

arte diseño

Revista de la Facultad
de Artes y Diseño de la UNAM

Número 6
febrero 2023
ISSN: 2448-6752

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño



DIRECTORIO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Dr. Enrique Graue Wiechers

Secretario general

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario administrativo

Dr. Luis Agustín Álvarez Icaza Longoria

Secretaria de Desarrollo Institucional

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

Secretario de Atención

a la Comunidad Universitaria

Mtro. Javier de la Fuente Hernández

Abogado general

Dr. Alfredo Sánchez Castañeda

Director general de Comunicación Social

Mtro. Néstor Martínez Cristo

Coordinadora de Difusión Cultural

Dra. Rosa Beltrán Álvarez

Directora general

de Publicaciones y Fomento Editorial

Dr. Socorro Venegas Pérez



FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Director

Dr. Mauricio de Jesús Juárez Servín

Secretario general

Dr. Oscar Ulises Verde Tapia

Secretaria administrativa

L.C. Christian Viviana Solares Vargas

Secretario académico

Mtra. María Soledad Ortiz Ponce

Coordinación Editorial

Mtra. Montserrat Fernández Flores

EQUIPO EDITORIAL ARTEDISEÑO

Director general

Mauricio de Jesús Juárez Servín

Editor responsable

Julio Frías Peña

Edición y diseño

Luis Andraca Morales

Lectura y corrección

Yamarasbeth Marina Belén Díaz González

Editor de contenidos y formación

Luis Andraca Morales

Diseño original

Julio Frías Peña

Traducción y corrección de estilo

Yamarasbeth Marina Belén Díaz González

Distribución

Facultad de Artes y Diseño, Xochimilco

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Jaime Tarciso Álvarez

Universidad de Takushoku, Tokio, Japón

Dr. José Luis Caballero Facio

Facultad de Estudios Superiores
de Acatlán de la UNAM

Dra. Laura Castañeda García

Facultad de Artes y Diseño

Dra. Mónica Cejudo Loera

Facultad de Arquitectura de la UNAM

Dra. Francesca Cossolino

Escuela Nacional Superior
de Artes Decorativas de París, Francia

Dr. Marco Vinicio Ferruzca Navarro

Universidad Autónoma Metropolitana,
unidad Azcapotzalco

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas

Facultad de Artes y Diseño de la UNAM

Dr. Roberto Iñiguez Flores

Tecnológico de Monterrey

Dr. Manuel Lecona López

Universidad Politécnica de Valencia, España

Mtra. Ana Elena Mallet

Tecnológico de Monterrey

Germán Montalvo Aguilar

Facultad de Artes y Diseño de la UNAM

Christopher O'Brien

Profesor emérito, Universidad
de Nottingham, Inglaterra

Dra. Mónica Pérez Baez

Universidad la Salle, Ciudad de México

Dra. María del Carmen Razo Aguilar

Universidad Anáhuac

Dr. Luis Rodríguez Morales

Universidad Autónoma
Metropolitana unidad Cuajimalpa

Dra. María Eugenia Rojas Morales

Universidad Iberoamericana Santa Fe

Mtra. en Arq. Lilian Salazar Díaz

Tecnológico de Monterrey

Dr. Iván San Martín Córdova

Facultad de Arquitectura de la UNAM

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe

Facultad de Estudios Superiores
de Cuautitlán de la UNAM

Mtro. Alejandro Tapia Mendoza

Universidad Autónoma
Metropolitana unidad Xochimilco

Dr. Carlo Vezzoli

Politécnico de Milán, Italia

ArteDiseño, año 4, número 7, del 1 de diciembre al 30 de diciembre del 2023. Es una publicación semestral, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, mediante la Facultad de Artes y Diseño, Avenida Constitución No. 600, Barrio la Concha, Alcaldía Xochimilco, C.P. 16210, Ciudad de México, Teléfono 5489 4922 ext. 109, correo electrónico **revista.fadunam@gmail.com**.

