton Giulio Bragaglia. Italia. 1917.

<sup>2</sup> Entr'acte. Dir. René Clair. Francia. 1924.

<sup>3</sup> Un chien andalou. Dir. Luis Buñuel. Francia-España. 1929.

<sup>4</sup> La Primera Guerra Mundial (también llamada la Gran Guerra) fue una confrontación bélica centrada en Europa entre 1914 y 1918.



Escena del film Das cabinet des Dr. Caligar de Robert Weine, 1920.

Del Kammerspiel se deriva al tipo de filmes conocidos como Kammerspielfilm<sup>6</sup>, acuñado por Max Reinhardt<sup>7</sup> para señalar a los filmes escritos por Carl Mayer8, coautor del guion junto con Hans Janowitz9, de Das Cabinet des Dr. Caligar. En su libro Saber ver el cine, Antonio Costa escribe acerca de las características propias del Kammerspielfilm: "ambientación en espacios únicos, rigurosamente delimitados, una particular atención hacia los objetos que, además de desempeñar funciones precisas en el plano dramático, asumen complejos valores simbólicos, movimientos de cámara (travellings10, panorámicas...) y variaciones de los ángulos de las tomas que persiguen una dilatación de los efectos dramáticos..." (Costa, 1991).11



Escena del film Das cabinet des dr. Caligar de Robert Weine, 1920.

Toda una puesta de escena, para la realización de estos filmes, entre de ellos están: Escalera de servicio<sup>12</sup> de Leopold Jessner y Paul Leni; y El último<sup>13</sup> de F. W. Murnau, que comparten a Carl Mayer como guionista.

En el cine expresionista es común la visión deformada de situaciones, así como la utilización de personajes emblemáticos, siniestros, entidades monstruosas y oscuras, que reflejan de cierto modo, la oscuridad sicológica de la posguerra. Un ejemplo de ello es Francis el protagonista, del filme silente, el cual es poseedor de fuertes trastornos sicológicos, un ser quebrado mentalmente. El magnífico trabajo



<sup>6</sup> Kammerspielfilm fue un movimiento cinematográfico contemporáneo a la tendencia expresionista.

<sup>7</sup> Max Reinhardt (Baden, 1873 - Nueva York, 1943). Productor cinematográfico, y director de teatro y cine.

<sup>8</sup> Carl Mayer (Graz, 1894 - Londres, 1944). Guionista cinematográfico austríaco, una de las figuras más importantes del expresionismo alemán.

<sup>9</sup> Hans Janowitz (Poděbrady, 1890 – Nueva York, 1954). Escritor alemán.

<sup>10</sup> El travelling es una técnica cinematográfica que consiste en desplazar una cámara montada sobre unas ruedas para acercarla o alejarla del sujeto u objeto que se desea filmar.

<sup>11</sup> Costa, A. (1991). Saber ver cine, Colección dirigida por Umberto Eco. Instrumentos Paidós. México.

<sup>12</sup> Hintertreppe o Backstairs (en inglés). Dir. Leopold Jessner en colaboración con Paul Leni. Alemania. 1921.

<sup>13</sup> Der Letzte Mann. Dir. F. W. Murnau. Alemania, 1924.

de los decorados escenográficos, acentúan la atmósfera sombría y el claroscuro, pintando sombras pronunciadas. El uso de la iluminación de luz dura, creadora de sombras profundas y animadas, son utilizadas para insinuar situaciones perfectas para recurrir al uso del fuera de campo. El cine expresionista alemán, influyó en géneros y cineastas posteriores. En el centenario del filme de Wiene, veremos una muestra de ello.

La impronta de esta vanguardia histórica y su influencia posterior dentro del cine, la vemos en el género del film noir, o cine negro, un género cinematográfico que se gestó principalmente entre los años 40 y 50 (del siglo XX) en blanco y negro, cuya estética visual en el uso de claroscuros y luz dura, creadoras de sombras impresionantes, tiene raíces expresionistas, esa estética oscura de contraste entre la luz y la oscuridad representa también la ambigüedad de los personajes. destacando en particular las referencias a la obra de



Escena del film The third man de Carol Reed, 1949.



Escena del film Vincent de Tim Burton, 1982.

Wiene, en *El tercer hombre*<sup>14</sup> de 1949, dirigida por Carol Reed; en la que el director hace uso del ángulo holandés /inclinado o aberrante. Dicha técnica se originó en Alemania, y así se le conocía *deutsch* (alemán), pero con el tiempo derivó el término en *dutch* (holandés). Con dicho encuadre en diagonal, se quiebra el horizonte, sirve para representar un quiebre psicológico en los personajes, y en su entorno. Evoca, la escenografía de *Das Cabinet des Dr. Caligar*, con sus ángulos distorsionados y los escenarios de sombras profundas, pintadas y creadas.

En la obra del director Tim Burton<sup>15</sup>, es evidente el impacto del cine expresionista y en particular, de la obra *Das Cabinet des Dr. Caligar*, vemos una muestra en su cortometraje en blanco y negro realizado en *stop-motion*, *Vincent*<sup>16</sup>, de 1982. La clara

<sup>16</sup> Vincent. (cortometraje). Dir. Tim Burton. Estados Unidos de América. 1982.



<sup>14</sup> The Third Man. Dir. Carol Reed. Inglaterra. 1949.

<sup>15</sup> Timothy Walter "Tim" Burton (Burbank, 1958). Director de cine, productor, escritor y dibujante estadounidense.

influencia del expresionismo en la obra de Burton, la vemos a lo largo de su filmografía con obras como *El joven manos de tijera<sup>17</sup>*y *El extraño mundo de Jack<sup>18</sup>*, a principio de la década de los 90, y posteriormente en *El cadáver de la novia<sup>19</sup>*. Destaca su estética con contrastes profundos, y las sombras, como protagonistas fundamentales y el claroscuro de la psique de sus protagonistas.

También en el mundo del video musical se aprecia un claro referente de la influencia de este filme expresionista con tintes góticos de Robert Wiene, esta vez utilizado por la agrupación *Red Hot Chili Peppers*<sup>20</sup> en el video del tema *Otherside*<sup>21</sup> de 1999. El video fue creado por Jonathan Dayton y Valerie Faris en un blanco y ne-



Escena del film Edward scissorhands. De Tim Burton, 1990.

- 17 Edward Scissorhands. Dir. Tim Burton, Estados Unidos de América. 1990.
- 18 The Nightmare Before Christmas. Dir. Henry Selick, producida y concebida por Tim Burton. Estados Unidos de América. 1993.
- 19 Corpse Bride. Dir. Tim Burton y Mike Johnson. Estados Unidos de América. 2005.
- 20 Red Hot Chili Peppers es una banda de funk rock estadounidense formada en 1983 en Los Ángeles, California.
- 21 Otherside, tercer sencillo del álbum Californication (1999) de Red Hot Chili Peppers.



Escena del videoclip Otherside Red Hot Chilli Peppers, 1999.

gro. La escenografía en franca referencia al citado filme fue creada a partir de miniaturas, sets monumentales, con líneas oblicuas para acentuar ese quiebre mental que sufre el protagonista del vídeo.

Si bien, el 2020 ha sido un año de severidad, en este espacio se conmemoró el 2020, como la fecha del primer centenario del estreno de *Das Cabinet des Dr. Caligar*. Qué vengan muchos más para esta obra genial. ¶

# Referencias

- Costa, A. (1991). Saber ver cine, Colección dirigida por Umberto Eco. Instrumentos Paidós. México.
- Otherside, Red Hot Chili Peppers. https:// youtu.be/rn\_YodiJO6k



# La influencia de las artes populares en busca de una imagen para los Juegos Olímpicos de México 1968



Tate Linden

# Por Erika Villa Mansur.

n un artículo anterior aquí publicado, mencioné que para su estudio, era conveniente dividir el desarrollo de la identidad gráfica de los Juegos Olímpicos de México 1968 en tres etapas y en esa oportunidad me di a la tarea de resumir la primera de ellas, en la cual lo destacable es cómo nuestro querido maestro Alejandro Alvarado y Carreño (1932-2019), hijo del famoso artista gráfico Carlos Alvarado Lang, fue comisionado para diseñar el primer emblema, mismo que fue registrado ante el Comité Olímpico Internacional (COI) como la imagen oficial, lo cual persiste por supuesto a la fecha, ya que eso no se puede cambiar en ningún momento.

La segunda etapa que proponemos para articular el análisis comienza cuando el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez fue nombrado presidente del Comité Olímpico Organizador (COO), contando con escasos 27 meses para la celebración del importante evento y aún con muchos pendientes por concretar para el correcto funcionamiento de todos los componentes involucrados, por no hablar de las instalaciones deportivas.

Dentro de esos pendientes, uno de los que más le importaban era la actualización de aquella primera imagen oficial, con la finalidad de contar con otra más adecuada para difundir y promocionar el evento, alejándose un poco del discurso basado en temas prehispánicos y que se acercara hacia nuestras tradiciones populares, pero bajo una mirada de modernidad y vanguardia.

De este modo, el arquitecto Ramírez Vázquez se dio a la tarea de localizar colaboradores que se encargaran del rediseño de la identidad gráfica olímpica mexicana, encontrando a una persona que seguramente consideró ideal para conformar y encabezar un nuevo equipo de trabajo

925 ARTES Y DISEÑO para elaborar una renovada imagen. Hablamos del también arquitecto Manuel Villazón Vázquez, quien refería una trayectoria muy interesante en su formación, ya que contaba con una licenciatura en la carrera de Ciencias de la Arquitectura en la Bachelor of Science in Architecture de la Universidad de Notre Dame du Lac en Indiana E.U.A., habiendo sido estudiante distinguido, al grado de que posteriormente ocuparía el cargo de presidente de la asociación de exalumnos.

A finales de 1964, Villazón concluyó un diplomado en Diseño Industrial en la Hochschule für Gestaltung en Ulm, de Alemania, escuela de Diseño afamada internacionalmente por emplear conceptos vanguardistas de diseño apoyados en lo que entonces eran disciplinas de muy reciente creación, tales como la Comunicación Visual, la Semiótica y la Estética vinculada a la tecnología industrial<sup>1</sup>. Allí, Villazón pudo aprender de profesores de muy alto nivel, entre ellos los propios fundadores, personas tan reconocidas en el medio del Diseño como Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher y Max Bill, quien a su vez era ex alumno de la Bauhaus.

Luego de estudiar en Ulm, Villazón trajo los programas de estudio a México para
fundar y abrir en 1959 la primera carrera
en México de Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana (UIA), fungiendo
como su director de 1960 a 1968. Pero, además, su formación incluía la acreditación
de un diplomado de Diseño Gráfico en el
Royal College of Art de Londres, Inglaterra,
institución de gran tradición en la enseñanza del Diseño, por lo que, conociendo
los principios teórico-prácticos y la estructura académica del Diseño Gráfico,



Fig. 1. Manuel Villazón mostrando trabajos de sus alumnos de la UIA a Pedro Ramírez Vázquez.

en 1968 fundó de igual manera en la UIA, la primera Escuela de Diseño Gráfico en nuestro país.<sup>2</sup>

Seguramente esos antecedentes, así como el hecho de ser un gran dibujante y artista plástico fueron los que condujeron a Pedro Ramírez Vázquez a invitar a Villazón a conformar un equipo de trabajo para realizar los múltiples encargos de Diseño que había para organizar los Juegos Olímpicos [Véase Fig. 1], comenzando con el relanzamiento de la identidad gráfica, por el que éste último se rodeó a su vez de un grupo de profesores y alumnos pertenecientes a la entonces muy nueva carrera de Diseño Industrial de la UIA.

Acompañado de su mano derecha del también arquitecto y profesor de la UIA Jesús Vírchez, Manuel Villazón se dio a la tarea de desarrollar de manera urgente

<sup>2</sup> Luego del término de sus responsabilidades al frente del Departamento de Diseño del COO México 68, Manuel Villazón tuvo una muy sólida y nutrida carrera en el mundo del diseño gráfico y de productos, así como de muebles y el diseño de interiores, lo que bien le valdría un estudio aparte. Sus labores académicas las llevaría a cabo principalmente en la Universidad Motolinía, donde además fundó en 1979 la primera Escuela de Diseño de Interiores de México, así como la Escuela de Arquitectura en 1999. Agradezco a Manuel Villazón García, nieto de nuestro protagonista Manuel Villazón Vázquez el que me haya proporcionado información e imágenes muy valiosas para la presente investigación.



Spitz, René. (2002) The Ulm School of Design: A View Behind the Foreground, Edition Axel Menges.

unos primeros materiales para la promoción de los Juegos, así como otros requerimientos gráficos para las olimpiadas mexicanas.

