

DIFUNDIR PARA PRESERVAR EL PATRIMONIO DOCUMENTAL: FONDOS, COLECCIONES Y ARCHIVOS

Academia de Teoría y Metodología
de la Documentación

addenda

24

l i b r o e l e c t r ó n i c o

ADDENDA NÚMERO 24 • NOVIEMBRE DE 2013

Imagen de portada: collage de José Luis Rojo Pérez



© Instituto Nacional de Bellas Artes

EDICIÓN • Amadís Ross González, Carlos Martínez Gordillo y Marta Hernández Rocha

DISEÑO Y FORMACIÓN • José Luis Rojo Pérez

Los derechos de la presente edición son propiedad de los autores 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

PRESENTACIÓN	6
RESCATE Y ORGANIZACIÓN DE LOS FONDOS DOCUMENTALES DEL CENIDIAP EN LA BIBLIOTECA DE LAS ARTES	11
MARICELA PÉREZ GARCÍA VERÓNICA ARENAS MOLINA	
FONDO LEOPOLDO MÉNDEZ: UNA MIRADA RETROSPECTIVA	41
JACQUELINE ROMERO YESCAS	
FONDO MURALISMO MEXICANO	53
GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA	
FONDO FRANCISCO GOITIA	59
MA. JEANNETTE MÉNDEZ RAMÓN	
FONDO KATI HORNA	64
ALICIA SÁNCHEZ MEJORADA	
EL BARRO EN SU DEVENIR ACTUAL: UNA LABOR PARA APREHENDER SUS HUELLAS	71
ANA MARÍA RODRÍGUEZ LETICIA TORRES HERNÁNDEZ	
ARCHIVO FOTOGRÁFICO CENIDIAP	84
CLAUDIA JASSO APANGO	
FONDO DOCUMENTAL ARTE ACTUAL 1990-2009	96
EDWINA MORENO GUERRA	
BIBLIOTECA JUAN ACHA DEL CENIDIAP	104
MA. JEANNETTE MÉNDEZ RAMÓN	
AUTORAS	110

Presentación

EL patrimonio documental ha sido y es un tema amplio de discusión, desde qué y cómo documentar, hasta las necesidades y recursos de las instituciones que se encargan de resguardar y preservar estos bienes. Cabe señalar aquí que uno de los riesgos que enfrenta el patrimonio cultural mexicano es la desaparición de sus soportes documentales, en gran parte debido a que la tecnología que en la actualidad se utiliza en el ámbito de la documentación —para la recuperación, acceso y traslado de la información— muchas veces no emplea soportes duraderos.

Los responsables de atender y salvaguardar el legado documental son quienes laboran en bibliotecas, archivos, centros de investigación y documentación. En el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes, además de desarrollar tareas profesionales de investigación, documentación e información, cuenta con academias que funcionan como espacios de reflexión y discusión enfocadas en sus campos y líneas de investigación. Entre ellas se encuentra la Academia de Teoría y Metodología de la Documentación, que ha trabajado por cuatro años consecutivos en torno al tema del patrimonio documental a partir de sus conceptos, organización, conservación y difusión.

En 2006 la Academia organizó un ciclo de conferencias titulado Patrimonio Documental: Fondos Públicos y Privados. Al año siguiente se publicó la memoria del mismo en formato de libro electrónico como parte de la colección Addenda (núm. 17) editada por el Cenidiap.¹ En 2008 se llevó a cabo el ciclo Cinco Visiones en el Análisis Documental del Patrimonio Cultural: Archivos, Fondos y Colecciones con el fin de difundir el legado patrimonial de diversas instituciones, como también conocer otras visiones y formas de organizar los distintos soportes documentales que se van creando como resultado de los avances tecnológicos. En 2010, dentro del plan de trabajo de la Academia, se organizó un ciclo más: Difundir para Preservar el Patrimonio Documental: Fondos, Colecciones y Archivos, con la finalidad de llevar a especialistas que trabajan con patrimonio

⁶ Se puede consultar en la Biblioteca Digital disponible en cenidiap.net.

documental a un escenario de crítica y reflexión en torno a éste, a través de análisis comparativos de las prácticas nacionales sobre la organización, conservación y difusión de nuestra memoria documental.

Con la idea central de difundir para conocer y posteriormente valorar, las conferencias se presentaron a partir de dos premisas: la diversidad de soportes documentales que existen en centros especializados y la conformación de los fondos como resultado de un trabajo de investigación. Los ponentes invitados, autores de los textos que conforman el presente libro, son especialistas en el campo de la documentación e investigación: bibliotecarios, archivólogos, documentalistas e investigadores en artes visuales. Conoceremos a partir de sus trabajos la conformación, organización, servicios y contenidos temáticos de los siguientes acervos:

En “Rescate y organización de los fondos documentales del Cenidiap en la Biblioteca de las Artes” las documentalistas Maricela Pérez y Verónica Arenas nos invitan a reflexionar en torno al marco de las tareas institucionales gubernamentales que, lejos de proponer políticas culturales integradoras y continuas que protejan el patrimonio documental, en ocasiones solo satisfacen intereses particulares, empleando diferentes criterios de organización que se traducen paulatinamente en el deterioro irreversible de la documentación. En este sentido, Pérez menciona la importancia de los acervos documentales como un valor histórico que tienen gran aprecio en el mercado de la información, pero, por la situación política, económica y social en México, ciertos sectores culturales quedan desprotegidos, incluidos grupos documentalistas que no son reconocidos aun siendo parte importante de los testimonios culturales e históricos.

En “Fondo Documental Leopoldo Méndez: una mirada retrospectiva” la investigadora Jacqueline Romero Yescas da a conocer la importancia de este acervo como patrimonio artístico nacional, documentos mediante los cuales es posible entender el valor artístico y cultural de la obra de Méndez.

“Fondo Muralismo Mexicano”, la investigadora Guillermina Guadarrama, explica cómo este acervo se originó a partir de una propuesta de exposición que hizo el crítico de arte Antonio Rodríguez. Aunque la muestra nunca se realizó y algunos artistas retiraron sus materiales, en el Cenidiap se logró crear un archivo sobre el tema como continuación del Inventario de Muralismo Mexicano realizado por Orlando Suárez. El Fondo empezó con la publicación de una convocatoria en la que se invitaba a los artistas a que enviaran documentos, relacionado con su obra mural. Posteriormente se realizó el registro fotográfico de los mismos. Su valor radica principalmente en la conservación de fotografías, que en algunos casos son los únicos testimonios de los que se tiene noticia.

La documentalista María Jeannette Méndez Ramón, en “Fondo Francisco Goitia”, trata uno de los acervos más valiosos que resguarda el Cenidiap por contener información de la vida y obra del pintor mexicano, poco reconocido por su lucha a favor de las clases proletarias y por pintar más por vocación que por una remuneración. En 2006 Rebeca Jiménez Calero inició la organización y conservación del Fondo bajo un proyecto dirigido por la entonces subdirectora de Documentación del Cenidiap, María Elena Durán, con el objetivo de publicar una guía-inventario, meta que se logró en 2009.

“Fondo Kati Horna”, de la investigadora Alicia Sánchez Mejorada, da cuenta de un acervo que contiene alrededor de 6 500 negativos blanco y negro, 400 transparencias a color y 500 impresiones de época elaboradas por la fotógrafa. Cubre la memoria gráfica de cuatro décadas que se encuentra clasificada por temas: artes plásticas; arquitectura; artesanías y tradiciones populares; artes escénicas; personajes del espectáculo: cine, arte y televisión; música; literatura; política, ciencia y humanidades, y reportajes varios. El Fondo es rico en retratos de excelente calidad de personajes relevantes del ámbito cultural mexicano como Remedios Varo, Leonora Carrington, Pedro Friedeberg, Lilia Carrillo, Manuel M. Ponce, Amalia Hernández, Ofelia Guilmain, Justino Fernández, Carlos Ancira, María Félix y Dolores del Río, entre otros. El ojo sensible y entrenado de Kati Horna logra penetrar y captar las expresiones de sus retratados en el juego de manos, miradas y gestualidad. Varias de estas imágenes han sido publicadas en revistas como *Curare*, *Cuarto Oscuro*, *Artes de México*, *Alquimia* y *Discurso Visual*.

Las investigadoras Ana María Rodríguez y Leticia Torres son autoras de “El barro en su devenir actual: una labor para aprehender sus huellas”. En el Cenidiap, el proyecto Cerámica contemporánea en México inició en 2001 a partir del interés de la historiadora del arte y ceramista Alicia Sánchez Mejorada, como una primera etapa de la investigación sobre el devenir de la cerámica en el país. Se invitó a participar a un equipo interdisciplinario conformado por la Ana María Rodríguez, Carmen Gómez del Campo y las investigadoras Leticia Torres y Alicia Sánchez Mejorada. El Fondo está integrado por fotografías de obras, fotocopias de documentos, libros y revistas. Para completar la información se ha recurrido a la historia oral. Está formado por 94 expedientes, de artistas plásticos con obra en cerámica, expedientes temáticos, un directorio de ceramistas, expediente de exposiciones colectivas, expediente de encuentros y bienales, un expediente de museos, de ceramistas extranjeros y finalmente libros, revistas, manuales y material complementario. Su consulta está abierta al público.

En "Archivo Fotográfico Cenidiap"² la documentalista Claudia Jasso trata uno de los acervos más importantes en el ámbito de las artes plásticas en México por su riqueza visual, cultural e informativa, único en su especificidad. Cabe mencionar que entre ambos fondos se alcanza poco más de 200 mil unidades que dan cuenta de artistas mexicanos —algunos de ellos connotados internacionalmente— y extranjeros que desarrollaron su trabajo en nuestro país.

"Fondo Documental Arte Actual 1990-2009" conformado por la investigadora Edwina Moreno. Surge ante la escasez de estudios y de documentación referente al arte y los artistas visuales mexicanos durante la última década del siglo xx y hasta la actualidad se ha conformado este Fondo, que tuvo como punto de partida el rescate del denominado arte joven, cuyos antecedentes aluden a la segunda mitad de la década de 1950. La propuesta de la investigadora al conformar este acervo ha sido conceptualizar la forma en que está organizado el material documental desde un ámbito formal y teórico en cuanto a tipos de producción, a lenguajes híbridos y al uso de la tecnología informática en un escenario artístico abierto a nuevas directrices.

Esta memoria cierra con "Biblioteca Juan Acha del Cenidiap", por la documentalista María Jeannette Méndez. La colección que conforma este espacio se originó en 1994, año en que el Cenidiap ocupó su sede actual en la Torre de Investigación del Centro Nacional de las Artes. Esta Biblioteca se actualiza a través de donaciones por los investigadores del propio centro y de instituciones afines. El acervo incluye diversidad de soportes documentales como monografías, tesis, publicaciones periódicas, obras de consulta y material audiovisual especializado en artes plásticas del siglo xx, que suman en su totalidad 5 mil ejemplares.

Son numerosas las propuestas para la preservación y conservación adecuada de documentos, pero pocas son las instituciones que se preocupan y lo llevan a cabo. Por ello es de suma importancia crear una conciencia común y certera en aras de mantener viva nuestra memoria cultural. De acuerdo con Idalia García y Bolfy Cottom "es importante dar la palabra y posibilitar el diálogo multidisciplinario entre los distintos actores de archivos, bibliotecas, museos, etcétera, para enriquecer la discusión nacional. En un contexto en el que predominan las miradas unilaterales y cierta dispersión de enfoques".³

Academia de Teoría y Metodología de la Documentación

² Este material se encuentra en comodato en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes.

³ Idalia García y Bolfy Cottom, *El patrimonio documental en México: reflexiones sobre un problema cultural*, México, Porrúa, 2009, p. 6.

Rescate y organización de los fondos documentales del Cenidiap en la Biblioteca de las Artes

**Maricela Pérez García
Verónica Arenas Molina**

AL concluir la primera década del siglo **XXI**, el estado de la documentación en México, tanto de carácter público como privado, no es del todo favorable. Las instituciones gubernamentales aplican políticas culturales variadas y sin continuidad, tratando de satisfacer intereses particulares y empleando diferentes criterios de organización que, en ocasiones, conllevan estragos irreversibles en la documentación mediante proyectos desarticulados a la institución que pertenecen e incompatibles con la realidad en que están inmersos.

En el país existe una vasta cantidad de acervos documentales de importante valor histórico que tienen un amplio aprecio en el mercado de la información; desafortunadamente, por la situación política, económica y social la cultura se ve afectada y, a diferencia de otros países, estos grupos documentales no son reconocidos social e institucionalmente como testimonios culturales e históricos, al ser únicamente conocidos, reconocidos y utilizados por sectores reducidos de especialistas e investigadores.

Parte de las colecciones que conforman el acervo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), bajo resguardo en la Biblioteca de las Artes (BA), se encuentran inmersas en este contexto, y en especial los fondos documentales y archivos, que son nuestro tema de estudio.

La memoria documental compilada por los investigadores del Centro y depositada en estos fondos es muy grande y compleja, con datos sobre personajes, fechas, obras, lugares, instituciones, sucesos o acontecimientos, corrientes artísticas, concursos, entre otros, en diferente formato y en soporte de papel y magnético. "Imágenes sucesivas de mundos paralizados, gestos interrumpidos en su movimiento, palabras en búsqueda de un sentido".¹

Esta valiosa información necesita una estrategia que promueva su acceso, es decir, darse a conocer, ser reutilizada y diversificar su alcance a más usuarios; no

¹ José Saramago, *La caverna*, México, Libros de Bolsillo, 2004, p. 82.

puede ser confiada simplemente a la memoria de quienes la custodian, porque convertiríamos esta colección de fondos documentales y archivos en un mero almacén de documentos, conservados en forma simple. De ahí la necesidad de alcanzar una organización y control documental con herramientas descriptivas, que faciliten la recuperación y difusión, presentándola procesada y sistematizada dentro de un marco de normatividad y uniformidad. De ese modo, se propicia, además, la preservación y conservación de los materiales documentales al evitar un manipuleo constante e innecesario cuando se requiera su consulta.

Los fondos documentales y archivos (autor y temáticos) son una colección delicada de tratar, tanto en su organización como en su custodia, que se ve afectada por varias circunstancias:

- Se vive en la actualidad una falta de reconocimiento al trabajo de organización documental por parte de autoridades responsables directa o indirectamente con este tipo de patrimonio cultural, esto es debido a que únicamente asimilan las propiedades de esta labor a través de su propia experiencia, lo que no permite comprender, apropiarse y valorar todo lo que implica la salvaguarda² documental.
- Pareciera mantenerse en el olvido los documentos donde se establecen las políticas y normas que respaldan el origen y finalidad de los fondos documentales.
- La toma de decisiones recae en un número reducido de personas y se corre el riesgo de que la visión que se tenga puede ser estrecha al no considerar las necesidades de información de la comunidad del Centro y a la larga puede ocasionar detrimento en la memoria documental.
- Debe considerarse la dimensión de los documentos y que deben ser tratados de acuerdo con cánones de conservación actualizados.
- Las características propias de los documentos (físicas e históricas) son un reto para la conservación y análisis documental.
- En su momento, estos documentos fueron tratados para su almacenamiento con procedimientos que en la actualidad se consideran inadecuados.
- Falta de actualización de los fondos documentales por parte de los autores (compiladores) y del área de Documentación por falta de coordinación en la cadena documental.
- Existen guías generales o censos de los fondos documentales que son utilizados como un control de inventario y como herramientas de consulta; no son funcionales pues la descripción de los contenidos es insuficiente.

² Se define salvaguarda como todo trabajo que es necesario para garantizar la preservación y la transmisión de los objetos culturales que se quieren legar a las generaciones venideras, tarea determinada por la conciencia histórica de la sociedad que los hereda como patrimonio. Idalia García Aguilar, *Legislación sobre bienes culturales muebles: protección del libro antiguo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2002, p. 2.

Es momento de utilizar las técnicas de la información automatizada de los documentalistas, los métodos de indización y el manejo de palabras clave de los bibliotecólogos, así como la teoría de la archivística y aplicar conocimientos de otras disciplinas relacionadas con el estudio del documento. Debemos reconocer que somos en parte responsables de la situación en que se encuentra el patrimonio documental que tenemos a nuestro cargo, y en cuanto se empiecen a valorar los fondos se contribuirá a su salvaguarda como parte de la historia.

Este proyecto surgió con la finalidad de establecer criterios para trabajar en cooperación con la Biblioteca de las Artes para resolver la problemática de la mejor manera posible, respondiendo a necesidades inmediatas y propiciar un ambiente que asegure el bienestar de la documentación. Es importante considerar los siguientes puntos:

1. Descripciones conceptuales del centro de documentación y biblioteca especializada para situar la labor documental con los fondos documentales de autor y temáticos, así como los archivos.
2. Abordar de manera general a las instituciones participantes, describir sus objetivos e intereses comunes.
3. Diagnóstico de la colección.
4. Organización documental.

Centro de documentación vs. biblioteca especializada

Es conveniente exponer las concepciones de cada una de las instituciones participantes, centro de documentación y biblioteca especializada, para ubicar su función dentro de la política cultural que prevalece en el Cenidiap. Saber hacia dónde dirigir esta propuesta de trabajo para así enfocar las actividades y cumplir con los objetivos establecidos.

La institución conlleva en su nombre un significado y a su vez una misión que como tal debe cumplir; se deben conocer los fines para lo que fue creada, valorar y comprobar si se están alcanzando los compromisos que tienen con la comunidad en la que se encuentra inmersa y sí a la que da servicio, y se actúa de acuerdo con el marco de normatividad que sustenta su creación.

A principios del siglo xx empezó una producción masiva de documentos, lo que en últimas décadas se ha llamado "explosión documental", generada por los medios de comunicación, los conflictos bélicos y la especialidad en las ciencias y en las humanidades. Mantener el control en forma tradicional comenzó a resultar imposible, así que se crearon bibliotecas especiales o especializadas,

enfocadas a libros y revistas principalmente. En la actualidad cuentan con una gran diversidad de tipologías documentales. Por otro lado, aunque el concepto de documentación se remonta a finales del siglo XIX, fue hasta los años setenta de esa centuria que empezaron a proliferar los centros de documentación, que desde un principio manejaron una amplia variedad de documentos. Casi siempre, ambas fuentes concentradoras de información son complemento de un centro de investigación, con la intención de ser filtros de la información, recuperarla en forma rápida y dar el documento, si es posible, antes de que lo soliciten los usuarios (investigadores), previo un estudio de comportamiento informativo y de necesidades de información.

La biblioteca especializada, como la define Martínez de Sousa,³ está formada por obras correspondientes a una sola disciplina o rama del conocimiento. Tiene como funciones primordiales reunir, clasificar, catalogar, conservar (depositaria), administrar y poner a disposición del usuario toda clase de documentos. En el caso de la Biblioteca de las Artes, la especialización la dio el acervo y lo especial está determinado por las colecciones y fondos particulares que resguarda. De hecho, muchas bibliotecas especializadas han comenzado a transformar sus servicios tradicionales para convertirse en verdaderos centros de procesamiento de información para tratar de cubrir de la mejor manera las necesidades de los usuarios.

Por su parte, los centros de documentación son organismos o departamentos de una institución de investigación, encargados de localizar, recuperar, analizar, clasificar, almacenar, interpretar y diseminar un cúmulo de información documental. Su función es reunir documentos para fines previamente establecidos y facilitar el acceso a las fuentes de información.

A continuación se presenta una visión global del conjunto de operaciones documentales, llamadas proceso documental, donde se marca la diferencia (fase tercera) entre estas dos instituciones concentradoras de información, la biblioteca como entidad pasiva donde únicamente se conserva y presta documentos y el centro de documentación que realiza un análisis documental de acuerdo con necesidades específicas de información.⁴

Fase primera: escoger y seleccionar las fuentes de información (biblioteca y centro de documentación).

Fase segunda: establecer un plan de clasificación conveniente (biblioteca y centro de documentación).

³ José Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliografía*, 2a. ed., Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

⁴ Roberto Coll-Vincent, *Teoría y práctica de la documentación*, Barcelona, A. T. E., 1978.

Fase tercera: crear un sistema de centralización ideológica que nos dé la seguridad de encontrar lo que buscamos y reagruparlo en forma racional (centro de documentación).

Fase cuarta: estudiar los medios de conservación (biblioteca y centro de documentación).

En el área de humanidades, en especial en el ámbito de las artes plásticas, la investigación fundamenta su conocimiento en los archivos, bibliotecas, fondos documentales, hemerotecas de carácter histórico, ya sean públicos o privados. En estos acervos se encuentra gran cantidad de documentos testimoniales que por lo general son piezas únicas, particulares y de circulación limitada, difíciles de encontrar —entre más antiguos más difícil se vuelve dar con ellos— pues su fin no es ser de dominio público, sino que forman parte del acontecer de la vida de un personaje, algún proceso o evento, etcétera, pero que ubicados en su contexto de creación son comprendidos y valorados. Es por ello que en los centros de documentación especializados en arte este tipo de documentación es común y se encuentra en gran cantidad, y el saberla tratar y ubicar permite que sea entendida, recuperada y conservada. Es en una institución en donde se realiza el análisis documental, exhaustivo, que permite sustraer la riqueza de datos que se describen en él.

El dilema entre biblioteca especializada y centro de documentación desaparece siempre y cuando cualquiera asuma las funciones más completas y adecuadas para sus usuarios. El segundo puede crearse o ser parte de un servicio dependiente de un centro de investigación, de una biblioteca o un organismo autónomo. La experiencia ha demostrado que es más conveniente la cooperación que la división, resulta mejor utilizar la infraestructura ya establecida y el acervo formado por la comunidad de los centros.

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas y la Biblioteca de las Artes

La preocupación en el área de documentación del Cenidiap acerca de sus colecciones que se encuentran depositadas en la Biblioteca de las Artes se vio reflejada al establecer convenios de colaboración para dar mantenimiento, actualización, conservación y organización, así como estar al tanto del uso y difusión que se hace del material documental que se considera, por sus características de soporte y formato, en "situación de riesgo". En mayo de 2000 se formó un equipo de trabajo con personal del Centro para iniciar la tarea. Actualmente el proyecto continúa realizándose bajo los mismos objetivos aunque con menos seguimiento por parte del Cenidiap.

Establecer convenios donde intervienen dos instituciones de origen y naturaleza diferente —el Cenidiap, cuyos antecedentes datan de 1974, centro de documentación generador de los fondos de autor y temáticos perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), y la Biblioteca de las Artes, creada en 1994, dependencia del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes con características de biblioteca especializada— lleva a procesos complejos, donde se tienen que establecer derechos y obligaciones con respecto al patrimonio documental nacional artístico. A continuación se describen los objetivos de ambas instituciones.

La Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del INBAL emitió el documento titulado *Proyecto de políticas para la conservación, preservación, documentación y sistematización de acervos de escuelas y centros nacionales de investigación, documentación e información de las artes*, en el cual se establecen tres áreas fundamentales por desarrollar: investigar, documentar y difundir a través de sus acervos. Para ello se establece un objetivo general: “Crear mecanismos y estrategias que permitan registrar y clasificar los acervos y fondos documentales a fin de su rápida localización, así como de instrumentar acciones para su preservación, registro, sistematización, conservación y divulgación de conocimiento contenido en sus distintos soportes”.

Como parte de esta de esta política documental, el Cenidiap tiene como uno de los objetivos generales “procurar la formación, organización y preservación de la memoria documental referente al arte mexicano y promover su difusión”. Para lograrlo, realiza funciones sustantivas para la conformación del acervo a través de la creación de fondos documentales en el proceso de investigación, el rescate de archivos y fondos particulares, el incremento de las colecciones, la gestión del archivo administrativo y la investigación documental.

Por su parte, la Biblioteca de las Artes tiene como objetivo general “Contribuir por medio de la organización, conservación, enriquecimiento y difusión de su acervo especializado a través de sus servicios a la educación, investigación, creación, difusión y recreación artísticas para satisfacer tan ampliamente como le sea posible las necesidades de información requerida por investigadores, académicos, estudiantes y público en general en las tareas de docencia, investigación y difusión artística”.⁵ En cuanto a los fondos especiales, los objetivos son:

- Conservar y preservar los documentos que debido a su antigüedad (anteriores 1950) se encuentran en esta área.

⁵ Información proporcionada por la subdirectora de Organización Documental de la Biblioteca de las Artes, Patricia González.