Editor responsable: Julio Frías Peña. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2015-1113120554600-102, ISSN: 2448-6752, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16742, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa y encuadrada por Comercializadora EyES, S.A. de C.V.; Calle 28 de diciembre, número 43 colonia Emiliano Zapata, C.P. 04815 Alcaldía de Coyoacán. Este número se terminó de imprimir el 28 de febrero del 2023, con un tiraje de 500 ejemplares en impresión offset sobre papel bond de 120 gramos en interiores y papel couché semimate de 250 gramos en forros. Esta publicación aparece en el directorio del Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (LATINDEX) con el Folio Único 23541.

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de sus autores. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos publicados, siempre y cuando se cite la fuente completa de esta publicación.

CONTENIDO

Mauricio de **Jesús Juárez Servín**

PRESENTACIÓN

p. 6

Julio **Frías Peña**

NOTA DEL EDITOR

p. 7

INVESTIGACIÓN

Mercedes **Sierra Kehoe**

IMAGOGRAFÍAS DE LA DIVERSIDAD:

El entremedio de la cultura.
El Muralismo y el concepto de diversidad

p. 9

LA FAD EN EL TIEMPO

Elizabeth **Fuentes Rojas**

PIONERAS DEL GÉNERO PAISAJISTICO EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

p. 19

TESIS

Christian **Chávez López**

ENFOQUE DE SISTEMAS COMPLEJOS EN EL PROCESO DE DISEÑO

p. 54

ACTUALIDAD

Oscar **Salinas Flores**

EL CONTEXTO ACTUAL DEL DISEÑO MEXICANO

p. 70

PORTAFOLIO

Juan Villoro

RAFAEL LÓPEZ CASTRO,
EL PRIMER DOCTORADO
HONORIS CAUSA QUE
ENTREGA LA UNAM
A UN DISEÑADOR

p. 35

ENTREVISTA

Julio Frías Peña

GERMÁN MONTALVO,
50 AÑOS DE DISEÑO

p. 44

EXPOSICIÓN

Roberto Iñiguez Flores

UNA MODERNIDAD
HECHA A MANO

p. 80

RESEÑA

Lilian Salazar Díaz

ACCESIBILIDAD
ARQUITECTÓNICA,
SU APLICACIÓN
AL DISEÑO DE ESPACIOS

p. 86

Presentación

Mauricio de Jesús Juárez Servín

Director de la FAD

Una de las tareas sustantivas de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, es la divulgación del conocimiento que genera, así como del saber desarrollado en otras instituciones pero que tiene eco en nuestras aulas, laboratorios, institutos, escuelas, facultades y programas de posgrado, entre otras instancias de la Universidad.

En su esencia el Diseño tiene como objetivo elevar la calidad de vida de las personas a través de comunicaciones visuales, productos, servicios, objetos y sistemas que en muchos de los casos resultan verdaderas innovaciones y que dan muestra de la inteligencia humana. Al igual que el Diseño, el Arte juega un papel importante en la cultura de los pueblos y México no es la excepción; al revisar la historia del arte en nuestro país es posible observar la notable labor de José María Velasco, Diego Rivera, Luis Nishizawa, Omar Arroyo, Javier Marín y Francisco Castro Leñero, por citar solo unos cuantos egresados o profesores de la Academia de San Carlos o de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, hoy Facultad de Artes y Diseño, FAD. Es por esta gran tradición e influencia

en las artes y el diseño en México que celebramos el relanzamiento de la revista *ArteDiseño* después de una inexcusable pausa de cinco años.

ArteDiseño surgió en febrero del 2016, como una revista que recogía las experiencias de otras publicaciones realizadas en la historia de la Facultad de Artes y Diseño, sin embargo para esta nueva época la publicación se orienta con un mayor sentido de la inclusión, contemporaneidad y análisis reflexivo del acontecer de esas disciplinas al interior y exterior de la FAD.