Este nuevo equipo de Diseño enfocó su búsqueda en motivos de la tradición mexicana que pudiera ser interpretada con la óptica de la modernidad, por lo que tomó un camino que se alejaba de algún modo de la vertiente prehispánica que dominaba la primera imagen, encaminándose hacia las expresiones de las artes populares con un toque atractivo, intenso colorido y mirada pintoresca, buscando plasmar elementos gráficos mixtos tanto de técnicas como de estilos.<sup>3</sup>

Primero se hicieron adecuaciones al emblema oficial incluyéndose el número romano XIX en fondo del emblema y agregando colores vivos y contrastantes [Véase Fig. 2]. De las interacciones formales con esos numerales se hicieron una serie de carteles de corte geométrico donde destacan las figuras de rombos [Véase Fig. 3].

También en esta segunda etapa se rediseñó el Boletín Oficial del COO [Véase Fig. 4], cuyo número 4 muestra una nueva adaptación del emblema olímpico mexicano, el cual quedó incrustado en la parte inferior derecha de la portada y que mostramos en la Figura 5. La propuesta no fue retomada y para el número 5 del boletín se prefirió otro diseño que fue planteado por otro equipo de trabajo en lo que hemos denominado la tercera etapa.

Por otra parte, y como elementos muy importantes en la identidad gráfica olímpica, se desarrolló el sistema de pictogra-



Fig. 2. Adecuaciones al emblema oficial, realizadas por Manuel Villazón y su equipo de Diseño.



Fig. 3. Cartel: *Rombos*, Diseño: Jesús Vírchez, Ejecución: Luis Beristaín.



Fig. 4. Portada del Boletín Oficial No. 4, Diseñado por el equipo de Manuel Villazón, publicado por el COO México 68.



Fig. 5. Adaptación del nuevo equipo de Diseño al emblema de identidad gráfica olímpica, para el Boletín oficial número 4.



<sup>3</sup> Villa Mansur, E. (2020), El diseño de la identidad gráfica para los Juegos Olímpicos de México 68, capítulo 4, La etapa de transición. Tesis para obtención de grado de Doctora en Diseño, FAD-UNAM. En preparación.

mas para identificar las disciplinas deportivas, el cual fue un diseño hecho por Jesús Vírchez4 [Véase Fig. 6] y que igualmente sería ajustado con algunas adecuaciones en la última etapa de Diseño. El mismo "Chuy" Vírchez realizó el diseño de un cartel llamado "México-México" [Véase Fig. 7], como parte de los carteles de promoción, el cual estaba compuesto por repetición modular del nombre de nuestro país (en donde, como vemos, se utilizó la letra O para representar el símbolo de los aros olímpicos rompiendo con la normatividad de uso y aplicación del COI respecto a esta insignia), con tipografía Baskerville, que había sido la elegida por el equipo de trabajo de Manuel Villazón.



Fig. 6. Pictogramas diseñados por Jesús Vírchez para identificar los eventos deportivos.

Un poco más adelante, se fueron tomando como motivos temáticos diversos elementos del arte popular que nos identifican como mexicanos, así como un importante uso del color, elemento que definitivamente se debía explotar para promover al país en otras latitudes. La fórmula fue aplicada en carteles en donde figura un sarape típico [Véase Fig. 8],



Fig. 7. Cartel: México-México. Diseño y Ejecución: Jesús Vírchez.



Fig. 8. Diseño: Manuel Villazón. Ejecución: Chantal Durand.



<sup>4</sup> Agradezco al arquitecto Javier Ramírez Campuzano el que, además de proporcionarme mucha información con sus comentarios, me brindara copia de valiosos documentos provenientes del archivo de su padre, tal como en este caso de la simbología olímpica para México 68.

palomas de barro de Tonalá [Véase Fig. 9], juegos pirotécnicos [Véase Fig. 10], piñatas tradicionales [Véase Fig. 11] o alegres flores [Véase Fig. 12], con una representación particular definida por el estilo de cada una de los autores que participaron en la elaboración de esta serie de posters que en realidad promocionaban más los aspectos populares del país que a la realización de unos Juegos Olímpicos.<sup>5</sup>

En muchos casos, los motivos creados originalmente para los posters realizados por el equipo de Villazón se reutilizaron y adaptaron posteriormente con las nuevas características del diseño planteadas en la tercera y definitiva etapa de desarrollo del Diseño para la olimpiada mexicana, la cual se caracteriza como dijimos, por el logotipo México 68 con base a la tipografía trilineal. Un ejemplo de esto lo vemos en las dos versiones del cartel llamado "Flores"



Fig. 9. Diseño: Manuel Villazón. Ejecución: Manuel Buerba



Fig. 10. Diseño y ejecución: Manuel Villazón.



Fig. 11. Diseño y ejecución: Manuel Villazón.



Fig. 12. Cartel: *Flores*, Diseño de Cartel: Manuel Villazón, Ejecución: Dolores Sierra Campuzano.



<sup>5</sup> Agradezco enormemente el apoyo del Dr. Roberto Gómez Soto que además de darme acceso a su colección personal de materiales de los Juegos Olímpicos de México 68, haya compartido imágenes apoyadas de su amplio y valioso conocimiento sobre el tema.

[Véase Fig. 13], que se llevó a muchos tipos de artículos promocionales como la mascada con la que ejemplificamos este punto [Véase Fig. 14], aunque es importante señalar que lo mismo sucedió con casi todos los temas de la serie.

También se creó un conjunto de carteles para promover el carácter deportivo de los Juegos, en los cuales observamos dos técnicas diferentes en los productos finales. En efecto, una primera serie de carteles con las temáticas de basquetbol, futbol, voleibol y hockey, fueron diseñados por Sergio Chiappa y ejecutados por Manuel Villazón, se realizaron por medio de estilizaciones en alto contraste a partir de fotografías, tal como se observa en la Figura 15 que aquí se expone aquí como ejemplo representativo de este grupo.

Es muy importante observar este ejemplar ya que es evidente producto de la hibridación de los esfuerzos de trabajo de dos grupos de diseño distintos, pues por una parte muestra los arreglos tipográficos utilizados por el equipo de Villazón cuya denominación oficial era Departamento de Diseño de Productos, Elementos de Servicio y Exposiciones y por otra, un incipiente logotipo trilineal que aún no contaba con los aros olímpicos integrados al número 68, mismo que estaba siendo desarrollado por el Departamento de Publicaciones perteneciente al Programa de Identidad Olímpica del COO.

Una segunda serie deportiva fue elaborada con técnica de puntillismo y tiene –a mi parecer– más cuidado, no sólo en los recursos gráficos de estilización de la imagen fotográfica, sino en el uso del color y el cuidado desarrollo en la composición. Consta de cinco carteles con variantes de gimnasia olímpica varonil y femenil, los cuales fueron diseñados y ejecutados por Manuel Villazón, y de igual manera sólo



Fig. 13. Cartel: *Flores*, Adaptación de Diseño con la tipografía trilineal de la última etapa de Diseño.



Fig. 14. Aplicación del diseño del cartel *Flores* a una mascada.



Fig. 15. Diseño: Sergio Chiappa. Ejecución: Manuel Villazón.



muestro un modelo del grupo [Véase Fig. 16], en el que se puede apreciar ya únicamente el logotipo hecho con la célebre tipografía trilineal de la tercera etapa ya con los aros olímpicos integrados, lo que demuestra junto con la pieza anterior, la existencia de traslapes entre etapas de creación y equipos de trabajo abocados a producir las piezas de diseño para la Olimpiada que se celebró hace 52 años.

Para terminar, quiero señalar que para estudiar y analizar el diseño de México 68 es muy importante tener una óptica completa y global de las facetas, procesos, equipos de trabajo y transformaciones a los que se sometió la ardua labor que condujo a la estructuración, planificación, creación y desarrollo de un vasto conjunto de materiales gráficos que tenían un mismo fin, dotar de elementos de comunicación gráfica eficaz a un evento de suma relevancia que marcaría un parteaguas en el itinerario del diseño gráfico en nuestro país.

Agradezco al arquitecto Javier Ramírez Campuzano el que, además de proporcionarme mucha información con sus comentarios, me brindara copia de valiosos



Fig. 16. Diseño y Ejecución: Manuel Villazón.

documentos provenientes del archivo de su padre, tal como en este caso de la simbología olímpica para México 68.

Agradezco enormemente el apoyo del Dr. Roberto Gómez Soto que, además de darme acceso a su Colección personal de materiales de los Juegos Olímpicos de México 68, me haya compartido imágenes apoyadas de su amplio y valioso conocimiento sobre el tema. ¶

## Fuentes de Consulta

- Spitz, R. (2002) The Ulm School of Design: A View Behind the Foreground, Edition Axel Menges.
- Villa Mansur, E. (2020), El diseño de la identidad gráfica para los Juegos Olímpicos de México 68, capítulo 4, La etapa de transición. Tesis para obtención de grado de Doctora en Diseño, FAD-UNAM. En preparación.
- Lazo Margain, A. Entrevista con el Arquitecto Manuel Villazón Vázquez. Excélsior, sección Metropolitana, Reflexiones de nuestro espacio cultural, México, D.F., martes 19 de marzo de 1991.
- Wong Castañeda, B. México ante el Mundo en la Olimpiada de 1968. El Sol de México, México D.F., 29 de Julio de 1967.
- Ramírez Campuzano, J. Wyman no es el autor de México 68. El Universal, sección Cultural, 1° de julio de 2017. https://www. eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2017/07/1/pelean-autoria-del-logotipo-de-mexico-68
- México 68: El mejor arte de los juegos olímpicos que vivimos hasta hoy | Noticias con Zea, Grupo Imagen, 10 oct. 2018. https:// www.youtube.com/watch?v=6CWz\_ y5B-H0&feature=share
- Comunicación personal de Erika Villa con Manuel Villazón García, nieto de Manuel Villazón Vázquez en su estudio en Polanco, México D.F., el 3 octubre de 2019



# año 7 número 28 — noviembre 2020 —enero 2021

# Apuntes sobre selección tipográfica

# Por Alberto Valencia Ortega.

Eres estudiante o profesional de diseño gráfico?, ¿te han encomendado un proyecto?, ¿necesitas utilizar tipografía? –¡siempre necesitas utilizar tipografía!—, ¿por dónde empiezas?, ¿Qué fuente tipográfica debes elegir?, ¿buscas en el sistema de tu computadora o en alguna casa tipográfica?, ¿Qué se vea "bonita" o qué "funcione"?, éstas y otras preguntas, son recurrentes al momento de iniciar el proceso de diseño, sin embargo, todas se disipan al hacer un análisis tomando en consideración algunos aspectos muy sencillos antes de sentarte a diseñar.

Las primeras preguntas por responder –en mi experiencia–, deben ser en relación con el tipo de texto y al uso que se pretende dar al contenido con el que vamos a trabajar y, por otra parte, es de suma importancia tomar en cuenta al usuario que lo va a leer.

## Sobre el texto

Existen muchos tipos de textos, cada uno con características particulares que ayudarán al autor a comunicarse con el lector de forma puntual y transparente, y la tipografía debe ser el vehículo para ello, como lo afirmó Beatrice Warde en su texto de la copa de cristal, "lo más importante en la imprenta es transportar el pensamiento, las ideas, las imágenes de una

Tabla 1	
Textos cortos	Textos largos
Mayor cualidad plástica	Menor cualidad plástica
Mayor carga semántica	Menor carga semántica
Menor requerimiento de aspectos funcionales del signo	Mayor requerimiento de aspectos funcionales del signo

a otras mentes" o Ellen Lupton cuando dijo: "la tipografía es la encarnación del lenguaje".

¿Qué tipo de texto es con el que vamos a trabajar? Narrativo, de consulta, informativo, descriptivos, científico, etc. ¿Qué extensión tiene el texto qué necesito usar?, es corto o largo. ¿Qué tipo de lectura es en función al texto? Rápida, comprensiva o receptiva, etc. ¿Sobre qué sustrato se piensa presentar? Impreso, digital o ambos.

Los textos cortos pueden ser utilizados en logotipos, monogramas, titulares, etc., y atañen mayormente a la formalidad y rasgos de los signos, a las características plásticas de la letra, responden a un valor mayormente simbólico o estético. Los textos largos, como podría ser el cuerpo de una obra literaria o textos de consulta, atañen mayormente a aspectos funcionales de los signos, a su legibilidad, a su rendimiento en página o a su reproducción. [Véase Tabla 1]

<sup>2</sup> Lupton, E. (2011). Pensar con tipos. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.



Warde, B. (1955). The cristal globet, sixteen essays on typography. The Sylvan Press. London.