- Aplicar métodos necesarios de conservación y preservación a los materiales.
- Orientar al usuario y al personal sobre la cómo deben consultarse los materiales para que hagan usos adecuados de los mismos, evitando su deterioro y contribuyendo en su conservación y preservación.
- Continuar brindando los servicios bibliotecarios en el departamento de Fondos Especiales, préstamo en sala y domicilio, consulta especializada (sala, teléfono, fax, correo electrónico), reprografía de material, servicios especializados a usuarios internos del Centro Nacional de las Artes, externos del D. F., interior de la República y del extranjero.
- Registrar en la base de datos para contar con un control real de las colecciones y tener fácil y rápido acceso a los mismos.

Podemos retomar los objetivos afines para poder encaminar la labor documental que se ha emprendido en el Departamento de Fondos Especiales en la Colección de Fondos Documentales y Archivos, considerada una de las más significativas por la comunidad del Cenidiap y los estudiosos del arte, al ofrecer compilada la información sobre temas específicos, reunida en un solo lugar y que difícilmente se encontraría en un mínimo de tiempo y con la facilidad que en otras instituciones no se tiene.

Las dos instituciones tienen un mismo interés: difundir, valorar, conservar, preservar y seguir generando herramientas descriptivas que permitan un control documental para mantener viva la memoria del arte plástico en México.

Fondos documentales (autor y temáticos). Diagnóstico

Las unidades de información, llámense centros de documentación, bibliotecas, archivos, etcétera, son los lugares donde tiene descanso la memoria documental, que algunas veces debe ser removida para no quedar cubierta por el polvo del olvido, el moho de la desidia y rodeada de un halo de silencio y obscuridad.

Al conocer y trabajar en la Biblioteca de las Artes, Departamento de Fondos Especiales, en la Colección de Fondos Documentales, conocimos cómo funciona administrativamente en su organización interna y cómo se trabaja con la documentación de los centros de investigación y documentación del INBAL. Como resultado vimos la necesidad de hacer un diagnóstico para conocer la situación real y proponer soluciones de corto, mediano y largo plazos, pues la colección se encontraba en "situación de riesgo".

Algunas de las colecciones del Cenidiap que se encuentran en la Biblioteca de las Artes han sido reorganizadas, incrementadas y alteradas físicamente como respuesta a la política documental de la institución que las resguarda, entre

las que se encuentran fotografías, diapositivas, fondos documentales (autor y temáticos) y archivos (autor y temáticos). De hecho, quedan pocas que no han sido intervenidas ni han padecido cambios drásticos que lamentar. Volver a reconocer la colección permitió revalorar las cualidades que la hacen única, especial y especializada, por sus temáticas, componentes, origen, forma de adquisición, presentación y antigüedad.

Proyecto

Colección: Fondos documentales (autor y temáticos) y archivos (autor y temáticos).

Procedencia: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.

Ubicación: 1974-1994 en el Cenidiap (Nueva York 267, Col. Nápoles, México, D. F.). A partir de 1994 en la Biblioteca de las Artes, Departamento de Fondos Especiales, en calidad de resguardo. La colección no se encuentra junta, está fragmentada en tres partes, junto a colecciones de otros centros de investigación.

Dirección: Río Churubusco 79, Col. Country Club, México, D. F.

Clase de unidad de información: fondos documentales especiales, de carácter público gubernamental, donde intervienen un centro de documentación y una biblioteca especializada.

Fecha de inicio del proyecto: 9 de mayo de 2000, con la elaboración de prediagnóstico de las colecciones de diapositivas, fotografías y fondos documentales que custodia la BA.

Participantes: Cenidiap: María Maricela Pérez García (bibliotecología), Verónica Arenas Molina (artes visuales). BA: Claudia Irán Jasso Apango (jefa de Fondos Especiales), Tania Martín Becerril (supervisora de Fondos Especiales), Isaac Alfonso Sánchez Estrada (auxiliar de bibliotecario de Fondos Especiales).

Antecedentes del proyecto: en 1974, con la misión de construir la memoria documental sobre el quehacer plástico y realizar la búsqueda, recopilación, rescate y/o elaboración de documentos escritos, iconográficos, en archivos estatales y privados relativos a las artes plásticas del siglo XX en México, se puso en marcha dentro de este marco la "metodología para el área de investigación del CIDAP", con objeto de organizar la estructura interna de los fondos documentales.

Posteriormente, en 1991 se trabajó en un mantenimiento físico y de actualización hasta 1994, por su traslado a las instalaciones del Centro Nacional de las Artes, se rompe con estas actividades; fue hasta mayo de 2000 que se retomaron las actividades para reestructurar el proyecto de origen.

Historia de la colección: las funciones de un centro de documentación son cubrir necesidades de información, dar respuestas inmediatas a una comunidad específica de investigadores. Los fondos de autor y temáticos, concebidos como unidades de información no fragmentables, se forman por esa necesidad de documentar la memoria plástica en México del siglo XX; las temáticas (artistas, corrientes, instituciones, movimientos, periodos, grupos, concursos, exposiciones, etcétera) son determinadas por su "valor histórico", criterios de política cultural y por la cantidad de información que se genera en los diferentes medios de comunicación, siempre respondiendo a la labor de la investigación, para realizar reflexiones sobre problemas teóricos, curatoriales, elaboración de guiones museográficos, catálogos de exposición, cédulas de sala, cronologías, artículos en publicaciones periódicas y libros, entre otros.

Forma de adquisición: los contenidos de los fondos documentales son producto del acopio de documentos originales y fotocopias, recabados en bibliotecas, hemerotecas, archivos públicos y privados (artistas y críticos), galerías públicas y privadas, museos y otras instituciones gubernamentales, adquiridas por donación, compra o canje.

Tipos de documentos: Los grupos documentales de esta colección se dividen en tres clases: 1) Fondos de autor, 2) Fondos temáticos y 3) Archivos personales y de evento. Cada grupo está formado por gran diversidad de documentos que por sus características físicas, soporte, formato, información y cantidad, son materiales de difícil tratamiento, análisis y conservación.

Fondos de autor: currículum, biografías, cronologías, cartas, oficios, documentos administrativos, literatura gris (manuscritos, mecanoscritos), catálogos e invitaciones de exposición, folletos, libros, periódicos, revistas, recortes de publicaciones periódicas (hemerografía), fotografías, hojas sueltas, entrevistas, lista de coleccionistas y carteles, entre otros.

Fondos temáticos: videos, originales de arte, diapositivas, catálogos e invitaciones de exposición, recortes de periódicos, currículum.

Archivos: originales de arte, diapositivas, fotografías, transparencias, catálogos e invitaciones de exposición, hojas sueltas.

Estantería: la estantería es cerrada, “solo el bibliotecario además de saber, está autorizado a moverse por el laberinto de los documentos, sólo él sabe dónde encontrarlos, y dónde guardarlos, solo él es el responsable de su conservación”.

Características físicas: los fondos documentales no han tenido la difusión del total de información que contienen, o cuando se conoce de la existencia de un documento en específico resulta tardada su recuperación o inaccesible por no tener herramientas de referencia manuales o electrónicas o por lo menos un inventario completo, que permitan identificar o localizar el lugar preciso donde se encuentra.

Estos fondos documentales tienen un carácter monoutilitario, es decir, sirve para un fin específico de acuerdo con quien lo formó. Tienen importancia y riqueza por su valor físico e histórico o intelectual. Las características físicas se refieren al material (soporte), formato, presentación, forma de producción, posibilidad de consulta directa, periodicidad, movilidad, grado de resistencia, antigüedad, rareza, estado de conservación, tiraje, originalidad, su forma de adquisición (fuentes públicas o privadas); algunos son piezas únicas. Las características históricas se determinan por el propósito, contenido, tema, tipo de autor, fuente primaria, accesibilidad de contenido y que sea inédito.

Temática: pintores, escultores, grabadores, fotógrafos, muralistas, corrientes artísticas, exposiciones, concursos, artes plásticas, política, danza, teatro, literatura, educación artística, etcétera.

Idioma: español, inglés, francés, ruso, finlandés, alemán, japonés.

Estructura interna de los fondos documentales: la organización física es con base en la guía “Metodología para el área de investigación del CIDAP”, pero dependerá de las características de la metodología de la investigación que se aplique, *grosso modo* se enuncian las secciones más constantes: currículo y/o biografía, hemerografía, bibliografía, catálogos e invitaciones de exposición individuales y colectivos, fotografía, diapositivas y películas.

El orden de origen no se ha respetado estrictamente, debido al constante uso y consulta por parte de los usuarios que no han tenido el cuidado de mantenerlo, el estado de conservación, así como la falta de control sobre los documentos.

Accesibilidad de consulta: la colección se encuentra disponible al usuario que lo solicite y cumpla con las mínimas condiciones de consulta. La recuperación de la información es lenta ya que se hace de forma manual y directamente con los docu-

mentos, esto se debe a que no existen herramientas de referencia o de descripción del total de la colección. En sí no se le ha aplicado ninguna política de organización más allá de un arreglo alfabético y no permite conocer ni cruzar información. Existe una lista de los fondos documentales en la que se basan para localizar la información general. Actualmente existe un avance de 40 por ciento de tablas de contenido de los fondos, con las que se apoyan para consultar y dar el servicio.

Actualización: cuando cada investigador concluía su trabajo de compilación se le asignaba o se elegía una nueva temática, pero, ¿qué iba a pasar con el fondo que se creó? ¿Ya no se actualizaría? ¿Cómo se podría mantener al día, para futuras consultas? Se estableció entre los autores que debían adoptar su investigación y seguirla manteniéndola al día, pero con el cambio esto se interrumpió y se tiene un rezago de aproximadamente diez años.

En la administración de Luis Rius como director del Cenidiap, y como subdirector de Documentación Eduardo Espinosa Campos, se propuso un proyecto para actualizar las colecciones de fondos documentales y expedientes. Posteriormente, como la subdirectora Sylvia Navarrete, planteo para resolver el problema de desactualización formar el Fondo Documental de Arte Actual, donde se documenta lo último que sucede en el arte mexicano, así como los expedientes y fondos documentales de los artistas más significativos. Actualmente se alimentan pausadamente a través del trabajo de actualización hemerográfica que realiza Sarah Cangas y la clasificación que lleva acabo Rubén Pérez.

Cantidad de la colección:

- a) Total: 61.44 m lineales aprox.
- b) 2 457.60 kg x m lineal aprox.
4.09 m cúbicos aprox.
2 454 kg x m cúbico aprox.
10 036.86 kg Total del acervo en m cúbicos.

- a) Total: 74.10 m lineales aprox.
- b) 2 964 kg x m lineal aprox.
4.93 m cúbicos aprox.
2959.65 kg x m cúbico aprox.
12 105.00 kg Total del acervo en m cúbicos.

Esto es equivalente: fondos de autor 110 artistas, fondos temáticos 48 temas, Archivo Nieves Moreno 31 carpetas, 4 *folders*, Bienal Rufino Tamayo 6 cajas, 7 carpetas, Archivo Crespo de la Serna 5 entrapaños de expedientes (*folders*).

Instalaciones: edificio: la construcción fue concebida ex profeso para una biblioteca, pero no se consideraron las necesidades de espacio para trabajar y el crecimiento de la colección, ni las ubicaciones de las instalaciones eléctricas, hidráulicas, la ambientación y los acabados.

La colección se encuentra en un primer nivel, en lo que se llama Fondos Especiales, que era un galerón de aproximadamente 29.44 x 6.00 m. Al inicio una tercera parte del área del acervo se había adecuado para que el personal que trabaja en la organización documental estuviera más o menos en condiciones cómodas, en ese entonces era un lugar donde se tenían puertas abiertas, había circulación de aire, humedad y cambios de temperatura influidos por el personal. Como consecuencia de la actividad de organización de documentos, había cajas y amontonamiento de papelería que se utiliza para la organización, computadora, radio, fotocopidora (genera calor y esparce toner), mesas de madera, mueble donde se llegan a guardar alimentos y cestos de basura.

En cuanto a las instalaciones eléctricas, los contactos se encuentran detrás de los anaqueles y las extensiones estaban por debajo de la alfombra y entre los estantes. Las instalaciones hidráulicas pasan por las paredes y arriba de este departamento se encuentran los baños del personal.

La ambientación era relativa, de acuerdo, en primer lugar, con las necesidades del personal y, en segundo, con la de los documentos; el piso se encuentra recubierto por alfombra, que está hecha de material sintético, inflamable; además es una fuente de polvo y de microorganismos; de los acabados, mencionaremos que el aplanado de las paredes es poroso y ahí se acumula polvo; se detectó presencia de microorganismos y desmoronamiento del cemento; en el nivel del suelo aún asoma alambre utilizado en el proceso de construcción y tiene óxido.

En 2004, habiendo analizado la problemática anterior descrita, las autoridades decidieron hacer modificaciones a los espacios para mejorar las condiciones del personal y el acervo documental. El espacio destinado al acervo se dividió en la parte de documentos de soporte de papel y en la parte de fotografía. El personal fue reubicado en un segundo nivel, dividiendo a su vez este espacio en áreas para consulta del acervo y otra para la organización documental. Actualmente el espacio destinado al acervo de papel es de 6.00 x 19.50 metros.

Agentes físicoquímicos: los documentos son "criaturas" frágiles, se desgastan con el tiempo, temen a los "come-papel", resisten mal la intemperie y sufren cuando caen en manos inexpertas, por tanto, los bibliotecarios tienen la misión de defenderlos no solo de los humanos sino también de la naturaleza y contra las fuerzas del olvido.

a) Iluminación. Los fondos especiales cuentan con un tipo de luz fría: fluorescente, que consideramos es intensa e inadecuada; irradia rayos uv que afectan directamente a los documentos en color. El espacio permanece cerrado y en la oscuridad, únicamente se enciende la luz cuando se requiere trabajar directamente en el acervo o sustraer documentación para dar servicio de consulta.

b) Temperatura y humedad. Existe un sistema de aire acondicionado “unizona” que trabaja por medio de generadores de agua helada en el cual circula aire frío por las rejillas existentes en el techo. Se pueden regular y controlar el aire y la humedad de acuerdo con los requerimientos de la biblioteca. La temperatura promedio en el área de acervo es de 20°-21° C y una humedad relativa de 30-50%. En el área de consulta y trabajo organizacional la temperatura es de 22°-23° C con una humedad de 30-50%. El registro de humedad y temperatura lo hacen cada mes aproximadamente o cuando el personal de la Biblioteca lo solicita.

c) Los instrumentos de alerta de siniestros, como el detector de humo (que no funciona) y los extinguidores son cambiados periódicamente.

d) Limpieza: la higiene, que es una condición fundamental para la conservación del acervo, se ha visto descuidada. Últimamente la limpieza de los espacios no se realiza de manera adecuada.

Agentes biológicos: Umberto Eco compara el saber vertido en los libros con un traje de gran hermosura, que el uso y la ostentación van desgastando. Lo mismo sucede con los documentos, cuyas páginas se deshacen, sus tintas y otros se opacan cuando demasiadas manos los tocan; el hojear va mermando el vigor de las páginas, abrirlas significa exponerlas a la severa acción del aire y del polvo.

Microorganismos: hay archivos y fondos que en algún tiempo fueron atacados por hongos y fueron sometidos a tratamientos químicos (fumigación). En la actualidad solo es necesario revisar periódicamente estos grupos documentales y aplicar un tratamiento de conservación. Ejemplo de esto es el Archivo Jorge Juan Crespo de la Serna.

Insectos: en un primer acercamiento los huéspedes habituales que se encontraron entre los documentos debido a la humedad y temperatura que favorece su desarrollo son los pececillos de plata, cochinillas, grillos y escarabajos.

Ser humano: tanto el usuario como los responsables de su manejo han provocado daños a los fondos documentales. Por un lado, a causa del mismo sistema administrativo no ahí tiempo de concientizar al personal sobre qué son exactamente los materiales documentales que trabaja, de qué están constituidos, su importancia y valor, y por lo mismo no hay cuidado en su acomodo físico en la estantería y en su manipulación.

Alteraciones en el soporte: todo documento a partir de su creación empieza a envejecer y se vuelve antiguo, pero de las condiciones físicas, químicas y biológicas en que se ha conservado dependerá su estado de salud y su tiempo de vida. Algunas condiciones, en ocasiones, las puede controlar el hombre, pero hay otras que aunque esté en un lugar óptimo, los componentes, materias primas y el proceso de fabricación provocan que se tornen amarillas, con manchas y despidan gases.

Estado de conservación: cuando se formaron los fondos documentales se trabajaron de acuerdo con las políticas que prevalecían en ese tiempo, y según los recursos que brindaba la institución. Es así que ya con sus 33 años de vida en condiciones regulares es natural que se note su deterioro. Al hacer la revisión de la colección nos dimos cuenta que está en "situación de riesgo", es decir, si no es intervenida oportunamente puede haber deterioro o pérdida de información, que se podría reponer, en algunos casos, pero eso llevaría mucho tiempo y recursos. Creemos conveniente aplicar medidas de conservación para detener esta situación y brindar las mejores condiciones para preservar el patrimonio documental. Se considera, en algunos casos, que no es conveniente su consulta por el estado en que se encuentran los documentos. A continuación se enlistan algunas características detectadas en los documentos:

a) Carpetas. Están deformadas por la mala posición en la estantería, la saturación de su capacidad de contenido y la humedad.

-Están forradas con papel lustre de color y por plástico, lo que ha formado, en algunas, una cámara de humedad; la cinta adhesiva se ha desprendido y manchado documentación.

-Las hojas no son guardadas adecuadamente y están desprendidas, porque el broche de la carpetas no sirve o por el peso del documento que guardan se desgarran y las carpetas no funcionan.

-Las tarjetas guía o separadores fueron escritas con marcador base aceite que ha traspasado varias hojas de documentos.

-Existe gran cantidad de polvo en los cantos de las carpetas y humedad.

b) Biografías o currículo. Existen varias copias de una misma versión, algunas tienen anotaciones manuscritas, con lápiz o tinta.

c) Documentos administrativos. Originales y copias están perforados (perforadora), engrapados y con *clips* que han ocasionado manchas de óxido y tienen anotaciones manuscritas con lápiz o tinta.

d) Hemerografía. Existen recortes de periódico originales y copias, algunas en buen estado de conservación, pero otros han sido agredidas por anotaciones o subrayado con lápiz de color e incluso con marcador o rayadas.

-Los recortes de periódicos o revistas tienen dobleces, lo que provoca con el tiempo que la información se borre y se rompa el papel.

-La hemerografía no se encuentra pegada en su formato, y los datos descriptivos del artículo son escritos a mano, lo que da una mala presentación de la información.

-Los recortes fueron pegados con pegamento Iris o goma arábiga y las manchas traspasaron el papel.

-Por la acidez del papel periódico, algunos se han tornado sepia y han manchado los documentos que tienen junto.

-Algunos artículos, por la resequeadad del pegamento, se han desprendido de su formato.

-Los artículos de gran formato o que fueron publicados en dos partes están unidos por cinta adhesiva que al researse se desprende y quedan manchados por la goma, en algunos casos se desprende el cinta adhesiva con el texto que cubre.

-El artículo, al no ser tratado adecuadamente en su descripción, es causa de confusión, ya que presentan varias notas de referencia.

-Por el uso constante se ha borrado parte del texto.

-Las copias, por su antigüedad, se han empezado a desvanecer.

-El usuario deja señalamientos con *clips*, que con el tiempo se oxidan.

-Se usan grapas para mantener unido un mismo artículo de varias páginas, esto provoca oxidación.

-Han presentado manchas de grasa.

e) Periódicos y revistas. Los originales, por su formato, fueron doblados y perforados.

f) Catálogos e invitaciones de exposición. Originales y copias:

-Están pegados en hojas de colores, lo que provoca pigmentación en los mismos.

-El pegamento ha manchado el documento.

-Los catálogos han sido perforados o engrapados.

-Por el peso de este tipo de documento, donde se ha pegado, engrapado o montado se ha desgarrado y en ocasiones se caen de la carpeta y no lo vuelven a colocar en su lugar.

g) Carteles. Originales y copias han sido:

- Perforados.
- Doblados.
- Unidos por cinta adhesiva.
- Unidos con pegamento.
- Tienen manchas del pegamento.

h) Fotografía. Ha sido pegada y por la resequedad del pegamento se están desprendiendo.

Servicios:

a) Horario: lunes a viernes de 10:00 a 17:30 horas.

b) Tipo de servicios: consulta en sala, préstamo a domicilio a investigadores del Cenidiap, consulta especializada (sala, teléfono, fax, correo electrónico), reprografía de material.

c) Tipo de usuarios: usuarios internos del Centro Nacional de las Artes, externos del D. F., interior de la República y del extranjero, niveles de licenciatura, posgrado y doctorado.

d) Reglamento: se elaboró de acuerdo con observaciones que han hecho los centros de investigación de manera oral y escrita, así como una forma de solicitud de material de los fondos documentales. En la actualidad los lineamientos se encuentran en la página de Internet de la Biblioteca de las Artes y se transmiten al personal en forma oral y al usuario se le hace "cumplirlo como se va dando el servicio". Para mayor información consultar a la Coordinación de Documentación del Cenidiap.

e) Instrucción de usuarios: se da una instrucción informal a los usuarios cuando se considera necesario.

f) Reprografía: se reproduce material publicado, cuando no se daña el material documental. Se sigue el reglamento de servicios.

Personal: en el departamento de Fondos Especiales, por parte de la Biblioteca hay tres personas asignadas y por parte del Cenidiap dos.

a) Formación: BA: dos con licenciatura en Bibliotecología. Uno de nivel bachillerato. Cenidiap: uno con licenciatura en artes visuales. Uno con licenciatura en Bibliotecología (pasante).

b) Instrucción del personal sobre el manejo de la colección: cuando comenzaron a trabajar en la Biblioteca se les dio una instrucción general y después sobre la marcha en la realización de su trabajo.

c) Actualización: el personal de ambas instituciones toma cursos sobre temas relacionados con el trabajo que realizan actualmente.

d) Supervisión: el control y revisión de los procesos documentales que se realizan no son constantes.

La colección de fondos documentales es un organismo creciente, complejo y que tiene relación con otras colecciones como son Archivo Vertical (expedientes individual y colectivo), Hemerografía y Fotografía, entre otras de menores dimensiones. Como parte de la metodología se ha empezado a documentar la etapa de diagnóstico, tomando fotografías o diapositivas para fundamentar los procesos, sistematizar la experiencia y soluciones. El fin es enriquecer la memoria organizacional y constituir una herramienta para capacitar al personal de nuevo ingreso.

Organización documental

La colección de Fondos Documentales se mantiene con el modelo que tradicionalmente se ha usado en el Cenidiap: como herramienta principal la memoria y con un orden directo, el onomástico, que en su momento fue suficiente y funcional, sin embargo, en el ambiente en que se encuentra, la información debe fluir de forma rápida a través de un medio automatizado, en respuesta a las necesidades y circunstancias actuales que la afectan.

Para los investigadores y estudiosos de las artes plásticas se vuelve cada día más difícil recuperar la información que les permita mantenerse actualizados en su campo de interés. Una de las políticas del Cenidiap en ese sentido es "Divulgar las características y el valor patrimonial de nuestros fondos documentales como una aportación fundamental para el estudio del arte de nuestro país". Entre las funciones del Centro se encuentran: rescatar, actualizar y reorganizar las colecciones ya existentes; organizar los que se están generando; satisfacer necesidades de información de la comunidad del Cenidiap; rescate de archivos y bibliotecas externos; intercambio académico con otras instituciones. Esta propuesta tiene como metas:

a) General

- Adquirir, conservar, organizar y difundir la información concentrada en los fondos documentales y ponerla a disposición de los usuarios para que puedan

acceder a los materiales documentales que requieren para la realización de sus trabajos de investigación, en el menor tiempo y al menor costo posible.

b) Específicas:

- Propiciar un ambiente de confianza para incrementar la colección con los fondos documentales que los investigadores forman en el proceso de su labor de investigación.
- Diseñar instrumentos de control para brindar el servicio de información dentro de una normatividad y respeto institucional.
- Diseñar instrumentos de control para las actividades que se derivan de la organización documental.
- Incorporar la colección de Fondos Documentales al programa de Inventario y clasificación de fondos documentales en custodia del Cenidiap.
- Formar un comité de documentación para la toma de decisiones.
- Mantener y actualizar los fondos documentales ya existentes para dar un buen servicio de información.
- Conservar y preservar el legado documental para contribuir a la memoria artística en México.
- Disponer los fondos documentales para su acceso a través de instrumentos de descripción.
- Realizar el análisis de los materiales documentales de acuerdo con políticas y normas que establezcan el Cenidiap y la BA, encaminados a cubrir las necesidades de recuperación de información de los usuarios potenciales.
- Automatizar la organización documental para realizar el control bibliográfico, la recuperación y el intercambio de información.
- Revisar periódicamente el estado de conservación de la colección para detectar posibles deterioros y a su vez prevenirlos.
- Brindar servicios de información de calidad a los usuarios que lo soliciten.
- Difundir los servicios de información y el contenido de la colección para darlos a conocer a un público más amplio interesado en las artes plásticas.