Hoy es entonces motivo de júbilo para la comunidad de la FAD ya que el relanzamiento de su revista *ArteDiseño* busca dar continuidad a un proyecto importante que no podía ser postergado más; es así que el número seis de esta nueva época presenta los trabajos de un destacado grupo de investigadores, artistas y diseñadores quienes a través de estas páginas nos comparten sus investigaciones y reflexiones.

Enhorabuena por el relanzamiento de *ArteDiseño*, revista semestral académica de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. ►

Editorial

Julio Frías Peña

Para quien esto escribe, es motivo de orgullo presentar el relanzamiento de la revista *ArteDiseño*, publicación de la Facultad de Artes y Diseño, FAD. Esta revista ha logrado ser incluida en el Directorio del Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, LATINDEX. Este hecho requirió de un gran esfuerzo por parte del equipo editorial de la revista en su primera etapa comprendida del 2016 al 2018. Entre los requerimientos necesarios para tal registro, se necesitaba que fuera arbitrada y con una publicación periódica comprobable, aspectos que entre otros aseguraran su calidad y rigor académico, características propias de las revistas académicas serias alrededor del mundo.

Ahora, cinco años después, es que la actual administración de la FAD ha tenido a bien recuperar esta revista que sin justificación alguna fue descontinuada del 2018 a 2022, por lo que esto significaba un compromiso para continuar un proyecto que sin duda aporta mucho al estudio de las Artes y el Diseño.

Este número nos ofrece en el marco del centenario del Muralismo en México, el tema: *Imagografías de la diversidad: el entremedio de la cultura. El Muralismo y el concepto de diversidad*, texto preparado por la doctora Mercedes Sierra. Dentro de la sección La FAD en el tiempo, se incluye un artículo de investigación de la doctora Elizabeth Fuentes el cual ahonda sobre el papel de las primeras mujeres paisajistas que cursaron estudios en la Academia de San Carlos.

La sección de Portafolios presenta el trabajo del destacado diseñador Rafael López Castro, primer diseñador, además de fotógrafo,

tipógrafo e ilustrador, en recibir un Doctorado Honoris Causa por la UNAM. En el apartado de Entrevista se presenta un diálogo entre Germán Montalvo y este editor con motivo del cincuenta aniversario de labor profesional de este reconocido diseñador, y quien fuera el primer mexicano en ser miembro de la Alianza de la Gráfica Internacional, AGI.

Diseño y Sistemas Complejos. Modelo Sistémico-Complejo aplicado al proceso de diseño como estrategia de acción para la sostenibilidad, es la Tesis seleccionada para la sección de proyectos de graduación y fue la tesis de grado doctoral que defendió la profesora Christian Chávez López. Por su parte Oscar Salinas Flores, en el apartado Actualidad, detalla en su artículo: *El México actual y la cultura del diseño*, las áreas de desarrollo de los diseñadores mexicanos, así como los acontecimientos más importantes dentro de la escena del diseño en México y cómo estos eventos van moldeando el diseño en nuestro país.

El número seis de *ArteDiseño* incluye en su sección Exposición una nota de Roberto Iñiguez Flores sobre la exhibición: *Una modernidad hecha a mano*, exposición que se presentó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo y que fue curada por la historiadora y crítica del diseño Ana Elena Mallet.

Este número de relanzamiento concluye con la reseña del libro *Accesibilidad arquitectónica, su aplicación al diseño de espacios*, obra realizada por la Arquitecta Lilian Salazar Díaz y que tiene como objetivo servir de referencia a todos aquellos arquitectos y diseñadores que están planeando la edificación de espacios inclusivos.