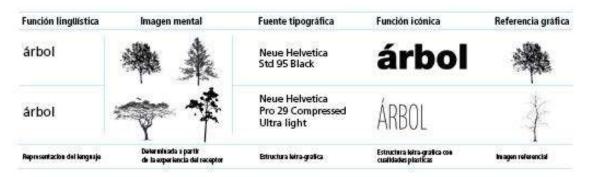


Figura 1.

# Textos cortos Cualidades plásticas o estéticas con mayor carga semántica

Sabemos muy bien que la principal función de la tipografía es comunicar, es decir, representar el lenguaje, dejar huella o registro de lo hablado, todo esto corresponde a la función lingüística, al grado cero de la tipografía como diría Roland Barthes³, sin embargo la forma del signo como letra, no puede separarse de su significación semántica, simple y sencillamente por estar construida por trazos y rasgos que la dotan de cualidades plásticas a partir de sus características morfológicas y es ahí en dónde la elección de la tipografía empieza a ser más compleja y de difícil decisión.

La tipografía como cualquier signo, está dotada de cualidades plásticas que abonan a la semantización de la palabra misma, así, la palabra lingüísticamente podría referirse a lo mismo, pero semántica o referencialmente a algo diferente.

En un ejercicio muy sencillo podemos hacer referencia a estas cualidades plásticas a las que nos referimos en el párrafo anterior [Véase Fig. 1]. Cuando fonéticamente expresamos la palabra "árbol", se genera una imagen mental a partir de la experiencia del receptor y generalmente está vinculada a una generalidad el objeto mencionado, sin embargo, cuando la representamos de forma gráfica, las cua-

Si analizamos la tipografía desde sus cualidades plásticas y determinamos los conceptos narrativos de esas cualidades, podemos dotar de mayor intencionalidad gráfica el mensaje a transmitir.

# Referencias históricas y/o Contextuales

Otro aspecto que considerar en la elección tipográfica es haciendo un recorrido histórico o contextual en el que fue desarrollada la fuente tipográfica a utilizar. Cada una de las tipografías fueron creada por un diseñador en un tiempo, lugar y con herramientas determinadas, eso influye directamente a la estructura morfológica de la tipografía y por consecuencia a la significación. Cada una de las fuentes diseñadas tiene una historia atrás en su diseño, fueron creadas para satisfacer una necesidad; ejemplos hay muchos, como la tipografía "Frutiger" diseñada específicamente para resolver el problema en la señalización del aeropuerto Charles de Gaulle4 en parís, incluso la mismísima "Comic Sans" de Vincent Connare<sup>5</sup> en 1994 para un

lidades plásticas intervienen en la construcción de la imagen mental y es ahí en donde la función icónica de la tipografía se vuelve evidente.

<sup>4</sup> El Aeropuerto Internacional Charles de Gaulle está localizado en el área metropolitana de París, es el principal aeropuerto de Francia, fue inaugurado el 8 de marzo de 1974. https:// www.parisaeroport.fr/en/charles-de-gaulle-airport

<sup>5</sup> Vincent Connare (Boston, 1960). Diseñador norteamericano de tipografías para Microsoft, entre otros clientes y proyectos.

erto ://

Barthes, R. (1989). El grado cero de la escritura. Siglo XXI.
 México.





Figura 2.

uso especifico de Microsoft Bob, la elección de la fuente tipográfica para la representación del mensaje es sólo responsabilidad de quien o quienes la eligieron. [Véase Fig.2

# Textos Largos o de consulta Aspectos funcionales del signo tipográfico

Una forma sencilla en la elección de tipografía para textos largos se da a partir del análisis previo al tipo de texto, a su extensión, al tipo de lectura e incluso, en la medida de lo posible, a las características del lector o las condiciones para su lectura, si el texto estará en un ambiente controlado o no, si estará en el exterior o en el interior de un lugar.

# Fuente tipográfica o vocabulario gráfico

Conocer el tipo de texto previamente nos permite en primer lugar identificar los niveles de información a los que el diseñador se va a enfrentar y, en segundo lugar, identificar la necesidad que tiene el autor para expresar lo que necesita expresar y para ello los recursos tipográficos son dos: el número de glifos o caracteres diseñados en una fuente tipográfica y las variantes de la misma que constituyen la familia tipográfica, es decir, metafóricamente se dota al autor de mayor vocabulario gráfico, así como el tono para expresar sus ideas. [Véase Fig. 3]

Fuente PostScript Latin 1 Western European

DötlŠšÝýÞþŽž½¼141431-×1°\$ %&'()\*+,-./0123456789;;<=> ?@ABCDEFGHIJKLMNOPQRS TUVWXYZ[\]^\_`abcdefghijkl mnopqrstuvwxyz{|]~ÄÅÇĚÑ ÖÜáàáááácéèééiilihóòöööúú üü+°¢£\$.¶B°0™"'≠ÆØ∞±<>¥ μάξ∏π∫\*\*Ωæσ¿;¬√f=Δ<0... Å ÅÖŒœ---^\*\*\*\* ◊ÿŸ/¤ofifl‡... %AÉAEEIMOOOUUu

Vocabulario gráfico limitado

# Fuente Open type

Universal Character Set / Unicode

Haddadaaaataaaan hiirii ii jirjii jirjiik BHKE BHATAAAAAA AAAAAAA +4953Y3/08+16666666

Vocabulario gráfico extenso

Figura 3.

No sólo debemos dotar al texto del mayor número de glifos o de variables formales de las familias tipográficas, sino que además debemos saber utilizar esos recursos, para ello debemos conocer aspectos mínimos de ortotipografía, el dúo que forma la tipografía y la ortografía y así, autor y lector se ven beneficiados. "La ortotipografía estará presente allí donde haya textos, letras, signos, etc."6, cómo lo afirma Raquel Marín Álvarez.

# Proporciones y contraste

Otro aspecto formal de la tipografía que debemos tener en consideración son las proporciones y el contraste de la estructura del signo, pues esto influye directa2021

- noviembre 2020 -enero

año 7 número 28

Marín, R. (2013). Ortotipografía para diseñadores, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.



mente en la reproducción del documento, en las condiciones de lectura, el rendimiento en la página y en el color de la mancha tipográfica, es decir, aspectos todos relacionados directamente con la legibilidad.

- Mayor altura en x = necesidad de mayor interlineado = menor rendimiento en página
- Menor altura en x = necesidad de menor interlineado = mayor rendimiento en página
- Menor contraste en formas = mayor tono en la mancha tipográfica = aspecto pesado, firme.
- Mayor contraste en formas = menor tono en la mancha tipográfica = aspecto ligero, débil.

Debemos entender también que ninguna de las condiciones antes mencionadas es, ni buena ni mala, ni mejor o peor, sino que ayudan en mayor o menor media a la comunicación del mensaje.

# Condiciones de lectura

Las condiciones de lectura son otro parámetro muy importante al tomar la decisión de selección y está intrínsecamente relacionado con los dos aspectos anteriores. Si el texto estará expuesto en un ambiente exterior (señalización, espectacular, etc.) y será leído a gran distancia o en un ambiente interior controlado (libro, periódico, revista, o dispositivo, etc.) y leído a poca distancia, nos permite determinar qué proporciones y contrastes en la tipografía debemos tomar en cuenta.

- Ambiente exterior no controlado = menor contraste / mayor altura en x
- Ambiente interior controlado = mayor contraste / menor altura en x



Figura 4.

# El lector

Conocer al lector en un aspecto general también ayuda o contribuye a la elección de la tipografía a utilizar, es decir, no es lo mismo que el texto esté dirigido a un público infantil, juvenil, adulto o adulto mayor, con poca experiencia en la lectura o con gran experiencia en la lectura o en el tema, a qué fuentes tipográficas ha estado más expuesto o con qué tipografía ha estado mayormente familiarizado; como diría la diseñadora gráfica y tipógrafa Zuzana Licko, "Las personas leen mejor lo que más leen" después de grandes críticas sobre su trabajo tipográfico en la revista Emigre<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Emigre, fue una revista, creada por Rudy Vanderlans (Voorburg, 1955), en conjunto con su esposa Zuzana Licko (Bratislava, 1961). La primera edición se publicó en el año 1984 en San Francisco, Ca., hasta 2005. Vanderlans dirigía la revista, mientras que Licko diseñaba las fuentes que utilizaban. Los primeros números hablaban del concepto émigré (término francés que se le daba a la gente que emigró de otro país), tratando temas como las fronteras, la cultura internacional, la alienación. Sin embargo, la música y la tipografía fueron los temas con los que la revista se terminó definiendo. Publicaron 69 números con una periodicidad variable. Emigre se convirtió en el órgano de difusión de las corrientes postmodernas en el diseño gráfico, tuvo una gran influencia en los diseñadores gráficos de esa época, como también una influencia muy destacada en la práctica profesional y en la enseñanza.



# Impreso o digital

La tipografía se comporta de diferentes maneras al entrar en contacto con el sustrato en el que será impresa (papel, tela, plástico, etc.), así como en la técnica de reproducción (offset, serigrafía, flexografía, etc.) y es importante tenerlo en cuenta principalmente para que no se vea afectada en su estructura formal, saber cuál es el cuerpo mínimo y máximo que exige esa tipografía para su reproducción es de gran ayuda en la selección.

En el caso de lo digital, el comportamiento en el soporte digital esta determinado por la resolución del aparato en el que será expuesta y no así por el tamaño del cuerpo tipográfico, pues éste se puede modificar fácilmente y adaptarse estructuralmente sin sufrir alteraciones, sin embargo, la elección de la tipografía estará determinada por el tipo de licencia de uso, determinada por la casa tipográfica que la comercializa.

# Tipos de licencia

Antes de usar o instalar una fuente tipográfica en tu computadora deberás revisar el Acuerdo de Licencia de Usuario Final (EULA, End User License Agreement), en él están estipuladas todas las condiciones de uso de la fuente, debes saber que las fuentes tipográficas están catalogadas como un software y como tal debes conocer las condiciones y tipos de licencias que cada casa tipográfica tienen para ello.

Las licencias más comunes son las siguientes:

 Desktop, es la licencia de uso más común, la que podemos instalar en la computadora personal y hacer uso de ella principalmente para impresos.

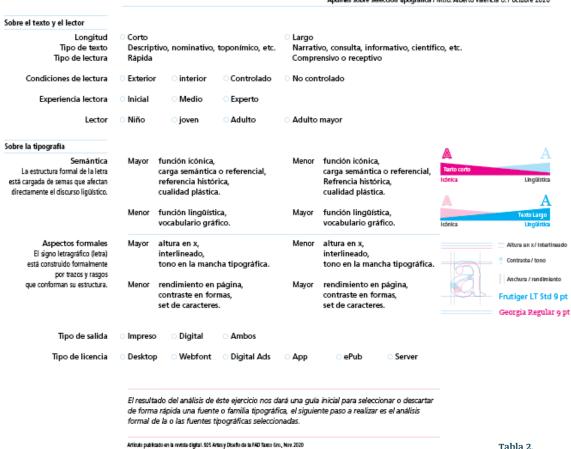
- Webfont, funciona para uso en sitios web y su costo está determinado por el número de visitas al sitio.
- Digital Ads, esta licencia permite hacer uso de la fuente tipográfica en anuncios digitales y su precio está determinado por el número de impresiones registradas.
- App, los desarrollos de aplicaciones digitales necesitarán contratar una licencia de este tipo, el precio está determinado por el número de títulos y la vigencia de estos.
- ePub, esta licencia es especifica para publicaciones digitales, libros, revistas, periódicos, etc., y su precio se determina por el número de títulos en el que será usada.
- Server, las fuentes de servidor puedes ser instaladas por usuarios remotos y les permite interactuar con la misma, sin necesidad de que sean instaladas en otras computadoras.

# **Aspectos legales**

Lo anterior da pie a un aspecto de selección tipográfica que influye directamente en lo económico y presupuestal del proyecto, todas las tipografías fueron diseñadas por alguien que se ve beneficiado de alguna u otra forma, algunas son diseñadas por encargo para alguna compañía o institución y otras para resolver una necesidad especifica, pero todas cuentan con especificaciones, o licencia de uso determinada por sus creadores o comercializadores, que debemos tomar en cuenta al momento de seleccionar la fuente tipográfica.

Finalmente, con los resultados obtenidos en la revisión de algunos aspectos iniciales sobre el texto, la tipografía y el usuario, podemos generar una pequeña "tabla de resultados" que a manera de





guía sirva para poder seleccionar la tipográfica en función al tipo de proyecto a realizar.

Debemos considerar que todo este análisis se debe desarrollar en una acción previa al acto de bocetar o diseñar, estos aspectos a considerar harán del proceso de diseño una acción más precisa, servirá para encontrar elementos que permitan argumentar las decisiones que se tomaron para llegar al resultado final. [Véase Tabla 2] ¶

## Referencias

- Barthes, R. (1989). El grado cero de la escritura. Siglo XXI. México.
- Bringhurst, R. (2008). Los elementos del estilo tipográfico. Fondo de Cultura Económica. México.
- Crow, D. (2008). No te creas una palabra. Una introducción a la semiótica. Promopress. Barcelona.
- Garfield, S. (2011). Es mi tipo, un libro sobre fuentes tipográficas. Taurus. México.

