



# Difundir para preservar. Patrimonio documental

addenda

20

l i b r o e l e c t r ó n i c o

Primera edición • 2010

ADDENDA NÚMERO 20 • JULIO DE 2010

Imagen de portada: Collage de José Luis Rojo Pérez

• • •

© Instituto Nacional de Bellas Artes

EDICIÓN • Marta Hernández Rocha y Carlos Martínez Gordillo

ASISTENCIA EDITORIAL • Amadís Ross

DISEÑO Y FORMACIÓN • José Luis Rojo Pérez

Los derechos de la presente edición son propiedad del autor y del Instituto Nacional de Bellas Artes. La producción editorial se realizó en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación piso 9, Av. Río Churubusco 79, Col. Country Club, Coyoacán, México D. F. 04220. Tel.: 41 55 00 00 exts. 1121, 1122 y 1127.

---

## ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b>	<b>5</b>
María Jeannette Méndez Ramón	
<b>INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL: CATALOGACIÓN DE MATERIALES NO LIBRO</b>	<b>8</b>
Georgina Yuriko Valdez Ángeles	
<b>CENTRO DE INFORMACIÓN GRÁFICA DEL ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN: ACERVOS Y PROCESOS DE CONSERVACIÓN</b>	<b>20</b>
Beatriz Santoyo Bastida	
<b>IMPORTANCIA DE LA FOTOGRAFÍA COMO OBRA Y DOCUMENTO EN LA CONFORMACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL ARTÍSTICO</b>	<b>27</b>
Gale Lynn Glynn	
<b>UTILIDAD DE LAS INVESTIGACIONES DOCUMENTALES: SALONES, CONCURSOS Y BIENALES DE PINTURA Y ESCULTURA, INBA, DÉCADA DE 1970</b>	<b>34</b>
María Teresa Favela Fierro	
<b>CATÁLOGO DE EXPOSICIONES DE ARTES PLÁSTICAS REALIZADAS ANUALMENTE EN LA CIUDAD DE MÉXICO: 1989-1999</b>	<b>39</b>
Guadalupe Tolosa Sánchez y María Teresa Suárez Molina	
<b>SÍNTESIS CURRICULARES</b>	<b>46</b>

# Presentación

María Jeannette Méndez Ramón

---

**EL** presente libro electrónico incluye una serie de conferencias organizadas en 2008 por la Academia de Teoría y Metodología de la Documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap). La selección de los autores, especialistas en el rescate, organización, preservación y difusión del patrimonio documental, se hizo con la intención de ofrecer al público asistente dos panoramas sobre un mismo tema: el primero, la experiencia de profesionales de las disciplinas de bibliotecología y archivonomía, quienes tienen la tarea de registrar, catalogar, clasificar, conservar y difundir el patrimonio cultural; el segundo, el punto de vista de investigadores en artes visuales que trabajan con fondos documentales de importante valor histórico. Cada uno presentó una visión diferente de cómo organizar los soportes documentales, según sus necesidades de investigación, usos y recuperación de la información.

La primera participación fue de la bibliotecóloga Georgina Valdez Ángeles, quien presentó la catalogación de los documentos que resguarda el Centro Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y compartió, de manera general y clara, los pasos y requisitos que deben tomarse en cuenta para la catalogación de “materiales no libro”. También mencionó la relación que existe entre la investigación y el análisis documental.

Posteriormente tuvimos la valiosa presentación de Beatriz Santoyo del Fondo Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación, encargado de salvaguardar la mayor parte de la historia de México, sobre todo la oficial. Santoyo describe la conformación documental de dicho Centro, catalogación, clasificación y la difícil preservación de los documentos, por la diversidad y fragilidad del material que los compone.

La fotógrafa Gale Lynn Glynn habló, desde su experiencia como docente, artista visual y organizadora de su fondo personal fotográfico, acerca de la trascendencia y el valor implícito que tiene la fotografía como testimonio artístico cultural y el peligro constante en que se encuentra por la inestabilidad de sus soportes. Expresó la obligación que tienen los fotógrafos de mantener organizados y conservados sus

---

archivos, responsabilidad que deben adquirir desde su formación profesional y que por desgracia no todos la llevan a cabo. Uno de los aspectos más interesantes de la ponencia de Gale Lynn fue la instrucción tan completa y precisa que posee en la organización y conservación de los soportes en que se encuentran los medios gráficos; conocimientos que aplica a su archivo fotográfico profesional, que ha ido conformando a través de proyectos individuales, como exposiciones, investigaciones y docencia.

Las tres últimas participaciones nos introdujeron al ámbito de la investigación, los usos y la importancia de las fuentes primarias, así como la recuperación, conformación y rescate de fondos documentales como productos de investigación. La historiadora Guadalupe Tolosa Sánchez y la historiadora del arte María Teresa Suárez Molina nos llevaron a un recorrido por el proyecto documental Catálogo de exposiciones realizadas anualmente en la ciudad de México: 1989-1999, como fuente que derivó, además del enriquecimiento de los fondos documentales existentes en el Cenidiap, en una valiosa base de datos que comprende las actividades en artes visuales en la última década del siglo xx. El trabajo se basó en hemerografía, catálogos de exposiciones individuales y colectivas, producto de exhibiciones en museos, galerías y espacios alternativos, entre otros, al formar parte de la difusión del arte contemporáneo. Las investigadoras mencionaron la importancia de conocer, registrar y analizar una muestra de las exposiciones realizadas en la capital del país, lo que permite, además del registro testimonial artístico, tener un balance de la situación cultural del país al final del siglo xx.

La historiadora del arte Teresa Favela Fierro presentó el fondo documental Salones, concursos y bienales de pintura y escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes, años setenta. Con su participación dio a conocer la relevancia de los servicios de información y soportes documentales que se utilizan en la ardua tarea de investigación. De igual manera, se refirió a cómo tiene origen un fondo documental a partir de un proyecto de investigación y los productos que pueden surgir de él. Mencionó los métodos de investigación que aplicó en la pesquisa, recopilación y reproducción de los documentos que posteriormente construirían el fondo que presentó.

Este ciclo de conferencias tuvo como objetivo principal crear conciencia en los profesionales que trabajan con la memoria documental sobre la importancia de su organización, preservación y difusión como parte de nuestro legado cultural. La realización del ciclo y, finalmente, la publicación de este libro electrónico son producto del trabajo de la Academia de Teoría y Metodología de la Documentación del Cenidiap, integrada por los investigadores María Jeannette Méndez Ramón, Exa Castillo Martínez, Rodolfo García Cano Millán, Edwina Moreno Guerra, Yrma Olivera Calvo, Jacqueline Romero Yescas y Rosario Torres Rivera.

***Investigación documental:  
catalogación de  
materiales no libro***

**Georgina Yuriko Valdéz Ángeles**

---

**ES** común creer que la investigación documental y la catalogación son procesos sin relación alguna entre sí, pues cuando se cataloga determinado material, como un libro, revista o folleto, los datos para su identificación están contenidos en el propio documento y no es necesaria una investigación en el sentido estricto de la palabra. Desde luego es necesario averiguar información básica como fecha de nacimiento y muerte, si es el caso, del autor, lengua original, si existen otras ediciones, etcétera, a partir de la consulta de diccionarios, enciclopedias, bases de datos o Internet, esto de acuerdo con las políticas existentes en materia de catalogación de la institución a la cual prestamos nuestros servicios. También se debe conocer el perfil de los usuarios que van a acceder al catálogo en cuestión.

Desde los primeros catálogos se puede comprobar que quienes se dedicaban a su elaboración no siempre estaban seguros de los elementos por considerar y de cómo hacer frente a un proceso tan complejo. Por ello, empezaremos por definir a la catalogación como el “proceso de describir a los elementos informativos que permiten identificar un documento y de establecer los puntos de acceso que van a permitir recuperarlo por el título, autor o materia que se conoce de antemano”,<sup>1</sup> para lo cual es necesario un trabajo de proporciones mayores en el que se necesitan conocimientos técnicos, científicos y experiencia. Es el “proceso de identificar y localizar un documento por medio del establecimiento de los puntos de acceso (autorías, títulos o temáticas) y la asignación de una signatura topográfica con la que se completa la referencia bibliográfica producto de la descripción bibliográfica, basándose en las reglas establecidas en los ámbitos internacionales y nacionales”.<sup>2</sup>

Los objetivos de la catalogación, de acuerdo con Garrido Arrilla son:<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> María Rosa Garrido Arilla, *Teoría e historia de la catalogación de documentos*, Madrid, Síntesis, 1999, p. 25.

<sup>2</sup> José López Yépes, *Diccionario enciclopédico de ciencias de la documentación*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 267.

<sup>3</sup> María Rosa Garrido Arilla, *op. cit.*, p. 46.

- 
- Transformación y reelaboración de los documentos
  - Identificación y localización de los documentos
  - Recuperación documental a través de los catálogos
  - Facilitar la consulta

Una adecuada catalogación se hace por etapas:<sup>4</sup>

- Examen del material
- Definición del tipo de material
- Elección de las normas para su descripción (RCAA, ISBD, Dublín Core, entre otras)
- Establecer el nivel de descripción que se requiere
- Identificar los elementos necesarios para cada nivel de descripción
- Transcribir los datos obtenidos, ya sea a un catálogo manual o automatizado
- Comprobar la exactitud y veracidad de los datos obtenidos

Todo esto es más que conocido y aplicable a los materiales impresos, pero qué pasa cuando nos enfrentamos con obras que no tienen estos datos o es un material no libro, entendiendo el término como cualquier mensaje expreso que no se “presente en forma de manuscrito, mapa, publicación periodística, folleto o partitura”.<sup>5</sup> Entonces tenemos que realizar una investigación documental a partir de lo que tenemos.

### **Investigar para catalogar**

¿Por qué hasta hace apenas unos años hay una real preocupación por los materiales no libro, en particular por su catalogación? Isabel de Torres Ramírez da algunas posibles razones por las cuales los bibliotecarios en un principio no demostraron demasiado interés por incorporarlos en sus colecciones:<sup>6</sup>

- La tradición del libro y la palabra impresa como principal medio de información
- El bibliotecario era conservador de libros y no de cualquier otro medio en que se presentara la información
- Se creía que sólo el libro era la fuerza educacional por excelencia
- El coste y la fragilidad de los materiales no libro

Otra posible causa es que el material no libro era visto como un objeto que pudiera ser catalogado. Sin embargo, esto es erróneo pues si la catalogación

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>5</sup> Richard Fothergill, *Materiales no librarios en las bibliotecas: guía práctica*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1992, p. 13.

<sup>6</sup> Isabel de Torres Ramírez, *Las fuentes de información: estudios teórico-prácticos*, Madrid, Síntesis, 1999, p. 390.