Sirva pues este número como la continuidad de la primera etapa de la revista *ArteDiseño* pero también como el establecimiento de una nueva época en las publicaciones de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. ►

Imagografías de la diversidad: el entremedio de la **cultura**, el **muralismo** y el **concepto de diversidad**

María de las Mercedes **Sierra Kehoe***

*Es doctora en Historia del Arte por la UNAM, sus líneas de investigación son el muralismo en México, su restauración y los procesos de investigación y divulgación a partir de las nuevas tecnologías. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT. Es coordinadora del seminario Imagen y Narrativa en el arte mural en México, además de que coordina la publicación especializada en muralismo *Reflexiones del muralismo en el siglo XXI*, en las versiones digital e impresa. Ha escrito varios libros sobre la iconografía y sus reinterpretaciones en el muralismo del siglo XX. Es miembro fundador y profesor invitado para la Licenciatura en Muralismo de la Universidad Nacional de la Plata en Argentina. Ha sido galardonada con el reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz que otorga la UNAM a mujeres destacadas en su área.



▲
Fig. 1
 Mural completo
 Diego Rivera
*Sueño de una tarde
 dominical en la
 Alameda Central.*

Cuestionar la identidad dentro de un contexto como el de la primera mitad del siglo XX en México resulta un tema vasto donde convergen en sí mismas ideas alrededor de nociones como la tradición y la tradición del oprimido, así como los mismos lenguajes como la visibilidad de una conciencia revolucionaria a forma de exaltación nacional.

Atender a temas como el indigenismo, la identidad y la historia, entre otros, resultan ser procesos narrativos que fueron ignorados en su momento y que son temas torales como la tradición y los mitos fundacionales de una sociedad.

No podemos olvidar que, en un principio, la Academia de San Carlos estuvo supeditada en su mayoría a la realización de talleres donde el ejercicio de imitación de obras europeas se volvió un fin. Sin embargo, la protesta ante ese academicismo hizo lo suyo iniciando una nueva senda por transitar, senda que sentaría sus bases en aquellos discursos que atendieron a procesos históricos que servían para reafirmar en la sociedad sentimientos firmes hacia el nacimiento de una nación olvidando con ello temas de vital importancia.

Dentro del artículo *Vidas en los bordes: el arte del presente*, Homi Bhabha expone una reflexión:

... el “más allá” no es ni un nuevo horizonte ni dejar atrás el pasado [...] Comienzos y finales pueden ser los mitos del sustento de los años intermedios; pero en el *finde sciele* nos encontramos en el

momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión.¹

Bajo esta postura, las imágenes que fueron creadas en la primera parte del siglo XX sentaron sus bases bajo criterios y aproximaciones que se centraron en un pensamiento moderno y, por tanto, en la realización de un proceso creativo transcultural.

Diego Rivera realizó entre 1947 y 1948 el mural *Sueño de una tarde dominical en la alameda central*, obra de 15 metros de largo por 4.8 de ancho, en la que dejó plasmado, de modo sintético, ideas y conceptos inalterables que se acercaban al pensamiento de Bhabha.

El eterno indígena o la forma inalterable de procesos antropológicos en la construcción de los discursos visuales derivan de claros distanciamientos de singularidades entre clase o género, como lo puntualiza Bhabha, que dan como resultado un abanico de sujetos donde la conciencia de las posiciones es crucial para entender de modo ficticio una realidad y su ubicación en el tiempo y en el espacio.

El genio y la creación del pincel de Rivera lograron que esta obra posea un encuentro de significantes diferentes a algunas de sus obras anteriores, que tienen una carga política evidente. Un acierto es aquel que este pintor plasmó, un lugar en el que las diferencias culturales y las identidades se sostienen en sí mismas compartiendo un solo espacio.

Tanto el uso de la distancia social, como el uso del espacio dentro de un gran lienzo revelan las diferencias temporales y clasistas, el antagonismo de una sociedad donde las fronteras de las desigualdades encuentran su espacio dentro de la obra misma. Sin embargo, existen recursos utilizados por Rivera como aquellos que enaltecen la tradición del oprimido frente a una despersonalización de los personajes que integran una imagen construida implantando en ellos distinguidas actitudes y actividades burguesas.

Las circunstancias atemporales son usadas por el pintor, el espacio se encuentra delimitado de modo lapidario, donde ninguno de los que aparece ahí puede ocupar el lugar del otro, por eso no se permite el sueño de la inversión de papeles.