Greimas, A. (1994) Semiótica figurativa v semiótica plástica. En Figuras v estrategias. En torno a una semiótica de lo visual. Siglo XXI. México.

Tabla 2.

- GROUPE μ. (1992). Tratado del signo visual. Cátedra. Madrid.
- Jakobson, R. (1975). Ensayos de lingüística general. Seix Barral. Barcelona.
- Klinkenberg, J. M. (2006). Manual de semiótica general. Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Bogotá.
- Lupton, E. (2011). Pensar con tipos. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- Marín, R. (2013). Ortotipografía para diseñadores, Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- Warde, B. (1955). The cristal globet, sixteen essays on typography. The Sylvan Press. London.
- Weaver, C. (1994). Reading process and practice: from socio-psycholinguistics to whole language. Heinemann. Portsmouth.
- Monotype, Font Software End User License Agreement, Massachusetts, EUA. https:// www.linotype.com/2061-28225/font-software-end-user-license-agreement.html



# Artes del Fuego en México. Esbozos en femenino del fuego transformador en arte

### Por Dolores Buenrostro Rojas.

esde el 2010 hasta el 2020 se ha trabajado con materiales como la cerámica y el vidrio dentro de la Licenciatura en Artes Visuales, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. En este periodo se ha incrementado el interés por estos materiales desde las vertientes de lo académico y la investigación, lo que ha posibilitado diálogos interdisciplinarios. Esto condujo hacia una investigación científica, a través del Centro de Estudios Cerámicos y Vítreos (CECVI), fundando en el año 2017 por sus precursores el Mtro. Rafael O. Silva Mora y quien escribe el presente documento. En el CECVI se ha experimentado e investigado a partir del trabajo en el uso de las tecnologías por medio de la producción de objetos de arte, específicamente en su primera fase y posteriormente mediante producción industrial artesanal para llevar a dicho Centro hacia una proyección sostenible, facilitando así la vinculación con otras áreas de conocimiento.

Las Artes del Fuego, a decir de Grassi (2016) "son concebidas como una modalidad de las artes plásticas, con sus materiales y técnicas particulares y transitan diversos campos disciplinares (cerámica, vidrio, esmaltes sobre metal y mosaico)

que han consolidado su uso en la contemporaneidad." (p.9)¹.

Gracias al incesante trabajo de proyección de la cerámica y el vidrio como parte de las prácticas artísticas contemporáneas universitarias, se retoma el concepto de las Artes del Fuego y así, en la reestructuración del plan de estudios en el 2017 de la Licenciatura en Artes Visuales, se incluyeron a las Artes del Fuego como línea de formación, única en su tipo a nivel nacional dentro de una universidad autónoma. De la misma manera se provectó la visión de que, dentro del primer Congreso Internacional de Artes Plásticas: "Una mirada al Arte Contemporáneo" realizado en noviembre del 2018, en la Facultad de Bellas Artes, promovido desde el CECVI, se diera lugar a la conferencia magistral "La escultura en vidrio, Técnicas contemporáneas" a cargo de la artista del vidrio Ana Thiel y, posterior a ésta, la mesa de diálogo "Artes del Fuego en México". Para representar a la cerámica se contó con la presencia de la maestra Elsa Naveda, artista ceramista internacional, quien también participó dentro del

<sup>1</sup> Grassi, M. C., Tedeschi, A., Ciocchini, E. (2016) Poética del fuego. Estrategias de ideación y producción en las artes del fuego contemporáneas. Editorial de la Universidad de la Plata. Buenos Aires.



Congreso impartiendo el Taller de engobe y monococción. Para representar al vidrio a la artista internacional, Ana Thiel. Para los esmaltes al fuego sobre metal, al Mtro. José Manuel Sarabia, quien también impartió un taller dentro del Congreso; así mismo a la Dra. Mar Marcos Carretero, esmaltadora, historiadora y docente investigadora de tiempo completo de la Facultad de Bellas Artes; a la Mtra. Dolores Buenrostro, quien escribe este documento, artista visual especializada en las Artes del Fuego, docente e investigadora y moderadora de esta mesa de diálogo. El interés primordial: propiciar el reconocimiento de las Artes del Fuego y de materiales como la cerámica y el vidrio dentro del alumnado, así como el de su potencial estético y plástico.

La presente recuperación surge de este incesante interés y trata de indagar en pequeños rastros con respecto hacia dónde se dirigen las denominadas Artes del Fuego principalmente en este primer acercamiento, en el centro del país con un matiz en femenino, esperando que sea un trabajo en proceso y evolutivo, en continuo progreso hacia otras artistas que recuperan estas prácticas artísticas milenarias y su aplicación en nuestro momento contemporáneo.

El interés primordial de este texto, recuperado de entrevistas, está relacionado con los saberes desde cada una de las posturas que representan, como artista productora, como docente, como investigadora y alquimista. No sólo desde el concepto, también desde lo que posibilita una comunicación con el material, pasando por la fase del proceso creador y en donde se genera la necesidad de producir. De la misma forma, nos interesa saber desde sus particularidades, cuáles son las posibilidades de las Artes del Fuego en el arte contemporáneo, las formas del mercadeo de la obra y, sobre todo, visibilizar la importancia de



Participantes del Primer Congreso Internacional de Artes Plásticas: "Una mirada al arte contemporáneo" realizado en noviembre del 2018, en la Facultad de Bellas Artes, UAQ.

las disciplinas que se trabajan dentro de una historia del arte donde sólo se cuenta la historia de la pintura y la escultura. Se habla del proceso creativo aunado al conocimiento y entendimiento del material en una concepción fenomenológica, desde la producción constante, el quehacer del artista y la alquimia convertida en ciencia, son requisitos para una producción artística donde convergen todas las instancias antes mencionadas, desde la mirada particular de cada una.



Cartel de "La escultura en vidrio. Técnicas contemporáneas".



# Elsa Naveda (Córdoba, Ver., 1955. Artista ceramista)

"Te voy a hablar de lo que ha sido mi experiencia, yo he hecho cerámica de una manera completamente artesanal y existen diferentes maneras de producción. Una puede ser en serie en moldes. En mi caso me fui en producción en serie que es en torno manual y siempre he hecho pequeñas cantidades, jarras, platos, ensaladeras y demás, siempre es lo que la gente conoce más y la gente lo usa, la gente lo compra, no ha sido fácil, no es cierto que es fácil, pero cuando a uno le gusta una cosa estás ahí y digamos que no es el mejor negocio del mundo, pero a mí hasta ahora no me ha faltado nada. Después incursioné un poco más en la escultura, la gente que te pide una escultura no te dice como tiene que ser, tal vez el tamaño y eso da libertad y uno puede vender también escultura. Poco a poco te empiezan a conocer, te invitan a exposiciones y se vende, conozco gente que vende sus esculturas mucho mejor y la verdad le va muy bien.

Cada quien va abriendo su propio camino. Pienso que la cerámica en general es una de las artes más nobles que existen pues abarca mucho, puede ser por la parte arquitectónica con la cerámica como baldosas, murales, fuentes, etc., que es la parte comercial, y también puedes hacer cosas en miniatura ya que hay gente que lo colecciona, puedes hacer en verdad lo que te gusta y vender. Yo hago lo que me gusta.

Pienso que el barro es maravilloso y es un medio de expresión, puede ser meramente utilitario, pero existen muchas cosas que a mí se me ocurren y que puedo hacer también desde lo artístico, pero me falta el tiempo o manos más bien".



Obra de Elsa Naveda.

# Ana Thiel (Ciudad de México, 1958. Artista del vidrio)

"Yo creo que la producción artística no importa qué tipo de material esté usando uno, es un proceso en donde cada artista encuentra la forma de crear su obra. Yo me sigo enfocando en la escultura, porque finalmente es lo que estoy creando. Pero finalmente lo que mencionas en tu texto se encuentra el arte conceptual, existe un arte más efímero y otras maneras de poder expresar el arte contemporáneo que no es necesariamente la escultura. Con la exposición 'El sentido del hielo' fue completamente una instalación, aunque sean figuras escultóricas, pero fue una ambientación. Para conjuntar a todo eso tienes que conocer el material, por ejemplo, el vidrio fundido tiene toda una tecnología detrás de él para que pueda uno llegar no sólo a fundirlo, sino también a recocerlo y enfriarlo con ciertas curvas particulares según el grosor de la pieza y la técnica con la que se trabajó.

Por parte de la alquimia el vidrio se trabajó como en las otras Artes del Fuego que también mencionas y también que nos unieron en el Congreso y lo que tiene el vidrio que no tienen los otros materiales, es que pasa de un estado líquido a un estado sólido, en una temperatura particular, el agua pasa a ser hielo en cero grados, el bronce se hace sólido de inmediato, el vidrio se va haciendo



viscoso al bajar la temperatura y se hace más tenso, hasta el punto que el material ya no se mueve, pero la estructura molecular del vidrio sigue siendo la de un líquido y por eso le llaman el cuarto estado de la materia o un líquido súper frío, sigue teniendo características del líquido aunque ya físicamente sea como un sólido. Lo que me encanta del vidrio es que no es tan fácil definirlo, he leído libros sobre diferentes definiciones sobre qué es lo que realmente es un vidrio, pero para fines digamos de la escultura que yo trabajo personalmente es el vidrio a base de la arena sílice".



Obra de Ana Thiel.

# Mar Marcos (Madrid, España, 1965. Artista, docente e investigadora de tiempo completo FBA, UAQ)

"El esmalte es una técnica muy rica porque conjuga muchos elementos, por un lado, el color, por otro lado, textura, el brillo, pero también tiene cuestión maravillosa que es la similitud con la acuarela. La técnica del esmalte te permite realizar muchísimas técnicas y elementos dentro del esmalte, lograr varias

cosas. Por ejemplo, la transparencia a la que puedes llegar con el esmalte, al igual que los esmaltes traslucidos al mezclarlos con los opalinos, logra las calidades únicas del material.

Algo que me impresiona del esmalte es que los materiales siempre han hablado. Aunque yo haga un boceto llega un momento en que el esmalte me lleva, el material siempre me lleva. Esto es algo que siempre he dicho, que los artistas siempre tienen que dejar hablar a los materiales, conocerlos a profundidad. El esmalte al fuego me permite dejar que el material tenga esa libertad a la hora de crear, entonces me pongo delante de un esmalte y cuando estoy manipulando los materiales llega un momento en que controlo el material, pero me llega a pasar que el material me está controlando a mí, porque lo dejo hablar, me está llevando de cierta manera. El transporte que manejamos es el agua y nada más, entonces la forma en que disponemos los colores, el agua hace que también el material se mueva de cierta manera, me gusta jugar mucho con eso, que se vaya el material por donde él guiera. Otra de las cosas que también tenemos en la técnica es el fuego, el fuego nunca lo vamos a controlar, tenemos el conocimiento del fuego, si dejamos pasar de horno el material del tiempo se va a quemar, el fuego siempre me sorprende. Entonces eso es algo que a mí me parece maravilloso de esta técnica, que siempre existe algo que me sorprende, es una técnica que no solo está el proceso de crear del artista, sino también está el proceso de crear de los propios materiales, entonces siempre está una parte de sorpresa que está también esta parte de la alquimia, es una parte muy mágica de la técnica y por eso a mí me atrapó".





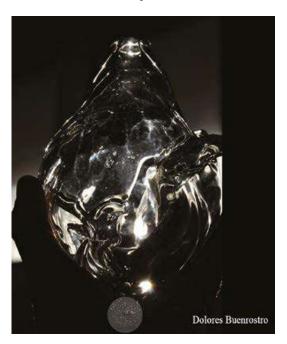
Obra de Mar Marcos.

# Dolores Buenrostro (Querétaro, Qro., 1979. Artista, docente e Investigadora FBA, UAQ)

"Existen ciertas necesidades específicas en el artista, como un ser en constante búsqueda y no conformarse con la resultante, siempre en espera de la sublimación, inclusive pensar en terminar una pieza parece complicado pues se puede finalizar, pero esto no corresponde a la culminación de la misma. Así es como la experimentación arraigada al conocimiento científico continúa siendo una necesidad pulsativa en el artista, con el anhelo del conocimiento, porque si se pierde la experimentación se puede llegar a perder el interés, esto equiparado con las relaciones humanas a lo largo de nuestra vida.