---

es la identificación de documentos, entendiendo documento como “todo aquello que el ser humano ha dejado como huella. El conjunto de datos cualitativos o cuantitativos que están registrados en un soporte físico y que tienen una validez para un individuo, comunidad, lugar, país, etcétera, transmisible en el espacio y tiempo, susceptible de constituirse en fuente de información para obtener nueva información”,<sup>7</sup> entonces se consideran documentos las hojas impresas, gráficos, mecanuscritos, grabaciones sonoras, de video, películas cinematográficas, manufacturas artísticas y artesanales y demás soportes que contengan información y puedan ser catalogados.

Otras razones de la falta de catalogación de los materiales no libro son la escasez de bibliotecarios de profesión especializados o enfocados en un soporte diferente al impreso; la mayoría de los documentos en una unidad de información es material impreso así como su producción, a diferencia de los no libros, y el escaso o nulo interés de las instituciones por describir estos documentos, así como la falta de recursos económicos, humanos y materiales.

Además, la biblioteca siempre ha sido vista como un auxiliar para la educación y la investigación, por lo tanto, los libros debían estar al servicio de ésta por su alto valor educativo, cuestionándose la validez que pudieran tener medios como el cine, las fotografías, las grabaciones sonoras, mismos que eran aceptados por el público en general mas no por los profesionales de la información. El primer soporte no libro que empezó a ser utilizado en la enseñanza fue el acetato con grabaciones sonoras y luego las películas; poco a poco investigadores y estudiosos en general se fueron convenciendo de la necesidad de estos nuevos materiales y de su utilidad en la educación e investigación, ya fuera como complemento de un libro o como una obra en sí misma independientemente del formato. En las últimas décadas se incorporó el avance e impacto de las tecnologías de la información y comunicación (TIC) en la enseñanza e investigación.

Entonces, ¿qué hacemos con los materiales no libro si no incluyen muchos de los datos que sí encontramos en los impresos? Los diferentes códigos de catalogación indican dónde y cómo registrar los elementos que los identifican, pero si los desconocemos, ¿qué anotamos? Aquí es donde entra la investigación documental, pero retomemos las etapas de la catalogación para ubicar el momento exacto donde haremos uso de ella.

En las etapas 1 y 2, examen y definición del material, a grandes rasgos podemos dividirlos en impresos y no libros, y a su vez por formato y soporte:

---

<sup>7</sup> José López Yépes, *op. cit.*, p. 471.

Tipos	Materiales	Formato	Soporte
Impresos	Impreso	Libros Folletos Publicaciones periódicas o seriadas Mapas Documentos de archivo (expedientes)	Papel
No libro	Audiovisuales	Fotografías	Papel, vidrio, metal, plásticos, transparencias
		Videgrabaciones	Magnético
		Películas	Cinta de poliéster, nitrato de carbono
		Fonogramas	LP (carbón, acetato, vinilo) Casetes (óxido férrico sobre poliéster o cromo sobre poliéster) Cinta de carrete abierto (óxido férrico sobre poliéster o acetato) CD y MD (aleación metálica)
	Tridimensionales	Esculturas	Madera, plástico, mármol, etc.
		Pinturas	Acrílico, algodón, lino, etc.
		Textiles	Seda, algodón, lino, etc.
		Artesanías	Cerámica, lacas, cartón, fibra, metal, etc.
	Multimedia	Discos compactos	
		Recursos electrónicos	

En cuanto a la elección de las normas para su descripción (RCAA, ISBD, Dublín Core, entre otras), así como el establecimiento e identificación del nivel de descripción que se requiere, están en función del tipo de material y las políticas institucionales en materia de catalogación. La investigación comienza en la etapa 6, es decir, cuando empezamos a transcribir los datos obtenidos ya sea a un catálogo manual o automatizado.

De acuerdo con Isabel Chong,<sup>8</sup> la investigación documental es el proceso metódico y formal que facilita y apoya el acceso ágil y sistematizado al producto de investigaciones científicas, reportado en fuentes documentales. Su importancia

<sup>8</sup> Isabel Chong de la Cruz, "Métodos y técnicas de la investigación documental", en *Investigación y docencia en Bibliotecología*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, 2007, pp. 187-189.

---

radica en la serie de pasos ordenados y cuidadosos que conducen al acopio de información, en forma sistemática, analítica, sintética y crítica. Entre sus objetivos están:

- Ahorrar tiempo y esfuerzo
- Facilitar la obtención y selección de datos
- Coadyuvar a la sistematización, asimilación, comparación, organización y clasificación de los elementos del conocimiento
- Acrecentar la asimilación de los conocimientos ya generados
- Posibilitar que las afirmaciones o conclusiones que se generen puedan ser verificables
- Reforzar y auxiliar la memoria

Las fases de la investigación documental son tres:

**Investigación:** búsqueda de identificación de fuentes de información, su localización y obtención, etcétera.

**Sistematización:** una vez analizada y valorada, es necesario procesar toda la información valiosa.

**Exposición:** se debe determinar la modalidad de exposición de la información encontrada, esto es, la manera de presentarla, en nuestro caso el catálogo, ya sea manual o automatizado.

Las fuentes de donde obtendremos la información necesaria pueden ser primarias (libros, revistas, tesis, discos, películas, entre otras), secundarias (resúmenes, índices) o terciarias (bibliografías de bibliografías), independientemente de si son impresas, audiovisuales, medios electrónicos, etcétera.

Debemos tener siempre presente el nivel de descripción requerida de los materiales que vamos a catalogar, así como sus particularidades y, sobre todo, a qué público nos dirigimos, pues no son iguales las necesidades de información de un investigador a las de un estudiante de secundaria o uno de licenciatura. Esto con el objetivo de no llevar a cabo una investigación documental que en lugar de apoyarnos genere más trabajo y pérdida de recursos.

Algo que no debemos perder de vista es que los bibliotecarios, en especial los catalogadores, no somos "sabelotodo" o "todólogos", tenemos que apoyarnos en especialistas, ya sea de la disciplina en la que estamos laborando o en los materiales que pretendemos describir, pues como profesionales de la información sabemos analizar, sintetizar y organizar la información, pero si ésta es errónea nuestra labor será en vano. El trabajo interdisciplinario es la clave de una ca-

---

talogación de calidad, mismo que será avalado por la exactitud y veracidad de los datos obtenidos, llegando así a la última etapa de la catalogación.

El trabajo interdisciplinario es fundamental para una buena catalogación, pero debemos ser muy cuidadosos en aspectos como la elección de las personas que conformarán el equipo, ya que en ocasiones el renombre y el conocimiento no siempre van de la mano. También debemos tener en cuenta al personal que labora en nuestros acervos, pues ellos son los que están en contacto continuo con los materiales y son quienes conocen los procesos por los que han pasado, procedencia, anécdotas, etcétera.

Los especialistas e investigadores requieren que se les dé una línea bien definida sobre la cual van a trabajar, pues el éxito o fracaso del proyecto depende de ello. Así, la comunicación es otro factor de vital importancia, pues además de conocer los avances o rezagos en la investigación, es necesario supervisar y comprobar que el trabajo que se está desempeñando sea el adecuado o si hay necesidad de cambiar el rumbo, así como evitar malos entendidos que afecten tanto la relación profesional como la personal entre los miembros.

Cuando se forman equipos para ese tipo de trabajo hay que tener en cuenta la experiencia de cada integrante en la actividad que se le asigne, así como su grado de responsabilidad y compromiso. Quien esté al frente del equipo debe ser alguien con la capacidad de decidir inmediatamente, evaluando los pros y contras de las opciones y con plena conciencia de que esa decisión es su responsabilidad y deberá afrontar las consecuencias que conlleve. De igual manera, es necesario establecer de manera clara la jerarquía dentro del grupo de trabajo. Los ajustes, cambios o reacomodos deben ser consensuados y comunicados a todo el equipo. Si hay una nueva propuesta o idea, exponerla libremente ante los demás, evaluarla y analizarla, cuidando de no caer en confrontaciones; es válido hacer críticas constructivas, mas no perjudicar el trabajo de los demás o buscar protagonismo. Pero lo más importante es no perder de vista el objetivo de nuestro trabajo pues hacerlo ocasionaría pérdida de recursos y, sobre todo, el fracaso de nuestra investigación.

A continuación se presentan algunos ejemplos<sup>9</sup> del nivel de catalogación que se requiere en una unidad de información especializada en la que se resguardan materiales en los formatos mencionados. Los elementos que se presentan fueron consensuados entre los responsables de los acervos, que son especialistas en sus ramos y bibliotecólogos.

---

<sup>9</sup> *Manual de procedimientos de documentación y catalogación de los acervos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.*

## Arte indígena

Este acervo está conformado por piezas de cerámica, textiles, lacas, miniaturas, cartón y papel, fibras, instrumentos musicales, tecnología, joyería, lapidaria, metales, escultura, mobiliario, documentos e impresos, pintura, máscaras, vidrio, talabartería, arte plumario, artes aplicadas, hueso y concha, de los cuales se necesita recuperar datos como:

Extensión física	Se utilizará para: a) describir las partes que conforman un ítem: 1 nacimiento (14 piezas); 1 máscara con tocado; b) para describir los componentes de una pieza: 1 violín con arco, 1 olla con tapa, 1 torre con 270 jarritos; c) para describir piezas individuales: 1 vasija, 1 huipil.
Color	Registrar el material del cual está hecha la pieza (barro, madera, pluma), así como el color, ya sea natural, monocromo, policromo, bicromo.
Créditos	Registrar taller, familia (siempre y cuando no se haya mencionado en el área de publicación, distribución, etc.), cooperativa u organización artesanal a la que pertenece el fabricante.
Participantes	Registrar el nombre y la función de las personas que participaron en la manufactura de la pieza, por ejemplo: hiladores, tintoreros, empuntadores, tornador, decoradores, pintores, etcétera.
Descripción de la pieza	Anotar la descripción formal de la pieza, con base en la lista de descriptores y conectores elaborados para tal fin.
Uso	Describe con amplitud el uso específico de la pieza en su contexto de procedencia. Incluye datos espaciales y temporales sobre la función de la pieza. Por ejemplo: máscara utilizada en el ritual de borrados durante la Semana Santa cora, el personaje es un judío (siempre un hombre); el lunes y martes santos la máscara es blanca, el miércoles roja y el jueves se policroma, el viernes se "borra" en el río, etcétera.
Nota iconográfica	Anotar la simbología que tiene la pieza en términos de diseños (significado de rombos, flores, animales, grecas, etc.). Es importante considerar que los diseños tienen significados diferentes para los pueblos y comunidades indígenas que los elaboran.
Contenido	Esta nota se usa en el caso de los conjuntos de piezas, por ejemplo, nacimientos, jarras con vasos, trajes completos (indumentaria). Se registra cada uno de los elementos que integran el conjunto: 1 ángel (15 cm alto x 8 cm ancho), 1 virgen María (12 cm alto x 6 cm ancho).
Nota de resumen	Anotar información complementaria acerca de la relación de la pieza que se cataloga con otras piezas. También abarca observaciones relativas a la historia de la técnica, así como comparaciones con otras manifestaciones artísticas y datos relacionados con el contexto de la producción y toda aquella información que aporte datos sobre la pieza y que no se haya descrito en otra parte.