Es conveniente considerar algunas reflexiones para subrayar la importancia de realizar este trabajo documental:

- Cuando se busca un determinado documento resulta inaccesible por no estar registrado en alguna herramienta de referencia, ya sea manual o electrónica, que permita identificar y localizar el lugar preciso donde se encuentra.
- Al parecer la información contenida en estos fondos documentales tiene un carácter monoutilitario, es decir, sirve para un fin específico, pero es necesario hacer un análisis para sacar más provecho de los documentos y darles un carácter poliutilitario, sin olvidar su origen.

- La importancia y riqueza que tiene la documentación, tanto en su valor físico como histórico e intelectual, le da al Cenidiap la característica de tener un acervo digno en su especialidad a escala nacional.
- El usuario ahorra tiempo y recursos al encontrar compilada en un solo lugar información sobre temas específicos de diferente procedencia (archivos particulares, bibliotecas, hemerotecas) que difícilmente encontraría en otra unidad de información.
- Es una colección que refleja en su concepción la función de centro de documentación. Es, asimismo, una de las colecciones imprescindibles en la cadena documental interna del Cenidiap que tiene vinculación con las demás colecciones y los proyectos de investigación.

Para la organización interna del fondo documental y la visualización en forma esquemática de la secuencia e interrelación de las etapas por las cuales tienen que pasar los documentos, así como para la definición de las funciones y procesos a realizar, el sistema administrativo se divide en un Comité de Documentación formado por personal del área de Documentación e investigadores del Centro, y ocho elementos o unidades menores llamadas subsistemas que tienen a su vez una estructura propia de acuerdo con su función. Esto permite realizar tareas más específicas, siempre encaminadas a cumplir los objetivos propuestos en este proyecto, dando como resultado productos documentales —catálogos impresos, base de datos, bibliografías y el servicio de consulta—, que reflejan el funcionamiento del sistema.

El Comité tendría la función de tomar decisiones y diseñar documentos propositivos para la conservación y acceso a la documentación, así como de crear un ambiente propicio para conseguir propuestas acerca de la documentación.

1. Subsistema Administrativo. Origina las fases de planeación, programación, implantación, elaboración de un código o reglamento que rijan los procesos documentales y control o evaluación constante en los subsistemas del Fondo Documental.
2. Subsistema Diagnóstico. Revisión, identificación y separación de los documentos que conforman cada uno de los fondos documentales y archivos, así como los de nueva adquisición.
3. Subsistema Selección y adquisición. Adquirir y seleccionar el material documental de nuevo ingreso, para actualizar la colección.

4. Subsistema Conservación y preservación. Aplica medidas para mejorar la vida de la documentación. Es una de las etapas más complejas y más amplias debido a los procesos que implica mejorar los fondos documentales existentes y preparar los documentos de reciente adquisición para su almacenamiento.

5. Subsistema Análisis. Proceso donde se empiezan a realizar las herramientas de consulta; su objetivo es obtener del propio documento los elementos de información que contiene y describe, además de las partes de su contenido, utilizables en una o varios campos de las artes o la historia.

6. Subsistema Automatización. Etapa donde se vierte la información obtenida de los documentos en medios electrónicos (base de datos).

7. Subsistema Regulación. Etapa de supervisión constante del uso, consulta y actualización del fondo documental con los documentos que se van analizando y de los catálogos impresos y automatizados. Es el primer filtro para evaluar el funcionamiento de los seis subsistemas anteriores.

8. Subsistema Difusión. Es el desenlace del tratamiento de los documentos y de la información que se encuentra al final de la cadena documental. La difusión consiste en transmitir al usuario la información que necesita, o darle la posibilidad de que la tenga. La difusión es la razón de ser del fondo documental; es donde se utilizan los productos documentales (fondo documental organizado, catálogos) y aparece el último, que es el servicio de información.

Estas etapas se consideran necesarias para responder a las necesidades y características de este trabajo documental.

Control

Para evaluar y medir la ejecución del proyecto, con el fin de detectar y proveer desviaciones de las actividades en relación con las metas y objetivos establecidos, o en su caso modificar los programas, se aplicarán las siguientes técnicas de control:

- Presentar informes mensuales de acuerdo con la calendarización que lleva el Cenidiap, contrastando los programas con los reportes de los resultados obtenidos.
- Hacer revisiones constantes de las actividades de cada uno de los subsistemas.
- Realizar reuniones de trabajo, si es necesario, para planear avances y problemas por resolver.

- Estar atento a la forma de recuperación de la información, para saber si el análisis documental que se realiza satisface las necesidades de información de los usuarios.
- Dar pláticas para explicar el uso del fondo documental y de las herramientas de recuperación de la información, así como el tratamiento de los documentos para su consulta.
- Estar pendiente de las fuerzas ambientales (políticas, económicas, sociales y culturales) que puedan afectar al fondo documental.

Glosario

Acervo. Conjunto de documentos que constituyen una biblioteca o centro de documentación.

Actualización. Realizar en una obra correcciones y cambios que sean oportunos con objeto de renovar o poner al día sus contenidos.

Adquisición. Conjunto de procedimientos que posibilita la obtención física de los materiales documentales seleccionados ya sea por donación, compra o canje.

Análisis documental. Conjunto de operaciones intelectuales que consisten en extraer los elementos característicos de un documento (elementos de información) a fin de expresar su contenido de una forma abreviada.

Archivo. Conjunto ordenado de documentos que una persona física o moral ha acumulado de su actividad, pueden ser de carácter legal, político, administrativo.

Base de datos (b.d.). Acervo de citas bibliográficas almacenadas en forma electrónica, con los mecanismos de búsqueda necesarios para un acceso fácil y eficiente.

Bibliografía. Índice o lista de material documental acerca de determinado asunto, ya se trate de una persona, un lugar o una materia, ordenado de acuerdo con un sistema de clasificación bibliográfica.

Bibliohemerográficos. Catálogo o lista de libros y artículos de periódicos referente a una materia.

Biblioteca. Tomada esta palabra en sentido más estrecho, significa el lugar donde se guardan y se utilizan los libros. También se llama al conjunto mismo de las colecciones en ella contenida.

Biblioteca especializada. Biblioteca formada por obras correspondientes a una sola disciplina o rama del conocimiento.

Biblioteca especial. Biblioteca formada por colecciones particulares de materiales como manuscritos, mapas, discos, etcétera.

Cadena documental. Véase Proceso documental.

Catalogación. Proceso de describir los elementos informativos que permiten identificar al documento y de establecer los puntos de acceso.

Censos. Padrón o lista de bienes donde se describen de forma general.

Centro de documentación. Organismo o departamento encargado de localizar, recuperar, analizar, clasificar, almacenar y diseminar un cúmulo de información documental.

Clasificación. Arte de asignar a los documentos un lugar determinado en un sistema de clasificación en el cual se agrupan de acuerdo con sus semejantes o relaciones.

Codificación. Es la asignación de claves necesarias con el propósito de que los datos bibliográficos (inventario, catalogación, clasificación y descriptores) puedan ser reconocidos o leídos en un programa de cómputo; datos que son vertidos en hojas de codificación que posteriormente serán capturadas y almacenadas en la base de datos, a fin de poder imprimir las tarjetas necesarias para formar los catálogos, efectuar bibliografías o simplemente recuperar la información del acervo documental.

Colección. Conjunto de material documental de determinada forma, asunto o periodo, reunido por motivo especial.

Comité. Grupo integrado por los miembros escogidos en una asamblea para examinar ciertos asuntos.

Conservación. Asegurar el almacenamiento y la protección de los documentos.

Control documental. Desarrollo y mantenimiento de un sistema de registro adecuado en todas formas de materiales, publicados o no, impresos o audiovisuales.

Descripción de los contenidos. Representación de los elementos esenciales contenidos en el texto del documento mediante palabras descriptivas o por código.

Descriptores (temas). Palabras o términos, nombres o frases que se les asignan a los documentos, de acuerdo con un análisis de su contenido y de herramientas de apoyo como son tesauros, obras de consulta especializadas y listas de lenguaje controlado, que expresan las áreas del conocimiento que están relacionadas con los mismos.

Deterioro. Daño causado por el uso normal.

Diagnóstico. Descripción exacta y minuciosa de las características que afectan a un acervo o colección.

Diseminar. Distribución de información.

Diseminación selectiva de la información (dsi). Servicios proporcionados por bibliotecas u otras instituciones para proveer información actualizada a los usuarios, basados en un perfil de interés de los mismos.

Documentos. Conocimiento fijado materialmente sobre un soporte y susceptible de ser utilizado para su consulta, estudio o trabajo.

Documentación selectiva. Documentos que han sido previamente analizados de acuerdo con los perfiles de interés de los investigadores.

Estantería cerrada. La que está reservada a los documentos, que por su valor u otra circunstancia el público no puede tomar por sí mismo, sino por medio del bibliotecario.

Fondos documentales. Colección de documentos que están mutuamente vinculados, tienen un origen semejante y una interacción definida, constituye una unidad especializada y uniforme distinta a cualquier otro fondo documental

Fondos iconográficos. Conjunto de materiales ilustrativos que forma parte de un centro de documentación.

Formato. Cualquier presentación física de un documento.

Guías generales (archivo). Instrumento de consulta que aporta una panorámica del conjunto de los fondos documentales.

Hemerografía. Conocimiento y descripción de los periódicos. Catálogo descriptivo y clasificado de los mismos.

Herramientas descriptivas. Véase Instrumentos de descripción.

Indización. Extracción de conceptos del texto de un documento para expresarlo con la ayuda de un lenguaje, como palabras clave, descriptores e índices de una clasificación.

Instrucción de los usuarios. Instrucción para orientar al usuario sobre cómo usar la biblioteca y otros servicios de información. Expresión que abarca todos los tipos de actividades dirigidas a enseñar a los usuarios los servicios, las instalaciones y la organización de la biblioteca, los recursos de ésta y la estrategia de búsqueda. Se incluye también una o más fuentes de referencia como parte de las operaciones de consulta, la demostración de la forma de utilizar la biblioteca y la instrucción bibliográfica.

Instrumentos de descripción. Documento, impreso o no, que enumera y describe un conjunto de piezas con objeto de darlas a conocer a los investigadores.

Inventario. Lista o registro en que los documentos se hallan descritos, siguiendo el orden de su recepción, con una sucinta descripción con datos esenciales para su inmediata identificación.

Literatura gris. Documentos que no están comercializados y su información es más o menos restringida, algunos son manuscritos o mecanoscritos, y su tiraje es siempre limitado. Llamada también literatura subterránea o no convencional.

Mantenimiento. Alimentar, actualizar, custodiar, preservar y continuar.

Materiales documentales. Todo soporte que ofrece información susceptible de enseñar algo a alguien, que materializa todos los conocimientos humanos y forma una memoria colectiva.

Normalización. La intención primaria básica es la introducción de un orden fundamentado en principios unificadores (RCA2, tesauros, diccionarios, sistema de clasificación) libre de ambigüedad de todo tipo. La normalización es una actividad institucional efectuada por organismos regionales, nacionales e internacionales y no puede concebirse como una actividad independiente del contexto nacional e internacional, nos sirve para hacer intercambio de información.

Normas. Procedimiento o código de reglas establecidas por organismos de carácter nacional o internacional para los propósitos de centro documental.

Organización. Estructura del personal administrativo y todos los mecanismos ejecutivos de una biblioteca.

Palabras clave. Palabra o grupo de palabras escogidas del título o el texto de un documento para caracterizar el contenido y facilitar su localización, especialmente empleada en los índices.

Patrimonio documental. Conjunto de documentos que se consideran herencia común de una comunidad.

Políticas. Guía de carácter general que orienta las acciones documentales.

Política documental. Cuando las actividades documentales se enmarcan en un proyecto, existen herramientas y servicios acordes a la realidad.

Preservación. Conjunto de procedimientos y medidas destinados a asegurar la protección física de los documentos contra los agentes de deterioración, así como el remedio de los documentos dañados.

Procedencia (archivo). Institución o persona que ha creado documentos y los transfiere a un archivo.

Proceso documental. Ciclo completo al que debe ser sometido el documento: adquisición, selección, registro, análisis, recuperación y salida del documento.

Proceso físico. Serie de operaciones de que es objeto todo documento para su conservación y fácil identificación. Estas operaciones son: sellado en partes específicas de los documentos, páginas clave, portada y cantos; colocación de la clasificación, mecanografiado de tarjetas de control de préstamo, procesos menores de conservación, recorrido de estantería y lectura de clasificación.

Resguardo. Guardia y seguridad que se pone en una cosa.

Series (archivos). Documentos clasificados juntos y mantenidos agrupados porque se refieren a una función o un asunto, resultan de una misma actividad, revisten una misma forma.

Servicios. Organización y personal destinados a cuidar intereses o satisfacer necesidades del público o de alguna entidad.

Sistema administrativo. Es el conjunto formado por partes de tal modo asociadas que forman un todo coherente o una unidad.

Situación de riesgo. La colección se encuentra expuesta a fuerzas ambientales directas e indirectas, que si no son atendidas o controladas pueden causar daños lamentables en la documentación. Término que engloba lo que el diagnóstico detalla.

Soporte. Material utilizado para acoger informaciones esculpidas, trazadas, escritas, sonoras, etcétera.

Tema. Asunto del que se trata en una exposición, escrito o discurso.

Tesoro. Conjunto controlado de términos entre los cuales se establecen relaciones jerárquicas y analógicas que se aplican a un campo particular del conocimiento.

Unidades de información. Sinónimo de fondos documentales, archivo, bibliotecas o colecciones.

Uniformidad. Mantener bajo un sistema un lenguaje controlado de los términos que se obtienen del análisis documental y se logra a través de los catálogos de autoridad.

Usuarios. Conjunto de personas que concurren a una biblioteca. Son los clientes de los servicios informativos que brinda la unidad de información.

Usuarios potenciales. Presunto usuario de la biblioteca o un servicio de información.

Bibliografía

Arenas Molina, Verónica y Ma. Maricela Pérez García, *Rescate y organización del Fondo Documental María y Pablo O'Higgins: una experiencia* (protocolo), México, s.n., 1999 (mecanoescrito).

Bibliotecas de Arte, Arquitectura y Diseño: Perspectivas Actuales (1993 ago. 18-21 : Barcelona). Actas del congreso organizado por la sección de Bibliotecas de Arte de la IFLA. Munchen: Saur, 1995.

Blanco, Lourdes, "Colecciones y recolecciones en América Latina y el Caribe", en *Conferencia Internacional sobre Memoria del Mundo*, Colima, México, 27-29 de septiembre de 2000. webword.unesco.org/cont2000/espapers.html.

Calva González, Juan José, "El usuario y el diseño de los servicios bibliotecarios", en *Desarrollo de colecciones y diseño de servicios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1996.

Coll-Vincent, Roberto, *Teoría y práctica de la documentación*, Barcelona, A. T. E., 1978.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Centro Nacional de las Artes*, México, CNCA, CNA, 1998.

Cruz Mundet, José Ramón, *Manual de archivística*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994.

Culebra y Vives, Cecilia, "Diseño de servicios en bibliotecas especializadas", en *Desarrollo de colecciones y diseño de servicios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1996.

Eco, Umberto, *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1980.

Escamilla G., Gloria, *Manual de metodología y técnica bibliográfica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1988.

Fernández de Zamora, Rosa María, "El patrimonio documental en México", en *Conferencia Internacional sobre Memoria del Mundo*, Colima, México, 27-29 de septiembre de 2000. webword.unesco.org/cont2000/espapers.html.

García Aguilar, María Idalia, "Los bienes bibliográficos y documentales: un acercamiento a su problemática", *Investigación Bibliotecológica*, vol. 12, núm. 26, México, enero-junio de 1999.

—————, "Legislar para preservar el patrimonio documental mexicano: un reto para el nuevo milenio", *Investigación Bibliotecológica*, vol. 14, núm. 28, México, enero-junio de 2000.

Garrido Arilla, María Rosa, *Teoría e historia de la catalogación de documentos*, Madrid, Síntesis, ca. 1996.

Goncalves De Maiztegui, Ramona, "El problema de la conservación y restauración de manuscritos", *ANIBAI: anuario de bibliotecología, archivonomía e informática*, tercera época, año IV, núm. 1-412, 1975.

Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas [México : s.n., 1974-] Expediente administrativo

—————, Propuesta para la organización y funcionamiento del centro de documentación de las artes. México : [s.n.], 1996 (mecanoescrito).

—————, Políticas de dirección. [México ; 2001] 3 p. Documento administrativo interno.

Bach de Roca, Carmen *et al.*, *Introducción a la bioarchivística*, España, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1998.

Iguñiz, Juan Bautista, *Léxico bibliográfico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1987.

Lancaster, F. W., *Indización y resúmenes. Teoría y práctica*, Buenos Aires, EB, 1996.

Laveaga Espinosa de los Monteros, Lucila, "Un departamento de documentación como complemento a la biblioteca universitaria especializada", *Bibliotecarios de la UNAM*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

López Yépes, José y Juan Ros García, *¿Qué es documentación? Teoría e historia del concepto en España*, Madrid, Síntesis, 1993.

Ruiz Rodríguez, Antonio Ángel (ed.), *Manual de archivística*, Madrid, Síntesis, 1995.

Fuentes I. Pujol, Eulalia (ed.), *Manual de documentación periodística*, Madrid, Síntesis, 1995.

Martínez de Sousa, José, *Diccionario de bibliografía*, 2a. ed., Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

Morales Campos, Estela, "El fin de siglo, la globalización y la infodiversidad", *Investigación Bibliotecológica*, vol. 14, núm. 28, enero-junio de 2000.

Meyriat, Jean, *Guía para establecer centros de documentación en ciencias sociales en los países en vías de desarrollo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1973.

Navarrete, Sylvia, *Diagnóstico de la Subdirección de Documentación Cenidiap 1999*, México, julio de 1999 (mecanoescrito).

—————, "La documentación del arte actual en el Cenidiap", *Tierra Adentro: Artes Conceptuales*, núm. 102, México, febrero-marzo de 2000.

Pérez Espino, Efraín, "Conceptualización y caracterización del centro de documentación: el dilema biblioteca o centro de documentación", en *Jornadas Mexicanas de Biblioteconomía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Reyes Ponce, Agustín, *Administración de empresas: teoría y práctica: segunda parte*, México, Limusa, 1990.

Torres Ramírez, Isabel de, *Las fuentes de información: estudio teórico y práctico*, Madrid, Síntesis, 1995.

Fondo Leopoldo Méndez: Una mirada retrospectiva

Jacqueline Romero Yescas

EL Fondo Leopoldo Méndez es un valioso acervo documental para el estudio las artes plásticas de México en el siglo XX. La riqueza de información que concentran sus materiales aporta diversas temáticas sobre la vida, el pensamiento y el desarrollo de la obra de este grabador mexicano. Actualmente el fondo forma parte del patrimonio cultural, histórico y artístico que custodia el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

Considerado por algunos estudiosos de su obra como “heredero espiritual y artístico” de José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez compartía la idea de utilizar su obra gráfica como un medio de expresión para acercarse al pueblo. De esta manera expresó su forma de pensar sobre la situación social, política y económica de México y el mundo entre las décadas de 1920 y 1970. Asimismo, empleó volantes, carteles, periódicos y clichés para varias películas que realizó en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. Su interés lo llevó a integrarse a diversos grupos como el de los estridentistas y otras organizaciones artísticas y políticas de izquierda.

Antecedentes

El Fondo Leopoldo Méndez se adquirió por un contrato de compraventa a través de la sucesión Leopoldo Méndez, representada por su hijo Pablo Méndez Hernández con el INBAL el 13 de febrero de 1985. Actualmente se encuentra bajo resguardo en el Fondo Reservado del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap).

Este fondo ha pasado por diferentes etapas de revisión y organización. En 2003 se hizo un listado de cinco cajas y enero de 2005 se realizó un diagnóstico del estado de conservación por la documentalista Josefina Juna Castro Sánchez, responsable del proyecto Fondo Reservado del Cenidiap. Diagnóstico. Cabe señalar que solo hizo una evaluación general del estado en que se encontraban los documentos y a partir de junio de ese mismo año se reinició la organización del fondo y dio inició la revisión de los materiales que se encontraban almace-

nados en quince cajas de archivo muerto, con el registro fotográfico y el acta de hechos correspondientes.

Identificación

Se hizo la revisión de las primeras cinco cajas contra relación existente y a continuación se revisaron las diez cajas restantes del material no relacionado para la identificación de los documentos. Durante el proceso se localizaron documentos que no pertenecían al Fondo Leopoldo Méndez y se levantó el acta de hechos para trasladar los escritos al Fondo correspondiente, al igual que otros documentos que se localizaron en diferentes períodos en el Fondo Reservado del Cenidiap.

Se encontró que se habían separado algunas de las revistas del Fondo Leopoldo Méndez y se habían integrado a las otras publicaciones existentes en el Fondo Reservado de acuerdo con el tipo de soporte; sin embargo, se trata de un acervo que tiene que integrarse en su totalidad y no desmembrarse, porque se pierde el principio de procedencia y orden original de los documentos, sea cual sea su soporte. Una de las tareas fue reunir nuevamente los documentos del fondo del artista; esto se pudo lograr mediante la revisión de toda la parte de publicaciones que se localizan en el fondo y además por el kardex que contiene el registro de las publicaciones del Fondo Leopoldo Méndez.

Los escritos que contiene se originaron a partir del trabajo que el grabador fue desarrollando de manera personal y como integrante de organizaciones políticas. Estos materiales resultan primordiales para comprender aspectos temáticos, estéticos y sociales de su obra. También se concentran documentos personales que nos muestran parte de su vida privada y pública.

Es importante señalar que el fondo se compone de documentos originales y fotocopias que Leopoldo Méndez generó entre 1929 y 1969. Además, existen otros documentos recopilados por su familia, por ejemplo, la hemerografía sobre la vida y los homenajes póstumos a este grabador, que abarca de 1969 a 1987.

Se organizaron y clasificaron 6 709 documentos, los cuales están almacenados en 66 cajas de polipropileno libres de ácido, que contienen 5 431 escritos, 175 notas hemerográficas, 362 publicaciones periódicas, 80 libros, 370 fotografías en varios formatos y 291 imágenes plásticas con diferentes técnicas.

Organización y clasificación

La investigación documental partió de la revisión biobibliohemerográfica sobre la vida y obra del artista, así como del expediente administrativo; con base en esto se estructuró y validó el cuadro clasificador, que pasó por diferentes etapas de revisión, del que se deriva la organización y clasificación actual de los documentos, que están por orden temático y cronológico y se dividen en secciones, subsecciones, series y subseries.

Los temas generales en que está clasificado el fondo están divididos en 21 secciones que abarcan, de manera general: documentación biográfica, documentos personales que incluyen soportes como agendas, credenciales, diarios, libretas de apuntes, recetas médicas; correspondencia personal e institucional de Leopoldo Méndez y de Micaela Medel (esposa del artista), escritos de su puño y letra; entrevistas, invitaciones de exposiciones individuales y colectivas, catálogos de exposiciones de otros artistas; correspondencia de las Misiones Culturales, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), Taller de Gráfica Popular (TGP) y de sus integrantes, al igual que de varias organizaciones políticas, sociales y culturales en las que participó como miembro activo, como el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana (FEPM), la Academia de las Artes, el Partido Popular (PP) y el Congreso Mundial por la Paz. Existen también notas hemerográficas, publicaciones periódicas, libros y fotografías, que se han organizado y clasificado de acuerdo con la investigación documental de su vida y obra.

Entre las publicaciones periódicas (el fondo contiene algunas como la revista *Tiempo, 30-30!*), que fueron ilustradas por miembros del TGP y otras como la revista titulada *1946*, donde Leopoldo Méndez participó como integrante del comité directivo junto con otros miembros del TGP.

Se localizan también libros de interés para Méndez que tratan temas relacionados con cuestiones sindicales e ideológicas en México, el arte, la pintura y el surrealismo, la política de Cuba y la URSS, el grabado y la imprenta en México.

En las fotografías encontramos temas en relación con su familia, amigos, obra plástica, la posguerra y la segunda Guerra Mundial; algunas se utilizaron como referencias iconográficas para la creación de sus obras, por ejemplo, la imagen fotográfica de Mariana Yampolsky de una indígena con una bandera y tocado en la cabeza, que aparece en una de las fotocopias de las libretas de apuntes y en cinco tarjetas de felicitación que se localizan en el fondo.