En esta línea el trabajo experimental pudiera considerarse que el vidrio es impredecible, incluso hasta voluble cuando no lo conoces, que es lo que planteaba en cuanto a las relaciones humanas, mientras existan interrogantes habrá motivos que te lleven a querer permanecer y conocer. Para mí, el vidrio es como un ser al que vas descubriendo paulatinamente y si en algún momento procuras conocerlo y adentrarte en él al

igual que lo hace la luz o llevarlo a una relación interpersonal, también conocerás cambios que te hacen revalorarlo nuevamente, intentar echar de ver más allá. Esta percepción particular es lo que me ha dado el trabajar con este material durante 17 años. En esto se contiene mi interés por el vidrio, porque finalmente es un reto, cada día es distinto, me confronta y me exige, si no existiera en el material la incógnita o la sorpresa del trato, no podría mantenerse latente el anhelo de la comprensión del mismo". ¶



Obra de Dolores Buenrostro.

## Referencias

- Beveridge, Philippa. (2010) El Vidrio. Técnicas del trabajo de horno. España. Parramón
- Grassi, M. C., Tedeschi, A., Ciocchini, E. (2016) Poética del fuego. Estrategias de ideación y producción en las artes del fuego contemporáneas. Editorial de la Universidad de la Plata. Buenos Aires.
- López, Tessy (2000). El mundo mágico del vidrio. México. FCE.



# año 7 número 28 – noviembre 2020 –enero 2021

# El esmalte industrial en las artes visuales

## Por Alan Gómez Monjaraz.

entro de las Artes Visuales, el esmalte industrial se ha convertido en un recurso de alta calidad y durabilidad, usado actualmente para realizar piezas artísticas y/o utilitarias. Puede ser trabajado en blanco y negro o en color mediante el uso de diversas técnicas y procesos para en el diseño y creación de piezas de fierro, cobre o peltre.

Los esmaltes a fuego comúnmente llamados esmaltes de jovería son compuestos vitrificables, cuyo principal componente es la sílice. Requieren ser sometidos a altas temperaturas mayores a los 750°C para lograr su fusión con el metal, cada color es determinado por el contenido de diferentes óxidos de metal. Son usados para la elaboración de jovería sobre cobre, plata e incluso oro, sus características son diferentes a los esmaltes industriales, estos esmaltes de joyería pueden ser aplicados sobre esmalte industrial en una segunda quema, siempre y cuando su punto de fusión sea mayor al del metal que se coloque como base.

El esmalte industrial es un material que es utilizado comúnmente en la industria para cubrir muebles de fierro¹, dicho material requiere una temperatura alta, superior a los 800°C para fusionarse con el metal, para lo cual se utilizan hornos



Esmaltes de joyería. Imagen de archivo, © Alan Gómez, 2018.

eléctricos, estos hornos suelen ser trifásicos². En el laboratorio de esmaltado de la Facultad de Artes y Diseño plantel Taxco, usamos de igual modo sopletes a gas, dependiendo del tamaño de la pieza, comúnmente usamos este procedimiento en piezas de pequeño formato. En la industria el esmalte es aplicado por medio de compresoras o inmersión. En la FAD lo utilizamos como un soporte para la creación de piezas artísticas mediante la implementación de diferentes procesos.

En el año 1799 en Alemania se registra la primera patente de esmaltado sobre hierro, y en 1846 surgen las laminadoras para hacer chapas del mismo metal, lo cual permite que se pueda establecer el trabajo de esmaltado sobre fierro tal cual lo conocemos en la actualidad, con apenas

<sup>.925</sup> ARTES Y DISEÑO

Tradicionalmente para fabricar muebles de cocina o gabinetes de fierro.

<sup>2</sup> Los hornos trifásicos cuentan comúnmente con un pirómetro que ayuda a controlar la temperatura.



Pieza de lámina negra en proceso, laboratorio de esmaltes FAD Taxco. Imagen de archivo, © Alan Gómez, 2017.

unos pocos cambios tecnológicos –más en los procesos de producción que en los materiales que se utilizan.<sup>3</sup>

Las posibilidades de aplicación del esmalte industrial en las Artes Visuales van desde su uso como soporte de fotografías y dibujos, pasando por la creación de piezas de joyería o la elaboración de objetos utilitarios como platos, tazas, cajas, etc. De igual forma pueden intervenirse esculturas en pequeño formato y pueden realizarse murales de diferentes formatos conformados por secciones de metal esmaltado.

En septiembre del año 2012, se realizó la primera exposición colectiva incluyendo trabajos de un académico y dos alumnos de la Licenciatura de Artes Visuales del Plantel Taxco de la FAD, titulada *Tres Enfoques del Caos Urbano*. Las piezas presentadas fueron realizadas mediante arte objeto, intervenidas con esmaltes industriales y transferencias de fotografías con calcomanía cerámica, los alumnos participantes fueron Alejandro Quezada e Irving Olalde, ambos egresados de la Facultad.

Rubén Miguel Castillo Navarrete artista popular y diseñador mexicano, egresado de la Escuela de Artesanías del INBAL, usa el esmalte industrial como soporte para su obra y en algunas de sus piezas utiliza inclusiones de vidrío. Castillo Navarrete



Pieza trabajada con soplete en proceso, laboratorio de esmaltes FAD Taxco. Imagen de archivo, © Alan Gómez, 2017.



Pieza realizada sobre lámina negra. © Rubén Miguel Castillo, 2012.

comúnmente realiza piezas con el tema de la lucha libre y comenta que como artista popular el color no puede faltar en su obra<sup>4</sup>.

El esmalte industrial es un polvo muy fino el cual tiene que ser aplicado mediante su disolución en agua, logrando una mezcla espesa, dicha mezcla puede ser aplicada por dos métodos principales, de manera directa con el uso de una espátula o mediante aspersión. Se aplica sobre la pieza de hierro previamente lavada, li-

<sup>4</sup> Véase el documental Esmaltado a fuego en Voz de los Creadores.



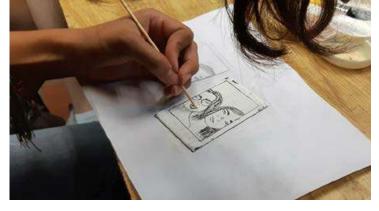
<sup>3</sup> Vielhaber, L., Beltrán, J. (2002). Tecnología de los esmaltes, Barcelona, Editorial Reverté, pp. 4-6

berándola de cualquier residuo de óxido. La temperatura de fusión del esmalte industrial es de aproximadamente 820°C5. Es importante dejar que el esmalte seque perfectamente antes de hornearlo, para evitar que éste se desprenda de la superficie. Una vez horneado se tornará de un color gris obscuro, muy cercano al negro brillante. Si no se consigue la temperatura indicada, el esmalte puede quedar con marcas muy similares a las grietas o estrías que se observan en la tierra cuando está deshidratada, lo que se puede usar como un efecto final en la pieza.

En el siguiente paso se coloca una capa uniforme de esmalte sobre cubierta blanco de segunda quema el cual requiere menor temperatura, si así se desea se puede intervenir este esmalte con una punta de metal o madera para realizar un dibujo en él, liberando el color negro del fondo. Para poder efectuar este paso el esmalte blanco necesariamente tendrá que estar perfectamente seco, o de igual forma se puede hornear y después pintar con esmaltes de sobre cubierta de colores, o hacer dibujos



Alumnos en el laboratorio de esmaltado de la FAD Taxco. Imagen de archivo, © Alan Gómez, 2019.



Alumnos en el laboratorio de esmaltado de la FAD Taxco. Imagen de archivo, © Alan Gómez, 2019.

con lápices de grafito, opacando previamente el esmalte, lo cual permitirá que el grafito se adhiera en el horneado y la pieza recobrará su brillo.

Algunos artistas suelen utilizar el esmalte industrial como soporte para sus fotografías y dibujos mediante el uso de la técnica de calcomanía cerámica. Los resultados pueden variar de un soporte a otro, para lo cual se sugiere tener una bitácora de procesos, lo que permitirá controlar los procedimientos en futuros trabajos. Comúnmente el esmalte industrial se utiliza sobre fierro, es posible aplicarlo de igual forma sobre cobre, no es recomendable aplicarlo sobre aluminio, latón y algunas aleaciones de metal, ya que estos metales o aleaciones funden a menor temperatura que el esmalte y el resultado no sería satisfactorio.

El proceso o técnica conocido como calcomanía cerámica consiste en la impresión de una imagen sobre un papel tipo *meta*<sup>6</sup>, la impresión deberá realizarse sobre la cara brillante, para posteriormente colocar una delgada capa de laca sobre la imagen, la cual permitirá desprender la tinta del papel, una vez realizado este proceso se coloca sobre una pieza esmaltada, ya sea de fierro o peltre para su posterior horneado. Este proceso puede realizarse con imágenes monocromáticas o policromáticas usando marcos que tradicionalmente se ocupan para serigrafía en la aplicación de tintas.

<sup>6</sup> El papel meta esta diseñado especialmente para la impresión de calcomanías y tiene dos caras, una brillante y otra opaca.



<sup>5</sup> Es oportuno aclarar que es fundamental conseguir esa temperatura para lograr una superficie uniforme y brillante, conocida comúnmente como base negra.



Pieza de peltre intervenida con grafito. Imagen de archivo. © Alan Gómez, 2016.

## Peltre como soporte artístico

El peltre es un material compuesto de zinc y estaño y que es cubierto por esmalte para ser utilizado y no causar daño a la salud de quienes lo utilizan para consumo de alimentos o bebidas, ya que dicho metal contiene en la mayoría de los casos plomo. El peltre en las artes puede ser intervenido con dos procesos fundamentalmente, los cuales son:

Grafito, este proceso se realiza usando un lápiz de dibujo lo más suave posible, por ejemplo 9B y el esmalte que cubre el peltre tendrá que ser opacado mediante un proceso en el laboratorio utilizando bifloruro de amonio, se dibuja y se hornea con una quema no mayor a los 700°C para evitar que el grafito se queme demasiado y se pierda. Una vez horneada la pieza es conveniente no hornear de nuevo para conservar los trazos.

De igual forma se puede intervenir mediante el uso de la línea negra o *fine line*, que es un esmalte muy fino diluido en aceite, que se aplica con pincel, se puede detallar con una punta de madera o metálica una vez que éste se secó por completo y se hornea con una quema suave<sup>7</sup>.



Pieza de peltre intervenida con grafito. Imagen de archivo. © Alan Gómez, 2016.



Pieza de peltre intervenida con línea negra. Imagen de archivo. © Alan Gómez, 2018.

<sup>7</sup> El esmalte fine line soporta pocas quemas, por lo tanto, habrá que ser cuidadoso en su aplicación.

# Artistas visuales que trabajan el esmalte industrial y el peltre en sus obras

### **Maritza Morillas**

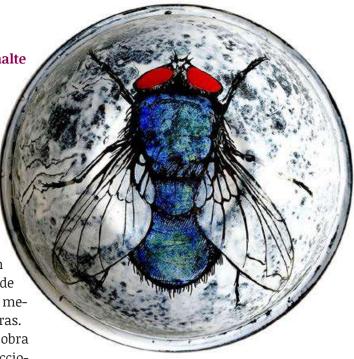
Artista visual que estudió en los talleres de esmaltado en la Academia de San Carlos de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, con el maestro Alejandro Flores Horta, actualmente se dedica, además de la pintura, a la fabricación de piezas de peltre intervenidas, en muchos casos, con calcomanía cerámica y, en otros, con esmaltes de color y "Fiores" o cuentas de vidrio, las cuales se fusionan al peltre mediante su horneado a altas temperaturas.

Como artista visual, desarrolla su obra tanto en óleo como en esmalte. Seleccionada para formar parte de la primera colección *El Milenio Visto por el Arte –*34 artistas forman parte de la *Primera Colección de Arte de Grupo Milenio*9.

En cuanto al esmalte industrial, utiliza como soporte trastes de peltre (jarras, platos, azucareras, cucharas, etc.) con los que logra una interacción entre la obra artística y una pieza de uso cotidiano de forma tal que cada elemento preserve su esencia. Estas piezas de arte-objeto constituyen una parte muy original de su obra y sumamente colorida.

# Jorge Alberto Arzate López

Académico de la Facultad de Artes y Diseño, actualmente imparte la asignatura de Esmaltado a Fuego en la Licenciatura de Artes Visuales. Estudió la Licenciatura en Docencia de las Artes en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" y la especialidad de Esmalte sobre Metal en la Escuela de Artesanías,



Tábano. Tazón 20 cm de diámetro. Esmalte sobre peltre. © Maritza Morillas, 2017.

ambas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Impartió clases en la Escuela de Artesanías y cursos de actualización en los Talleres de Reproducción de joyería del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). De 2007 a la fecha es profesor en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM (FAD).