Algunos datos podemos obtenerlos de la pieza en sí, o al momento de adquirirla como por ejemplo cédula de inventario, el problema surge cuando sólo tenemos el material, pues hay que consultar especialistas, investigar en documentos lo relacionado con el ítem, por ejemplo, en un textil nos preguntamos ¿qué tipo de prenda es?, ¿de qué materiales está elaborado?, ¿qué técnicas e instrumentos se emplearon en su fabricación?; si está bordado, ¿qué significan los colores?, ¿qué diseños lo componen?, y si tiene representados animales, plantas, humanos o figuras geométricas, ¿posición de las mismas?, ¿tienen algún significado?, ¿qué uso se le da a esa prenda?

### Cine y video Alfonso Muñoz

Este acervo resguarda las producciones cinematográficas y videográficas del entonces Instituto Nacional Indigenista en varios formatos (Beta, VHS, DVD, entre otros). Además de los elementos que se mencionan en las Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCAA), se agregaron otros que son importantes de recuperar, tanto por el usuario como por el personal encargado del acervo.

Género	Anotar la leyenda documental, documental animado, ficción, entrevistas, evento académico (relacionadas con pueblos indígenas), evento institucional (cuando sea de la CDI o INI), evento artístico, según sea el caso.
Nota del contenido	Especificar el contenido de la obra: título: subtítulo (duración) / mención de responsabilidad.
Créditos	Registrar al o los responsables del guión, música, cámara, editor, fotografía, investigación, posproducción, productor ejecutivo, director de locación, coordinadores.
Elenco	Anotar los intérpretes, actores, narradores, locución, voz en <i>off</i> , presentadores.
Edición e historia	Las notaciones a incluir son: basada en: ; filmada en dos partes, la primera en... y la segunda en...
Características del sonido	Aplica cuando la cinta tenga una característica especial con respecto al sonido, por ejemplo, si es óptico o magnético, magnético <i>full coat</i> , si la banda sonora está integrada con la película o si está separada en una grabación sincronizada, por ejemplo, banda sonora magnética, estéreo, dolby, mono, compatible.
Longitud de la película	Anotar la longitud de las películas en pies y su equivalente en metros.
Características del color	Marcar el proceso o sistema de grabación del color, así como cualquier detalle relacionado con el mismo (color, virado, teñido, iluminado a mano).
Forma de impresión	Señalar la forma de impresión de la película (negativo, positivo, duplicado, copia de proyección, internegativo).
Bases de la película	Marcar la base de la película según corresponda (acetato, nitrato, poliéster).
Pista	Las pistas pueden ser de imagen y sonido; A, B y sonido o A, B, C y sonido, marcar la que corresponde.

Cuadros	Los cuadros son la zona delimitada por los bordes de la pantalla (normal, saliente, panorámico, anamórfico).
Otros formatos disponibles	Registrar qué otros formatos de la película existen, por ejemplo, VHS, Hi-fi.
Lengua	Completar la opción según corresponda, por ejemplo, en..., diálogos en..., subtítulos en..., doblado al..., narrado en...

### Fonoteca Henrietta Yurchenco

En este acervo hay cintas de carrete abierto, DAT (digital audio tape), discos compactos, casetes, LP y, al igual que en el acervo Cine y video Alfonso Muñoz, se retoman algunos elementos de RCAA, pero también se añaden otros por las necesidades de los usuarios y el personal a cargo del acervo. Por ejemplo, en cuanto a la clasificación musical se trabaja con etnomusicólogos, a los cuales se les pide que escuchen los fonogramas y apoyen en la identificación de los géneros musicales. De igual manera, en la nota de contenido se especifica en cada una de las piezas duración, autor, género, lo que permite la búsqueda y recuperación de información de forma ágil y eficiente, así como la disminución en la manipulación de los materiales para evitar su deterioro.

Tiempo de duración	Se registra en minutos y segundos; en caso de ser varios ítems se especifica la duración de cada uno.
Soporte de audio	Dependiendo del material será para LP (carbón, acetato, vinilo), casetes (óxido férrico sobre poliéster o cromo sobre poliéster), cinta de carrete abierto (óxido férrico sobre poliéster o acetato) o CD y MD (aleación metálica).
Tipo de grabación	Del material, registre la leyenda analógico, digital, óptico o magnético.
Velocidad	Dependiendo del material, registre la leyenda 33 1/3 rpm, 7 1/2 pps, 24 fps, 3.75 pps, 7.5 pps o 15 pps.
Canales sonoros	Anotar la leyenda mono, estéreo, cuad., según sea el caso.
Proceso	Registrar el proceso de grabación: dolby, norma NAB, etc.
Material complementario	Material publicado o acompañante del ítem que se está catalogando, o que está destinado a ser usado con él (folletos, trípticos, carteles, manuales, instructivos, fotografías, etc.).
Nota general	Anotar si la grabación continúa o proviene de otra cinta, o algún dato relevante que sea de interés y que no ha sido registrado.
Clasificación musical	Registrar la leyenda música indígena, en caso de contar con varios tipos de piezas, si éstas pertenecen a un género en particular, consignarlo, según sea el caso, entrevista, son de danza, huapangos.

Nota de contenido	Anotar cada una de la piezas incluidas en el siguiente orden: título de la pieza [género] (duración) / autor y/o pueblo indígena.
Créditos	Registrar a las personas que colaboraron en la producción del material.
Participantes	Enlistar a los integrantes de las bandas, grupos, trío, etc., incluidos en la grabación, así como los instrumentos musicales que tocan. En caso de ser diversos grupos, sólo registrar los nombres de los mismos.

## Conclusión

En síntesis, y a manera de conclusión, en las labores de catalogación de material no libro debemos trabajar en conjunto profesionales de la información y especialistas de otras disciplinas, así como auxiliarnos de la investigación documental para sustentar la veracidad de los datos presentados, pues además de contribuir en su difusión logramos que se conserven por más tiempo al evitar su excesiva manipulación.

## Bibliografía

María Teresa Calarco *et al.*, *Introducción a la catalogación de documentos*, Buenos Aires, Alfagrama, 2005.

Isabel Chong de la Curz, "Métodos y técnicas de la investigación documental", en *Investigación y docencia en Bibliotecología*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Richard Fothergill, *Materiales no librarios en las bibliotecas: guía práctica*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1992.

María Rosa Garrido Arilla, *Teoría e historia de la catalogación de documentos*, Madrid, Síntesis, 1999.

José López Yépes, *Diccionario enciclopédico de ciencias de la documentación*, Madrid, Síntesis, 2004.

*Manual de procedimientos de documentación y catalogación de los acervos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas en [www.cdi.gob.mx/normateca](http://www.cdi.gob.mx/normateca), 2006.

Blanca Rodríguez Bravo, *El documento: entre la tradición y la renovación*, Gijón, Asturias, Ediciones TREA, 2002.

---

Isabel de Torres Ramírez, *Las fuentes de información: estudios teórico-prácticos*, Madrid, Síntesis, 1999.

Feliz del Valle Gastaminza, *Manual de documentación fotográfica*, Madrid, Síntesis, 1999.

***Centro de Información  
Gráfica del Archivo General  
de la Nación: acervos y  
procesos de conservación***

**Beatriz Santoyo Bastida**

---

## Introducción

**EL** propósito de este trabajo es presentar una descripción general del Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación (AGN), su creación, la documentación gráfica que resguarda, sus características e importancia y los procesos de conservación que se aplican al acervo.

Como ha ocurrido con la mayoría de los archivos públicos y privados, los avances tecnológicos han traído consigo la adopción de nuevos métodos y técnicas para la conservación, organización y descripción de las fuentes primarias, y también una nueva forma de acercarse a la historia a través de diferentes soportes documentales. Se preservan fotografías impresas, diapositivas, vistas estereoscópicas y negativos en diferentes formatos: vidrio, acetato y nitrato; además de tipos documentales como ilustraciones, carteles, grabados, litografías, mapas, planos, cintas de carrete abierto (de video y audio), videocasetes y rollos de microfilme. El área encargada de estos acervos especiales es el Centro de Información Gráfica (CIG), adscrito a la Dirección del Archivo Histórico Central del AGN.

## Antecedentes

En la segunda mitad de la década de 1970, la necesidad de conservar y manipular documentos gráficos hizo que en el AGN se desarrollara un proyecto para formar áreas adecuadas y especializadas en el control de este tipo de materiales, trabajos coordinados por el entonces director de la institución, Ignacio Rubio Mañé. De esta manera se dio inicio a dos programas de trabajo.

El primero fue la creación del Departamento de Imagen y Sonido (DIS), previendo la llegada del material audiovisual de la gestión del presidente de la República José López Portillo, además de resguardar fotografías que serían separadas de algunos grupos documentales del archivo. Su principal función fue realizar instrumentos de descripción de los materiales gráficos con el fin de ponerlos al servicio de los investigadores. En 1977 se creó la fototeca —dependiente de este Departamento— con la Colección Fotográfica Propiedad

---

El segundo programa, realizado de 1977 a 1982, consistió en extraer el material gráfico (mapas, planos, ilustraciones, dibujos, códices, escudos, pinturas y lienzos) que por razones de conservación debían ser separados de sus expedientes originales, procedentes de los distintos ramos de las instituciones coloniales, incluyendo además algunos de la Administración Pública de 1810-1910, Gobernación Siglo XIX, algunas colecciones particulares y el Fondo Reservado de la biblioteca (sección de manuscritos). El material se depositó en la Mapoteca del Archivo General de la Nación, que se construyó en ese momento con el fin de proteger la integridad del acervo, incluyendo otras colecciones cartográficas.

La decisión de separar el material fue avalada por Frazer G. Poote, asesor de la Biblioteca del Congreso de Washington, valoración que realizó a petición de las autoridades del AGN y del Congreso Internacional de Archivos (ICA), durante el mes de abril de 1980. Entre las recomendaciones, producto de un estudio sobre la condiciones de preservación y almacenaje de sus documentos, figuró como la más importante conservar aparte el valioso material gráfico del AGN. Esta medida había sido adoptada tiempo atrás por otras instituciones como el Archivo de Indias en Sevilla y los Archivos Nacionales de Francia.