Dentro de un pensamiento poscolonial, el problema de la identidad se vuelve un tema donde los espacios representados no pueden ser ocupados por estereotipos que no corresponden a la propia identidad.

¹ BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Manantial, 1994, p.13

►
Fig. 2
Recorte de la
inquisición del mural.



Si la construcción de sujetos coloniales en una narrativa visual se convierte en la evidencia del ejercicio del poder colonial, entonces, es posible dilucidar que los personajes contruidos por el pintor refuerzan articulaciones de formas y diferencias de poder y de sexo sostenidas de modo simultáneo a lo largo de su obra.

El tema de la representación, como una forma oportuna de narrativas realistas, donde los temas del racismo y del colonialismo coinciden en un mismo espacio representado, se vuelve un proceso más profundo de formaciones sociales dentro de una sociedad burguesa occidental de mediados del siglo XX.

Juegos de poder y funciones del juego

Entender el juego de poder dentro de la obra de Rivera supone un ejercicio interesante desde la perspectiva de una función

estratégica pues, como menciona Bhabha, es el aparato que gira sobre el reconocimiento y la *renegación* de las diferencias raciales, culturales e históricas.² Por consiguiente, encontramos estos procesos dentro de las propias escenas mexicanas mediante un sueño hilarante del pintor.

Dentro de la interpretación pictórica de las identidades, se suma a este juego de poder lo que Victor Stoichiță³ llama la 'confrontación subliminal' donde la génesis y la significación aparecen dentro de un tema tradicional que es reconocido como la identidad que, en todo caso, es considerada la piedra angular de la representación occidental.

La colección *Imago* grafías de la diversidad contiene imágenes donde el uso de los juegos de poder, así como las funciones del juego se entrelazan dentro del recorrido. Curiosamente al revisar la narrativa propuesta

2 Un aparato que gira sobre el reconocimiento y la *renegación* (*diasovowal*) de las diferencias raciales, culturales e históricas. Su función estratégica predominantemente es la creación de un espacio para pueblos sujetos (*subjets peoples*) a través de la producción de conocimiento en términos de los cuales se ejercita la vigilancia y se incita a una forma compleja de placer y displacer.

3 STOICHIȚĂ, Victor. *La imagen del otro*. Madrid, España, Ediciones Cátedra, Colección de ensayos, 2016.



◀ **Fig. 3**
Recorte de la
Escena de la Revolución.

por Rivera se encuentran dos escenas cercanas a las interpretaciones aquí presentadas.

¿Tal vez es posible hallar en ellas el encuentro violento de escenas repetidas de una cultura europea repetida mediante una norma occidental donde el poder y la supremacía cohabitan con el dominado en un mismo momento?

Ésta es una primera escena donde se retrata a la inquisición en la Nueva España, como un juego de poder con un tono dramático en doble vía, no sólo por la tortura y ejecución del individuo, sino también debido al abatimiento de la mujer frente al aparato eclesiástico, sin duda, fuerte y doloroso.

En un segundo momento, se representa la pugna por el poder, la Revolución Mexicana forma parte del imaginario de Rivera, el pintor lo resuelve con la diversidad de los protagonistas y con debates violentos y sin diálogo, donde la mirada del otro se sitúa en todo caso en la mirada del mismo.

Dentro del pensamiento de Bhabha, la construcción cultural de una nación como una forma indudable de identificación es, en gran medida, el punto de partida para

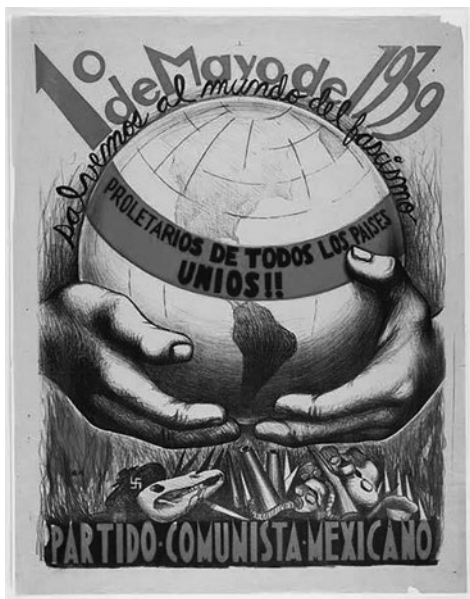
sostener diálogos nuevos de interpretaciones pictóricas que son una forma de identificación cultural.⁴