En 2001 obtuvo el Premio al Fomento al desarrollo de la Educación Artística, otorgada por el INBAL. Cuenta con dos exposiciones individuales y varias exposiciones colectivas.

Durante su etapa como estudiante, tanto en la Escuela de Artesanías del INBAL, como en la Academia de San Carlos de la UNAM, pudo sintetizar el trabajo de esmaltado sobre fierro, el cual planteó a partir de entender cuál es el funcionamiento de los materiales con los que se trabajaba. Lo anterior permitió que se desarrollaran diversas piezas, aunado a un proceso de experimentación con la superficie de trabajo, la cual estaba elaborando a partir del



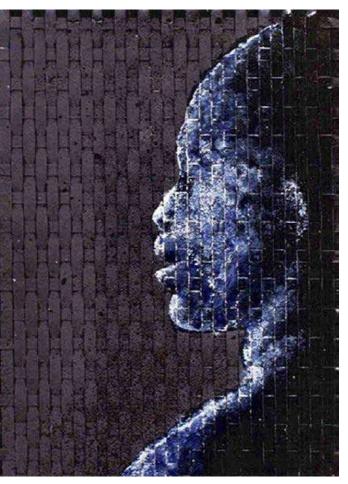
<sup>8</sup> Pequeñas cuentas de vidrio comúnmente fabricadas en Murano, Italia muy similares a una a flor.

<sup>9</sup> https://www.milenio.com/cultura/milenio-arte

tejido de tiras de hierro, lo que le valió para obtener el Premio al Fomento al Desarrollo de la Educación Artística 2001, en su modalidad de proyecto artístico, otorgado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, con el proyecto titulado "Vínculos ¿Imposibles?".<sup>10</sup>

## Alejandro Flores Horta

El maestro Alejandro Flores ha trabajado en la Academia de San Carlos por más de 15 años impartiendo la asignatura de es-



Y a la distancia. Esmalte sobre fierro. © Jorge Arzate, 2001.

maltado sobre metal, se especializa en el trabajo sobre fierro, comenta que en el año de 1976 llegó al taller de San Carlos y conoció a la maestra Ana Teresa Ordiales Fierro, quien fuera la fundadora del taller, fue alumno de la Licenciatura de Artes Visuales de la ENAP de 1975 a 1979, su obra es fundamentalmente abstracta.

# Una tercera opción para trabajar el esmalte industrial

Otra de las opciones que surgieron en los procesos de investigación en laboratorio de esmaltado a fuego de la FAD en Taxco, fue la aplicación de esmalte industrial sobre cobre, el cual al momento de encontrarse perfectamente seco se retira de algunas partes previamente seleccionadas con una herramienta, para liberar el cobre de base, posteriormente se hornea, se limpian las áreas libres de esmaltes para retirar todo el óxido y se aplica esmalte de joyería transparente. Se puede incluso generar texturas mediante el uso de una punta de diamante, tallando las partes de cobre liberadas de óxido. ¶

### Referencias

- Arzate, J. (2020). Sistematización de la enseñanza del esmaltado sobre fierro, para el desarrollo de proyectos artísticos. México. Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado "La Esmeralda", INBAL.
- Vielhaber, L., Beltrán, J. (2002). Tecnología de los esmaltes, Barcelona, Editorial Reverté.
- Flores Horta, A. Alejandro Flores Esmalte sobre metal. http://alejandroflores.mx/ index.html
- Morillas, M. Peltre Esmalte Morillas. https://www.esmaltemorillas.com/
- Gómez Monjaraz, A. (18 de marzo de 2016).
   Esmalte a fuego en voz de los Creadores
   FAD UNAM. Recuperado de: https://youtu.
   be/UqqWXgq6W1o



<sup>10</sup> Arzate, J. (2020). Sistematización de la enseñanza del esmaltado sobre fierro, para el desarrollo de proyectos artísticos. Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado "La Esmeralda", INBAL. México, capitulo II, pp 1.

# año 7 número 28 — noviembre 2020 —enero 2021

# ¿Quién adapta a los vigilantes? Watchmen y sus versiones en la pantalla

## Por Ricardo González Cruz.

finales del 2019 la serie Watchmen<sup>1</sup>, producida por HBO, resultó ser una grata sorpresa para los fans de la historieta del mismo nombre. Al momento de escribir esto, ha vuelto a hablarse mucho de ella, por haber sido la mayor ganadora en los Emmy 2020, otorgados a lo mejor de la televisión en Estados Unidos. Es un buen pretexto para hablar sobre la obra original en la que está basada, así como sobre su versión cinematográfica, para comprender en qué consiste una buena adaptación y por qué es un asunto mucho más complejo que el que representa simplemente copiar los elementos de un medio a otro.

de superhéroes de la historia. Desde su publicación original ha tenido ventas constantes, obteniendo reconocimiento incluso en medios no especializados en historieta,

Empecemos por el cómic. Watchmen<sup>2</sup> es una serie de doce números, escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, con colores de John Higgins, que comúnmente es considerada como el mejor cómic

Watchmen. Serie creada por Damon Lindelof, Estados Unidos,

como el premio Hugo en 19883, asimismo, ha sido incluida en la lista de las 100 mejores novelas en lengua inglesa desde 1923 hasta ahora, según la revista Time<sup>4</sup>.

Los personajes de Watchmen están basados en los superhéroes de la editorial Charlton Comics, que en el momento de la creación de esa historia habían sido recientemente adquiridos por DC. El escritor británico Alan Moore, que para entonces ya era reconocido por su trabajo en obras como Marvelman, V for Vendetta y Swamp Thing, le presentó al editor Dick Giordano una propuesta que tomaba a esos personajes y los colocaba en un ambiente más realista. A Giordano le gustó la idea, pero prohibió el uso de esos personajes específicos porque la propuesta de Moore los volvería inutilizables posteriormente, así que le recomendó tomarlos como base para crear personajes nuevos. Después de un exhaustivo trabajo de Moore, Gibbons y Higgins, la serie se publicó desde septiembre de 1986 hasta octubre del siguiente año.

La historia de Watchmen está situada en un mundo alterno, cuya principal diferencia con el mundo real es la existencia

https://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100novels/slide/watchmen-1986-by-alan-moore-dave-gibbons/



<sup>2</sup> Watchmen #1-12. Escrito por Alan Moore, dibujado, entintado y rotulado por Dave Gibbons, coloreado por Jon Higgins. Publicado por DC Comics, 1986-1987.

<sup>3</sup> http://www.thehugoawards.org/hugo-history/1988-hugo-awards/

de superhéroes. Estos son en su mayoría simples vigilantes enmascarados, con excepción de Doctor Manhattan, un ser súperpoderoso. Los eventos principales están situados en la década de los 80, cuando la actividad de estos vigilantes independientes lleva casi una década de haber sido declarada ilegal. La amenaza constante de una guerra nuclear sirve de fondo a una trama policiaca desencadenada por el asesinato de Edward Blake, que bajo el nombre clave The Comedian ha trabajado para el gobierno, evadiendo así la prohibición del vigilantismo. Rorschach, un vigilante que sigue activo de forma clandestina, decide investigar el asesinato de Blake, sospechando que hay un plan para acabar con los antiguos superhéroes. Esa investigación va revelando una trama mucho más elaborada y con consecuencias mayores a las supuestas en un principio.

Además de su trabajo muy detallado tanto en la historia como en las imágenes, Watchmen destaca por la forma en que aborda los estereotipos del género de superhéroes. El objetivo de Moore desde el principio era reinterpretar personajes que el público lector de cómics de superhéroes pudiera reconocer: "no importaba de qué superhéroes se trataba, mientras los personajes tuvieran algún tipo de resonancia emocional, que la gente los reconociera, para que pudiera tener el valor de impacto y sorpresa"5. Las historias clásicas de superhéroes acostumbraban mostrar situaciones ingenuas y alegres, abordando sus temas con optimismo para deleite del público infantil. En cambio, Watchmen no es para niños: el miedo por la amena-

za nuclear está latente y los superhéroes están marcados por la amargura al notar que sus acciones no hicieron una diferencia. Hay problemas psicológicos y sexuales, asesinatos brutales, se da a entender que el vigilantismo es resultado de traumas infantiles, y todo culmina en una horrible masacre. Pero esta es una obra que, aunque le da una vuelta de tuerca a su género, sabe que sigue perteneciendo a él. Sus superhéroes tienen nombres y trajes vistosos, usan artefactos extravagantes (como la nave de Nite Owl y sus múltiples disfraces), tienen guaridas especiales (el sótano de Nite Owl, la fortaleza antártica de Ozymandias) y realizan grandes hazañas a pesar de no tener súperpoderes. El único personaje súperpoderoso, Doctor Manhattan, los obtiene por un accidente científico, igual que tantos otros personajes de las historias clásicas. La influencia de la ciencia ficción también está presente, especialmente en el plan final, que está basado en un capítulo de la serie televisiva The Outer Limits<sup>6</sup> e involucra una supuesta amenaza extraterrestre.

Pero lo mejor de esta serie es la forma en que aprovecha los recursos del medio en beneficio de su historia: la utilización de un cómic dentro del cómic para reflejar la locura que lleva a uno de los personajes a cometer una masacre; los saltos temporales en el número dedicado a Doctor Manhattan, que ve el pasado y el futuro al mismo tiempo; el acomodo de las viñetas para formar composiciones simétricas en el capítulo dedicado a Rorschach, la presentación de dos generaciones de superhéroes para hacer comentarios sobre los cómics de la "época de oro" y los de

<sup>5</sup> The Outer Limits. Serie creada por Leslie Stevens y Joseph Stefano, Estados Unidos, 1963. El capítulo en cuestión es el tercero de la primera temporada, titulado The Architects of Fear.



<sup>5</sup> Hudsick, Walter. Reassembling the Components in the Correct Sequence: Why You Shouldn't Read Watchmen First, en Minutes to Midnight: Twelve Essays on Watchmen, Sequart Research & Literacy Organization, 2011, p.13.

la "época de plata", los globos de diálogo de diferentes formas y colores para identificar a los personajes en distintas épocas de sus vidas, entre muchos otros recursos. Watchmen es una historia que está pensada específicamente para su medio.

La influencia que esta serie tuvo sobre los cómics de superhéroes que le siguieron es inmensa, aunque no siempre afortunada. Junto con obras como The Dark Knight Returns<sup>7</sup> o Year One<sup>8</sup>, de Batman, o Kraven's Last Hunt9, de Spider-Man, Watchmen llevó al género en una dirección más oscura y violenta, que en la década de los 90 llegaría a extremos lamentables y ridículos. Probablemente la complejidad de Watchmen era difícil de emular, por lo que sus imitadores decidieron copiar características superficiales. Tal vez debido a estos imitadores Watchmen es descrita comúnmente como una obra violenta y oscura, pero su lectura revela que debajo de toda esa oscuridad hay momentos de gran luminosidad y esperanza, como cuando Doctor Manhattan explica por qué cada vida humana es un milagro, o el rescate de los habitantes de un edificio en llamas, con todo y café y música de Billie Holliday, que parece tomado del más ingenuo cómic de los 40. Además, un vistazo rápido demuestra que sus páginas están llenas de mucho color. Tanto en historia como en dibujos, Watchmen

es menos oscuro de lo que su reputación parece indicar.

Desde 1986 se compraron los derechos para hacer una adaptación cinematográfica, pero fue hasta 2009 cuando finalmente se estrenó. Durante su desarrollo hubo varios directores asignados al proyecto, incluyendo a Terry Gilliam, Darren Aronofsky y Paul Greengrass<sup>10</sup>, pero finalmente fue Zack Snyder quien la llevó a término, habiendo sido elegido después de su trabajo en 30011, otra adaptación de un cómic. En su versión, Snyder trata al material original con un respeto evidente, utilizándolo como storyboard para serle tan fiel como sea posible. Y sin embargo el resultado es una adaptación que, a pesar de ser muy fiel en la superficie, falla en captar la esencia de la obra original. Tomemos como ejemplo una de las escenas iniciales: la pelea previa al asesinato de The Comedian. Los personajes, que supuestamente son humanos sin súperpoderes, atraviesan paredes a puño limpio y destrozan muebles sin romperse los huesos, todo fotografiado con un exceso de cámara lenta. Así la premisa de una historia de superhéroes en el mundo real queda destrozada desde el inicio de la película por lo artificial de esta escena. Después de eso no se recupera; al contrario, conforme avanza sigue deleitándose en la presentación gráfica de actos sangrientos.

En el cómic aparecen escenas muy violentas, pero sin glorificación. La violencia gráfica explícita se guarda para la escena climática de la masacre en el último número, haciéndola así más impactante. En cambio, la película no desperdicia ninguna oportunidad de mostrar violencia a cuadro: si en el cómic vemos a Laurie y Dan, una



<sup>7</sup> The Dark Knight Returns. Escrito y dibujado por Frank Miller, entintado por Klaus Janson, coloreado por LynnVarley, rotulado por John Costanza. Publicado por DC Comics, 1986.