Por otro lado, hacia 1978, el AGN recibió en comodato el acervo microfilmado de Registros Parroquiales y Civiles de toda República Mexicana, que abarcaba el periodo de 1527 a 1979, propiedad de la Academia de Genealogía y Heráldica. Debido al proceso de traslado de los acervos del AGN a un nuevo sitio, el servicio de consulta del material depositado temporalmente en el edificio llamado Juzgados y Procesos, aledaño a Lecumberri, empezó a darse con personal de la instancia propietaria. Al año siguiente se anunció que el antiguo Palacio de Lecumberri sería la nueva sede del AGN, cuyo proceso de remodelación se llevó a cabo de 1979 a 1982.

En 1980 se creó un proyecto de estructura orgánica, el cual consideró la formación del CIG, dependiente del Archivo Histórico Central. Este centro tendría como objetivo principal custodiar, identificar, ordenar, clasificar, catalogar, describir e inventariar el material gráfico existente en el archivo, así como ponerlo a disposición de los investigadores. Fue así que la remodelación del edificio incluiría la adecuación de un área especial para el CIG, que comenzaría a funcionar a partir de la inauguración de la nueva sede, en 1982, ubicándose ahí la fototeca. A la mapoteca se le asignó la Galería 7, y aunque no se localizó en el área del CIG, era considerada como parte del centro.

El Archivo Genealógico se estableció en la Galería 1, documentado su ingreso a través de un convenio de comodato entre la Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica y el AGN; el servicio quedó entonces a cargo de personal del

---

archivo. En 1986, al término de la gestión de José López Portillo, se envió su documentación a través de la Subdirección de Comunicación Social de la Secretaría de la Presidencia. De esta forma ingresó al CIG este material audiovisual y empezó a conformarse la fototeca, al mismo tiempo que ingresaron los dos archivos fotográficos más grandes con que cuenta: Archivo Fotográfico Enrique Díaz Delgado y García y el Archivo Fotográfico Hermanos Mayo. Posteriormente se fueron incorporando pequeñas colecciones que ingresaron por donación o compra. Actualmente el CIG cuenta con las siguientes áreas:

- Fototeca
- Mapoteca
- Archivo genealógico

### **Fototeca**

La fototeca se compone aproximadamente de 120 colecciones y archivos, 86 de ellos están compuestos sólo por fotografías; de éstas mencionaremos el Archivo de los Hermanos Mayo, que cuenta con un acervo de 5 500 000 negativos de 35 mm; el de Enrique Díaz Delgado y García, que tiene un volumen de 500 000 imágenes en placa de vidrio 5x7, en película de nitrato y de acetato, contiene también algunos positivos que van de 1900 a 1977; propiedades artística y literaria que abarca desde 1877 a 1961 y que se compone de imágenes de paisajes de México, jardines, fiestas y de artistas de la década de 1920, con un volumen de 8 723 positivos; el Archivo Ignacio Avilés, con 10 410 visitas estereoscópicas de vidrio que comprenden gran variedad de temas, lugares, edificios y eventos de 1920 a 1940. Además de los archivos de José López Portillo, Miguel de la Madrid Hurtado y Carlos Salinas de Gortari, en los que se resguarda material videográfico en diferentes formatos: beta, betamax, e  $\frac{3}{4}$ , VHS y material fílmico de 16 y 35 mm y carrete abierto de una pulgada; estos archivos tiene también cintas de audio, diapositivas y carteles, además de fotografías. Se cuenta también con fondos documentales, como el de Felipe Teixidor, que contienen fotografías, grabados, litografías, dibujos y partituras.

Esta diversidad de acervos requiere que se tenga el máximo cuidado en el aspecto de la conservación. Para ello se cuenta con una bóveda con aire acondicionado regulado, higrómetros y deshumificadores, además de un programa permanente de estabilización de materiales fotográficos y de conservación y restauración para los dos documentos.

Del año 2000 a la fecha estos trabajos han tenido avances significativos gracias a la ayuda del Programa de Apoyo al Desarrollo de Archivos Iberoamericanos (ADAI), que nos ha permitido estabilizar y separar materiales que por su proceso químico tienen reacciones diferentes de comportamiento y que al no darles el

---

tratamiento adecuado corren el peligro de deterioro y abrasión. Por otra parte, se han adquirido materiales libres de ácido, como guardas de primero y segundo nivel para nitratos y negativos de vidrio, sobre todo para los archivos de los Hermanos Mayo, Enrique Díaz Delgado y García e Ignacio Avilés; con ello se iniciaron los trabajos, especialmente porque los dos últimos archivos tiene soportes de vidrio y nitrato. En el Archivo de Ignacio Avilés hemos podido iniciar la digitalización y catalogación de sus 10 410 vistas estereoscópicas.

### **Mapoteca**

En la mapoteca se resguardan aproximadamente ocho mil documentos que incluyen mapas, planos e ilustraciones del siglo XVI al XIX, los cuales se encuentran en diferentes soportes: papel, tela, piel y amate. Se cuenta también con una vasta colección cartográfica.

Los tipos documentales que encontramos en esta área son planos de construcciones civiles, planos de construcciones eclesiásticas, planos de construcciones militares, planos técnicos, planos urbanos, mapas, ilustraciones y pictografías coloniales. Entre los primeros encontramos “edificios públicos, caminos, acueductos, puentes, monumentos y casa habitación”.<sup>1</sup> Los segundos muestran planos de iglesias, altares, conventos, colegios, hospicios y hospitales. Los planos de construcciones militares incluyen cuarteles, presidios, fortificaciones, cárceles y garitas.<sup>2</sup>

Los planos técnicos están organizados por temas de la siguiente manera: cañones, balas y morteros; máquinas para barrenar cañones, carretón de limpieza; lancha, fragata y navíos; carreta y faroles; molino de pólvora; molino de tabaco; molino de caña; maquinaria para construir y mantener obras de irrigación y desagüe; máquina para tejer seda; medidas de agua y tierras, y relojes.<sup>3</sup>

En los planos urbanos existe gran cantidad de vistas de las ciudades y poblaciones, como la ciudad de México, Valladolid, Zacatecas, Santander y Guanajuato, por nombrar algunas. Los mapas muestran diversas extensiones geográficas desde las más pequeñas hasta de la República mexicana en el siglo XIX. Aquí también encontramos mapas costeros, militares, de las islas del Caribe, de las costas occidentales de América desde Perú hasta Alaska.

Bajo el renglón de ilustraciones se reunieron documentos como banderas, condecoraciones, estampas religiosas, genealógicas, escudos, retratos y uniformes. Por último, como pictografías coloniales se denominó a los documentos en los

---

<sup>1</sup> Archivo General de la Nación, *Introducción a la serie Catálogo de ilustraciones*, núm. 0, 1984, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 14 y 15.

---

que predomina un “estilo netamente indígena o de influencia indígena”,<sup>4</sup> por la presencia en ellos de glifos de origen prehispánico. En este grupo encontramos documentos con información calendárica, genealógica, tributaria, militar, mapas y planos. La colección cartográfica corresponde al siglo xx.

Todo este material es ampliamente consultado por los investigadores del archivo, lo que puede provocar su deterioro por la manipulación a la que están expuestos, de ahí que se consideró realizar un proyecto de estabilización, descripción y digitalización (2005-2007), también con el apoyo de ADAI.

### **Archivo genealógico**

Este acervo de la Academia Mexicana de Genealogía contiene los registros parroquiales y de registro civil de todo el país desde el siglo xvi hasta 2001, en 134 854 rollos de microfilm y 783 discos de video. Se encuentra resguardado por el Archivo General de la Nación y fue depositado en él para custodia y consulta pública. Es muy atractivo para quien se interesa en conocer sus antepasados o raíces, ya que reúnen genealogistas, investigadores de la Iglesia mormona, ciudadanos que desean encontrar un acta de nacimiento, de defunción, de matrimonio de algún familiar o la suya propia para que sirva de testimonio en algún trámite legal.

De igual manera existen algunos rollos que contienen información sobre censos de población, así como constancias de limpieza de sangre, ya que con ella se probaba no tener ascendencia indígena, requisito para acceder a ciertos cargos o títulos. Un problema que presentan estos materiales es que muchos de ellos no se encuentran identificados y eso provoca que los tiempos de búsqueda se prolonguen. Por ello, a partir de 2004 se iniciaron trabajos de identificación y descripción, reparación de rollos o duplicación de los que se encontraron más dañados.

### **Procesos de conservación**

Los procesos de conservación aplicados a los acervos del Centro de Información Gráfica, no sólo como resultado de los proyectos mencionados sino como parte del trabajo diario que se realiza en el centro y con el apoyo de los departamentos de Conservación y Restauración y Microfilmación del archivo, son los siguientes:

#### *Estabilización de los negativos y fotografías*

La estabilización consiste en la limpieza del material con algodón, brochas de pelo de camello para no alterar la emulsión de la imagen y perillas de aire para retirar residuos de polvo y esporas. Posteriormente, se realiza el proceso de guardado y se les coloca guardas de primer nivel consistentes en sobres de papel desacidificado y fotográficamente neutro; esta guarda se rotula con los datos

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 19.

---

específicos que sirven para tener un mejor control y ordenamiento: enseguida se colocan dentro de una caja de polipropileno (guarda de segundo nivel).

Finalmente, el material se ordena y archiva en las gavetas de archiveros metálicos (guardas de tercer nivel) y al exterior de éstas se colocan etiquetas con datos que permiten la localización del material.

#### *Estabilización de los mapas, planos e ilustraciones*

La estabilización inicia con la limpieza del material con algodón o goma para no alterar la imagen; si las tintas lo permiten se hace lavado, posteriormente se eliminan cintas o adhesivo. Si el documento lo requiere, se colocan los refuerzos de papel japonés y se eliminan los mapas que estén más deteriorados.

Una vez limpios y restaurados los mapas, planos e ilustraciones, se procede a la elaboración de guardas, siendo éstas de dos tipos: una guarda de cartón Crescent libre de ácido en la que se monta el mapa o plano y una cubierta de Mylar con cintas doble cara de ácido para las uniones; la segunda guarda, que se utiliza en documentos con información por los dos lados, se elabora con Tyvek, que es un material sintético libre de ácido y poco permeable. El material se ordena y archiva en planeros metálicos que al exterior se identifican con etiquetas que contienen datos que permiten su ubicación.

Los mapas, planos e ilustraciones que han recibido tratamiento de conservación, antes de ser introducidos en su guarda se digitalizan mediante un escáner planetario. Cuando se trata de formatos grandes se digitalizan por partes. La finalidad de esta actividad es conservar un duplicado digital para el servicio.

#### *Genealogía*

En cuanto a este acervo, los procesos que se aplican a los rollos consisten en restauración de cintas que se encuentran en mal estado y elaboración de duplicados para aquellas que ya no pueden ser reparadas. Además, se les renuevan cajas y etiquetado.