Criterios para asignar el número de inventario a los documentos de los fondos documentales del Cenidiap:

1. Se le asigna número de inventario a los documentos originales y se anota la numeración en cada hoja en el ángulo inferior derecho.
2. Cuando los documentos originales tienen fotocopias y copias se les asigna el mismo número de inventario que tiene el original; por ejemplo: CNAP-FR-LM-0001 en el caso del original y para su copia: CNAP-FR-LM-0001-C1 y en el caso de fotocopias: CNAP-FR-LM-0001-F1.
3. Se anota el número de inventario a los documentos originales y después el número de hojas que integran el documento, por ejemplo: CNAP-FR-LM-0001-1/3, CNAP-FR-LM-0001-2/3 y CNAP-FR-LM-0001-3/3.
4. A los documentos impresos como volantes, trípticos, invitaciones y folletos se anota el número de inventario solo en la carátula, sin numerar las demás hojas.
5. En el caso de libretas, cuadernos, blocs, etcétera, que sean originales, se anotará el número de inventario en la carátula en el ángulo inferior izquierdo, sin numerar las demás hojas.
6. Cuando se trate de fotocopias de libretas, blocs, libros de contabilidad, folletos, etcétera, se anotará el número de inventario a cada una de las hojas en el ángulo inferior izquierdo, por ejemplo: CNAP-FR-LM-0001-F1-1/100, CNAP-FR-LM-0001-F1-2/100, y así sucesivamente.
7. Cuando se trate de correspondencia (sobre y escrito) se anota primero el número de inventario en el sobre, en el ángulo inferior derecho, en la parte de enfrente y después en la carta, también en el ángulo inferior derecho.

Conservación

Se realizó la limpieza preventiva y la fumigación de los documentos del fondo. La limpieza preventiva de los documentos se hizo a la par de la organización, pero en este rubro solo nos referiremos a la limpieza técnica preventiva, que “consiste en remover y eliminar polvo e impurezas superficiales que pudieran ocasionar algún deterioro en los documentos; ya que el polvo tiende a acumularse en los intersticios del papel, creando el ambiente propicio para el desarrollo de la fauna nociva”.¹

¹ Gustavo Villanueva Bazán, Georgina Flores Padilla, *et al.*, *Manual de procedimientos técnicos para archivos históricos de universidades e instituciones superiores de educación superior*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 35.

El segundo paso fue retirar todos los objetos metálicos que pudieran provocar la oxidación del soporte en papel, como clips, broches, grapas y alfileres; asimismo, se sacaron los materiales de las 23 carpetas Leford, ya que la mayoría de los documentos se estaba desprendiendo y presentaba oxidación en el soporte.

Como tercer paso se procedió a separar los documentos que presentaban hongos y al no saber si estaban activos, se aislaron del resto del material, para evitar la contaminación y la propagación en otros documentos.

El cuarto paso fue la fumigación de las quince cajas del Fondo Leopoldo Méndez con apoyo del personal del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble.

Como quinto paso los documentos se colocaron en guardas y sobres provisionales no libres de ácido para evitar el deterioro y facilitar su organización, ya que en un inicio no se contaba con los materiales apropiados para su estabilización, que se dio paulatinamente, desde 2007 hasta 2009. Cabe señalar que posteriormente, al ir adquiriendo los materiales adecuados para la conservación del fondo, se elaboraron 2 371 fólderres libre de ácido de primer nivel y 498 guardas de papel libre de ácido para documentos; además se colocaron 1 843 fólderres libres de ácido de primer nivel y 603 guardas de segundo nivel libres de ácido, para los 6 079 documentos contenidos en 66 cajas de polipropileno libres de ácido en distintos tamaños.

Mediante un diagnóstico que se fue haciendo a la par de la organización y estabilización, el fondo en general se encuentra en buen estado de conservación; sin embargo, algunos documentos presentan dobleces, manchas por humedad, roturas, craquelamiento, deyecciones, perforaciones y envejecimiento del papel, por lo que es necesario considerar una restauración de los documentos, sobre todo para las notas hemerográficas que tienen un alto nivel de acidez y presentan amarillamiento en el papel. En cuanto a las publicaciones periódicas, gran porcentaje presenta desprendimiento en las pastas y en las hojas al interior de la revistas.

Automatización

Actualmente el fondo se encuentra en etapa de automatización y la base de datos está conformada por 12 campos en Excel, la información capturada lleva un avance de 78%, es decir, se ha vaciado la información de 5 227 documentos de un total de 6 709; cabe señalar que en un inicio sólo se tenían diez campos o etiquetas y conforme avanzó el trabajo se agregaron las dos últimas etiquetas, a partir de la caja 23, que complementan la información y descripción de los documentos.

La propuesta de la ficha tipo surgió a partir del trabajo realizado por las escuelas, centros de investigación y la Subdirección de Educación e Investigación Artística del INBAL. Para dicha propuesta se tomó como referencia el formato MARC, con el cual se pretende unificar criterios para la organización de archivos en el INBAL, mediante la participación de varios centros y se reúne un equipo de informática para conformar la base de datos.

Ejemplo de campos que se utilizan en la base de datos en Excel:

1. Fecha de captura y catalogador: 18/ 02/ 2009 JRY.
2. Inventario: CNAP-FR-LM-0001.
3. Clasificación: CNAP-FR-LM-C2-E10-D20/1.1.
4. Autor personal: Carrera Torres, Francisco.
5. Autor corporativo: Escuela Mixta oficial Miguel Hidalgo.
6. Título y mención de responsabilidades: [Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios].
7. Creación, producción y publicación: México, D. F., 21 de marzo de 1937.
8. Descripción física: documento. Carta mecanoscrita y manuscrita. Tamaño carta. 1 hoja/ Original.
9. Nota general.
10. Nota de resumen.
11. Idioma: Spa, Ger, Fre, etcétera.
12. Estado de conservación: deyecciones, perforaciones, roturas, etcétera. Guarda de primer nivel de papel neutro y almacenado en caja de polipropileno como guarda de segundo nivel.

Es primordial insistir que tanto en las instituciones públicas como privadas las políticas que se establezcan para la organización de los fondos deberán considerar siempre el origen de procedencia y la historia del autor o artista que genera la documentación. En el caso del grabador Leopoldo Méndez fue fundamental investigar y recabar la información necesaria sobre su vida para tener parámetros en cuanto a la organización y clasificación de los documentos del fondo, dotándolo de un carácter histórico y artístico.

En este contexto resulta conveniente dar algunos aspectos biográficos del artista que, relacionados con la documentación que integra el fondo, permitan resaltar y conocer al protagonista de esta historia.

Biografía

Leopoldo Méndez nació el 30 de junio de 1902 y murió en febrero de 1969 en la ciudad de México. Su trayectoria como grabador es reconocida en México y en

el extranjero. Fue un artista comprometido con su tiempo y un hombre preocupado por la problemática social de su país. Realizó sus primeros estudios en la Academia de San Carlos y en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac. Publicó por primera vez sus dibujos en la revista *Zig-Zag*, donde manifestó un espíritu revolucionario en toda su obra.

En 1922 inició su faceta como profesor de dibujo en la enseñanza primaria, donde aplicó el método Best Maugard, basándose en las raíces del arte popular. Participó en el movimiento estridentista, cuyos integrantes, como señala Helga Pringnitz, "se desligaron de las influencias cubistas y expresionistas para agregarse a un lenguaje realista, que se depuró a raíz del trabajo de Méndez como maestro rural en las Misiones Culturales",² de las cuales podemos encontrar en el fondo los acuerdos y sesiones que se realizaban, las obras teatrales, la correspondencia y algunos escritos.

El tipo de documentos que resguarda el fondo da cuenta de su participación política en diversas organizaciones, por ejemplo, la producción de su obra artística nos refleja el interés de los miembros de la LEAR por difundir y desarrollar su trabajo a través de volantes, propaganda, invitaciones, tarjetas de felicitación, folletos, periódicos y revistas como *Frente a Frente*, en los ámbitos nacional e internacional; esto se sabe por la correspondencia que sostenía la LEAR con organizaciones políticas de Cuba, Brasil, Nicaragua y Venezuela, las cuales solicitaban materiales que producían los miembros de la Liga para darlas a conocer en su país.

En 1934 fundó la LEAR al lado de otros artistas. En este tema se localiza la información sobre los acuerdos y sesiones que realizaban los integrantes y se documenta su participación en 1935 en el Primer Congreso de Escritores Revolucionarios Americanos en Nueva York; además, existe la correspondencia para la realización de un proyecto mural en el mercado Abelardo L. Rodríguez, cuyos trabajos fueron cancelados aunque los integrantes de la LEAR protestaron por dicho acto.

En la sección de la LEAR se encuentran correspondencia que denota la participación y relación de Méndez con otras organizaciones latinoamericanas desde 1929, por ejemplo, cuando protestó por el asesinato del líder cubano Julio Antonio Mella y expresó su apoyo a la lucha de Augusto César Sandino en Nicaragua; Méndez siempre participó en este tipo de manifestaciones sociales; incluso siguió en contacto con el club Julio Antonio Mella de 1934 a 1935. Esta información se manifiesta en las cartas que mantuvo con el club cuando fue miembro de la LEAR.

² Helga Pringnitz, *El Taller de la Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p. 219.

La evolución de su obra se puede entender a través de los documentos sobre la LEAR y el TGP que coinciden con el periodo del gobierno de Lázaro Cárdenas en la Presidencia de la República y con su programa de educación socialista, inmerso en un exacerbado nacionalismo que se vislumbraba en todo el país. La disolución de la LEAR propició que algunos de sus miembros, como Pablo O'Higgins, Luis Arenal, David Alfaro Siqueiros y Javier Guerrero decidieran fundar el TGP para convertirse en expositores de las necesidades de un pueblo en lucha, manifestándose en contra del "arte elitista".

En 1937 fue miembro fundador del TGP, que surgió por la crisis mundial de la década de 1930 y por la influencia de la Guerra Civil española, el ascenso del fascismo y hasta los enfrentamientos de las fuerzas sociales opuestas a las reformas educativas y culturales en México. El TGP reunió a pintores y grabadores que participaron no sólo en el ámbito artístico, puesto que también fueron miembros de organizaciones culturales y políticas de izquierda, donde tuvieron el propósito de acercar al pueblo a las artes gráficas, a través de volantes y panfletos. En el TGP, junto con otros artistas, realizó trabajos gratuitos para sindicatos, movimientos obreros, campesinos y estudiantiles, siempre comprometido con las causas revolucionarias y sociales de su tiempo.

En la sección del TGP existen cartas relacionadas con los premios que recibió Méndez, como el Premio Nacional de Grabado en México en 1946 y en 1952 el Premio Mundial Internacional de la Paz del Consejo Mundial de Partidarios de la Paz. Existe documentación de los contratos y convenios para los proyectos murales que realizó cuando fue miembro del TGP, por ejemplo, en 1947, junto con Pablo O'Higgins pintó el fresco *La maternidad y la asistencia social* en el Instituto Mexicano del Seguro Social. En 1953, por encargo de los arquitectos Guillermo Rossell y Lorenzo Carrasco, realizó un grabado mural en plástico luxite para las nuevas instalaciones de la fábrica Automex, así como el proyecto mural del Centro Médico y el del Castillo de Chapultepec. Se localiza la información de un encargo para la elaboración de otro mural en el Palacio de Gobierno de Aguascalientes, pero no se llevó a cabo.

En el fondo se conservan folletos, propaganda, panfletos y discursos en torno a las actividades políticas que realizó en México, por ejemplo, el discurso que dictó en 1955 como aspirante a diputado por el Partido Popular.

En 1958 creó, junto con Manuel Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky, Carlos Pellicer, Rafael Carrillo Azpetia y Ricardo J. Zevada, el Fondo FEPM. En esta sección del fondo se localizan los acuerdos y sesiones, el proyecto para la realización de los clichés de la película *Rosa Blanca* de 1959-1961, se tiene la información para

supervisar la edición del libro *La pintura mural de la Revolución Mexicana*, que se efectuó en Holanda en 1961; la administración con los ingresos y egresos, facturas y notas, recibos, la correspondencia y los escritos de los integrantes del FEPM.

Finalmente, a partir de 1968 fundó la Academia de las Artes de México; los antecedentes de su creación los encontramos en este acervo. El Fondo se encuentra en proceso automatización y está abierto a consulta para el público interno y externo.

Conclusiones

Las fuentes documentales localizadas en el fondo son herramientas útiles que sirven de guía para el desarrollo de investigaciones relacionadas con la vida y obra de este grabador mexicano. Para Gustavo Villanueva “Los documentos son considerados como una forma de conocimiento susceptibles de ser utilizados como objeto de estudio o prueba de posición, misma que requiere de un soporte material y de una forma específica para presentar la información que contienen. Pero antes de ser testimonio, los documentos de un archivo son gestión, son elementos fundamentales de una administración que busca el desarrollo de sus objetivos”.³

Además, los fondos son reflejo de una serie de intereses y consideraciones que tiene cada autor con respecto a su vida, en este caso los intereses de Méndez reflejan siempre su preocupación por la cultura, la política y la sociedad. Los documentos que conforman el Fondo Documental Leopoldo Méndez son parte del patrimonio cultural mexicano y es evidente que las tareas prioritarias deben ser precisamente velar por su preservación, su conservación y difusión, para evitar la pérdida irreparable de información y de la historia misma.

Definiciones⁴

Fondo. Conjunto de documentos generados dentro de la estructura funcional de un órgano y en el ejercicio de su competencia, establecido como una unidad archivística conforme al principio de procedencia y, en caso necesario, a la conveniencia de darle un tamaño y carácter adecuados para realizar tareas de organización, descripción y difusión.

Expediente. Unidad archivística integrada por los documentos generados orgánica y funcionalmente por un sujeto productor en la resolución de un mismo asunto.

³ Gustavo Villanueva Bazán, Georgina Flores Padilla, *et al.*, *op. cit.*, p. 5.

⁴ *Idem.*

Documento. Testimonio material de un hecho o asunto, elaborado de acuerdo con características de tipo material y formal, que ocupa un lugar determinado dentro del conjunto archivístico.

Cuadro o esquema de clasificación. Constituye la base de cualquier tarea de organización. Deberá elaborarse con la información recabada durante el estudio preliminar y fundamentarse en el principio de procedencia y orden original, elemento metodológico fundamental en la clasificación de fondos documentales.

Bibliografía

50 años TGP. Taller de la Gráfica Popular 1937-1987, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, Museo Nacional de la Estampa y Galería José María Velasco, 1987.

Academia de las Artes, *Leopoldo Méndez (1902-1969)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970.

Documentos Administrativos de la Subdirección y Coordinación de Documentación, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Fondo Documental Leopoldo Méndez, México, Fondo Reservado del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Leopoldo Méndez y su tiempo: El privilegio del dibujo, México, RM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.

List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, Secretaría de Educación Pública, 1967.

Luna Arroyo, Antonio, *Panorama de las artes plásticas mexicanas 1910-1960. Una interpretación social*, México. Talleres de la Gráfica Panamericana, 1962.

Neuvillate, Alfonso de, *8 Pintores Mexicanos. De Velasco a Best Maugard*, México, Secretaría de Educación Pública, 1967.

Planeación y gestión del patrimonio cultural de la nación. Guía técnica, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006.

Pringnitz, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

Reyes Palma, Francisco, Leopoldo Méndez. *El oficio de grabar*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones Era, 1994.

Signos. El arte y la investigación 1988, México, Instituto Nacional de Bellas Artes. 1988.

Vallart Hernández, Joseph, *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel, 2001.

Villanueva Bazán, Gustavo, Georgina Flores Padilla, et al., *Manual de procedimientos técnicos para archivos históricos de universidades e instituciones de educación superior*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Fondo Muralismo Mexicano

Guillermina Guadarrama Peña

EL Fondo Muralismo Mexicano tiene su origen a partir de una propuesta que hizo en 1980 el crítico de arte Antonio Rodríguez. El objetivo era hacer una exposición en el Palacio de Bellas Artes sobre la producción mural a partir de la década de 1960. No se trataba de una muestra homenaje al muralismo, se buscaba conocer la obra mural que se estaba realizando, así como impulsar a los artistas que estaban trabajando en la materia para interesar a los jóvenes en este género.

La convocatoria fue pública, lo cual facilitó que los artistas enviaran sus documentos e incluso algunos proyectos originales, ya que se trataba de una especie de concurso en el que se seleccionarían las mejores propuestas para ser exhibidas. Cuando la exposición fue cancelada, el interés inicial de los pintores por entregar su documentación declinó. Además retiraron los proyectos. Sin embargo, quedaron documentos, algunas fotografías y, en muy pocos casos, los bosquejos. Este material permitió iniciar un archivo sobre el tema y con base en él iniciar una investigación documental. El proyecto fue impulsado por la entonces directora del Centro de Investigación y Documentación de Artes Plásticas (CIDAP),¹ María Estela Duarte Sánchez.

El eje inicial era continuar el registro de murales a partir de la fecha en que Orlando Suárez había terminado el suyo con el título *Inventario del muralismo mexicano*, publicado en 1968 por la Universidad Nacional Autónoma de México, pero no había fecha de conclusión.

El tema era muy ambicioso, sobre todo porque se había planeado que también abarcara a toda la República, se necesitaba personal y, sobre todo, muchos recursos, que como siempre eran escasos. No obstante, la directora buscó todos los medios y apoyos posibles para lograr la meta señalada.

¹ El CIDAP se convertiría en el hoy Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap).

Cuando se pensaba en la exposición, el equipo de trabajo era muy amplio, pero al comenzar la investigación no hubo tanta compañía. No obstante, tengo que mencionar que conté con la ayuda de colegas que tomaban fotos, pero no eran fotógrafos profesionales, entre ellos Nadia Ugalde, Sofía Rosales, Rafael Cruz Arvea y Eduardo Espinosa, con quienes hicimos recorridos en Monterrey, Guerrero, Oaxaca y Cuernavaca, respectivamente, registrando obras, en las tres primeras zonas caminando bajo el rayo de sol y cargando el pesado equipo fotográfico: cámara, tripié, lámparas, etcétera.

Se aplicaron dos metodologías para ir consolidando el archivo e iniciar el procedimiento de un inventario que en un futuro se pudiera publicar. La primera fue invitar a los artistas por medio de edictos en los periódicos para que llevaran sus documentos al Cenidiap; pocos acudieron al llamado. A la par se hizo investigación de campo, con visitas a las casas de los muralistas con el objetivo de revisar sus archivos, obtener copias de los documentos alusivos al tema o de las fotografías, entrevistarlos, tomar fotos de ellos mismos.

Se hicieron recorridos a lugares donde se ubican los murales para hacer el registro fotográfico y técnico de las obras. No fue una tarea fácil, ya que en muchas ocasiones hubo que sortear trabas burocráticas para lograr el acceso a los sitios donde se encuentran las mismas. Asimismo, se tuvo que recurrir a la hemeroteca cuando el archivo del artista era insuficiente para buscar la documentación sobre cada una de las obras. Un trabajo de campo amplio y extenuante para una sola persona.

Así se fue conformando el archivo, al tiempo que se sumaron a este trabajo otros investigadores, de manera esporádica e inconstante, entre los que estaban Eduardo Espinosa, Ricardo Pedroza, Cristina Híjar, Lorena Zamora, María Romero y Alma González Carrera. Pero en ese momento, cuando el equipo era mayor, los recursos eran menores, ya que la impulsora del proyecto, Tely Duarte, ya no trabajaba más en el Centro y, en consecuencia, las siguientes administraciones no se preocuparon por inyectarle recursos.

Poco a poco fueron abandonando el proyecto exceptuando las dos últimas, ya que manifestaron su deseo por hacer investigaciones individuales. Seguramente esa decisión se debió a que el proyecto se veía largo y en muchas ocasiones tedioso. Por lo cual terminó con una sola investigadora que se convirtió, por ese solo hecho, en la coordinadora del proyecto y en la “especialista” en muralismo del Cenidiap.

Durante los viajes decidió ampliarse el tiempo de registro, es decir, ya no solamente sería a partir de 1968, fecha en la que Orlando Suárez terminó su libro, sino que se

empezó a registrar obras anteriores. La magnitud del proyecto determinó que se acotaran fechas y lugares y se decidió que solo se hiciera el registro de la producción mural del Distrito Federal de 1922 hasta 1990, e ir avanzando por cada estado, pero este tenía que hacerse con ayuda de las autoridades estatales.

En esta etapa llegaron al Cenidiap dos colegas con gran capacidad para el extenuante trabajo: Beatriz Sánchez Zurita y Rosa Anna Sánchez Lujano, a las cuales les debo mucho en este proceso. Alguien a quien no puedo dejar de mencionar es a Angelina Velázquez, quien hacía toda la parte operativa: solicitar permisos, pedir camionetas al INBA para hacer los recorridos en las mejores condiciones, etcétera, y al fotógrafo César García Palomino.

La búsqueda del material documental, ya fuera en la hemeroteca o en los archivos de los mismos artistas, implicaba trabajo extra, ya que se tenía que instalar en la casa del muralista y hacer toda una actividad de duplicado del material, tanto documental como de fotografía. Eso implica tiempo y esfuerzo. Solo quedó terminado el registro fotográfico de los murales de la ciudad de México y se empezó a preparar una edición.

Es preciso aclarar que no teníamos los recursos tecnológicos con los que se cuentan al día de hoy, es decir, computadoras y cámaras digitales, que hubieran hecho más fácil el registro, ya que cada corrección o adición a las tablas murales se tenía que hacer a máquina. Existe un proyecto similar en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que encabezaba la doctora emérita Ida Rodríguez Prampolini, junto con Leticia López Orozco, pero a diferencia de nuestro proyecto, ese sí cuenta con recursos económicos con becas y becarios, lo que hace que haya gran cantidad de trabajo realizado, contrario a lo que ocurre en el Cenidiap.

Archivo

¿Cómo se archivó el material? Fue un trabajo muy complicado y al final se optó por lo más sencillo: orden alfabético, empezando por el primer apellido de los artistas, cada uno con un expediente, guardados en carpetas Lefort. La excusa para usar esas carpetas era que en caso de incrementarse el material estas permitían archivar de manera más rápida. Esos expedientes contienen notas de periódico que nos hacían llegar diversas compañeras, o la síntesis informativa del Instituto Nacional de Bellas Artes, las fichas murales y la lista de los murales de cada artista, currículo y las entrevistas que se iban realizando, las que además se tenían que transcribir. A toda esta documentación se le asignaba una clave. Un error consistió en que se perforaba el material para poder archivarlo.

El segundo paso fue catalogar las fotografías. Se tenían sobres especiales donde se anotaban todos los datos, con la ficha técnica tanto en el sobre como atrás de la fotografía, si había, ya que debido a la escasez de recursos muchas veces sólo teníamos negativos o una planilla de contactos, lo que hacía difícil la identificación. En esos años no sabíamos que no se debía usar pluma sobre las fotos, ni lápiz. Todas las fotografías eran en blanco y negro, aunque también se tomaban diapositivas, eran menos por la misma razón de la falta de recursos. Éstas se archivaban en hojas transparentes para diapositivas, pero con mucho ácido, y se identificaban con datos escritos en el marco. A cada hoja se le ponía el nombre del artista con cinta de plástico en la que se escribía. Es decir, el material hemerográfico y documental se archivó en carpetas, mientras que las fotografías se guardaron en sobres y éstos en cajas de cartón, separados por una tarjeta que indica el nombre del autor. Las diapositivas se ubicaron en otras carpetas.

Tipología

El fondo contiene fotografías, recortes de periódico, fotocopias de periódico, revistas, diapositivas, hojas con los datos de los murales que, en pocas ocasiones, tienen fotos originales y currículum, a veces varios, así como las fichas de registro de los murales que se llenaban conforme se visitaba a los autores o los sitios.

Estado de conservación

El estado de conservación no es favorable ya que se encuentra "guardado" en archiveros, sobres, bolsas, material con ácido, debido a que en los años en que se empezó a archivar no existían las nuevas herramientas libres de ácido. A lo anterior se suma que no hay proceso de catalogación formal, pero sí hay cierto orden en el material documental. Las fotos se guardan en sobres especialmente hechos para ello, pero tampoco tienen las características que hoy se requieren.

Servicio de información

Se da información previa cita y entrega de carta dirigida al director del Cenidiap en turno, en la que se solicita autorización y el interesado se compromete a dar los créditos correspondientes. Se permite el duplicado o digitalización y copias de los documentos que se requieran.