<sup>8</sup> Batman #404-407. Escrito por Frank Miller, dibujado y entintado por David Mazzucchelli, coloreado por Richmond Lewis, rotulado por Todd Klein. Publicado por DC Comics, 1987.

<sup>9</sup> Kraven's Last Hunt. Escrito por J. M. DeMatteis, dibujado por Mike Zeck, entintado por Bob McLeod, coloreado por Bob Sharen, Janet Jackson y Mike Zeck, rotulado por Rick Parker. Publicado por Marvel Comics. 1987.

<sup>10</sup> https://gamerant.com/exploring-history-behind-canceled-watchmen-movies/

<sup>11 300.</sup> Dir. Zack Snyder. Estados Unidos. 2006.

pareja de superhéroes retirados, peleando contra unos asaltantes hasta dejarlos inconscientes, la película muestra esa escena con fracturas expuestas y chorros de sangre; si el cómic mostraba a Doctor Manhattan en Vietnam, haciendo explotar cosas mientras unos soldados huían aterrados, la película muestra en primer plano a los soldados explotando en pedazos. Hay tantos ejemplos como este que para cuando llega la terrible masacre final, ya ha habido tanta violencia explícita que uno está desensibilizado y le da igual. El problema no es la violencia en sí misma, estoy consciente de que una historia así requiere escenas violentas. Es más bien un síntoma, una muestra de que en esta película todo se hace evidente, desconfiando tal vez de que el espectador pueda entender de otra forma. Un ejemplo más, bastante risible: cuando Silk Spectre se confronta con sus recuerdos y descubre quién es su padre, las escenas en flashback lo hacen muy evidente. Pero después de eso Snyder no puede evitar hacer que otro personaje explique la revelación en voz alta, tal vez desconfiando de la inteligencia del público. Watchmen merecía ser adaptada por alguien con un manejo sutil de la narrativa, pero la sutileza no existe en el lenguaje cinematográfico de este director.

No hay duda de que es una producción cuidada e incluso tiene algunos destellos de grandeza. Los disfraces son una gran adaptación, remitiendo a los diseños originales del cómic, pero también haciendo referencia a los que se presentan en otras películas de superhéroes. El soundtrack también es muy atinado, utilizando piezas mencionadas en el cómic y agregando otras que logran ambientar muy bien sus respectivas escenas (con algunas excepciones). El diseño de producción es cuidado y hace muy bien su trabajo, los escena-

rios son muy efectivos. La cinematografía hace lo que puede, consiguiendo numerosas imágenes estéticamente agradables, aunque, por otro lado, ya es momento de quitarse la torpe idea de que las imágenes desaturadas hacen que una película se vuelva mágicamente "seria" y "madura".

Pero con todo y sus aciertos, la razón por la que la película de Watchmen no es una adaptación exitosa es simple. En su forma impresa, Watchmen resalta los recursos de los cómics de superhéroes para hacerlos notorios y entonces reinventarlos. Una adaptación cinematográfica efectiva tendría que haber hecho eso mismo, pero con los recursos del cine de superhéroes. Por desgracia, Zack Snyder no puede hacerlo porque todo su estilo está basado en esos recursos. Si los retira para que su ausencia sea evidente, se queda sin nada. Así que se ve forzado a hacer lo mismo que los imitadores de Watchmen en los cómics: copiar los aspectos superficiales como la oscuridad y la violencia, llevándolos al extremo, pensando equivocadamente que eso era lo importante.

En 2015 se anunció que HBO tenía intenciones de llevar una segunda adaptación de esta obra a la pantalla, esta vez en televisión, después de haber hablado con Zack Snyder<sup>12</sup>. Finalmente, quien se encargó del proyecto fue Damon Lindelof, *showrunner* de series como *Lost*<sup>13</sup> y *The Leftovers*<sup>14</sup>. La forma de adaptar la obra original fue opuesta al enfoque de Snyder: mientras la película se apegaba a la historia original de forma obsesiva, ignorando el trasfon-

<sup>14</sup> The Leftovers. Serie creada por Damon Lindelof y Tom Perrotta, Estados Unidos, 2014.



<sup>12</sup> https://deadline.com/2015/10/watchmen-tv-series-hbo-discussions-1201564953/

<sup>13</sup> Lost. Serie creada por J. J. Abrams, Damon Lindelof, Jeffrey Lieber y Carlton Cuse, Estados Unidos, 2004.

do, la serie de televisión opta en cambio por crear algo nuevo a partir del material original, con el mismo espíritu inventivo. En palabras de Lindelof "esta historia (está) situada en el mundo que sus creadores construyeron minuciosamente... pero en la tradición del trabajo que la inspiró, esta nueva historia debe ser original. (...) Debe formular nuevas preguntas y explorar el mundo a través de nuevos lentes. Lo más importante: debe ser contemporánea"15. Lindelof compara el enfoque con una remezcla (remix)16, en la que se toman elementos de la obra original y se crea algo nuevo con esa base. El resultado es un excelente complemento del cómic, que actualiza su tratamiento y lo vuelve relevante a estos tiempos, sin contradecir la obra original.

Puede parecer extraño a primera vista, pero esta excelente adaptación no reproduce ninguna de las escenas del cómic. En vez de eso, es una secuela presentada en otro medio. Los personajes protagonistas de la historia original son reinventados, pero mantienen gran consistencia. Como ejemplo, el gran incomprendido del cómic: Rorschach. Incomprendido porque muchos lo consideran el héroe de la historia, cuando en realidad Alan Moore lo concibió como un personaje desagradable, lo opuesto a un modelo a seguir. En la serie de HBO lo muestran como una influencia para grupos de odio de la ultraderecha, una interpretación muy consistente con la ideología del desequilibrado personaje<sup>17</sup>.



© Diego Llanos Mendoza. 2020

En su versión televisiva, Watchmen coloca en primer plano temas raciales. Esto la llevó a ser atacada por algunos sectores, que la bombardearon con críticas negativas en sitios como Rotten Tomatoes por "ser demasiado política"18. Estas críticas parecen ignorar deliberadamente que el cómic también tiene mucho contenido político: vemos al Doctor Manhattan en la guerra de Vietnam, a The Comedian como un agente gubernamental sin ética, a una turba enfurecida atacando a un hombre inocente como resultado de información falsa/malinterpretada, al presidente Nixon tratando de determinar si las consecuencias de un ataque nuclear son "aceptables". Quien lo lea y piense que se aleja de la po-

<sup>15</sup> https://www.instagram.com/p/BjFsj6JHEdq/

<sup>16</sup> https://www.theverge.com/2018/5/23/17383826/damon-lindelof-watchmen-remix-original-characters-remake

<sup>17</sup> Esto provocó la molestia de grupos de ultraderecha, un resumen del caso puede encontrarse aquí: https://www.esquire.com/entertainment/tv/a29565670/watchmen-hbo-bac-klash-controversy-white-supremacy/

<sup>.925</sup> ARTES Y DISEÑO

<sup>18</sup> https://www.cnbc.com/2019/10/26/hbo-watchmen-is-bombing-reviews-but-that-wont-scare-off-any-viewers.html

lítica debe tener muy poco entendimiento, o forzarse a ignorarlo deliberadamente. El contenido político de la serie televisiva es otra de las formas en que adapta muy bien el espíritu de la obra original, sólo que en vez de Vietnam y la Guerra fría, ahora las grandes amenazas son el racismo, los grupos de odio y su presencia en las fuerzas policiales.

Es admirable la forma en que Lindelof y su equipo toman detalles menores, presentados principalmente en el material adicional incluido al final de cada número del cómic, para crear a partir de ellos la historia eje de su serie. Un personaje menor de la historieta se vuelve el catalizador de toda esta narrativa, aprovechando el misterio de su identidad no confirmada en el cómic, para darle una solución muy original sin contradecirlo. Los toques de humor y ciencia ficción presentes en la historieta se mantienen aquí, en especial en las escenas de un personaje en el exilio, cuya identidad es obvia desde el inicio, pero se va confirmando poco a poco. Mención aparte merece el soundtrack, realizado por Trent Reznor y Atticus Ross. Reznor es famoso por su banda de rock, Nine Inch Nails, y la dupla ganó el Oscar y el Globo de Oro por su trabajo en Red social19, y ahora el Emmy por su trabajo en esta serie<sup>20</sup>.

Tal vez la mejor comparación entre los dos estilos de adaptación que han llevado

a *Watchmen* a la pantalla sea la que se nos presenta en This Extraordinary Being, el sexto capítulo de la serie y probablemente el mejor de todos. Este empieza de forma desconcertante, con un interrogatorio que se vuelve pelea, realizada en un estilo inconsistente con el que la serie ha manejado hasta ese punto. Su artificialidad recuerda a la versión cinematográfica y uno se pregunta si finalmente los realizadores de la serie cayeron en esos mismos vicios. Pero al final de la escena se revela que esta pertenece a American Hero Story, una serie popular dentro de este mundo ficticio, famosa por presentar versiones exageradas de sus héroes sin importarle la exactitud histórica21. El plano se abre para mostrar que la están viendo en una televisión dentro del cuartel de policía, cuando entra la agente Laurie Blake y ordena a los policías que "apaguen esa porquería". Esto puede parecer un comentario cruel sobre la versión cinematográfica, pero es difícil no estar de acuerdo con la agente Blake, especialmente cuando lo que sigue es un capítulo magistral, que arma su narrativa a partir de flashbacks en blanco y negro en un aparente plano secuencia. La forma en que este capítulo (y la serie en general) usa los recursos televisivos de manera impecable y creativa es equivalente a lo que la serie original hace con los recursos del cómic. No creo que exista una mejor forma de adaptarlo. ¶

<sup>21</sup> Esta "serie dentro de la serie" recuerda al recurso del "cómic dentro del cómic" que está en la obra original, donde un personaje lee la historieta Tales of the Black Freighter, que hace una analogía con el desarrollo de Ozymandias.



<sup>19</sup> The Social Network. Dir. David Fincher, Estados Unidos, 2010.

<sup>20</sup> https://www.emmys.com/shows/watchmen

# Galería

# EL TIEMPO desde la pintura y el dibujo

Está pasando un minuto en la vida del mundo. Píntalo como es"

Paul Cézanne

# Diana Salazar.

n esta galería virtual, presento algunas piezas que reflexionan sobre la íntima relación entre el dibujo y la pintura y algunas I formas en que el tiempo se evidencia y contiene por medio de cada uno de estos lenguajes, a través de sus gestos y soluciones. Si bien esta no es una intención meramente comparativa, es inevitable observar las particularidades y misterios de cada disciplina cuando se viven de manera conjunta: los ritmos cambian, la relación corporal es distinta, el tiempo transcurre en una combinación de velocidades y pausas que van a contracorriente del cauce convencional ya que ambos están conformados por la acumulación de tantos instantes que crean una nueva totalidad, más que un fragmento.

El dibujo revela de manera más clara y directa el proceso de su ejecución, cada acierto y cada duda dejan ver la propia mirada y la mano del dibujante. La pintura permite incontables correcciones y ajustes, el cuadro va mutando varias veces du-

rante el proceso y cuando se detiene la pieza esa trayectoria de gestos y decisiones en ocasiones queda invisible, mientras que el dibujo revela las diversas etapas de construcción de manera más evidente, como si se propusiera la simultaneidad de muchos momentos.

Como sabemos, cualquier imagen que percibimos es un registro visual de una apariencia cuya naturaleza es desaparecer; la pintura y el dibujo, desde sus prehistóricos inicios, también surgen de este deseo básico en los humanos por aprehender la existencia, dejar un testimonio visual de nuestras acciones, emociones o ideas, de quienes somos, mientras se reta de manera directa a la desaparición y al olvido. Hoy en día, todos cargamos miles de fotografías de manera virtual en algún dispositivo portátil probablemente con esta misma intención: tener una referencia visual de quienes apreciamos, un recordatorio que nos conecte de nuevo con nuestra sensibilidad y afectos. También sabemos que cualquiera puede tomar una

año 7 número 28 – noviembre 2020

-enero 2021

.925 ARTES Y DISEÑO

Galería EL TIEMPO desde la pintura y el dibujo

fotografía con el celular, que en su mayoría no van más allá del encuentro entre un suceso y un fotógrafo. A diferencia de esto, el dibujo y la pintura contienen la experiencia existencial y la construcción temporal de la mirada de quien los crea, el cuestionamiento suspendido de la apariencia de una idea o de una forma, mientras nos obligan a detenernos y entrar en su propio tiempo, el de la quietud. ¶



Estudio para el fuego de Kamakura. Pastel y acrílico sobre tela. 50x70 cm. 2019.