#### **Conclusión**

Todos los archivos y colecciones contenidas en el CIG destacan por su belleza y valor histórico y constituyen una fuente de información de gran utilidad para el investigador. A más de veinte años de haberse establecido, el Centro enfrenta grandes retos: terminar de describir los materiales gráficos y recurrir a las nuevas tecnologías para automatizar los servicios de consulta y evitar la manipulación de los materiales originales, contar con recursos humanos mejor capacitados y continuar con los programas de conservación. Como responsables de la memoria gráfica tenemos, entre otros, el compromiso de preservar los documentos gráficos para las generaciones futuras.

***Importancia de la fotografía  
como obra y documento en  
la conformación del  
patrimonio cultural artístico***

**Gale Lynn Glynn**

---

**COMO** artista visual considero que toda obra no efímera en sí misma tiene un valor testimonial y, por esa razón, es importante tomar en cuenta su perdurabilidad. De hecho, la permanencia de la imagen fotográfica ha sido por años objeto de preocupación y discusión. Sabemos que la fotografía tiene muchos usos y, dependiendo de ellos, se dará énfasis a la conservación de la imagen en copia, aunque es importante tener un archivo con originales al que se pueda recurrir en el futuro. En mi caso, encontrándome en el área de artes y sin la intención de hacer un trabajo efímero, resulta imprescindible hacer énfasis en este aspecto para permitir la perdurabilidad de la imagen y su trascendencia para que en el futuro forme parte de la historia del arte, como mi legado.

No se puede negar que la fotografía tiene un carácter testimonial, sea cual sea su propósito. Como artistas muchas veces tratamos de negar esa parte; sin embargo, es una cualidad intrínseca que no se puede desligar y que siempre se muestra, haciendo evidente el instante decisivo que refleja la cultura y la historia de este momento, que hace diferente a la fotografía artística de cualquier otro medio de expresión.

El sistema educativo en el que me formé tomaba en cuenta la necesidad de promover el aspecto de conservación y archivo de la imagen. Desde la licenciatura los maestros resaltaban en sus clases el hecho de que las fotos son muy susceptibles al deterioro, como cualquier medio gráfico, y que sin el cuidado oportuno es muy posible que los negativos y la imagen impresa no sobrevivan al paso del tiempo. Por otro lado, al igual que el procedimiento de la gráfica, en el que se enumeran la edición y se cancela la placa, el fotógrafo artístico debe seguir esos parámetros, haciendo una edición y cancelando el negativo, siendo claro que el valor de una fotografía está en relación con el número de impresiones de la edición. Aquí está el problema con el aspecto testimonial de la fotografía y el arte. También si dejamos el negativo no cancelado siempre será posible que otro impresor interprete una imagen con su propia subjetividad, pudiendo cambiar el aspecto visual o la intención original del creador. Esto puede ser un conflicto y la decisión de dejar o destruir los negativos es del artista, si desea

---

dejar su material como un medio testimonial o evitar cualquier interferencia con su idea primaria.

Cuando era estudiante de maestría en 1979 fui invitada por Art Sinsabaugh a visitar la Universidad de Indiana y conocer su archivo fotográfico, que estaba en proceso de donación a esa casa de estudios. Donar en vida le dio la posibilidad de tomar decisiones de cómo debía quedar ese acervo físicamente, con la infraestructura apropiada, e involucrarse en la creación del reglamento de su uso futuro. Es importante mencionar que en ese momento no había Internet como referencia o para uso del trabajo, lo que actualmente implica otras cuestiones que tenemos que considerar como artistas. En este sentido, tenemos el caso del fotógrafo mexicano Pedro Meyer, quien mediante la creación de un archivo digital de todo su trabajo fotográfico está haciendo uso de la *web* como vía para permitir el acceso, luego de cumplir ciertos requisitos, a su obra. Con esto patentiza la importancia de la parte testimonial de la fotografía.

Considero que como artistas debemos tomar decisiones sobre el futuro de nuestro trabajo, es nuestra responsabilidad dejar claro cómo queremos que perdure. Tenemos que decidir si queremos que permanezca como referencia histórica o como obra artística, o ambos. Por otro lado, como fotógrafa tengo la responsabilidad de cuidar los aspectos que están relacionados con la conservación y el archivo de la imagen. Es importante discutir un reglamento posible de uso y manejo de la obra de los futuros artistas, para que se puedan tomar decisiones responsables.

A continuación, a grandes rasgos, proporciono información técnica sobre la conservación y archivo de la imagen, que como un conocimiento general se brinda a los estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, sabiendo que un reglamento es personal porque se debe ajustar a la decisión de cada uno. Es importante que los estudiantes estén informados sobre las posibilidades y riesgos de manejo de su trabajo a futuro por otras personas, con una conciencia de las implicaciones que esto tiene.

Con los avances científicos y tecnológicos, en el campo analógico se tienen actualmente elementos suficientes para lograr la estabilidad por siglos de las copias y negativos fotográficos. Sin embargo, hoy en día la dificultad a la que se enfrenta este tipo de fotografía es la salida del mercado de sustancias y materiales que hacen cada vez más difícil la posibilidad de seguir ese camino tan valioso y con tanta pertinencia en la sociedad contemporánea.

Por otro lado, en el terreno digital estamos por establecer normas, ya que los constantes avances tecnológicos dificultan la unificación en los soportes, ya

---

sean CD, DVD o imagen impresa. De ahí que la introducción de lo digital a la fotografía en materia de preservación y conservación de la imagen ha resultado más complejo y aún está en vías de desarrollo.

### **Conservación**

En la conservación de la imagen analógica diferenciamos tres conceptos que forman parte del proceso: preservación, restauración y conservación. Como artistas debemos preocuparnos por darle a nuestra obra el cuidado adecuado en cuanto a la preservación, es decir, en lo concerniente a prevenir el deterioro de la imagen, para lo cual es preciso establecer las condiciones propicias de almacenamiento y considerar factores como humedad y temperatura, agentes contaminantes ambientales y biológicos. Si decidimos que nuestra obra forme parte de un archivo institucional, resulta necesario exigir que éste cuente con las características adecuadas para la preservación de los documentos.

Lo mismo ocurre cuando la obra es exhibida en un museo o galería, donde se toma en cuenta el tiempo de exhibición, los materiales y tipo de montaje del lugar, la humedad, temperatura y fuente de iluminación. Las fotografías no deben estar expuestas directamente a luz ultravioleta, que puede ser solar, fluorescente, focos de luz de día o lámparas de tungsteno-halógeno. Por esa razón, en las salas de exposición se mantiene el máximo control, de 50 a 100 lux (lúmenes) de intensidad para la luz incandescente o dicróica. Esta medición se hace por medio de un luxómetro. Se debe evitar a toda costa la luz solar directa sobre las copias, especialmente sobre las de color.

La conservación es una preocupación y responsabilidad que debe partir del fotógrafo, si queremos que su trabajo artístico llegue a ser parte del patrimonio cultural. Debido a que el objetivo de la conservación es la estabilidad y permanencia de la imagen, es indispensable el procesamiento correcto de los negativos y copias, los tratamientos posteriores como son virados y retoque, hasta el montaje y almacenamiento, considerando que los materiales de conservación para negativo y positivo, incluyendo la copia, deben ser libres de ácido y resistentes para evitar el daño por partículas de polvo, huellas digitales y ralladuras.

Es importante insistir que el fotógrafo debe conocer la técnica en el sentido más amplio y entender los efectos de cada una de las sustancias y materiales, los posibles deterioros que se pueden ocasionar por un mal uso de ellos, así como de las condiciones ambientales idóneas. Esta información debe ser parte de la currícula fotográfica en todas las escuelas donde se imparte esta materia, para generar el sentido de responsabilidad sobre la propia obra. Por otro lado, dejar colecciones en manos de personal inexperto puede llevar a la pérdida de éstas;

---

por lo tanto, es fundamental el entrenamiento en el área de conservación por parte del fotógrafo, así como de quienes estarán encargados de dichos acervos.

En lo relativo a la imagen digital, si bien es cierto que un documento en papel, siguiendo las normas internacionales de conservación, puede mantenerse legible durante cinco siglos,<sup>1</sup> una de las grandes incertidumbres es no tener acceso a los archivos digitales en un futuro. Una de las primeras preocupaciones que surge en ese sentido es la obsolescencia de la tecnología, que puede presentarse en *hardware* (disco duro) o *software*, en lo que respecta a programas y formatos. Es por eso que debe pensarse en el acceso, lectura, conservación e integridad de los archivos almacenados.

La selección del formato es fundamental. Se debe elegir uno que sea lo más universal posible para asegurar acceso en una amplia variedad de programas y así evitar depender de alguno en particular en el futuro. Para conservar el archivo digital es recomendable usar ciertos tipos de soporte, como magnéticos (discos duros y cintas) y ópticos (CD y DVD). Cada uno de ellos presenta ventajas y desventajas. Los magnéticos son susceptibles a sufrir deterioros en varios aspectos, como el ambiental, el agotamiento del campo magnético o, en caso del disco duro, una falla en sus partes mecánicas. La cinta es más durable pero tiene mayor vulnerabilidad a los factores ambientales. Deben guardarse en lugares con características muy específicas y protegerse de luz externa, polvo y lejos de campos magnéticos. La temperatura debe ser de 20 grados centígrados y la humedad no mayor a 40 por ciento.

En cuanto a los soportes ópticos, que son el CD-R (*compact disc recordable*) o DVD-R (*digital versatil/video disc-recordable*), se sugiere crear dos copias de la información guardada en el disco duro, una para referencia y otra que se mantenga guardada para archivo, verificando siempre que tenga la misma información del documento original. El CD es un soporte de información confiable para acceder a él en el futuro. Es considerado como el mejor medio para los propósitos de conservación, ya que se prevé va a perdurar a pesar de los cambios tecnológicos. Aunque el DVD se está usando para almacenamiento de imágenes, no es tan recomendado como medio de archivo porque es una tecnología en proceso de desarrollo y cambio. Las memorias tipo *flash* no deben utilizarse para almacenamiento de largo tiempo, sino solamente temporal. En la opinión general estos medios no son confiables porque se pueden dañar con facilidad. Los CD y DVD deben manejarse únicamente por los cantos o en medio y requieren estar guardados apropiadamente en cajas rígidas, protegidos de luz ultravioleta, no adherirles etiquetas y, para rotular-

---

<sup>1</sup> E-revist@s, octubre 2004.

---

los, se emplea un marcador de agua de tinta permanente. Cualquier medio de archivo debe estar lejos del contacto con la luz directa, calor extremo y ser guardado en sentido vertical.

No es competencia de los artistas la restauración, que consiste en la intervención de la imagen deteriorada para su recuperación y futura preservación. Para ello existen profesionales expertos en el tema.