Conclusión

El proyecto es muy ambicioso y solo contando con el suficiente personal y recursos hubiera sido posible concluirlo. La "especialista" sigue incrementando el material aunque de manera esporádica, cuando sus otros proyectos lo permiten, por lo tanto puede considerarse un proyecto abierto que abarca de manera no rigurosa material de 1922 a 1990 y otros más actuales.

Actualmente parte del archivo de diapositivas se encuentra en proceso de catalogación para su posterior digitalización. Lo mismo sucede con el archivo fotográfico, parte del cual ya está colocado en cajas antiácidas para su mejor conservación.

Fondo Francisco Goitia

Jeannette Méndez Ramón

Antes de presentar el Fondo es indispensable conocer de manera general la vida y obra del pintor Francisco Goitia García. Originario de la provincia de Fresnillo, Zacatecas, nació el 4 de octubre de 1882, hijo de Francisco Bollain y Andrea Altamira.

En 1898 el artista salió de su tierra natal hacia la ciudad de México para realizar un sueño que tenía desde los ocho años de edad: convertirse en un gran pintor. A su llegada se inscribió en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde concluyó su formación en artes plásticas. Posteriormente, con el apoyo de su padre, viajó a Europa para perfeccionar sus técnicas. En España fue alumno del pintor Francisco Galí, a quien le deberá la perfección del reflejo del agua en sus paisajes.

En 1912 Goitia regresó a México y se incorporó a la Revolución bajo las órdenes del general villista Felipe Ángeles. Su objetivo era realizar obras alusivas al movimiento, creaciones que se materializaron a partir de 1914.

En 1918 el antropólogo Manuel Gamio lo invitó a colaborar en el Instituto Nacional Indigenista Interamericano; a esta etapa de su vida artística se debe su producción de temas indígenas, en los que da a conocer rasgos, costumbres y tradiciones de estas comunidades. Con esta inquietud, y en busca de plasmar la esencia de la identidad indígena, se dirigió al pueblo de San Andrés Teófila, en la sierra de Oaxaca donde se instaló y donde décadas más tarde, en 1958, creó su obra *El tata Jesucristo*, que lo marcará como uno de los grandes maestros contemporáneos mexicanos. Con esta pintura participó en la primera Bienal Internacional de Arte y obtuvo el primer lugar.

Antecedentes del fondo

En 1987 el fondo personal de Francisco Goitia pasó a formar parte del patrimonio artístico documental del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), recibido por el entonces subdirector de Investigación, Francisco Reyes Palma. La donación fue realizada por el an-

tropólogo Farías Galindo, último apoderado y biógrafo del pintor. Ese mismo año las investigadoras Claudia Ovando y Alma Lilia Roura realizaron un inventario. Pero fue hasta 2006 que se empezó a trabajar con el fondo, proyecto dirigido por la entonces subdirectora de Documentación María Elena Durán Payán, con el objetivo de publicar una guía-inventario que sirviera como herramienta de consulta para la comunidad académica del Cenidiap e instituciones afines.

La responsable del proyecto Guía-inventario del Fondo Francisco Goitia fue Rebeca Calero, quien siguió varios pasos para su catalogación, clasificación y conservación:

Temática. Los documentos que componen el fondo son de valor incuestionable dentro de su tipo y especialidad. Contienen información inédita sobre la vida y obra del pintor a través de datos biográficos, referencias sobre grupos políticos, religiosos y artísticos a los que perteneció, al igual que su trayectoria artística y docente. Se mencionan proyectos culturales en los que participó mediante escritos, entrevistas y conferencias de y sobre el artista. Contienen también noticias sobre su muerte y más. Los documentos están impresos en diversidad de soportes como catálogos de exposiciones individuales y colectivas, registros administrativos, carteles, planos arquitectónicos, fotografías personales y de obra.

Organización. Se encuentra catalogado en tablas de Excel con los siguientes campos:

Fecha de captura.

Número de inventario.

Número de clasificación.

Autor corporativo.

Autor personal.

Título y mención de responsabilidad.

Título del documento; creación, producción y publicación.

Lugar y fecha de creación del documento.

Descripción física.

Nota general.

Nota de resumen.

Cuadro clasificador. El fondo se encuentra clasificado en 13 campos:

1. Documentación biográfica.
2. Escritos, entrevistas y conferencias.
3. Correspondencia.
4. Hemerografía.
5. Bibliografía.

6. Exposiciones.
7. Homenajes.
8. Organizaciones artísticas, políticas y religiosas.
9. Proyectos culturales.
10. Administración de la obra de Goitia.
11. Referencias iconográficas.
12. Varios.
13. Fotografía.

Conservación y preservación. En mayo de 2006 se inició el proceso de fumigación y estabilización en guardas de primer nivel y segundo nivel como *folders* libres de ácido, micas y cajas de polipropileno. La limpieza se realizó con brochas de pelo de camello y bomba de aire. Actualmente se conservan en un lugar oscuro; no se cuenta con temperatura adecuada, pero sí estable, lo cual ayuda a detener el deterioro del material.

Servicios y ubicación. El fondo se encuentra abierto para su consulta y se ubica en el área de Fondos Reservados del Cenidiap, en el piso 11 de la Torre de Investigación del Centro Nacional de las Artes. También existe para su consulta la *Guía-inventario: Fondo documental Francisco Goitia*, en sus versiones electrónica e impresa.

Conclusión

Es indudable el valor que tienen estos documentos como testimonios históricos de nuestra nación. Es importante resaltar la necesidad de su organización, conservación y difusión para su uso, manejo y preservación. Por ello es prioritario que los profesionales responsables de dirigir estas instituciones encargadas de vender y prestar información sean verdaderos especialistas en la rama. Para dejar más clara la idea, es pertinente concluir con una cita del propio Francisco Goitia sobre su cuadro *El viejo en el muladar*:

[...] lo llevaron de un lado a otro hasta que acabaron por deteriorarlo: el cielo dejó de ser cielo. Mostraba las huellas de la destrucción. En varios puntos adivinábase la tela. [...] Un día, me enteré que sin autorización alguna, el cuadro había sido restaurado. Fue como un brochazo de aceite. El cielo perdió la luminosidad, hay que verlo ahora, en su color opaco, sin vida, sin ese realismo que yo capté en mañanas de trabajo al aire libre, en contacto con la naturaleza: eso me pasa por la vida que llevo.¹

¹ "Goitia opina", *Excélsior*, México, 27 de marzo de 1960.

Bibliografía

Ballart Hernández, Josep, *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel, 2001.

Beltrán, Alberto, *Cincuenta artistas opinan sobre el arte*, México, SEC, 1987.

Favela Fierro, María Teresa, *Francisco Goitia: pintor del alma del pueblo mexicano*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2000.

Farías Galindo, José, *Goitia: biografía*, México, Secretaría de Educación Pública, SEC, 1960.

—————, *Goitia: su muerte*, México, Instituto Mexicano de Cultura, 1972.

—————, *Goitia: su obra espiritual*, México, Secretaría de Educación Pública, 1977.

Signos: el arte y la investigación, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968.

Salvaguardando el patrimonio documental de la humanidad, Colima, UNESCO, 2002.

Fondo Francisco Goitia, Fondo Reservado del Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de Artes Plásticas.

Fondo Kati Horna

Alicia Sánchez Mejorada Gargollo

EL fondo Kati Horna que conserva actualmente el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) es el resultado de un antiguo proyecto, producto del rescate de archivos particulares, encabezado por Francisco Reyes Palma, quien en ese entonces era el director del Centro de Conservación de Archivos de Arte Mexicano (Cecam), dependiente de la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

A raíz del sismo de 1985 que destruyó gran parte de la colonia Roma, Kati Horna tuvo que abandonar su casa mexicana, la de la calle de Tabasco, en la que había vivido por más de cuarenta años tras haber llegado a México como refugiada política en octubre de 1939.

Por intermediación de Ida Rodríguez Prampolini, Francisco Reyes Palma hizo contacto con la fotógrafa al poco tiempo del sismo y gestionó que el INBA adquiriera buena parte de su archivo fotográfico, a un precio simbólico, que no cubría ni el gasto del material, pero que sin embargo proporcionaba a la fotógrafa la tranquilidad de que el fondo sería catalogado y conservado en una institución pública para su consulta y difusión.

La importancia de este acervo radica no solo en la trayectoria de vida de Kati Horna, sino en la variedad de los retratos que tomó en nuestro país, que muestran los rostros protagónicos del mundo cultural mexicano. Por afinidades afectivas se relacionó con el grupo surrealista y con los artistas de la vanguardia, por su trabajo como reportera gráfica en distintas publicaciones tuvo contacto con personajes del mundo del espectáculo y del arte y trabó amistad con intelectuales, literatos y galeristas de la época.

Se trata de uno de los pocos fondos de autor con los que cuenta el Cenidiap. Llamado originalmente Archivo Fotográfico Kati Horna: personalidades de la cultura mexicana (1939-1981), cuenta con negativos y transparencias, copias de época o *vintage* hechas por la artista y reproducciones que después fue de-

legando en Agustín Estrada, quien entonces era el fotógrafo del Cenidiap. Está fichado y ordenado por secciones.

Cuenta con un amplio apartado de artes plásticas con imágenes de pintores, escultores y arquitectos, sobre todo de la generación vanguardista (Manuel Felguérez, Pedro Friedeberg, Fernando García Ponce, Francisco Corzas, Alberto Gironella, Mathias Goeritz, Arnaldo Coen, Helen Escobedo, etcétera); registra también a los coleccionistas, galeristas, escuelas de arte, museos y otros espacios de exhibición, así como la obra, escenografía y vestuario diseñado por artistas plásticos. Fotos de críticos de arte, escritores, literatos y poetas forman parte del acervo. Una sección importante del mismo recoge la actividad del ámbito teatral (incluido el de revista), la música, la danza y espectáculos callejeros.

Existe también material sobre artesanía y tradiciones populares, imágenes que registran edificios de arquitectura colonial y neoclásica, piezas escultóricas y pinturas. Otra sección menor la forman personajes en el campo de la política, las ciencias, las humanidades y el mundo editorial.

Contiene además la colección de la *Revista Mujeres* e índice de la misma (números 2 al 221), donde la fotógrafa publicó periódicamente, entre 1958 y 1969, retratos de escritoras y artistas plásticas en la sección cultural, que ocupaba las páginas centrales, y fotografías de actrices de cine y teatro que aparecían en las portadas de la publicación.

La reunión sistemática durante más de cuatro décadas de imágenes de artistas en sus casas y talleres, o en los escenarios, otorga a este archivo un valor documental muy peculiar, a lo que se suma la trayectoria profesional de Kati Horna como formadora de varias generaciones de fotógrafos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (en la Antigua Academia de San Carlos), en el Centro de la ciudad de México, así como su presencia en el movimiento surrealista.

A pesar de la trayectoria de la fotógrafa y de la importancia de su acervo, la obra de Kati Horna es aún hoy poco conocida.

Desde que el INBA adquirió este archivo (en febrero de 1986) la fotógrafa asesoró en su clasificación. Además del material fotográfico que comprende más de seis mil negativos originales, más de tres mil quinientos contactos blanco y negro en formato de 6x6 mm y cerca de 400 diapositivas a color, este acervo cuenta con documentos, ensayos, catálogos y libros generados a raíz de la investigación, conceptualización y estructuración del fondo. Cuenta con índices generales y

temáticos, artículos, ensayos, libros, catálogos y reproducciones de textos que hacen referencia a la obra de Kati Horna.

En agosto de 2009 se entregaron a la Subdirección de Documentación del Cenidiap cinco carpetas libres de ácido que contenían las 501 ampliaciones de época, *vintage*, en blanco y negro, tomados por la fotógrafa, con el índice de su contenido. Con la ayuda de Rodrigo Baldazúa y el apoyo del equipo de documentación del Cenidiap se realizaron nuevas guardas para preservar la colección de las revistas originales de *Mujeres expresión femenina*. Estos materiales ingresaron al área de Fondos Reservados del centro.

Actualmente, se están cambiando los soportes de los negativos, las transparencias y los contactos originales, así como del material fotográfico generado en el Cenidiap para apoyar diversos proyectos, colocándolo en carpetas especiales para su conservación y reelaborando los índices para ser resguardado en el área de Fondos Reservados del Cenidiap, en espera de su pronta digitalización, a fin de preservar el patrimonio documental y ampliar su circulación y difusión.

Testimonio sobre Kati Horna

Conocí a Kati Horna a mediados de la década de 1980. Ella era maestra de fotografía en la Academia de San Carlos, yo trabajaba entonces como investigadora en el Centro de Conservación de Archivos de Arte Mexicano (CeCAAM) del INBA, que dirigía Francisco Reyes Palma. En enero de 1986, mi jefe me mandó a las oficinas de Bellas Artes para hacer los trámites de compra-venta del archivo fotográfico de Kati, pues a raíz del sismo de 1985 su casa había quedado dañada.

Desde que la conocí me impresionó por su fuerza, calidad humana y maravilloso sentido del humor. Durante varios años, los martes pasaba a recogerla a su casa, en la colonia Roma, y nos íbamos a las oficinas de Altavista, donde generosamente iba ayudándonos a identificar a los personajes de su archivo. Platicar con ella era un placer, una aventura, pues con su memoria privilegiada, sus veinte mil arrugas y cigarro en mano, nos iba mostrando en su acervo los rostros protagónicos de las personalidades más destacadas del medio cultural de los años sesenta. Era tal su encanto personal que siempre acabábamos congregados a su alrededor.

Acercarse a la obra de Kati Horna implica no solo analizar sus tomas o trazar su trayectoria fotográfica sino, más bien, ir entrecruzando datos y anécdotas, recuerdos y presentes en su itinerario de vida. Así, el clima cultural de una época se compagina con la personalidad de la fotógrafa y da cuenta del trabajo

que va desarrollando. Desde que llegó a México, en 1939, colaboró en diversas revistas y, por afinidades afectivas y de trabajo, se fue relacionando con el grupo surrealista, con artistas de la "Ruptura" y con los intelectuales de la vanguardia artística mexicana.

Como reportera gráfica, Kati realizó, a mediados de la década de 1940, dos excelentes reportajes, la serie de *La Castañeda* y el de *Don Ferruco* "el títere que con sus historias moralizantes entretiene a los presos", cuya fuerza interpretativa permite transformar la simple aprehensión de los hechos y mirar la realidad de una manera más humana. Posteriormente, realizó tres relatos visuales para la revista *S.nob* (1962): *Oda a la necrofilia*, *Impromptu con arpa* y *Paraísos artificiales*, series que propiciaron un renacimiento de campos que Kati Horna ya había trabajado en Europa (como las historietas realizadas en París y los montajes hechos en España). Kati desarrollaba su obra de creación personal en "momentos robados" al trabajo, esto es, en las circunstancias fortuitas en las que su mirada captaba un ambiente, un lugar, o una presencia y era capaz de crear una imagen otra, al reanimar a los objetos y recrear parajes inusitados. Momentos que le destapan su potencial creativo, que le descubren un nuevo relato fotográfico. Así fue como realizó la secuencias fotográficas para *Una noche en el Sanatorio de Muñecas* o *Historia de un vampiro... sucedió en Coyoacán* (ambas de 1963).

Estas series, así como los retratos, por ejemplo el de Alfonso Reyes en su biblioteca, o cualquiera de los que realizó para la revista *Mujeres* (entre 1958 y 1968) cubriendo la sección cultural, resultan para mí importantísimas, pues delatan el acercamiento fotográfico que atraviesa la compleja producción de Kati. Por una parte, su mirada descubre en lo cotidiano la esencia humana, por otra da cuenta de las grandes personalidades de la cultura mexicana. Son estas líneas las que apuntalan su obra: la ficción, tomada siempre de la propia realidad, y el retrato; en ellas se revela el oficio de esta gran maestra de la cámara, de esta "obrero del arte", como alguna vez le gustó que la describieran.

Las fotografías de Kati Horna muestran lo conocido de una manera no habitual. Revelan la realidad desde un punto de vista diferente, el suyo propio. Desde esa mirada, construida por su formación intelectual y por su anecdotario de vida, Kati Horna es capaz de trastocar la realidad y ofrecernos una obra extremadamente poblada de:

1. Sujetos-objetos y objetos-sujetos. Retratos y escenas donde objetiva a los sujetos volviéndolos un elemento más de la serie, o da vida a los objetos —sobre todo trozos de muñecas, paredes carcomidas, etcétera—, elementos aislados que a través de su mirada cobran una nueva dimensión.

2. Mensajes de relevo, donde la locura, la muerte y el devenir cotidiano se entrelazan y ofrecen alternativas creativas ante la desavenencia.
3. Fotomontajes, collages y series, así como esculturas-objeto, que dan cuenta de su trabajo personal, su sentido del humor, ironía y agudeza visual.

Por otra parte, la obra de Kati Horna está íntimamente relacionada con su postura ética y con su personalidad “aristócrata por herencia, anarquista por convicción, seductora por naturaleza y vagabunda por vocación” —como señala Juan Luis Díaz. Kati es una combinación de elementos que lleva implícita la nostalgia por lo perdido y el asombro por lo encontrado, con una “voluntad inquebrantable por alcanzar, dentro de uno mismo, la esencia del universo”.¹

El valor de la obra de Kati consiste no solo en la estética de su mirada para mostrarnos un mundo cotidiano lleno de elementos contradictorios, con una postura cálida y humana, sino en su compromiso ético y profesional por mantenerse siempre fuera del codicioso consumo “artístico”. El “Arte” como modelo de prestigio no le acomodó. Poseedora de otra realidad, la propia, no jugó a los artificios del poder ni se acopló a las diferentes tendencias. Nunca permitió que la encasillaran en los espacios topológicos del dominio cultural; su claridad de postura le permitió desenmascarar la evidencia contradictoria y provocativa de “lo real”.

El archivo de Kati Horna que resguarda el Cenidiap es un fondo documental ya clasificado y actualmente se trabaja en la conservación del mismo. Se va incrementando con documentos que hacen referencia a la fotógrafa. Sin embargo, Kati Horna como tema propone siempre nuevas interrogantes y diversas maneras para aproximarse a su producción.

Para mí Kati es un modelo de mujer inquebrantable.

Retratos de artistas plásticos

Los retratos de Kati Horna se caracterizan por una visión estética capaz de captar los ambientes que envuelven a sus personajes. En estos espacios referenciales, la fotógrafa integra a sus modelos en el encuentro con los objetos cotidianos. Kati trabaja con creatividad y afinidad afectiva, por ello los artistas se dejan aprehender por la cámara mientras continúan con su labor creativa, con una mirada confiada y atenta, sintiéndose con plena libertad para exhibir sus obras y sus cosas más preciadas.

¹ Juan Luis Díaz en colaboración con Norah Horna, “Kati Horna”, *Curare*, espacio crítico para las artes, núm. 24, México, julio-diciembre 2004, p. 95.

En su gusto por significar los objetos, Kati no le teme a la acumulación, puesto que su aguda sensibilidad logra que en su toma las miradas y las manos del retratado cobren el punto focal que ordena el entorno. Para Kati la mirada es el retrato. El juego de miradas, la mirada no dirigida y la fuerza del retrato centrada en las manos del personaje establecen las constantes. Sus series son secuencias plásticas que permiten un seguimiento visual, no homogéneo, en el cual contrastan y se suceden los planos de la composición. Kati interactúa con sus propias imágenes. Recurre, a menudo, a superficies reflejantes como espejos, esferas y vidrio, o a fuentes de luz directa que entran por las ventanas y enmarcan los rostros de sus retratados.

Con su extraordinaria fuerza interpretativa, durante más de cuatro décadas Kati Horna fotografió a diversas personalidades en sus casas, en sus talleres, en los escenarios cotidianos. Esta selección de sus retratos nos ofrece el testimonio de una época y muestra un panorama de figuras consagradas del medio artístico de nuestro país.

El barro en su devenir actual: una labor por aprehender sus huellas¹

**Ana María Rodríguez y
Leticia Torres Hernández**

¹ Agradecemos a Carmen Gómez del Campo y a Alicia Sánchez Mejorada por permitirnos utilizar algunos pasajes de escritos y apuntes de discusiones para el presente texto.

EL proyecto La cerámica contemporánea en México nació del interés y la experiencia de nuestra colega, historiadora del arte y ceramista Alicia Sánchez Mejorada, quien a principios del año de 2003 realizó una primera investigación sobre el devenir de la cerámica en nuestro país. Este acercamiento, que se tradujo en la conferencia “La cerámica ¿es arte?”, publicada posteriormente en la revista electrónica *Discurso Visual* del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), despertó en la investigadora gran atracción por el tema, puesto que había encontrado muy poca información sobre la actividad cerámica de las últimas décadas. Datos dispersos y algunas historias narradas por sus compañeros ceramistas apenas daban cuenta del movimiento que para el año en que realizó su investigación estaba en pleno hervor. Fue así como nos invitó a participar en un proyecto que partiera de la formación de un fondo documental, el cual pretendía, en un inicio, reunir, seleccionar y clasificar el material en torno a la historia de la cerámica contemporánea.

Vale la pena comentar que el equipo que conforma este proyecto fue entretelado por diversos enfoques interdisciplinarios: el punto de vista sociológico de Ana María Rodríguez, el psicoanálisis y la filosofía representados en los pensamientos y reflexiones de Carmen Gómez del Campo y la disciplina de la historia del arte que Leticia Torres y Alicia Sánchez Mejorada aplicaron para la consolidación de este proyecto. Ingredientes medulares y guía de este trabajo han sido los saberes teóricos y prácticos y las experiencias en el territorio de la cerámica de la propia Alicia, quien gracias a su pertenencia y su conocimiento del gremio nos abrió las puertas y facilitó nuestra convivencia e interlocución con los ceramistas.

Nos encontramos entonces, a diferencia de otros acervos en los cuales habíamos trabajado —como los fondos Mathias Goeritz, Kati Horna, Carlos Mérida, Gabriel Fernández Ledezma, Isabel Villaseñor y el Archivo Histórico del INBA, entre otros—, frente a un enorme reto: armar un archivo que en esencia parecía un extenso caleidoscopio cuyas piezas, además de ser cambiantes y en constante movimiento, nos cuestionaban su relevancia y nos abrían las puertas

a otros espacios, tiempos y a distintos problemas conceptuales. Debido a sus características peculiares, el tema de la cerámica implicó largas discusiones, pues esta disciplina en México ha tenido una larga tradición que viene desde su grandioso pasado prehispánico, su paso por la época colonial, durante la cual sufrió ciertas transformaciones al tiempo que se enriqueció con otros saberes, su precaria sobrevivencia en el devenir del siglo XIX cuando se le sustituyó por artefactos importados y se relegó su quehacer y su uso a aquellas esferas sociales cuyos antepasados le dieron vida, grupo guardián y artífice de su historia, para después ser rescatada del olvido a principios del siglo XX, reconquista que se dio porque la cerámica es uno de los signos de lo mexicano, y posteriormente su revaloración e inserción como práctica en los centros de educación artística como una herramienta más para el desarrollo del diseño y del arte, proceso iniciado durante el pasado siglo y que continúa hasta la fecha.

La cerámica, como la describe la escultora Rosario Guillermo, “es mundo”, es, como ahora podemos afirmar, inscripción de la cultura. Inscripción, señala Lyotard, “quiere decir que las cosas pueden pasar, no pueden no pasar, pero que, a la sazón, los signos que señalan que ha sido se mantienen allí”.² Por ello, es tradición pero también es cambio; se filtra y corre como sustancia de vida en las venas de las civilizaciones marcando pautas, narrando trayectorias.

Inspiradas en Platón cuando habla de la dialéctica como técnica de investigación que realizan dos o más personas mediante el procedimiento socrático de preguntas y respuestas, comenzamos por comentar, discutir, proponer y pensar en voz alta el tema que traíamos entre manos, pues la filosofía no es, nos dice “una tarea individual y privada, sino la obra de hombres que ‘viven juntos’ y ‘discuten con benevolencia’; es la actividad propia de una ‘comunidad de la libre educación’”.³ En realidad nosotras siempre hemos trabajado de ese modo, así que bajo esa premisa nos preguntamos qué era lo que debía contener un fondo documental sobre cerámica contemporánea cuando no existía mucho escrito al respecto.