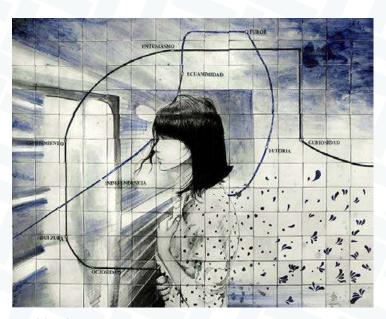


Flores para Saturnino. Acuarela y grabado en metal sobre papel de algodón. 2020



925 ARTES Y DISEÑO

Maleta del último viaje. Collage 30x40. 2018



Mural de Talavera 130x160 cm. 2014.



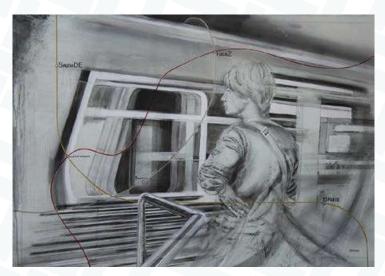
El sueño del Izakaya. gráfito sobre papel 40x50 cm. 2020.

# Galería EL TIEMPO desde la pintura y el dibujo

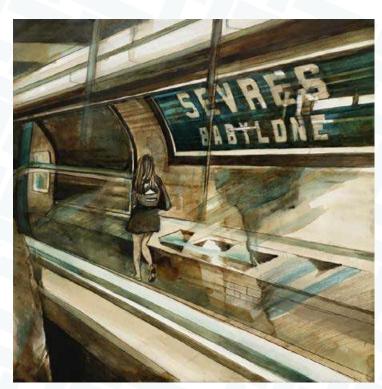


Salida de emergencia. Lápiz y grafito sobre tela. 50x50 cm. 2019.

925 ARTES Y DISEÑO



Saudade monocromática. acrílico y grafito sobre tela. 80x100 cm. 2017.



SEVRES BABYLONE. café y acuarela sobre tela y madera. 30x30 cm. 2020.

# Galería EL TIEMPO desde la pintura y el dibujo



Tibor de libertad. Pintura en talavera. 120x80 cm. 2014.



# Galería

# Diplomado "Técnicas Tradicionales de la Platería Mexicana"

# Carlos Alberto Salgado Romero.

partir del Diplomado con opción a titulación "Técnicas Tradicionales de la Platería Mexicana", que se efectuó en las Instalaciones del Plantel Taxco de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, y que estuvo a cargo del maestro Francisco Javier Jiménez Velázquez -titular del Laboratorio de Estructuras y Modelos en Pequeño Formato con Orientación a la Platería-, surgieron, de las manos de un grupo de exalumnos de las licenciaturas impartidas en el Plantel, un conjunto de trabajos de cualidades variables, considerando tanto las características de las técnicas usadas como las propiedades de los materiales que fueron empleados en cada uno de ellos. De acuerdo con lo anterior, Patricia Margarita Olguín Duarte, Sandra Carolina Pérez Torres, Yair Jehiel Ramírez Cerezo y Juan Carlos Cabrera Martínez (quienes egresaron de la Licenciatura en Artes y Diseño) y Diana Patrón Vela (egresada de la Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual), pusieron a prueba los conocimientos adquiridos durante el Diplomado, sumándolos a los ya obtenidos durante su paso por la licencia-

tura (en algunos casos, complementándolos con ellos) para generar un conjunto de piezas de gran factura y que se corresponden con diversas cualidades de valor estético y discursivo.

Como resultado de su dedicación y esfuerzo y de sus habilidades y sensibilización creativas, tenemos propuestas referidas a valores estéticos de orden orgánico como el "Collar de hojas", de Yair Ramírez, en plata .925 bajo la técnica a la cera perdida, y "Raijüs", producto de la combinación de la madera con dicho metal, bajo la técnica del cartoneado.

Inspirada bajo este mismo principio estético, sólo que incluyendo en su obra el uso del esmalte, Carolina Pérez nos ofrece la pieza "Casquilla y alveolo de plata" partiendo de la plata pura y haciendo uso de la técnica del embutido. Carolina nos presenta además una singular propuesta de combinación valiéndose del uso del textil.

Por otro lado, Juan Carlos Cabrera, a través de "Xumili" y "Ririchak", nos ofrece novedosas posibilidades de combinaciones de plata .950 con la piña de ocote, el textil y otros metales como el cobre –considerando



recursos técnicos como el calado, el cartoneado y el esmaltado (en su modalidad de fenestrado).

Asimismo, Diana Patrón, por medio de "Aretes con esmalte", parte también de la combinación de materiales mostrándonos una creativa posibilidad de composición a través del fenestrado.

Por su parte, Patricia Olguín en "Pulpos", considerando otra técnica de esmaltado, nos muestra algunas de las posibilidades cromáticas que pueden obtenerse al emplearse la carga seca y húmeda del esmalte sobre cobre, de la misma manera, valiéndose de la filigrana, Patricia nos entrega unos "Aretes de Filigrana" inspirados en la naturaleza cuyo juego de formas y proporciones se conjugan en un balance armonioso.

Dentro del conjunto de piezas diseñadas y efectuadas por los integrantes del grupo que formó parte de este Diplomado, además de identificar una gran variedad de recursos técnicos y posibilidades distintas a partir de la combinación de diversos materiales (incluyendo el uso de pátinas y de donde surgen un grupo de objetos inspirados en instrumentos lúdicos, musicales o inspirados en referencias culturales de la región), pueden ser reconocidos, también, en forma de objetos utilitarios, aspectos de orden formal, sujetos a principios de carácter geométrico bajo técnicas como el cartoneado y considerando los principios de la pailería.

Para la efectuación de este diplomado se contó con la participación del técnico Alan Gómez Monjaraz, orientando a los alumnos sobre las posibilidades técnicas del esmalte sobre joyería, del arquitecto Arturo Ponce de León, quien se encargó de orientarlos sobre la materialización de algunos conceptos de la geometría, a través de ejercicios prácticos, y de Carlos Salgado, quien los apoyó con la redacción de los textos y la conformación de la memoria gráfica de su proyecto. Los resultados y algunos de los detalles relacionados con los procesos efectuados dentro del Diplomado, pueden ser apreciados a través de esta galería de imágenes. ¶





Aretes con esmalte. Autor de obra y fotografía: Diana Patrón Vela. Materiales: Plata pura y esmaltes. Técnica: Calado y esmaltado fenestrado. 2019.



Armonía entre el textil y la filigrana.

Autora de obra y fotografía: Sandra Carolina Pérez Torres.

Materiales: Plata .925, textil y piedra venturina café.

Técnica: Calado, filigrana, e incorporación de textil.

2019.



Artes de filigrana.

Autor de obra y fotografía: Patricia Margarita Olguín

Duarte.

Materiales: Plata .950 y piedras cornalinas. Técnica:

Filigrana.

2019.



Aro de mokumé gane. Autor de obra y fotografía: Patricia Margarita Olguín Duarte. Materiales: Plata .950 y cobre. Técnica: Mokumé gane. 2019.





Collar de hojas. Autor de obra y fotografía: Yair Jehiel Ramírez Cerezo. Materiales: Plata .925. Técnica: Fundición a la cera perdida. 2019.



Objeto utilitario II. Autora de obra y fotografía: Sandra Carolina Pérez Torres. Materiales: Cobre. Técnica: Pailería, cartoneado y pátina azul turquesa. 2019.



Jarrita pailera de latón
Autor de obra: Diana Patrón Vela. fotografía: Francisco
Javier Jiménez Velázquez.
Materiales: Latón. Técnica: Pailería y cartoneado.
2019.



Objeto utilitario. Autora de obra y fotografía: Sandra Carolina Pérez Torres. Materiales: Cobre. Técnica: Pailería y cartoneado. 2019.





Ocarina. Autor de obra y fotografía: Yair Jehiel Ramírez Cerezo. Materiales: Plata .925. Técnica: Fundición a la cera perdida. 2019.



Proceso de fundición de plata. Autor de obra y fotografía: Diana Patrón Vela. Materiales: Plata .925. Técnica: Fundición. 2019.



Proceso de cortado de patrones geométricos en latón Autor de obra Diana Patrón Vela. Fotografía: Yair Jehiel Ramírez Cerezo. Materiales: Latón. Técnica: Calado. 2019.



Pulpos.

Autor de obra y fotografía: Patricia Margarita Olguín

Duarte.

Materiales: Cobre y esmaltes. Técnica: Calado y Esmaltado con carga seca y húmeda.

2019.

125

- 62 -

año 7 número 28 – noviembre 2020 –enero 2021





Raijüs. Autor de obra y fotografía: Yair Jehiel Ramírez Cerezo. Materiales: Plata .925 y madera. Técnica: Cartoneado. 2019.



Rellenado de celdas con filigrana de plata.

Autor de obra: Patricia Margarita Olguín Duarte.
fotografía: Francisco Javier Jiménez Velázquez.

Materiales: Plata .950.

Técnica: Filigrana.
2019



Silbato. Autor de obra y fotografía: Yair Jehiel Ramírez Cerezo. Materiales: Plata .925. Técnica: Pailería y cartoneado. 2019.



Autor de obra Diana Patrón Vela. Fotografía: Yair Jehiel Ramírez Cerezo. Materiales: Latón. Técnica: Pailería y Cartoneado 2019.



Trazado y esgrafiado de planos en latón a plegarse. Autor de obra: Diana Patrón Vela. Fotografía: Yair Jehieil Ramírez Cerezo Materiales: Latón. Técnica: Cincelado y esgrafiado.

2019







Anillos con piña de pino. Autor de obra y fotografía: Juan Carlos Cabrera Martínez. Materiales: Plata .950 y piña de pino Técnica: Cartoneado. 2019.



Collar de setas azules Autor de obra y fotografía: Juan Carlos Cabrera Martínez. Materiales: Plata .950. Técnica: Calado, cartoneado y Esmaltado Fenestrado 2019.



Galería Diplomado "Técnicas Tradicionales de la Platería Mexicana"



Dije con piña de pino. Autor de obra y fotografía: Juan Carlos Cabrera Martínez. Materiales: Plata .950 y piña de pino. Técnica: Cartoneado. 2019.



Fundición de lingote. Autor de obra: Patricia Margarita Olguín Duarte. Fotografía: Francisco Javier Jiménez Velázquez. Materiales: Plata .950. Técnica: Fundición. 2019.

Diablo azul. Autor de obra y fotografía: Diana Patrón Vela. Materiales: Cobre. Técnica: Repujado 2019.







Limando Objeto utilitario. Autora de obra: Sandra Carolina Pérez Torres. Fotografía: Francisco Javier Jiménez Velázquez. Materiales: Cobre. Técnica: Pailería y cartoneado. 2019.



Limpieza de anillo. Autora de obra: Sandra Carolina Pérez Torres. Fotografía: Francisco Javier Jiménez Velázquez. Materiales: Plata .950. Técnica: Fundición a la cera perdida. 2019.



Galería Diplomado "Técnicas Tradicionales de la Platería Mexicana"



Máscaras de diablo Autor de obra y fotografía: Diana Patrón Vela. Materiales: Cobre. Técnica: Repujado. 2019.

Malakachoa.

Autor de obra y fotografía: Juan Carlos Cabrera Martínez. Materiales: Plata .950, y piña de ocote. Técnica: Fundición a la cera perdida.



2019.



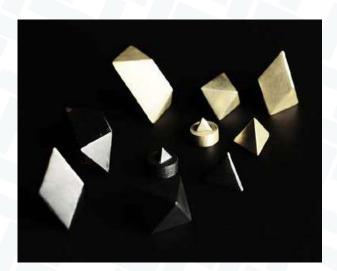


Módulos de Pulsera.

Autor de obra y fotografía: Patricia Margarita Olguín

Materiales: Cobre y esmaltes. Técnica: Calado y esmaltado cloisonné.

2019.



Piezas de Ajedrez Maya.

Autor de obra y fotografía: Juan Carlos Cabrera Martínez. Materiales: Plata .950, cobre y latón. Técnica: Pailería y cartoneado.

2019.

# Galería Diplomado "Técnicas Tradicionales de la Platería Mexicana"



Ririchak.

Autor de obra Juan Carlos Cabrera Martínez. Fotografía: Francisco Javier Jiménez Velázquez. Materiales: Plata .950. Técnica: Calado, cartoneado y esmaltado fenestrado.

2019.



Soldando filigrana.

Autor de obra: Patricia Margarita Olguín Duarte. Fotografía: Francisco Javier Jiménez Velázquez. Materiales: Plata .950. Técnica: Filigrana. 2019.



# ARTES Y DISEÑO