### **Archivo**

Los fotógrafos debemos organizar las imágenes que producimos en negativo, positivo o digitales, de manera que podamos tener acceso fácilmente a cada una de ellas siguiendo un orden. En específico, el archivo fotográfico debe tener el propósito de organizar, catalogar, clasificar y conservar las imágenes en las mejores condiciones para facilitar su consulta. Esto debe realizarse no sólo para un archivo de museo, sino también de manera personal.

Para propósitos personales, se recomienda clasificar los negativos en un material adecuado en forma ordenada por número de ficha que contenga fecha y una pequeña descripción de ellos, todo en un archivero apropiado para ese fin. Para la copia, se recomienda elaborar una ficha por cada una que contenga el número del negativo para crear una referencia cruzada con título, año, técnica y alguna indicación sobre los derechos de autor. Éstas se pueden guardar, montadas o no, en cajas especiales para la conservación que posean en el exterior una descripción del contenido y fechas aproximadas.

El laboratorio digital requiere de un sistema de clasificación y archivo igual que los sistemas tradicionales, pero en este caso, al no contar con un soporte físico, el proceso reviste mayor importancia. Para recuperar una imagen hecha con anterioridad, es indispensable establecer un sistema que permita su rescate, es decir, tener un disco duro o una partición de uno dedicado a esa función, que cuente con un sistema de base de datos al que se pueda acceder utilizando un programa que, en un momento dado, permita extraer la información que se está buscando (un buscador).

Para la elaboración de un archivo de imágenes digitales, se deben considerar los siguientes puntos:

1. Descargar los archivos o imágenes a la computadora para su revisión, trabajo y selección final.
2. Nombrar las imágenes usando un sistema que considere el año, número de la fotografía y el formato en el que se encuentre. Año\_número.tiff, procurando hacerlo progresivamente sin repetir los números.

- 
3. Poner una descripción de la imagen, utilizando el mismo método en todo el archivo, con la intención de facilitar la búsqueda. No se debe hacer uso de mayúsculas ni de acentos y se deben utilizar guiones para separar palabras clave, por ejemplo: año-mes-día-descripción.
  4. Grabar las imágenes en un CD, haciendo dos copias asegurándose que éstas han sido grabadas correctamente. Es posible agregar al CD un programa que permita la visualización de las imágenes a través de un ejecutable. Es recomendable dejar por lo menos 30MB de espacio libre en el CD.
  5. Añadir al nombre de la imagen la clave \_ CD001, con lo que sabemos en qué CD se encuentra el original. Con lo anterior realizado, se reduce la resolución de la imagen (800 x 600 en jpg) existente en el disco duro y que funciona como base de datos para su localización.
  6. Finalmente, se deben pasar las imágenes de baja resolución a la carpeta de archivo fotográfico del disco duro.

Al seguir un método riguroso será posible localizar una imagen que no necesariamente esté físicamente presente. Además, podremos asegurar la durabilidad de las imágenes que tanto ha preocupado a los fotógrafos. Es importante hacer hincapié en que es responsabilidad del fotógrafo tener el conocimiento y saber aplicar los métodos de conservación y archivo de la imagen, ya sea analógica o digital. Sólo de esta manera la obra puede sobrevivir al paso de los años y participar como testimonio histórico en la conformación de la cultura.

***Utilidad de las  
investigaciones  
documentales: Salones,  
concursos y bienales de  
pintura y escultura, INBA,  
década de 1970***

**María Teresa Favela Fierro**

---

**LA** documentación es el conjunto de técnicas que permite la mejor utilización de documentos de cualquier índole; se trata del auxiliar primario de toda actividad de investigación, es decir, un estudio serio y sistematizado comienza necesariamente por el adecuado establecimiento del material documental con que se va a trabajar.

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), en el renglón documental ha rescatado, identificado, valorado, organizado, clasificado, conformado y difundido gran parte de la memoria artística contemporánea de México (siglo xx y hasta la actualidad). El acervo bajo su resguardo está constituido por fondos de autor, colecciones y archivos, y actualmente se ubica en el área de Fondo Reservado en la sede del Cenidiap, así como en las secciones de libros y fondos especiales de la Biblioteca de las Artes, ambas instituciones localizadas en el Centro Nacional de las Artes en la ciudad de México.

Los fondos de autor y temáticos suman más de 180 temas, de los cuales 110 corresponden a los primeros y 71 a temáticos o colectivos. La colección iconográfica también está resguardada en fondos especiales. Existen aproximadamente 53 200 negativos y 96 200 positivos; las diapositivas suman un total de 28 540 unidades. Los archivos verticales, también conocidos como expedientes individuales, y los colectivos y temáticos, constituyen 11 500 unidades y se encuentran en el espacio de los libros en la biblioteca.

Este acervo fue creado para satisfacer diferentes necesidades específicas, pero en general contiene información necesaria para el investigador de las artes. Se encuentra reunido, ordenado y clasificado para que sea accesible para su consulta.

### **Investigaciones documentales**

En sus inicios, las investigaciones documentales realizadas en el Cenidiap se llevaron a cabo esencialmente para curadurías y apoyo museográfico, para las muestras-homenaje o para alguna exposición colectiva en el Museo del Palacio

---

de Bellas Artes. Por ejemplo, en la exhibición de José Clemente Orozco en 1979, donde se mostraron cerca de 621 obras, todas las carpetas con las fotografías de obra de caballete (óleos, dibujos y grabados) fueron llevadas a este recinto, es decir, fue tácitamente un “menaje de casa”.

En 1983 tuve a mi cargo la investigación documental “Salones, concursos y bienales de pintura y escultura del INBA, años sesenta”, a instancias de Teresa del Conde, entonces titular de la Dirección de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). El propósito era participar en la curaduría de la exhibición titulada *Sesenta de los sesenta*, organizada en ese mismo año en la Galería del Auditorio del INBA. Se presentarían a sesenta artistas de los años sesenta de la llamada Ruptura, que ya eran creadores consagrados o apenas comenzaban a despuntar y a participar en estos salones, concursos y bienales.

El trabajo incluyó la búsqueda y reproducción de toda la hemerografía —o la más posible— localizada en los diferentes diarios, revistas y catálogos del periodo en cuestión. De esta manera, serviría para sustentar académicamente la exhibición; además, se utilizarían algunos artículos para exponerlos y enriquecer la museografía de este evento. Por último, se contaría con la investigación documental, abierta para la consulta de diferentes investigadores externos interesados en este tema.

En primera instancia se seleccionaron las exposiciones-concurso más relevantes del periodo: *Salones Anuales de Pintura, Escultura y Grabado y Concurso de Nuevos Valores*, organizados por el Salón de la Plástica Mexicana del INBA; *Segunda Bienal Interamericana de Pintura, Escultura y Grabado*, 1960; *Bienales Nacionales de Escultura*; *Salón Esso*, 1965; *Confrontación 66*, 1966; *Exposición Solar*, 1968 (todos organizados por el INBA), y *Salones de la Acuarela*; asimismo, se incluyó un apartado sobre conceptos sobre artes plásticas y política cultural en general.

La búsqueda comenzó en el acervo documental resguardado en el propio Cenedi —que incluía a los archivos verticales monográficos y temáticos, así como el Fondo Documental Jorge J. Crespo de la Serna. Una vez terminado este trabajo, se realizó otro rastreo en la Hemeroteca Nacional ubicada en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (tarea de recopilación que se inscribió bajo la letra “a”: ardua y árida). Se buscó en los siguientes diarios: *Excélsior* y su suplemento cultural *Diorama de la Cultura, Novedades* y el suplemento *México en la Cultura, El Día* y el suplemento *El Gallo Ilustrado, El Nacional* y el suplemento *Revista Mexicana de Cultura* y *El Universal* y su suplemento *Revista de la Semana*. En cuanto a las revistas se consultaron *Política, Revista de América, Tiempo, Jueves de Excélsior, Hoy, Mañana, Siempre!*

---

y su suplemento *La Cultura en México*, *Revista de la Universidad de Puebla*, *Cuadernos Americanos*, *Plural*, *Política*, *Filmoteca*, *Artforum*, *Revista de la Universidad*, *México en el Arte*, *Cuadernos de Bellas Artes*, *Revista de Bellas Artes*, *Sucesos para Todos* y *Proceso*. En la última etapa de esta investigación documental participaron María Teresa Suárez, Nadia Ugalde y Lourdes Andrade, investigadoras del Cenidiap.

En aquella época, la consulta en la hemeroteca se hacía directamente en el original, y de éste se fotocopiaba lo que concernía a las exposiciones o al arte en general. El resultado no fue siempre el mejor, porque al estar los periódicos encuadernados, la orilla con frecuencia no era legible, entonces se complementaba con escritura a mano y, a veces, se editaba en la máquina de escribir; de igual forma, los diarios maltratados o en vías de restauración no fue posible fotocopiarlos. Una circunstancia por demás evidente fueron los ejemplares que correspondían a 1968 —año del movimiento estudiantil: los impresos nunca aparecieron, porque, argumentaban, ¡siempre estaban en restauración!; incluso, mucho tiempo después, tampoco estaban a disposición para consulta del público. Por lo anterior, fue necesario hacerlo en la Biblioteca Lerdo de Tejada ubicada en el Centro Histórico de la ciudad de México.

Una vez concluido el trabajo para la curaduría de *Sesenta de los sesenta*, inicié la elaboración de la tesis *La importancia de los salones y concursos de pintura del INBA en México durante los años sesenta*. Una primera etapa ya estaba casi cubierta: la hemerografía de los años sesenta, aunque me tomó un lapso más seguir rastreando los artículos que me habrían de servir para el objeto de estudio. Este trabajo incluiría varios puntos de interés, entre ellos la controversia acerca de la vigencia o no de la llamada Escuela Mexicana y la aparición de nuevos lenguajes plásticos provenientes de otras latitudes del orbe. En esta polémica estuvieron inmersos el INBA, a través de sus funcionarios y su política cultural, los productores plásticos, los críticos de arte, el medio artístico y, por último, el público en general, que no entendía mayor cosa sobre esta disputa.

Fue necesario, y muy importante, el análisis de los artículos que logré obtener porque me ayudaron a construir mi discurso acerca de esa problemática que enfrentaban el Instituto, los artistas plásticos y la crítica por imponerse unos a otros. Algunos críticos defendían a la “Escuela” y denigraban a los nuevos vocabularios, provocando que se empezaran a formar grupos antagónicos con el afán de tener la razón. Además, en el INBA se deseaba dar una imagen cosmopolita y tenía que ponerse al día en cuestiones culturales. A lo largo del decenio de 1960 este cambio fue paulatino, porque no era “político” llevar a cabo esta transformación de manera franca y abierta.