Las primeras indagaciones sobre la historia de la cerámica realizadas por nuestra colega nos sirvieron como punto de partida. Como la producción de cerámica contemporánea en nuestro país no había sido contemplada como una disciplina en sí misma dentro de la historia del arte era un campo de estudio poco explorado. A pesar de su sólida tradición y presencia se le había tratado siempre en el borde, en la frontera, un “arte menor” a pesar de sus cualidades estéticas,

² Jean Francois Lyotard, *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

³ Platón, *Los diálogos*, México, Porrúa, Sepan Cuántos, 2007.

ensombrecida frente a otras disciplinas artísticas no obstante la complejidad de sus procesos, el cúmulo de conocimientos prácticos y teóricos que implica su oficio y la riqueza que ofrece como material de creación. El barro, por ser tierra, por su costo barato, por su aparente fragilidad, por su innegable liga con la abundante y variable producción artesanal, excluida ésta por la ideología dominante de una sociedad de consumo, ha sido colocado en un aparente no-lugar. Esto nos llevó a cuestionarnos desde dónde nombrarlo, cómo atraparlo, textualizarlo y contextualizarlo, así como qué tipo de material documental debía integrar nuestro acervo para dar cuenta de su presencia actual.

Los resultados de esas discusiones fueron el protocolo que registraba y oficializaba el proyecto en el Cenidiap y la conferencia "Hacia una memoria de arcilla y fuego" presentada en el segundo Encuentro Nacional de Ceramistas 2003, que se llevó a cabo en la ciudad de Monterrey. La conferencia la estructuramos en tres partes: la primera tenía como fin consignar los procesos del barro, tema del encuentro; la segunda, se conformaba por una serie de preguntas, resultado de nuestro acercamiento al tema, que pensamos indispensables para montar y desmontar los elementos que conforman el mundo de la cerámica y que también perfilan la trama de su creación y el trabajo de sus autores, y la tercera presentaba el proyecto e invitaba al gremio a conocerlo y a alimentarlo con sus historias, saberes, experiencias y documentos.

Como todo proceso de investigación, al tratar de darle sentido a este acervo inicialmente encontramos objetos cerámicos, productores y escasos documentos. Las piezas que en un primer momento vimos como documento, inscripción original de una historia por sus propias cualidades estéticas y cualidades técnicas, y que su registro formaría (y forma actualmente) una parte esencial de nuestro archivo, nos abrieron un complejo panorama que mostraba que el mundo de la cerámica iba más allá de su inserción en el arte, puesto que incluso lo trastoca y lo trasciende.

Esto nos llevó a la pregunta ¿qué es lo que abre a la cerámica al estatuto de objeto estético? ¿Es un género artístico otro, con legitimidad propia, o se cruza y empalma con el territorio de la escultura, la pintura, la instalación? ¿Es soporte o forma? ¿Es un juego entre dos o tres dimensiones o una trasgresión del plano y la masa, donde la imprimatura y el color convergen, dialogan, se funden en un volumen para reformular un lenguaje? ¿Haría esto a la cerámica un arte tan nuevo como milenario? ¿Puede la cerámica después de cruzar por los caminos que dieron forma a lo informe quedar atrapada por sus usos o los trasciende? Entonces, ¿dónde colocarla, cómo nombrarla, cuál es la importancia de su trayectoria, dónde ubicar su devenir histórico y momento actual?

Los escasos documentos escritos que consultamos e integramos al acervo no fueron suficientes, pero permitieron analizar los discursos que han acotado el desarrollo y geografía de la cerámica. Descubrimos que la mayoría no se aproxima a ella como objeto de estudio estético en toda su complejidad, sino que apenas lo esboza. Más bien, estos escritos responden a momentos coyunturales que amarran a la cerámica a una expresión menor o la rescatan como escultura y la justifican desde ese género artístico, borrando su especificidad. Otros manifiestan un prejuicio hacia el barro concibiéndolo como el ejercicio de un oficio más que como un quehacer artístico. De esta manera terminan por contar una historia fragmentada, repetitiva, excluyente, parcial y en ocasiones mitificadora, que no responde ni al movimiento que se ha estado gestando ni a su devenir en el tiempo. De este acercamiento surgió el ensayo *Cuatro visiones, cinco momentos: los discursos del barro*.

Con los documentos y el registro de las obras apenas habíamos bosquejado el contenido del fondo, sin embargo faltaba un elemento que le diera forma y vida. Hubiera sido fácil llegar con los ceramistas a fotografiar sus obras y fotocopiar sus documentos, no obstante nuestra necesidad de reconstruir la historia nos llevó a recurrir a la historia oral, pues afortunadamente los sujetos creadores, en su mayoría, siguen vivos y activos. Ellos han ido alimentando nuestro acervo con sus recuerdos. En un principio quisimos llenar todos aquellos renglones en blanco, aquellos pasajes que los documentos no contenían. Sin embargo en estos encuentros nos percatamos que registrar solamente una historia lineal y vertical resultaba reducir, limitar y encasillar el proceso y el devenir de la cerámica. Así que preferimos abrir el tema a toda la riqueza que nos ofrecía recuperando no solo los datos duros, históricos, comprobables, sino también las vivencias, las experiencias, las dificultades y las reflexiones en torno a las complejidades de este quehacer. Conforme hemos ido avanzando nos dimos cuenta que para erigir un fondo documental de estas características resulta de vital importancia la historia oral y sus herramientas.

Al poco tiempo de haber iniciado el proyecto se organizó en el Cenidiap un curso de realización de videos con el fin de que nuestros trabajos tuvieran otras opciones de difusión a través de la creación de documentales especializados, así vimos la oportunidad de narrar la historia de la cerámica que teníamos construida hasta ese momento y elaboramos el video *Una mirada a la cerámica contemporánea en México*. La experiencia que adquirimos nos llevó a considerar otra manera de enriquecer nuestro acervo. A la fotografía y a la grabadora se sumó el registro en video, herramientas, todas ellas, con las que hemos podido consignar matices, intenciones, voces, cadencias del lenguaje, gestos, emociones o tedios que provocan ciertos temas, la toma de los espacios privados y sus ambientes, las atmósferas cotidianas de trabajo y los procesos de creación.

La interlocución con los actores, lejos de ser cerrada y limitada, se ha prestado a discusiones que permiten replantear ciertos problemas y pensar otros que no habíamos contemplado en un guión previo; todo ello ha quedado registrado. En este proceso, cada charla nos ha marcado, nos ha envuelto en su enigma invitándonos a descifrarlo. Acompañándonos en nuestras pesquisas, en una relación dialéctica con intercambios académicos, historias llenas de anécdotas, de comadreo, de secretos, de relatos a medias que se traslapan, se entrecruzan e incluso se contradicen, los ceramistas despertaron la curiosidad del historiador invitándonos a seguir indagando sobre el tema. Nuestra intervención ha sido en dos sentidos: por un lado registramos la historia oral y, por el otro, favorecemos un diálogo académico que permite centrar las fronteras de esta actividad.

Poco a poco hemos ido registrando pequeños detalles de la historia cotidiana, aspectos de un quehacer continuo que contribuyen a reflexionar y narrar otra historia a través de ciertas preguntas que versan sobre el primer encuentro de cada productor con la cerámica. ¿Cómo la descubren o se acercan a ella? ¿Qué les hace sentir la tierra, el barro a diferencia de otros materiales? ¿Qué los pone en condición de creadores: confrontarse al vacío y modelarlo, trabajar con la tierra, dominar un conocimiento técnico, desear darle forma al barro o desbastarlo, descubrir sus secretos...? ¿Dónde se localiza su producción actual: como creadores empíricos, inscritos en una tradición o revalorándola e incursionando en nuevas expresiones? ¿Es sensorial, intelectual o ambos? ¿Es el propio material el que marca los límites de expresión? Otras preguntas se refieren a las técnicas empleadas, el material que utilizan, la aplicación de los colores y los esmaltes. Unas más sobre su formación y su inserción en espacios culturales y su difusión.

Estas charlas también nos han permitido saber que cada ceramista guarda un secreto acompañado de sus bitácoras, de sus recetas personales, de sus diarios de trabajo que les permiten recuperar el efecto deseado o repetir el accidente. Secreto que guarda la importancia alquímica de la manufactura, el misterio del proceso técnico, de la creación, enigmas que mantienen al ceramista en constante búsqueda, enfrentando la superstición, rompiendo paradigmas para lograr sus formas personales, sus cualidades técnicas, su factura. Estos encuentros nos han dado la oportunidad de conocer los documentos que guardan con orgullo (premios, fotografías y recuerdos de primera mano), fuentes que matizan y transforman las leyendas, los mitos, en historia. Son los propios productores quienes ofrecen las herramientas para transitar e ir descubriendo el amplio territorio de la cerámica desde distintas vertientes. Sus experiencias enriquecen la trama que va narrando y actualizando su historia.

Analizar el trayecto de la cerámica contemporánea en México, escuchar las voces de algunos de sus principales actores, discutir y reflexionar sistemáticamente sobre el tema, nos ha llevado a detectar ciertas problemáticas actuales como la cuestión de la profesión. Sostenemos que es irrelevante que el creador sea artesano, ceramista de estudio, aficionado, artista plástico o popular, la esencia radica en la creatividad del autor, en sus procesos conceptuales y en el desafío que propone a través de la obra; en la reflexión de su quehacer creativo, en su ingenio y su invención, no en los resultados químicos ni en los logros físicos de las formas o las dimensiones. Si bien la técnica requiere de una habilidad profunda, no es más que el vehículo que encierra el potencial para proyectar las propuestas conceptuales y la visión del mundo de cada ceramista. Su disciplina va más allá de las clasificaciones tradicionales del arte, su lenguaje sobrepasa lo meramente utilitario y ornamental, lo selecto o popular.

Construir un fondo documental sobre cerámica contemporánea nos ha llevado a concebir un acervo a partir del texto del filósofo francés Jacques Derrida *El mal de archivo*, donde enfatiza que "es preciso comenzar por distinguir el archivo de aquello a lo que se ha reducido con demasiada frecuencia, en especial la experiencia de la *memoria* y el retorno al *origen*, mas también lo *arcaico* y lo *Arqueológico*, el recuerdo o la excavación... a la búsqueda del tiempo perdido".⁴ Derrida marca que un fondo documental ha implicado hacer una especie de obra topográfica para crear espacio y poner en un lugar lo exterior. Construir y consignar son instancias que por su mismo estatuto adquieren un *lugar de autoridad*. Casa, domicilio, dirección, residencia, donde se representa una autoridad pública reconocida, es en ese lugar, que es su casa, donde se depositan los saberes con la posibilidad de poder interpretarlos y estudiarlos. Ahí está la intención del que hace el fondo y busca lo que busca que se nombre. En esta asignación de residencia se marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no secreto.

Con el fin de que el Fondo de Cerámica Contemporánea sea consultado y consultable lo organizamos de la siguiente manera: a la fecha cuenta con 94 expedientes de autor con catálogos, fotografías de obra y personales; 40 de ellos incluyen entrevistas como las de Ruth Beltrán, Gloria Carrasco, Alberto Díaz de Cossío, Graziella Díaz de León, Adele Goldschmied, Rosario Guillermo, Elsa Naveda, Adán Paredes, Gustavo Pérez, Hugo Velázquez y David Zimbrón, entre otros. Doce expedientes con el registro de obras de artistas plásticos que han incursionado en cerámica. Cuatro expedientes temáticos: el primero reúne los Grupos Cono 10 Ceramistas y el Centro Cerámico de Alta Temperatura;

³ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

el segundo agrupa talleres activos en distintas regiones del país, como el de Magda Alasraki, el *Experimental de Cerámica El Torito* de Alberto Díaz de Cosío y el taller *El Olvido* de Hilda San Vicente, los tres en la ciudad de México; el taller Rodo Padilla, en Tlaquepaque; el *Taller Stoneware* de Hugo X. Velásquez y Aurora Suárez en Cuernavaca; *El Tomate* de Rocío Sagaón, el taller *Los Tepalcates* de Elsa Naveda, *El Alfil* de Mariana Velásquez y el *Grupo Mandinga* de Margarita Cházaro y Joel Bautista, todos ellos en el estado de Veracruz; *El Taller de Cerámica Tres Piedras* de Ricardo Escobedo en Monterrey y, en Oaxaca, el *Taller Los Alacranes* de Adán Paredes. El tercer expediente congrega Escuelas de Cerámica como el Centro Cultural MOA, de Toluca, y la Escuela de Diseño y Artesanías, y el cuarto que contempla las producciones regionales que han destacado en nuestro país como las de Mata Ortíz en Chihuahua, el barro negro de San Bartolo Coyotepec, en Oaxaca, y la alfarería clásica que recién inició sus actividades gracias a la labor de investigación, planeación y dirección de Gordon Ross en El Tajín, Veracruz. El fondo también cuenta con un directorio de ceramistas, un expediente de exposiciones colectivas y otro de encuentros y bienales, y uno más de museos como el Regional de la Cerámica y el del Premio Nacional de Cerámica Pantaleón Panduro, ambos en Tlaquepaque, Jalisco. Cabe destacar que este último se nutre de las obras premiadas en sus certámenes y que su convocatoria es tan abierta que incluye manifestaciones cerámicas que van desde lo artesanal, pasando por el arte popular, hasta las manifestaciones artísticas más recientes; incluso, en un afán de incluir toda la riqueza de las propuestas a concursar, son capaces de integrarlas a través de la invención de nuevas categorías. Por último, el fondo cuenta con algunos libros, revistas y manuales sobre el tema y con un expediente de diez ceramistas extranjeros.

Hacemos hincapié en los talleres pues son elementos necesarios en esta clasificación, encontramos en ellos esas vivencias anacrónicas donde se gestaron los orígenes de una tradición de saberes y quehaceres, esos puntos de encuentros donde surgieron los proyectos, encuentros donde las convivencias, las inquietudes, las necesidades de proyección, las discusiones sobre el propio quehacer cerámico, los intercambios técnicos, artísticos y conceptuales entre pares arman una conciencia de pertenencia a un lugar, a una colectividad, a un gremio, a existir, que rebasa las experiencias individuales y las indiferencias culturales para hacer grupo, para “ser” presencia.

El Fondo de Cerámica Contemporánea aún construye su casa, y por ello necesita crear constantemente su propio registro, su memoria y legitimidad. Es un fondo vivo que permite la confluencia y divergencia de momentos creativos, de encuentros y desencuentros, de articulación de información dispersa; un fondo que responde a movimientos estéticos que se gestan y que dejan huella en

su devenir en el tiempo. Registrar esta actividad ha implicado ser un “cronista documental”, pues la cerámica es una actividad orgánica, viva, que no se puede atrapar en su dinamismo y tradición; no es centralista porque brota a destiempo en distintas geografías, aparece y desaparece como no queriendo ser atrapada, es decir, hay que perseguirla, es reconocida e ignorada, es pensada y olvidada, es presencia y ausencia y sin embargo siempre deja huella.

Concluimos que la cerámica invita a mirarla desde otro sitio, ya que es materia, técnica, medio y fin del proceso creativo; es también pintura, escultura, grabado, diseño, instalación y concepto; la cerámica es artesanía, objeto utilitario y artístico, ornamento y lenguaje, tradición y actualidad, afición y oficio, reproducibilidad y unicidad, formulario, alquimia e invención, mapa, termómetro y proyección de las culturas. La cerámica en sí es mundo.

FONDO CERÁMICA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO

Índice

Expedientes por autor

1. Magda Alasraki
2. Leonor Anaya
3. Gabriela Aramoni
4. Arturo Avendaño
5. Gerardo Azcúnaga
6. Joel Bautista
7. Ruth Beltrán
8. Tita Berkman
9. Gabriela Bibriesca
10. Cristina Brittingham
11. María Cabañas León
12. Claudia Cancino
13. Gloria Carrasco
14. Sergio Carrillo
15. Javier Cervantes
16. Isadora Cuéllar
17. Javier del Cueto
18. Margarita Cházaro
19. Gemma Dehesa Brito
20. Carlos Deolarte

21. Adriana Díaz de Cossío
22. Alberto Díaz de Cossío
23. Graziella Díaz de León
24. Ricardo Escobedo
25. Nemesio Estrada
26. Rafael Gabilondo
27. Gabriela Gallardo
28. María de Lourdes Garza
29. Román Garza
30. Yolanda Garza
31. Alicia Gil
32. Adele Goldschmied
33. Gorky González
34. Gerda Gruber
35. Rosario Guillermo
36. Esther Guinzberg
37. Toni Hambleton
38. Patricia Herrera
39. Wakana Higuchi
40. Francisco Huaso
41. Carmen Lang
42. Gerta London
43. Claudio López
44. Marco Antonio López Prado
45. Beatriz von Lösecke
46. María José de la Macorra
47. Javier Marín
48. Adriana Margain
49. Fanny Martínez
50. Cristina Martínez del Campo
51. Miriam Medrez
52. Ana Cristina Mejía
53. Constantino Méndez
54. Artemio Mendoza
55. África Deyanira Melo
56. Humberto Naranjo
57. Laura Navarro
58. Elsa Naveda
59. Martha Ovalle
60. Tomas Owen
61. Rodolfo Padilla

62. Adán Paredes
63. Carmen de la Parra
64. Carlomagno Pedro Martínez
65. Gustavo Pérez
66. Miriam Pérez G.
67. Rosa María de Poo
68. Maribel Portela
69. Nicolás Ramírez García
70. Enrique Rangel
71. Adolfo Riestra
72. Rivelino
73. Cristina Riveroll
74. Maite Rodríguez
75. Enrique Rosquillas
76. Elizabeth Ross
77. Gordon Ross
78. Carlos Runcie
79. Rocio Sagaón
80. Alfredo Salinas
81. Hilda San Vicente
82. Diana Sánchez Mejorada
83. Juan Sandoval
84. Valentina Sandoval Mendoza
85. Elena Somonte
86. Aurora Suárez
87. Silvia Tinoco
88. Paloma Torres
89. Humberto de la Vega
90. Hugo X. Velázquez
91. Mariana Velázquez
92. Julián Villaseñor
93. Jorge Wilmont
94. David Zimbrón

Artistas plásticos con obra en cerámica

1. Fernando Andriacci
2. Cecilio Balthazar
3. Manuel Felguérez
4. Jaime Goded
5. Saúl Kaminer
6. Luis Ortíz Monasterio

7. Marta Palau
8. Alejandro Santiago
9. Lorena Silva
10. Francisco Toledo
11. Marco Vargas
12. Francisco Zúñiga

Expedientes temáticos

1. Grupos

1. Cono 10-Ceramistas
2. Centro Cerámico Alta Temperatura

2. Talleres

1. *Grupo Mandinga* de Margarita Cházaro y Joel Bautista
2. Taller *Los Alacranes* de Adán Paredes
3. Taller *El Alfar* de Gordon Ross
4. Taller *El Alfil* de Mariana Velásquez
5. Taller de Cerámica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, que comenzó con Gerda Gruber
6. Taller de Cerámica en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" del INBA, que dirigieron Javier del Cueto y Rosario Guillermo
7. Taller de Cerámica en la Unidad Independencia que dirige Nemesio Estrada
8. Taller *Experimental de Cerámica El Torito* de Alberto Díaz de Cossío
9. Taller de Javier del Cueto
10. Taller de Magda Alasraki
11. Taller *El Olvido* de Hilda San Vicente
12. Taller *Rodo Padilla*
13. Taller *Stoneware* de Hugo X. Velásquez y Aurora Suárez
14. Taller *Los Tepalcates* de Elsa Naveda
15. Taller *Tres Piedras* de Ricardo Escobedo
16. *El Tomate* de Rocío Sagaón

3. Escuelas de cerámica

1. Centro Cultural MOA, Toluca
2. Escuela de Diseño y Artesanías

4. Producciones regionales

1. La Cerámica de Mata Ortíz, Chihuahua
2. El Barro Negro de San Bartolo Coyotepec, Oaxaca
3. Alfarería Clásica en El Tajín, Veracruz

Directorio de ceramistas

Exposiciones colectivas

Encuentros, bienales, museos

1. Museo Regional de la Cerámica, Tlaquepaque, Jalisco
2. Museo del Premio Nacional de Cerámica Pantaleón Panduro, Tlaquepaque, Jalisco

Ceramistas extranjeros

1. Francisco Brennand
2. Aileen Castañeda
3. Susana Espinoza
4. Lisbet Fernández
5. Bernardo Hogan
6. Nina Hole
7. Akemi Kasuga
8. Graciela Olio
9. Jaime Suárez
10. Peter Volkus

Archivo Fotográfico Cenidiap

Claudia Jasso Apango

Biblioteca de las Artes

AL inaugurarse el Centro Nacional de las Artes (Cenart) y trasladarse a sus instalaciones los cuatro centros nacionales de investigación (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza), Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim) y Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (Citru), además de las escuelas de educación artística especializadas en teatro, danza, música y artes plásticas, dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y la escuela de cine subordinada al Instituto Mexicano de Cinematografía, se inauguró también la Biblioteca de las Artes con el objetivo de satisfacer las necesidades de información de la nueva comunidad artística ahí reunida. Otras de sus metas son apoyar el proyecto académico del Cenart con un acervo especializado en artes y resguardar en comodato los acervos documentales compilados por los centros nacionales de investigación como resultado de su trabajo, obviamente con la meta de ir enriqueciendo dichas colecciones con base en los requerimientos de las escuelas y centros.

La Biblioteca de las Artes se constituye con un acervo de alrededor de 600 416 unidades de documentos especializados en los temas de artes plásticas, música, danza, teatro y cine. Debido a las características de estas disciplinas los materiales tienen diversos soportes físicos que no se asemejan a los de una biblioteca tradicional. Las colecciones que contiene su acervo comprenden monografías (libros, catálogos y libretos), publicaciones periódicas, partituras, archivo vertical, programas de mano, videos (beta, VHS, disco láser y DVD), discos (CD y acetato), casetes y *datas*, cintas de carrete, invitaciones, recortes periodísticos, discos multimedia y bases de datos. Esto más las colecciones que solo se encuentran en fondos especiales y que a continuación describiré.

Para brindar los servicios bibliotecarios la Biblioteca cuenta con los departamentos de Circulación y Préstamo (en donde se facilitan los materiales del acervo

general: monografías, partituras y programas de mano), Consulta (materiales de referencia y archivo vertical), Hemeroteca (publicaciones periódicas y recortes periodísticos), Fonoteca-Videoteca (videos, discos, casetes y cintas de carrete), Fomento a la lectura (sala infantil) y Fondos Especiales.

La Biblioteca de las Artes ofrece los servicios de consulta, préstamo en sala y a domicilio, préstamo interbibliotecario, disseminación selectiva de la información, servicio de alerta y reprografía; también tiene como tarea apoyar los proyectos de las escuelas y centros, y desarrollar su programa de extensión bibliotecaria, entre los que destacan el cineclub y el programa de animación a la lectura. Para su difusión cuenta con el *Boletín Alarte* (en línea), el *Boletín de la Biblioteca de las Artes* y una página web con la información de sus servicios bibliotecarios, las distintas áreas que la conforman y el catálogo, el cual opera con el sistema de clasificación de la Biblioteca del Congreso de Washington con las reglas de catalogación angloamericanas. El *software* que utiliza para el registro catalográfico es ALEPH; se han desarrollado diversas bases de datos en este sistema con base en las exigencias de los diversos materiales que registra.

Los materiales que resguarda de los centros nacionales de investigación y su propio acervo que ha consolidado a lo largo de quince años la hacen única en su género. Su papel es preservar la memoria documental artística de México.

Fondos especiales

En este departamento se encuentran los documentos raros, antiguos, valiosos y/o con un soporte físico especial (diapositivas y fotografías) que debido a estas características necesitan medidas especiales para su conservación, consulta, organización física y reproducción. Los fondos especiales comprenden (las colecciones marcadas con * pueden ser consultadas en el catálogo en línea):

Colecciones

Libros(*): abarcan desde 1732 hasta los primeros años del siglo xx. Son principalmente de teatro y música. Existe una colección de libretos mecanoscritos pertenecientes al Fondo Armando de Maria y Campos, y libros que formaron parte de la colección de Rodolfo Usigli.

Partituras(*): básicamente de compositores mexicanos. Algunas manuscritas. Principalmente del siglo XIX y principios del siglo xx. Se resguardan las partituras que pertenecieron a la famosa pianista mexicana Angélica Morales von Sauer. Se encuentran digitalizadas 2 147 partituras de un total de 5 825.

Programas de mano(*): de 1857 a 1950. Sobre eventos de teatro y música y algunos de danza. Existe un apartado especial de los programas de la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez.

Diapositivas(*): imágenes en color principalmente de obra plástica en México. Colección de aproximadamente cinco mil transparencias del Centro Histórico de la ciudad de México. Escenografías del maestro Antonio López Mancera. Diapositivas de arte universal, existe una colección completa que abarca desde los periodos paleolítico y neolítico, pasando por Egipto, Grecia, Roma, el Medioevo, el Renacimiento, el Barroco, el Impresionismo, hasta llegar al siglo XX.

Fotografías (positivos y negativos):

- Artes visuales
 - Arte mexicano, en su mayoría de pintura.
 - Fotografías personales de artistas plásticos mexicanos.
- Teatro
 - Teatro mexicano (puestas en escena y foto personal).
 - Fondo Armando de Maria y Campos con imágenes de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. Estas fotografías ya se encuentran digitalizadas, el proyecto lo realizó el Citru.
- Música
 - Músicos mexicanos y extranjeros.
 - Algunas fotografías están autografiadas.
- Danza
 - Danza en México (presentaciones de danza y foto personal de bailarines, coreógrafos, personalidades y compañías).

Fondos documentales: de artes plásticas, teatro, música, y danza. Diversos documentos inéditos y publicados, profesionales y personales. Angélica Morales, Rodolfo Usigli, Esperanza Iris, Crespo de la Serna, Armando de Maria y Campos, Antonio López Mancera, Esperanza Iris, entre otros.

Fondo Manuel Enríquez: Manuel Enríquez (1926-1994) es uno de los músicos mexicanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, por lo que para la Biblioteca de las Artes es un privilegio resguardar este archivo documental. Está conformado por partituras, monografías, programas de mano, documentos, discos, cintas de carrete, entre otros. Partituras, libros, casetes, discos LP y programas de mano se pueden consultar en ALEPH.

Revistas: algunos títulos del siglo XIX. Principalmente de la primera mitad del siglo XX hasta 1950. Básicamente de teatro y música. Contamos con la colección completa de la revista *Hoy* de los años de 1937 a 1950.

Fondos de autor o carpetas de investigación: de artistas plásticos mexicanos y extranjeros que desarrollaron su trabajo en nuestro país. Se componen de diversos tipos de documentos: *curricula*, catálogos (tanto individuales como colectivos), hemerografía, listados de bibliografía, invitaciones, listado e imágenes de obras, entre otros.

Bocetos: obras principalmente de vestuario para ópera, teatro y danza, originales en su mayoría del escenógrafo Antonio López Mancera.

Otros materiales documentales: recortes periodísticos (música, danza y teatro), *microfilms*, planos, microfichas, películas en 16 y 35 mm.

Servicios

Préstamo en sala; préstamo a domicilio (solo para usuarios internos del Cenart, con ciertas especificaciones y no de todos los materiales); consultas especializadas (atención directa o vía telefónica, fax, correo, correo electrónico); reproducciones digitales y en fotocopia (con base en el estado físico del documento, en su formato, en la autorización por parte del centro nacional de investigación de donde procedan los documentos y apegadas a la Ley Federal de Derechos de Autor vigente).

Horario: lunes a viernes de 10:00 a 17:00 horas.

Espacio

A lo largo de estos 15 años el departamento de fondos especiales ha tenido logros importantes en el acondicionamiento de su espacio físico. Desde 1995 hasta 2004 el personal laboraba en la misma área del acervo, lo cual no es adecuado ni para el personal ni para los documentos, y la sala de consulta se encontraba ubicada en el nivel de los acervos, el usuario bajaba por unas escaleras que los conducía al departamento de fondos especiales.

En 2004, con la llegada del acervo de la Unidad de Proyectos Especiales (UPX) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), se hizo una reubicación de espacios en la Biblioteca y se logró que el departamento tuviera una sala nueva de consulta, una sala de personal separada del acervo y la división del acervo en dos áreas independientes: área de fotografías y área de papel. Se ha logrado mantener en el acervo una temperatura y humedad controladas, las luces se conservan apagadas durante todo el día, sólo se encienden cuando vamos por documentos y en el momento de reintegrarlos. Las salas de consulta y del personal son más agradables y adecuadas para los que laboramos en ellas.

Todo lo anterior es para conocer el contexto en el que se encuentra la colección de fotografías y diapositivas del Cenidiap, para comprender la gran cantidad de documentos que resguarda la Biblioteca de las Artes y el departamento de fondos especiales, y la responsabilidad que tenemos con cada colección y con cada centro de investigación.

Diapositivas

La colección de diapositivas en 35 mm pertenecientes al Cenidiap consta de de 22 606 títulos y de alrededor de 35 mil unidades. Estas imágenes son de artistas mexicanos y extranjeros que desarrollaron su labor en nuestro país; también contiene arte internacional pero en menor cantidad. Se encuentra fotografiada pintura, escultura, grabado, arquitectura y fotografía básicamente. Abarca desde el arte prehispánico, arte virreinal, y siglos XIX y XX. Las imágenes fueron fotografiadas de la obra original, de revistas, libros u otras fuentes documentales. Solo se permite el préstamo a domicilio a los investigadores del Cenidiap con previa solicitud de permiso a la Coordinación de Documentación de este centro.

Antes de la era de la fotografía digital, estas diapositivas eran ampliamente solicitadas por los investigadores para ilustrar conferencias y para publicar en sus trabajos de investigación, actualmente el préstamo se ha vuelto prácticamente nulo, ya que si se llegan a solicitar las imágenes se digitalizan y se entregan en archivo digital, lo cual es sumamente conveniente para la conservación de esta colección.

En un principio este acervo se encontraba en micas, a su vez estas micas en carpetas de archivo; actualmente están resguardadas en fundas de polipropileno dentro de cajas especiales también de polipropileno. Hemos ido sustituyendo poco a poco las micas que no son de polipropileno por fundas de este material que es libre de ácido, y que al envejecer no se desplastifica ni emite vapores dañinos. Están ordenadas en estantería alfabéticamente por el nombre del autor, y dentro de cada autor el orden es cronológico, y dentro del orden cronológico nuevamente en orden alfabético.

En el año 2000 se empezó el proyecto de catalogación en ALEPH de la colección de diapositivas, el cual se concluyó al siguiente año. Fue un proyecto en el que colaboraron todos los catalogadores de la Biblioteca de las Artes, gracias a lo cual se terminó de forma rápida, por lo que los registros catalográficos de este acervo se pueden consultar en el catálogo en línea de la Biblioteca de las Artes.

Con esta colección se brinda servicio de préstamo en sala, las diapositivas se manipulan con guantes y se pueden observar en una caja de luz fría; cuando el usuario necesita una reproducción tiene que anotar autor, título, año y número de adquisición (número único que tiene cada unidad).

Fotografías

Este acervo está conformado por positivos y negativos de distintos tamaños: desde 35 mm hasta 8 x 10". Es la colección fotográfica más grande que resguarda la Biblioteca de las Artes. Al igual que las diapositivas, son en su mayoría imágenes de arte mexicano, la diferencia es que en esta colección se encuentra gran número de fotografías personales de los artistas, y la cantidad es considerablemente mayor en comparación con el acervo anterior.

Intercaladas en el acervo de acuerdo con el artista que retrató, se encuentran las fotografías que realizó el artista de origen alemán Juan Guzmán (Hans Gutmann 1911-1982), quien llegó a nuestro país en 1939, corresponsal en México de las revistas *Time* y *Life*. Vendió una parte de su colección fotográfica al INBA en 1977. Gracias a esto podemos tener acceso a imágenes originales de Frida Kahlo, Diego Rivera, Rufino Tamayo, el Dr. Atl y José Clemente Orozco, entre otros.

Es conveniente señalar que en el acervo hay fotografías que abarcan gran parte del total de la obra plástica de artistas como Diego Rivera, Frida Kahlo, el Dr. Atl, José Clemente Orozco, Leonora Carrington, Angelina Beloff, José Chávez Morado, Francisco Goitia, Saturnino Herrán, María Izquierdo, Carlos Mérida, Raúl Anguiano, José Guadalupe Posada, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Francisco Toledo y Remedios Varo, entre otros. Pero esta colección la integran también imágenes de artistas plásticos de los cuales es difícil encontrar imágenes de su obra en otras colecciones, es decir, de los menos conocidos.

Esta colección se recibió en sobres de papel Bond, cada título se resguarda en un sobre, el cual contiene todas las unidades con distintos procesos fotográficos, es decir, en un mismo sobre están combinados los positivos con los negativos. La organización física en estantería es igual que las diapositivas: alfabéticamente por el apellido del autor, y dentro de cada autor se divide en foto personal y foto de obra, y se ordena cronológicamente y después alfabéticamente.

La mayoría de los negativos son de película de seguridad, pero detectamos que existía un pequeño porcentaje de negativos de nitrocelulosa, por lo que en una primera instancia, y como actividad prioritaria, se separaron estos negativos

de los positivos debido a la inestabilidad de este compuesto químico y a la degradación que puede presentar este soporte.

Por su importancia y gran cantidad, esta colección se ha convertido en un reto para su catalogación, estabilización y esperamos que en un futuro su digitalización.

En el año 2005 la asociación Adabi de México (Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A. C.), a través de su presidenta Isabel Grañén Porrúa y su directora Stella González Cicero brindó el financiamiento del proyecto de catalogación y estabilización de la colección fotográfica del Cenidiap, esto gracias a la gestión de Elda Mónica Guerrero y al seguimiento del proyecto que le dio Patricia González Ramírez. El financiamiento fue cubierto en 80 por ciento por parte de Adabi, con lo que se pagaron los honorarios de los catalogadores, comprometiéndose la Biblioteca de las Artes a poner el restante 20 por ciento con la compra del material para la estabilización de las fotografías. El apoyo fue brindado a lo largo de tres años, y la Biblioteca en los años subsecuentes le ha dado seguimiento a través de programas de servicio social de octavo semestre con la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía.

Es importante mencionar que en 2005 se tuvo el apoyo de ADAI (Ayuda al Desarrollo de Archivos Iberoamericanos), programa auspiciado por el Ministerio de Cultura del gobierno español, y al igual que Adabi, este programa cubrió los honorarios de los catalogadores, con lo que se consiguió el registro catalográfico de 19 899 imágenes.

En cuanto a la catalogación, la Biblioteca de las Artes, a través de Patricia González y Alva Flores, se ha encargado del desarrollo de bases de datos para la captura de estos documentos, capacitación de los catalogadores y supervisión del trabajo de los mismos. La captura se realizó en el programa ISIS, y tenemos el proyecto de migración de estos registros a ALEPH.

La colección fotográfica del Cenidiap consta de 175 327 unidades, 115 691 positivos y 59 636 negativos. Con el apoyo de Adabi se catalogaron 65 mil unidades y se estabilizaron 20 mil fotografías.

Hasta la fecha se han registrado en base de datos 133 929 unidades (90 103 positivos y 43 826 negativos), de las letras A a la R, y se han estabilizado 28 505 fotografías correspondientes a las letras A a la E.

Condiciones antes de la intervención

- Sobres con tintas, positivos, negativos y transparencias juntos, algunos negativos con plásticos o papel glassine.
- Se contaba con un inventario aproximado.
- La búsqueda tenía que ser manual y por lo tanto se manipulaba innecesariamente la colección.

Situación postintervención

- Inventario real.
- Catalogación en línea.
- Se evita la manipulación innecesaria.
- Búsqueda rápida en catálogo en línea.
- Separación de procesos fotográficos.
- Estabilización y limpieza de la colección.
- Posibilidad de salida de registros en línea a través de Internet.
- Mayor difusión del acervo.
- Mayor facilidad para los usuarios de encontrar las fotografías que requieren.

Estabilización fotográfica

El departamento de fondos especiales ha tenido la responsabilidad de estabilizar las fotografías, de acuerdo con la capacitación y las normas que nos brindó Adabi, utilizando materiales totalmente libres de ácido: cartulina perma dur, hojas de papel *tissue*, fundas y cajas de polipropileno y etiquetas libres de ácido.

Procedimiento

1. En una hoja de cartulina perma dur se anota el nombre del artista plástico, ésta sirve de separador entre cada artista.
2. En la hoja de papel *tissue* se escriben todas las referencias del sobre en el que estaban resguardadas las imágenes, es decir, los datos de identificación y de contenido. Si existen negativos del título de positivos que se está trabajando, se anota la referencia de los mismos (véase negativos).
3. En el reverso de la foto (positivo), en el extremo superior derecho, se anota con lápiz de una manera suave y sin recargar la clave del sobre en donde se guardaba la fotografía.
4. Se limpia la fotografía empezando por el reverso, con la goma se le quitarán las manchas, marcas que no sean información y que estén a lápiz o crayón. Posteriormente se limpia con brocha de pelo suave de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha.

5. Se coloca cada fotografía en una funda de polipropileno de acuerdo con su tamaño. La funda más pequeña que se utiliza es de 5 x 7" y la más grande de 8 x 10", con el objetivo de que no se jueguen las fotografías en la caja.
6. Posteriormente se sitúan en la caja de polipropileno.
7. Y así sucesivamente, título por título, y autor por autor, solo se llena una hoja de papel tissue por título, debajo de ésta se colocan todas las fotografías pertenecientes a este título.
8. Al llenar una caja de polipropileno se identifica en el exterior con una etiqueta libre de ácido y se anota el nombre de los artistas que contiene la caja y el número de caja de acuerdo con la letra que le corresponde, Ejemplo: A1, B1, C1, etcétera.

Usuarios de la colección de diapositivas y fotografías

La colección es consultada por la comunidad del Cenart, principalmente por los investigadores del Cenidiap y por investigadores de otras instituciones tanto de la ciudad de México como del interior de la República y el extranjero. Es un referente obligado para la investigación de las artes plásticas en México, ya que las imágenes fotografiadas son difíciles de conseguir de forma concentrada en otros acervos o bibliotecas.

Reproducción de imágenes

La colección de diapositivas, debido a que su formato que brinda color y calidad de imagen, es ampliamente solicitada para la ilustración de publicaciones de cualquier tema; al igual que las fotografías en blanco y negro, ya que muchas veces somos la única institución en donde se encuentran estas imágenes. Para su reproducción se siguen los siguientes pasos:

1. La solicitud de reproducción se realiza a la Dirección del Cenidiap, con copia a la Coordinación de Documentación, a la Dirección de la Biblioteca de las Artes y a la Jefatura de Fondos Especiales. En esta solicitud el usuario explica para qué van a ser utilizadas las imágenes, se compromete a brindar los créditos correspondientes y en caso de publicación a donar cuatro ejemplares (dos a la Biblioteca de las Artes y dos al Cenidiap). También se pide que anoten sus especificaciones de digitalización (dpi, formato, plataforma).
2. Todas las reproducciones se hacen apegadas a la Ley Federal del Derecho de Autor, así que para entregar una reproducción con fines de publicación se debe de contar con la autorización de los dueños de los derechos de autor, y si además la imagen es considerada monumento artístico o histórico de la nación, el usuario deberá anexar al oficio una copia de los permisos emitidos por las

autoridades correspondientes, en este caso el INBA o el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

3. El Cenidiap se encarga de autorizar las reproducciones, el usuario firma una carta compromiso y la Biblioteca realiza la reproducción digital.

Utilización de las reproducciones fotográficas

Además de una fuente de investigación, las imágenes reproducidas se utilizan para la ilustración de exposiciones y homenajes nacionales (libros, catálogos, invitaciones, carteles); libros, revistas, videos, de temáticas diversas, no solo en publicaciones de artes plásticas; hemos recibido solicitudes de revistas de psiquiatría, libros de cocina, novelas (estas solicitudes son de países como Estados Unidos, Inglaterra, Brasil, etcétera, y por ende han sido publicadas en documentos de diversos idiomas); entre los materiales *sui generis* podemos mencionar rompecabezas, agendas, calendarios, cubos, latas de galletas.

Las fotografías también se han prestado para exposiciones, con la autorización del Cenidiap y con la póliza de seguro correspondiente. Como ejemplo tenemos el préstamo de fotografía personales de Carlos Mérida, el Dr. Atl y Carlos Orozco Romero para la exposición *Los pioneros del muralismo: la vanguardia* que se pudo apreciar en el Museo Mural Diego Rivera; la curaduría estuvo a cargo de Guillermina Guadarrama.

Conclusión

Como conclusión podemos enumerar algunos de los resultados y beneficios hasta la fecha de la intervención de estas colecciones fotográficas:

	Resultados	Beneficios
Diapositivas	Catalogación total de la colección.	Consulta de registros vía Internet e Intranet con el software ALEPH.
	Traslado total del acervo a cajas de polipropileno libres de ácido.	Preservación del acervo a través de su resguardo en un espacio físico adecuado y de la utilización de guardas con materiales con calidad de archivo.
	Inventario real de la colección.	Gracias a su catalogación evitamos la manipulación innecesaria de la colección, contribuyendo a su preservación.

Fotografías	Catalogación de alrededor de 76% de la totalidad de la colección.	Consulta de los registros en base de datos a través de ISIS, solo en Intranet.
	Inventario real de la colección (ya se le dio número de adquisición a todo el acervo).	Preservación del acervo a través de su resguardo en un espacio físico adecuado.
	Estabilización de aproximadamente 16% de la totalidad de la colección	División de este 16% de la colección de acuerdo con su proceso fotográfico y utilización de guardas con materiales con calidad de archivo.

**Fondo Documental
Arte Actual 1990-2009**

Edwina Moreno Guerra

RESULTA indiscutible que la documentación de las artes emergentes (arte interdisciplinario, instalación, arte-objeto, performance) en México es insuficiente y desarticulada, ya que obedece a iniciativas individuales e institucionales aisladas.

El arte actual va más allá de los géneros. Pintura, gráfica, arte digital, escultura, instalación, video, performance, acción: las disciplinas se confunden y se retroalimentan, estableciendo códigos de representación diferentes a los que conocíamos hasta hace poco. Además de la interdisciplina como recurso generalizado, los factores de trastrueque de los códigos son diversos: uso de materiales y soportes no convencionales, gusto por lo tridimensional y lo efímero, intervención casi sistemática del espacio urbano y lectura paródica de las tradiciones pictóricas. Estos nuevos lenguajes formales y conceptuales plantean cuestionamientos estéticos y existenciales que, obsesivamente, giran en torno a una serie de temas interrelacionados: cuerpo, identidad, poder, resistencia.¹

Relatar en contadas cuartillas años de investigación es un esfuerzo que viene de ciertos rincones a donde no puedo llevarlos pese a mi buena voluntad, y en donde, de todas maneras, no sería mucho lo que podría verse. Tal como cita Álvaro Mutis en "Hastío de los peces",² el celador de un buque trabaja solo, conservando y cuidando el estado de las cosas con conciencia de lo importante de su responsabilidad. El investigador que genera un archivo sobre arte es como un celador de un buque o yate. Ambas labores son solitarias, indispensables y discretas, constantes en su fértil cuasianonimato.

Muchos investigadores, además de ser celadores de un archivo o fondo documental, también ceden ante el irresistible fulgor del reflector de los medios o el auditorio, y multiplican sus labores con la difusión de sus conocimientos en medios de comunicación, auditorios o aulas. Si es cuestión de confesar, nunca he pretendido

¹ Silvia Navarrete, "La documentación del arte actual en el Cenidiap", *Tierra Adentro*, núm. 102, febrero-marzo de 2000, México, p. 65.

² Álvaro Mutis, *Antología*, España, Plaza & Janés, 2000.

más que mi labor de investigadora y responsable de un archivo especializado; para mí es una labor valiosa, necesaria y cuya importancia merece todo mi esfuerzo.

La importancia de generar un archivo de arte actual

Más que ninguna otra época, los siglos XX y XXI nos ofrecen una galaxia inigualable de estilos y enfoques del arte. El mundo artístico se ha vuelto más internacional, los artistas han experimentado con nuevos medios y el prestigio de las mujeres artistas ha crecido considerablemente. Sin embargo, en México carecemos de documentación actualizada sobre el arte. La mayoría de los historiadores o investigadores documentan la creación de la primera mitad del siglo XX, y aún menos de ellos la difunden oportuna y apropiadamente. Esto genera una terrible carencia, lagunas de información sobre el sistema del arte, que hacen pensar a muchas personas que no existen creadores de avanzada en México; algunos de ellos son realizados por extranjeros, otros son escritos con ligereza y poco apego a la realidad histórica o con ausente sentido crítico. Estos vicios son posibles porque la documentación sobre el arte actual es una actividad en la que casi no hay competencia que impulse a la superación, también por la falta de valoración de esta actividad de parte de las instituciones político culturales y editoriales y, en ocasiones, por la apatía de los miembros del sistema artístico mexicano (artistas, curadores, periodistas, galeristas, etcétera). Un archivo no es sino el establecimiento de documentación para las tres edades de los documentos (archivos administrativos, archivos intermedios y archivos históricos).³ Los archivos administrativos o actuales son el territorio de la crítica del arte, que se ocupa de los artistas vivos y sus obras recientes; estos mismos archivos con el paso del tiempo pasan a ser intermedios hasta llegar a ser históricos.

Un archivo de arte actual ofrece un panorama importantísimo en la cultura, preserva la información y con ello permite la interpretación de la misma en el presente o en el futuro, brinda una forma de contemplar e indagar sobre el arte de la última década en México. Nos da la oportunidad de conservar nuestra historia y con ello nuestra identidad cultural, lo cual no tiene precio.

1. Desarrollo del proyecto

Origen, 1990/1998

En 1990 titulé al proyecto "Espacios oficiales, privados y alternativos para el arte joven". Conversé con especialistas en arte actual, con quienes coincidí en

³ Cfr. Antonia Heredia Herrera, "El sistema andaluz de archivos: elementos y estructuras. La identificación y la valoración, primeras funciones de la gestión documental", en *Sistemas archivísticos y tratamiento de documentos administrativos en el estado de las autonomías*, Santander, 1997, p. 41 y ss.

esa época, en la necesidad de la documentación. Me refiero a Los Quiñones y a Adolfo Patiño, entre otros. Una de las primeras cuestiones a definir fue el periodo por documentar. En 1981, Raquel Tíbol intervino, en respuesta a una invitación gubernamental, en la redacción de la convocatoria del Certamen de Aguascalientes (que existe desde 1966), al que denominó "Encuentro Nacional de Arte Joven". Considerando el rango de edad que pide dicho concurso, "el arte joven" incluye artistas de 30 a 35 años, el equivalente entonces a los nacidos a partir de 1955, quienes usan géneros tradicionales y no tradicionales. Esta clasificación presentaba inconvenientes, así que tuve que establecer un rango para reunir documentación de artistas visuales nacidos a partir de 1950 en adelante.

2. Apoyo a otros proyectos de investigación

- a) Parte de la documentación de este acervo forma parte de 200 expedientes de artistas no objetuales del proyecto "Taller de Arte Actual 1998/2000", el cual dirigió Sylvia Navarrete, mismo que se encuentran en la Biblioteca Nacional de las Artes.
- b) Con este proyecto he brindado apoyo a estudiantes que buscan información para trabajos universitarios, generalmente de carreras de artes visuales o afines, como comunicación o diseño.
- c) También he brindado información solicitada por investigadores nacionales y extranjeros.

Política posible o la forma en que he realizado el proyecto. Puntos positivos del proyecto y su entrega al Cenidiap

Con muchos años de laborar en el Cenidiap, cada vez estoy más convencida de la importancia de una institución como ésta, dedicada a la investigación, documentación y difusión de las artes mexicanas. En las siguientes líneas realizo una evaluación de las características de la realización de mi proyecto en relación con las políticas que he propuesto como ideales.

1. El Cenidiap se ha preocupado cada vez más por la seguridad y salud de las personas. Las dota de tapabocas y guantes para quienes manejan documentos antiguos o polvosos, también ha organizado cursos especializados para manejo de archivo. Sin embargo el lugar es inseguro en caso de siniestros, como ha quedado demostrado en los simulacros. Hay un área encargada de la protección civil de todo el Cenart que tiene escasa comunicación con el Cenidiap, lo que limita la eficacia de sus acciones.
2. En cuanto a la calidad de la documentación:
 - a. La actualización de los fondos depende de la buena voluntad de cada investigador. No existe ninguna reglamentación para que esto ocurra de forma

general. He procurado hacer acopio hemerográfico y documental cotidiano con el apoyo de amistades y conocidos.

b. Sobre la actualización de los investigadores respecto a su proyecto no existen exigencias institucionales, por lo que es otro punto que depende del libre albedrío de cada investigador. No es obligatorio, sin embargo existen estímulos para promoverlo ya que con ello los investigadores pueden mejorar su posición laboral. Me he actualizado asistiendo a cursos especializados sobre archivo y arte, visitando galerías y museos en México y otros países, asistiendo a eventos académicos y reuniendo bibliografía especializada.

3. En relación con la preservación de los fondos:

a. Cito la forma de archivo: se utilizan carpetas Lefort en las que se emplean hojas membretadas del Cenidiap que tienen casillas para registrar nombre de la revista o periódico, sección, página y fecha. En estas hojas se adhiere la información obtenida. Se rotulan las carpetas en el lomo con la especificación de lo que contienen. También se cuenta con índice del contenido de todas las carpetas.