---

Debido a la extensión del objeto de estudio, tuve que “guardar” el asunto de las bienales nacionales de escultura para otro momento, el cual llegó años después al realizar el proyecto de investigación para obtener el doctorado. La escultura mexicana ha sido un asunto escabroso para nuestra historia del arte, porque siempre se le ha considerado “el patito feo” de las artes plásticas, ya que existen muchos menos escultores que pintores, y dentro del mercado del arte se adquieren en menor proporción las piezas; además, el costo de hacerlas y transportarlas es muy elevado, a diferencia de la obra de caballete. Por tal motivo, me enfrenté con que la mayoría de la crítica de arte de la época no entendía mayor cosa sobre esta actividad creativa y muchos menos sobre las vanguardias escultóricas. Algunas de estas personas que escribieron en los diarios se dedicaron a calificar a los artistas y sus obras como “que hacían caricaturas de los acorazados del medioevo”, “sólo algunas piezas se salvaban de la vulgaridad de la hojalatería”, “desde lo grotesco a lo macabro”, “experimentos sanos, sinceros y honrados”, sólo por mencionar algunos.

La parte jocosa, por así decirlo, de esta hemerografía fueron las caricaturas que se publicaron en los diferentes diarios y revistas, en las cuales hacían alusión a alguna exposición, a artistas o a los directivos del Instituto. En estos dibujos se ridiculizaban a los pintores *hippies* y a sus creaciones que nadie comprendía; asimismo, se hacía ver la pugna entre los miembros de la llamada Escuela Mexicana y aquellos artistas que utilizaban diferentes expresiones plásticas. De igual forma, las imágenes captadas por fotógrafos como Héctor García para ilustrar los artículos de Ceferino Palencia y Ventura Gómez Dávila publicados en el suplemento *México en la Cultura* evidenció la burla en contra de esos nuevos lenguajes estéticos.

En conclusión, las fuentes primarias, como son periódicos y revistas, fueron de gran utilidad para construir mi discurso sobre las políticas culturales del INBA y para desentrañar el estado y la forma de las cosas en el medio cultural mexicano, las posiciones estéticas de los críticos de arte y de los jurados. Fue una etapa en la cual los artistas aprovecharon los concursos convocados y organizados por el INBA para imponer el nuevo rostro de la plástica que se transformó de fondo para dar paso prácticamente a cualquier resolución formal. Mientras los artistas investigaban los nuevos lenguajes plásticos y los desarrollaban en sus obras, los críticos intentaron darles alcance y valorarlas, entonces comenzaron a inventar denominaciones para las propuestas innovadoras. Así, el Instituto prefirió dejar como responsables a los críticos y especialistas, con sus sugerencias y propuestas, y olvidarse de esta manera de la demagogia de sus discursos que en nada ayudaban al desenvolvimiento del arte mexicano.

***Catálogo de exposiciones de  
artes plásticas realizadas  
anualmente en la ciudad de  
México: 1989-1999***

**Guadalupe Tolosa Sánchez  
María Teresa Suárez Molina**

---

## Introducción

**EL** desarrollo del arte del siglo xx en México y en el mundo no puede separarse de las exposiciones que se realizaron a lo largo de la centuria. Hay estudios recientes, como el de Anna María Guasch, *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*, que parten del conjunto de exhibiciones importantes llevadas a cabo en Europa para resaltar la trascendencia de las vanguardias desde el informalismo, pasando por el pop-art, el op art, la nueva figuración, el minimalismo o el arte conceptual, hasta el arte interactivo. Investigaciones de este tipo requieren de un gran esfuerzo documental, con un equipo de trabajo consistente como apoyo. Nuestro proyecto no es tan ambicioso, pero es igualmente riguroso con la información; su campo de análisis es la última década del siglo pasado en México a través de cada una de las exposiciones que se llevaron a cabo en la capital.

Se trata de un proyecto en el que la historia del arte adquiere la dimensión de lo inmediato y en el que se tocan los campos de creación, crítica y estética. No sólo se trata de estar al corriente en la documentación, sino de desarrollar una actitud crítica a lo que sucede cada día en su particularidad sin perder de vista el conjunto de los acontecimientos culturales.

Estudios como éstos señalan que la historia del arte del siglo xx está por escribirse; sin embargo, desde mediados de la centuria comenzaron a publicarse recuentos en los que se evidenciaba que casi todo lo que podría ocurrir era previsible. Sabemos que constantemente se suceden nuevas experimentaciones y hacer una revisión de las muestras y, en estos últimos años, de la crítica que se desarrolla a su alrededor, nos da un punto concreto de acercamiento al fenómeno en medio del aparente caos.

El arte contemporáneo se difunde, cuando no se gesta, a través de sus exposiciones, y no puede explicarse sin la conjunción de centros de exhibición, museos y galerías, espacios alternativos, artistas, curadores y críticos. Como lo expresa Anna María Guasch:

---

Creemos que aún no es el momento ni la coyuntura para entrar en [...] campos de análisis; bien al contrario, dejando a un lado nuestra vinculación con el mundo de la crítica de arte hemos abordado el tema desde la perspectiva del historiador para echar en los cimientos de la historia del arte del siglo xx una modesta piedra que pretendemos que resulte sólida, densa y aristada y que colabore de alguna manera a asentar un edificio, que algún día entre todos tendremos que levantar.<sup>1</sup>

No podemos negar la importancia que tienen el rescate y el acceso a nuevas fuentes documentales primarias para el conocimiento y comprensión de cualquier hecho histórico, ya que la investigación requiere de ellas para fundamentar el análisis de los mismos acontecimientos.

El proyecto *Catálogo de exposiciones de artes plásticas realizadas anualmente en la ciudad de México: 1989-1999* tiene dos objetivos esenciales: 1) elaborar un calendario de exposiciones de artes plásticas exhibidas en diferentes espacios de la ciudad de México, con el fin de realizar un balance anual de la vida cultural de la ciudad en el campo de las artes visuales, a partir del análisis de la información contenida, básicamente, en hemerografía y catálogos de las mismas exposiciones, y crear y enriquecer una base de datos que permita establecer una red de información entre la Biblioteca de las Artes y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación de Artes Plásticas (Cenidiap); 2) mantener actualizados los fondos documentales del Cenidiap por medio de la generación de material documental nuevo para su integración en los acervos que resguarda dicha biblioteca.

Este proyecto se remonta a 1989, cuando se publicó el calendario correspondiente a 1988 en el *Anuario de investigación Signos*, resultado de una ardua y laboriosa tarea de investigación de la mayoría de los compañeros de la Subdirección de Documentación e Información del Cenidiap. Una vez publicado este calendario, y con el fin de evitar la distracción de otros proyectos de investigación debido a su elaboración, se integró en octubre de 1989 un equipo de trabajo para realizar el proyecto conformado por tres investigadoras del Centro: Cristina Híjar, Josefa Vázquez y Guadalupe Tolosa.

### **Antecedentes**

Para entender la trayectoria de esta investigación es necesario hacer un poco de historia. Desde principio de la década de 1980, una preocupación constante de la Subdirección de Documentación del Cenidiap fue encontrar una manera de recuperar la información contenida en el material hemerográfico y catalográfico

---

<sup>1</sup> Anna Maria Guasch, *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 16.

---

que recibíamos. Una solución, que a la larga fue temporal, consistió en fichar el material de manera manuscrita; es aquí el momento para recordar al equipo de investigadores coordinado por Guillermina Guadarrama que se encargaba de leer los artículos hemerográficos y hacer fichas por autores, participantes, museos o galerías, las cuales eran asiduamente consultadas por los usuarios, internos y externos, del Cenidiap.

La Subdirección de Documentación requirió que los investigadores fueran auxiliados por personal técnico para realizar las tareas relacionadas con el servicio al público, así como la automatización, organización y clasificación del material documental. Por ello se planteó una reestructuración en el personal de la Subdirección de Documentación del Cenidiap, a cargo de María Teresa Suárez, y se solicitó a las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) la creación de nuevas plazas para esta área; se obtuvieron ocho y se contrató a personal especializado en archivos y bibliotecas para solucionar tal situación. Así, se redefinieron las áreas de trabajo de la siguiente manera: Biblioteca, que contenía alrededor de mil ejemplares dedicados al arte, con obras muchas veces únicas; Archivo, integrado por expedientes individuales y colectivos de artistas, galerías, museos y espacios alternativos; Fototeca, conformada por fotos en blanco y negro de artistas, tanto personales como de obra; Diapositeca, que contenía en su mayoría diapositivas de obra; Investigaciones Documentales, integradas por carpetas con documentos de artistas plásticos: hemerografía, correspondencia, documentos personales y oficiales, catálogos e invitaciones de sus exposiciones plásticas y fotocopias, tanto de fotografía personal como de obra, que servían de referencia al contenido de la fototeca y la diapositeca; Catalogoteca, que contenía catálogos individuales y colectivos de artistas plásticos, ordenados de manera alfabética, y, por último, Carteles, relativos a exposiciones y a la producción de obras de los artistas visuales.

### **Proyecto Calendario de exposiciones**

La idea original de hacer un calendario anual de exposiciones fue de María Estela Duarte, entonces subdirectora del Cenidiap, y aunque comenzaron a hacerse intentos desde 1982, tomó forma hasta 1988. Existió siempre la convicción que carecía de sentido acumular documentos si no había una manera, por elemental que fuera, de recuperarlos, porque la formación de expedientes por artistas o por temas no era suficiente.

Se contaba con cierto apoyo para la compra de periódicos, que junto con las síntesis hemerográficas (que en esa época existían en muchos sectores de distintas áreas del INBA, pero que se restringieron a partir de 1992) y la donación de catálogos e invitaciones de diferentes instituciones e investigadores, se generaba material documental para su posterior integración a los acervos del Cenidiap.

---

A su vez, existía entonces un área de servicio social, bajo la coordinación de Edwina Moreno, que realizaba labores de rescate, organización y clasificación de este material en coordinación con el proyecto *Calendario de exposiciones*, labor que ejerció hasta febrero de 1997 contando, los últimos años, con el apoyo de Maricela Pérez y Verónica Arenas. En este contexto se enmarca el nacimiento del proyecto. La intención era aprovechar la mayor información posible y crear un instrumento de consulta que permitiera realizar un balance de la vida cultural de la ciudad, como actividad relacionada con la investigación misma y no sólo con la conformación del acervo documental.

Justino Fernández publicó un primer catálogo de exposiciones de arte en el número 3 de los *Anales de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) de 1939, en el que consignó algunas muestras correspondientes a los años 1937 y 1938, labor realizada ininterrumpidamente hasta 1972, año en el que falleció. Xavier Moysen retomó el proyecto, pero sólo elaboró el catálogo de 1973, suspendido hasta que el Cenidiap se encargó de realizarlo a partir de 1988. El Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM no pudo continuar con un trabajo tan ambicioso como éste. Sin embargo, se mantuvieron pláticas con la doctora Carmen Block, directora de la biblioteca del Instituto, y con el maestro Alberto Dallal para hacer un proyecto conjunto, pero no prosperó por la prioridad del IIE de realizarlo en el ámbito nacional.

A pesar de la magnitud de la empresa, se decidió continuar con el proyecto por tratarse de un instrumento que permite, por un lado, el rescate de fondos especializados en artes plásticas y, por otro, encauzar y apoyar la investigación teórica y académica que se realiza dentro del Cenidiap. Debido al reducido presupuesto con que cuenta el INBA ya no recibimos, desde hace varios años (ca. 1995), apoyo para la compra de periódicos y catálogos; sin embargo, el Catálogo ha continuado en marcha. Habría que agradecer a quienes, de una manera permanente, han enriquecido nuestro acervo en forma de donaciones. Los periódicos de cada día, en su sección cultural, los consigue Guadalupe Tolosa de una oficina particular. Un considerable volumen de invitaciones y catálogos los recibíamos de la Galería de Arte Mexicano gracias a Nadia Ugalde; del Museo Mural Diego Rivera, a través de su director Américo Sánchez; de la Sala de Arte Público Siqueiros, por medio de su directora Miriam Kaiser; del Museo Nacional de Arte, de su Departamento de Investigación a cargo de Claudia Barrón, y de la Oficina de Asuntos Internacionales y de la Coordinación de Proyectos Históricos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, dirigidos por la maestra Julieta Giménez-Cacho y el doctor Enrique Florescano, respectivamente; así como de nuestra Subdirección de Documentación, a cargo de Sylvia Navarrete, quien además recibía las invitaciones de la Escala Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda; de nuestra Coordinación de Información y Difusión,

---

entonces encabezada por Cristina Híjar, y donaciones particulares, en especial de Esperanza Balderas, Eduardo Espinosa y María Eugenia Garmendia, investigadores del Cenidiap.

Tras ser elegida como responsable de la elaboración del Catálogo, Guadalupe Tolosa solicitó en 1990 un ayudante con miras a que en un futuro quedara como encargado del proyecto, por lo que se pidió a alguien con especialidad en Historia, consciente de la importancia de los acervos documentales y su investigación. Así fue como se integró al proyecto Yrma Olivera, quien colaboró en la realización de los años 1990 y 1991, quedándose como responsable de 1992 a 1994, con apoyo de personal de servicio social.

La tarea no era fácil. Ante la falta de equipo propio se obtuvo el préstamo de una computadora particular para iniciar la captura de información y comenzar a formar, aunque rudimentariamente, una pequeña base de datos que permitiera la recuperación de la información con mayor rapidez y eficiencia.

### **Apoyo externo**

De 1998 a 1991 se recibió el apoyo del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las artes (PADID) para encontrar una salida operativa y real al Catálogo. Fundamental para su adquisición fue que se tratara de un proyecto de carácter documental que relacionaba al Cenidiap con la Biblioteca de las Artes, de una manera real, con ventajas para ambas áreas. Fue decisiva la necesidad de renovar los acervos, especialmente los del archivo vertical (formado por los expedientes) y de los catálogos e invitaciones y, a la vez, crear un instrumento de consulta que permitiera elaborar un balance para establecer pautas, tendencias y diferencias en las artes plásticas, a partir de las exposiciones anuales, además de permitir la actualización de los currícula tanto de artistas como de museos y galerías.

En esta etapa fue fundamental la colaboración de Rosario Edith Pérez Carmona, que comenzó apoyando el análisis y recorte hemerográfico en servicio social y, por su dedicación y cuidado, consideramos que era la persona idónea para apoyarnos, además, en la captura de información para la base de datos, donde se ha contado con el apoyo de Aurelio Salas en el área de informática, así como con personal de la biblioteca. Verónica Arenas, por su parte, continúa trabajando en la asignación de claves para integrar el material en el archivo vertical que resguarda la biblioteca.

Durante todo este tiempo el material que resguarda el Catálogo ha estado a disposición de cualquier persona que se interese por consultarlo, aunque con reservas y restricciones porque únicamente está ordenado cronológicamente y no por temas o autores. Con la conformación de una base de datos diseñada

---

en conjunto con la Biblioteca de las Artes, el material se podrá recuperar desde múltiples formas de manera inmediata. La intención, a su vez, será clasificar el material documental para integrarlo a los acervos del Cenidiap que resguarda la biblioteca para lograr una red y mantener un enlace que permita la consulta desde nuestras instalaciones. Por otro lado, se podrán definir los criterios que debe tomar en cuenta la biblioteca en relación con el préstamo de material a investigadores, profesores, estudiantes y público en general.

El apoyo del PADID para realizar la base de datos y editar el catálogo correspondiente a tres años (1989-1991) permitió tener un modelo de trabajo para cubrir el rezago de los años posteriores y actualizar la realización del Catálogo.

En febrero de 1999, Guadalupe Tolosa visitó el Centro Nacional Editor de Discos Compactos (Cenedic), de la Universidad de Colima, coordinado por Lourdes Fera a quien le habló del proyecto. Un mes después se tuvo una reunión con ella con el fin de mostrarle la base de datos y los acervos que se encuentran en la biblioteca. Manifestó gran interés en realizar un trabajo conjunto para la concreción del Catálogo en uno de los posibles productos finales: un disco compacto ilustrado.

### **Productos del catálogo de exposiciones**

- Recopilación y rescate de material hemerográfico especializado en artes plásticas
- Recopilación y rescate de invitaciones y catálogos de artes plásticas
- Calendario que da muestra de lo expuesto en la ciudad:
  - Reportes por género
  - Hemerografía especializada de géneros
  - Reportes por artistas
  - Hemerografía especializada de artistas
  - Llenar espacios cronológicos
- Currícula de artistas, museos, galerías, instituciones y espacios alternativos
- Directorio de lugares de exposición
- Enriquecimiento de acervos
- Relación con la Biblioteca de las Artes (BNA)
- Base de datos, que se integra a la red de la BNA.

# ***Síntesis curriculares***

---

### **Favela Fierro, María Teresa**

Investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. Doctora en Historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son pintura de los años sesenta, las contracorrientes paralelas a la Escuela Mexicana de Pintura, escultura mexicana durante los años sesenta y las políticas culturales en México en los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo xx. Ha participado en diversas publicaciones y curadurías.

### **Lynn Glynn, Gale Ann**

Licenciada en Bellas Artes por la Bradley University, Peoria, Illinois, y maestra en Bellas Artes por la Universidad de Illinois en Urbana. Además, cursó estudios en The School of the Art Institute, Chicago; Beloit College, Wisconsin, e Illinois Central College. Desde 1994 imparte clases de fotografía en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y es profesora titular "B", tiempo completo, Pride "C". Es responsable del proyecto Papime PE400105 "La fotografía y sus especificidades dentro un programa universitario dirigido a las Artes Visuales" desde 2006, y del del proyecto Papiit, IN401709, "Proyecto interdisciplinario de las artes plásticas y el diseño, orientado hacia la investigación visual", 2009-2011. Es autora de los libros de texto: Manual de procesos alternativos en la fotografía, Manual de fotografía básica en blanco y negro, Color e iluminación en la fotografía y Fotografía digital, desarrollo y reflexiones. Participante con obra en el libro 160 años de la fotografía en México, editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 2006. Ha dictado conferencias sobre fotografía y ha participado con su obra en diversas exposiciones múltiples, individuales y colectivas.

### **Santoyo Bastida, Beatriz**

Licenciada en Archivonomía por la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía (ENBA). Actualmente es jefa del Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación. Profesora de diversas materias en la ENBA de 1998 a la fecha. Instructora de cursos de capacitación en archivística en instituciones públicas y privadas. Ha participado en seminarios y congresos de la misma disciplina como asistente y ponente. Ha brindado asesorías en la materia de archivística a instituciones públicas y privadas. Participación como asesora, revisora y sinodal de tesis, tesinas e informes de la carrera de Archivonomía e Historia de 2004 a la fecha. Ha publicado los artículos "VII Congreso Nacional de Archivos" (1995) y "Manuel Carrera Stampa" (1998) en *Carta Informativa de la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía*; "Rescate del Archivo Fotográfico Enrique

---

Díaz, Delgado y García" (2005) en *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 9. Guía de autoaprendizaje *Archivo histórico* para la modalidad abierta y a distancia de la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivistomía, 1999. Actualización de la Guía General del Archivo General de la Nación, 2005-2006 (la versión electrónica se encuentra en la página en Internet del AGN). También autora de "El Archivo Enrique Díaz, Delgado y García", en CD interactivo *España peregrina*, Archivo General de la Nación, México, 2007. Boletín electrónico del área de fondos documentales "Alfonso Caso" del Instituto de Investigaciones Antropológicas, núms. 1, 2 y 3 (febrero, marzo y abril de 2007).

### **Suárez Molina, María Teresa**

Investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. Historiadora del arte por la Universidad Iberoamericana. Colaboradora en las exposiciones *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España* y *Los pinceles de la historia*. Coautora del libro *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)* y del ensayo "Exilio e identidad en tránsito. Artistas españoles en México".

### **Tolosa Sánchez, Guadalupe**

Historiadora e investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha investigado sobre el escultor Luis Ortiz Monasterio, de quien ha publicado diversos textos. Coautora del libro *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)* y del ensayo "Exilio e identidad en tránsito. Artistas españoles en México".

### **Valdez Ángeles, Georgina Yuriko**

Bibliotecóloga egresada de la Facultad de Filosofía y Letras y del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con el trabajo de titulación *Necesidades de información en los indígenas migrantes a las grandes ciudades*. De 2002 a la fecha ha sido responsable de Procesos Técnicos de los Acervos, Subdirección de Documentación y Catalogación, Dirección de Acervos, Dirección General de de Investigación, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). Dentro de las actividades desarrolladas se encuentran: supervisión, revisión y corrección de registros catalográficos de los materiales resguardados en los acervos de la CDI; coordinación de los proyectos de catalogación de materiales tridimensionales,

---

sonoros y visuales; diseño de clasificaciones locales para los acervos de la CDI; elaboración de plantillas de captura y sus respectivos instructivos basadas en formato MARC 21 para cada uno de los materiales resguardados en los acervos; elaboración del manual de procedimientos de la Subdirección de Documentación; adquisición de materiales bibliohemerográficos; establecimiento y actualización de convenios de canje y donación; registro de adquisiciones; procesos físicos; catalogación (a segundo nivel según RCAA2); clasificación (Sistema de Clasificación Decimal de Dewey 20); uniformación de colecciones y series; control de autoridades de temas, y captura y corrección de registros en Logicat 2000 y Aleph 500.