En las citadas carpetas podemos encontrar nombres de críticos reconocidos como Carlos-Blas Galindo, Jorge Alberto Manrique, José Manuel Springer, Luis Carlos Emerich, Luz María Sepúlveda, Mónica Mayer, Raquel Tibol y Teresa del Conde, así como de algunos artistas innovadores, emergentes o dominantes como Boris Viskin, César Martínez y Antonio Ortiz *Gritón*, quienes comparten espacio archivístico con artistas de menor valía en sus propuestas. Además hay información sobre espacios culturales, galerías, museos, tomas de espacios, periódicos, concursos, ferias, libros, homenajes, grafiti, quejas, moda, política, mercado, notas internacionales, becas, aniversarios. Unos nos darán gusto, otros un dolor de cabeza; todo cabe en un archivo sabiéndolo acomodar.

El archivo de arte es el depositario de las respuestas crítico-sociales del sistema artístico, aunque falta el intérprete oportuno. Mi labor ha sido reunir el archivo de las respuestas, y sin afán de dar una interpretación del sistema artístico mexicano durante dos décadas, planteo las siguientes conclusiones o ideas a manera de opinión personal. Las divido en producción y consumo, citando así la visión de Juan Acha.

Producción

Con producción me refiero a la formación de los creadores en escuelas, los lenguajes en boga y las becas de producción. Con la creación del Cenart, que se abrió al público en 1994, se trató de lograr una interdisciplinariedad entre las escuelas, lo que no quiere decir que se haya logrado, pero sí que fue gene-

rado un espacio que permite que esto tenga mayores posibilidades de suceder. En las escuelas de arte se comenzó a hablar de lo no-objetual o conceptual, priorizándolo sobre la pintura y los demás géneros tradicionales. Los nuevos lenguajes y la teoría comenzaron a aparecer como materias en las escuelas de arte. Muchos artistas han sido conceptuales siempre, como Víctor Rodríguez o Antonio Luquin, sin embargo otros lo han sido solo porque se puso de moda. Ahora, paradójicamente, hay una especie de regreso a la pintura, pues parece que muchos conceptuales (sobre todo los acomodaticios) sienten que ya agotaron ese lenguaje, entonces se da incluso un cierto regreso a la figuración. La mayoría de las becas lamentablemente son solo de producción y no de distribución de las creaciones; sin embargo, en los años que llevan de vida, han avanzado diversificando los géneros que apoyan, aumentando el número de beneficiarios y generando cierta difusión de los resultados de sus programas.

Distribución

Con distribución me refiero a los espacios públicos, privados y los alternativos, incluyendo los concursos y las becas en caso de estar encaminadas a la distribución de la obra y no solo a la producción de la misma. Hasta la década de 1980 los artistas visuales debían empezar a darse a conocer en la galería José María Velasco, de ahí podían ya pasar al Museo de Arte Carrillo Gil, que no era tan importante como ahora, para después aspirar a exponer en el Museo de Arte Moderno, y finalmente luego anhelar lo máximo, que era exponer en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Se hablaba de este círculo de cuatro lugares establecidos como una forma para lograr el éxito. En la década de 1990 había rezagos de “neomexicanismos”, al tiempo que algunos artistas de avanzada trabajaban en sus propuestas renovadoras. Surgió Ex-Teresa Arte Actual, que aunque su nombre se asocia con lo alternativo es institucional. El Museo del Chopo mantenía una presencia especial debido a su apertura y tolerancia con muchas manifestaciones. Por esa misma época aparecieron las becas a las que convoca el Fonca y luego el Sistema Nacional de Creadores.

A mediados de los 90 se vivió la proliferación de corredores culturales, de espacios alternativos y galerías de autor como la de Temístocles, Aldo Flores con el Salón de los Aztecas, Tallerías, la Quiñonera, la Panadería, Pinto mi raya y otros espacios abiertos por pequeños grupos de artistas con cierto reconocimiento, promotores culturales que se independizaron del gobierno y abrieron espacios independientes. Se rompió el esquema de cuatro espacios institucionales, los artistas buscaban espacios en galerías comerciales. Los artistas prefirieron el mercado en vez de la legitimación del gobierno a través de sus instituciones culturales, entre otras causas esto pudo deberse a la crisis económica del gobierno.

Consumo

Me refiero tanto al consumo pasivo (observador) como al activo (comprador), y entre los coleccionistas a los institucionales o empresariales, de fundaciones, y al coleccionismo individual. En México se han destacado los coleccionistas de Monterrey. A mediados de la década de 1990 había un mercado en crisis. No todos los artistas estaban en el mercado, necesitaban galerías críticas especializadas, difusión en los medios; a veces organizaban exposiciones en sus casas. Los artistas que lograron insertarse en el mercado muchas veces cedían a las modas, ya sea del *mainstream* internacional o de influencias locales en demanda, como la oaxaqueña.

La asistencia a museos y galerías estaba muy marcada por el poder de convocatoria del artista o del espacio. El arte nuevo es elitista porque el público mayoritario no tiene idea de qué significan los lenguajes de avanzada. No ha habido formación de público en el país. México tiene un público de inauguraciones, ya sea por el coctel o por otro atractivo; después es raro ver un espacio con muchos visitantes. En Estados Unidos existen públicos tanto en inauguraciones como en los demás días, resultado de una política sostenida de formación de públicos que aquí tendría que establecerse.

Producción-distribución-consumo

“Para la mejor utilización de la unidad y variedad del trinomio producción-distribución-consumo, será menester diferenciar entre la inevitable primacía de la producción material de la sociedad (la capitalista por ejemplo) sobre todas las actividades básicas de la cultura, y la primacía cambiante de una de esas actividades sobre las otras dos en las manifestaciones culturales o estéticas.”⁴

Las instituciones culturales priorizan la producción sobre la distribución y el consumo, en una política en contra del desarrollo integral de las artes. Las galerías priorizan la distribución con lo que se vuelven las principales espacios que los artistas buscan para lograr insertarse en el mercado del arte. Los artistas, para lograr incrementar sus procesos de distribución y consumo, están en un aprendizaje y reconstrucción de estrategias tomadas de los medios masivos y audiovisuales a fin de aumentar su impacto político y social.

Me interesa continuar generando fondos documentales sobre el arte actual mexicano porque estoy convencida del valor de esta actividad, con la cual me he comprometido.

⁴ Juan Acha, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México, Coyoacán, 1999.

Conclusiones

Quiero compartir con ustedes una serie de reflexiones en torno al trabajo que realizamos, para conformar el patrimonio documental artístico de México.

1. Generalmente las discusiones en torno al patrimonio documental se inclinan a problematizar sobre estrategias de administración y conservación de archivos, pero pocas veces profundizamos en el trabajo curatorial que lleva a cabo el documentalista para la conformación de su fondo, el cual requiere de una ardua tarea de investigación y reflexión, donde lo principal es la reconstrucción de una memoria colectiva que facilite la explicación de los procesos históricos y culturales de un acontecimiento o personaje.
2. Con el hecho de reunir de forma sistemática una serie de fuentes documentales sobre un tema específico, ya estamos creando un patrimonio documental que puede darle una explicación a un tiempo y espacio determinado. Para que este patrimonio documental tenga una valoración social y colectiva, requiere de una construcción cultural que debe estar sujeta a las circunstancias sociales e históricas de una sociedad o comunidad. Es decir, es el punto de partida para darle identidad a un grupo social delimitado.
3. Por el valor cultural que esto implica, nuestro trabajo como documentalistas debe estar sujeto a una serie de condiciones que asegure la preservación del patrimonio.
4. En México hace falta trabajar más en torno a la legislación del patrimonio documental artístico. No existen políticas culturales dirigidas a su protección, lo que genera un vacío jurídico que no facilita su gestión y difusión.
5. Para que se reconozca el trabajo que realizamos de forma solitaria, es necesario considerar, como bien señala la especialista María Idalia García, proyectos que vinculen tres aspectos: el cultural, el institucional y el jurídico. Solo así se podrá sustentar nuestra importante labor, o de lo contrario estaremos siempre con el riesgo de perder este bien cultural, que resulta fundamental en un mundo global como el que vivimos, para el registro de los procesos estéticos y artísticos en México.

Biblioteca Juan Acha del Cenidiap

Jeannette Méndez Ramón

Antecedentes

EL Cenidiap fue instaurado en 1985 por el Instituto Nacional de Bellas Artes ante la urgencia de exhibir exposiciones sustentadas en una investigación y documentación de la colecciones de obras de artes del Instituto.

El Cenidiap inició sus funciones de servicios de información a usuarios nacionales y extranjeros a partir de un pequeño acervo especializado en artes plásticas del siglo xx, acervo que gradualmente fue creciendo a tal grado que para 1993 su contenido documental adquirió gran valor trascendental dentro del patrimonio cultural artístico de la nación. Los espacios del Cenidiap fueron divididos en áreas y fondos: biblioteca, área de catálogos individuales y colectivos, área de fotografía y diapositivas, área de expedientes individuales, colectivos y temáticos, área de investigaciones individuales y temáticas, área de publicaciones periódicas junto con la colección de carteles y la colección de fondos. Esto con una misión: registrar, conservar y difundir la memoria artística documental de nuestro país a escala nacional e internacional.

Como es natural, a través del tiempo no solo se acrecentaron los acervos del Cenidiap, sino también los de los demás centros de investigación pertenecientes al INBA. Con el desarrollo de colecciones en las diferentes disciplinas del arte, surgió la necesidad de un espacio *ex profeso* para la realización de dichas actividades profesionales. Con el propósito de implantar soluciones, en el sexenio del gobierno del presidente Carlos Salinas de Gortari, como parte de sus últimos proyectos culturales, se mandó construir el Centro Nacional de las Artes (Cenart) con el objetivo de albergar en un zona arquetipo los cuatro centros de investigación: el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza), el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim), el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (Citru) y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) junto con las escuelas de educación artística del INBA. Los acervos documentales que pertenecían a dichos centros

de investigación se incorporan en calidad de comodato a la Biblioteca de las Artes del Cenart, y el personal de investigación que pertenecía a estos centros se les reubicó en la Torre de Investigación y Dirección.

En el mismo año, debido a la naturaleza de sus tareas profesionales de investigación, el Cenidiap comenzó a conformar una biblioteca interna con un acervo totalmente independiente de la Biblioteca de las Artes, con la finalidad de brindar información especializada a la comunidad académica conforme a sus líneas de investigación. La Torre de Investigación no fue diseñada para guardar acervos documentales, por tal razón la colección de la biblioteca del Cenidiap, por falta de un espacio propio, de 1997 a inicios de 2009 permaneció ubicada en dos espacios físicos: la sala de juntas y el área de documentación del propio Centro.

A principios de 2010, ante esta restricción de espacio y el peligro constante que corre la Torre de Investigación al cargar demasiado peso, se gestionó el traslado de la biblioteca del Cenidiap a la Biblioteca de las Artes en calidad de comodato, la Biblioteca de las Artes impuso como única condición que solo se trasladaran títulos que no existieran en su catálogo. El director del Cenidiap, Carlos-Blas Galindo, la coordinadora de Documentación, Patricia Brambila Gómez, y la responsable de la biblioteca, Ma. Jeannette Méndez Ramón, acordaron que la biblioteca no se podía desmembrar, y con el apoyo del Director se la asignó un espacio único dentro del Cenidiap para su crecimiento y resguardo, y así brindar un servicios de información de forma adecuada y eficazmente.

El 17 de mayo de 2010 nació formalmente la biblioteca con el nombre oficial "Biblioteca Juan Acha del Cenidiap", haciéndole honor al ya fallecido crítico de arte. La ceremonia de inauguración fue presidida por la esposa de Acha, maestra Mahia Biblos.

Sobre la colección

Actualmente la Biblioteca Juan Acha cuenta con 4 200 unidades de documentos especializados en artes plásticas de los siglos xx y xxi. Su temática refiere asuntos relacionados con pintura, escultura, fotografía, cerámica, grabado y corrientes artísticas, entre otros, plasmados en una diversidad de soportes documentales, entre ellos monografías, catálogos de exposiciones individuales y colectivas, tesis, publicaciones periódicas, obras de consulta y material audiovisual en formatos VHS, DVD y CD.

Desarrollo de las colecciones

El acervo de la Biblioteca se enriquece a través de donaciones en las siguientes modalidades:

1. La Coordinación de Difusión trabaja con el Programa de Distribución y Promoción de Publicaciones del Cenidiap en escala nacional e internacional con instituciones encargadas de impartir, crear y difundir nuestra memoria artística. En México se tiene intercambio con museos, bibliotecas, centros de investigación y universidades, entre ellas la Universidad Nacional Autónoma de México y otras de varios lugares de la República Mexicana. En el extranjero se tiene contacto con instituciones culturales y educativas de países como Argentina, Colombia, Chile, Perú, Venezuela, Bélgica, España, Francia, Puerto Rico, República Dominicana, Panamá, Guatemala y Costa Rica. Cabe mencionar que la Coordinación de Difusión cumple con enviar los títulos publicados por el Cenidiap, pero no es obligatorio que la instituciones favorecidas con estos envíos manden sus obras publicadas, es por ello que en realidad no son tan vastas las donaciones recibidas por esta vía.
2. Tesis donadas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda". Estos soportes documentales son de gran valor dentro de una biblioteca especializada por la información actualizada que nos proporcionan.
3. Donaciones por la comunidad académica del Cenidiap. Adquisiciones resultado de sus visitas a espacios culturales donde se exhiben obras artísticas de todos los géneros y épocas.

Organización

La colección se encuentra catalogada bajo las Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCA) en tablas de Word, aplicando los siguientes campos: clasificación, fecha de registro, autor, lugar y fecha de publicación y observaciones o notas. La asignación topográfica de la colección corresponde al número consecutivo de adquisición, mismo con el que se recupera el material en la estantería.

Es de importancia mencionar que desde 2003 el acervo que se menciona se empezó a registrar en el programa ALEPH con 10 por ciento de avance, sin embargo cuando el titular de la Coordinación de Documentación fue cambiado este trabajo se suspendió, reanudándose en 2005 y suspendiéndose de nuevo en 2006 debido al costo de las licencias del programa. Actualmente, trabajando junto con la nueva Coordinación de Documentación se está en espera de la gestión de una nueva licencia del *software* o, en su caso, la instalación del programa Micro-Isis.

Como herramienta fundamental para la actividad académica del Cenidiap, la Biblioteca Juan Acha se rige bajo los siguientes objetivos y funciones:

Objetivos

1. Adquirir, conservar, preservar, organizar y difundir el acervo de manera permanente.
2. Satisfacer necesidades de información de la comunidad académica del Cenidiap.
3. Brindar servicios de información con eficacia y calidad, de acuerdo con los requerimientos de la actualidad.

Funciones

1. Orientar, ayudar y apoyar en la localización de información a los investigadores del Cenidiap.
2. Proporcionar a la comunidad académica y usuarios en general la información y materiales solicitados del acervo de la Biblioteca.
3. Mantener informada a la comunidad académica acerca de nuevas adquisiciones.
4. Procurar la eficacia y calidad en los servicios que se prestan.

Servicios que brinda

1. Búsqueda en catálogo. Búsqueda de la información solicitada por el investigador en la base de datos en línea de las bibliotecas Juan Acha y de las Artes.
2. Préstamos. En dos modalidades: interno (dentro de las instalaciones de la Biblioteca) y externo o a domicilio (solo para el personal académico del Cenidiap).
3. Servicio de alerta. Servicio que mantiene informado a la comunidad académica sobre las nuevas adquisiciones de la Biblioteca.
4. Reprografía. Servicio de reproducción de los materiales que pertenecen a la Biblioteca (no se fotocopian monografías completas por respeto a los derechos de autor).

Conclusiones

Las bibliotecas especializadas, entre ellas la Juan Acha, son una herramienta esencial para el desarrollo de las actividades profesionales de investigación en cualquier rama del saber. Sin embargo es importante tomar en consideración que para brindar un excelente servicio la Biblioteca debe contar con un presupuesto propio para atender necesidades de organización con programas correctos, así como mobiliario e instalaciones adecuados.

La Biblioteca de las Artes del Cenart fue diseñada para albergar los documentos de los cuatro centros de investigación del INBA, pero desafortunadamente con el tiempo nos hemos dado cuenta que en su diseño no se tomaron en cuenta puntos como el crecimiento constante de las colecciones y la especificidad de sus características físicas; como resultado los acervos elaborados dentro de los centros de investigación ya no tienen suficiente espacio dentro de la mencionada biblioteca, en consecuencia el personal académico de los centros de investigación se ve en la necesidad de adaptar espacios propios para seguir cumpliendo con su misión de contener información actualizada y de primera mano para usuarios reales y potenciales.

Es por ello que, además, resulta importante seleccionar de forma adecuada al personal, por ejemplo quienes realizan la limpieza deben estar capacitados para realizar el aseo de mobiliario y material de manera adecuada.

Autoras

María Maricela Pérez García

Pasante del Colegio de Bibliotecología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (1993). Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) desde 1991. Laboró en el Departamento de Catalogación de la biblioteca del Instituto Nacional de Cancerología (1993-1994), en el Centro de Documentación Sobre Niños en Situación Especialmente Difícil dependiente de la UNICEF y el Departamento del Distrito Federal (1995) y en la biblioteca del Centro Juan Acha de Investigación Sociológica en Arte Latinoamericano, A. C. Ha presentado diversas ponencias en congresos y encuentros sobre documentación, bibliotecología y artes plásticas en distintos países. Correo electrónico: maricela_mary_p@yahoo.com.mx.

Verónica Arenas Molina

Licenciada de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Trabaja para el Cenidiap desde 1994 en el área de Documentación. Ha participado en proyectos como "Asignación de claves a expedientes de la colección de Archivo Vertical", "Rescate y organización del fondo documental María y Pablo O'Higgins" y "Rescate y organización de los fondos documentales (autor y temático) del Cenidiap, depositados en la Biblioteca de las Artes".

Jacqueline Romero Yescas

Pasante de la carrera de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Labora en el Cenidiap desde 2005. Fue encargada del Archivo Histórico y a su vez del Archivo de Concentración del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM (2001-2005). Participó en el II Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. Imágenes en Guerra. El Arte y los debates sociales, con el tema "Leopoldo Méndez y su obra. Una aproximación documental" y fue ponente en la exposición del rescate fotográfico de San Luis Tlaxialtemalco "Identidad con el tiempo, una mirada al pasado".

Guillermina Guadarrama Peña

Investigadora del Centro Nacional de Investigación y Documentación de Artes Plásticas del INBA. Maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha impartido diversos cursos sobre muralismo mexicano y dictado ponencias sobre arte mexicano en centros culturales de estados de la República. Participó en el libro *Los murales en los centros educativos*, editado por Conaculta y en el libro *Voces de artistas* coordinado por Teresa del Conde, entre otros. Ha publicado diversos artículos en la revista *Discurso Visual* del Cenidiap y en la revista *Crónicas* de el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Realizó un video titulado *Una galería de arte en Tepito*, la galería más antigua del INBA. Entre sus investigaciones se encuentran: *Inventario del muralismo mexicano de 1900-1990*, Los colectivos artísticos como respuesta artística a las crisis, Memoria de la galería José María Velasco, La obra mural de David Alfaro Siqueiros, el Frente Nacional de Artes Plásticas y la política cultural en el departamento de Artes Plásticas del INBA en el período de la Ruptura.

Alicia Sánchez Mejorada

Estudió la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana (1980-1984). Es académica del Cenidiap. Desde 1984 trabaja para el Instituto Nacional de Bellas Artes donde ha conformado diversos fondos documentales, entre ellos La Columna de la Independencia, Carlos Mérida, Gabriel Fernández Ledesma, Kati Horna, Antonieta Rivas Mercado, Diego Rivera, Celestino Gorostiza, el Archivo Histórico del INBA y el fondo sobre Cerámica Mexicana Contemporánea. Como académica ha participado en seminarios de crítica y teoría del arte; ha escrito artículos de divulgación artística en diversas revistas especializadas y catálogos de exposiciones. Es autora de libros como *El Encanto de Kati Horna*, *Viejos recuerdos. Nuevas memorias* y *La columna de la Independencia*, además de coautora de *Diego Rivera: obras. Correspondencia*, *Diego Rivera: obras. Textos polémicos 1921-1950* (vols. 1 y 2), *Kati Horna: recuento de una obra* y *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*. Desde 1986 tiene a su cargo el Archivo Fotográfico Kati Horna/Cenidiap.

Ana María del Consuelo Rodríguez Pérez

Licenciada en Sociología por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Es investigadora del Cenidiap desde 1987. Responsable del Fondo Mathias Goeritz. Ha publicado varios artículos sobre el artista y fue asistente del curador en las exposiciones *Los ecos de Mathias Goeritz*, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso en 1997 y *Mathias Goeritz un prehistórico contemporáneo* en el Museo de la Alhóndiga de Granaditas dentro del xxvi Festival Internacional

Cervantino en 1998. Junto con María Elena Durán Payán realizó la investigación de la colección Marte R. Gómez que alberga el Museo Casa Diego Rivera en Guanajuato. Actualmente participa en el equipo que lleva a cabo el proyecto *La cerámica contemporánea en México*.

Leticia Torres Hernández

Es historiadora del arte por la Universidad Iberoamericana, desde 1985 forma parte del equipo de investigadores del Cenidiap. Formó los fondos documentales Carlos Mérida, Isabel Villaseñor y colaboró en la sistematización y recuperación del Archivo Histórico del INBA. Actualmente trabaja en la conformación del Fondo Cerámica Contemporánea en México. Ha publicado en coautoría los libros *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo; En memoria de un rostro: Isabel Villaseñor; En contra la academia de pintura: el ¡30-30!* y *Escritos polémicos de Diego Rivera*. Participó como coautora en el video *Una mirada a la cerámica contemporánea*. También ha participado en la curaduría de las exposiciones como *Homenaje Nacional a Carlos Mérida: abstracción y americanismo* y *Contra la academia: el ¡30-30!*

Claudia Irán Jasso Apango

Licenciada en Bibliotecología por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Desde 1998 es jefa del departamento de Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes, donde ha participado en la curaduría de varias exposiciones documentales. En agosto de 2007 presentó la ponencia "Importancia de los programas de mano en la investigación teatral" en el Encuentro Académico Investigar para Documentar o Documentar para Investigar que se llevó a cabo en el Centro Nacional de las Artes; en noviembre del mismo año expuso en la Biblioteca de las Artes el trabajo "José Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera Barrientos Acosta y Rodríguez" en el marco de la conmemoración del 50 aniversario luctuoso de Diego Rivera; y en mayo de 2008 participó en la mesa redonda Apología por el patrimonio documental con la conferencia "Documentos: criaturas frágiles".

Edwina Moreno Guerra

Estudió la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana. Ha desarrollado labores en las áreas de investigación, registro y catalogación, documentación y difusión del Cenidiap. Colaboró en la investigación documental del Taller de Hucograbado y Taller de Grabado en Relieve de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" y en las publicaciones *50 años*

de Artes Plásticas. Palacio de Bellas Artes y Escuela Mexicana de Escultura: maestros fundadores con el capítulo "Escultor Francisco Arturo Marín". Ha escrito artículos para la revista electrónica *Discurso Visual*. En el Cenidiap desarrolla la investigación "Acervo documental de Arte Joven 1990-2000", dentro del cual se encuentra la catalogación de los espacios alternativos para el arte joven en el Distrito Federal, el registro en video del XVII Encuentro de Arte Joven, el proyecto conceptual El balcón del Cenidiap y el fondo documental sobre legislación patrimonial.

Jeannette Méndez Ramón

Egresada de la Licenciatura en Biblioteconomía en la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía. A partir de 1991 es investigadora del Cenidiap, donde ha participado en el área de Documentación en diversas tareas de catalogación, clasificación, servicios al público, colecciones y fondos del Cenidiap y de la Biblioteca de las Artes. Actualmente es responsable de la Biblioteca Juan Acha del Cenidiap, coordinadora honoraria de la Academia de Teoría y Metodología de la Documentación, miembro de la Academia de Arte Emergente y miembro del Consejo Académico del Cenidiap.

El presente libro electrónico se realizó gracias a la participación de los miembros de la Academia de Teoría y Metodología de la Documentación:

Jeannette Méndez Ramón. Coordinadora.

Edwina Moreno Guerra.

María Eugenia Garmendia.

Rodolfo García Cano Millán.

Jacqueline Romero Yescas.

Yrma Olivera Calvo.

Alejandra Estrada Durán.

Ma. Rosario Torres Rivera.

Exa Z. Castillo Martínez.

Rubén Pérez Vargas.

Abraham Briseño.