Cuando se lleva a cabo la revisión del discurso de Rivera, es inevitable transitar la modernidad de una sociedad como acontecimientos que se entretajan entre lo cotidiano, lo violento y lo memorable, entonces, todos son objetos de estudio de una ambivalencia ideológica.

Linografías, litografías y xilografías amparadas en el uso de discursos donde el tiempo se vuelve atemporal y las interpretaciones de los procesos como el propio juego, la ronda de niños y la construcción de formas para lograr una sincronía narrativa se vuelven parte fundamental de la cercanía de las narrativas, donde el único hilo conductor es el tiempo sin tiempo, éstas acompañan al mural de Rivera en este artículo.

Pensamientos plásticos acuñados en diversas latitudes y medios culturales coinciden en tiempos y estrategias de interpretación, por lo anterior, los hallazgos resultan, entonces, una sorpresa, eso que es encontrado en un mismo momento donde

4 BHABHA, Homi. *op.cit.*, p. 176.



▲
Fig. 4
Raúl Anguiano, *Salvemos al mundo*, 1939.



▲
Fig. 5
Guayaquil, *Lucha obrera*.

el espacio-nación, entendido como un concepto de la sociedad que emerge con discursos similares con dualidades y coincidencias en los momentos narrativos.

Entender el espacio del pueblo en ambivalencia entre la obra de Rivera y otros artistas plásticos resulta por demás significativo, así, intereses e ideas con alto grado de *resignificación* quedan plasmadas en obras gráficas y en la obra monumental de Diego.

El relato como forma de comunicación y de ocupar un espacio dentro de las narraciones de los pueblos y de la propia humanidad ocupa en ello las capacidades del propio relato y la *resignificación* construida.

In-diferencia y poder

La creación de imágenes visuales y auditivas a lo largo de la historia del mundo ha sido un ejercicio que registra discursos y narrativas sociales, las cuales dan cuenta de procesos desde el poder y por el poder, constituyendo con esto, una temporalidad histórica dentro de un mismo tiempo espacial, es decir, que la indiferencia hacia el poder, así como el sometimiento a él proporciona y mantiene tiempos históricos de un mismo imaginario social donde los procesos como

el dolor, la lealtad, la fortaleza y la propia violencia del poder reúne en ese espacio los pensamientos de artistas plásticos de diversas latitudes y momentos.

La narrativa de Rivera dentro del mural que apuntala este comentario se asienta en la escena donde la violencia, el poder, el hambre y la elocuente destrucción del Estado evidencian una corrupción y, con ello, el pintor logra una construcción narrativa concurrente y en tiempo lineal, construyendo con ello una línea histórica y monumental dentro de esta estrategia del poder.

El tercer momento de obras a comentar retribuyen al mismo Rivera una cordial alianza donde las fronteras de naciones no existen y las temporalidades se borran para recompensar en un solo discurso procesos de identidad dentro de los procesos significantes de cada artista en cuestión. Algunos ejemplos de lo anterior son: Raúl Anguiano con su obra *Salvemos al mundo*, Salvador Romero González con *Mitín*, Hristo Neikov con su obra *Manifestación*, Hiroharu Nii con su obra *Sin título*, así como José Venturelli con su obra *Manifestantes*. Todos ellos logran mantener exorbitantes tiempos históricos con una notable insistencia dentro del campo de la emergencia y protesta de la sociedad para así retratar la figura de los pueblos en la creación de sus imágenes.⁵

- 5 Por un lado, Bhabha llama a esta temporalidad histórica la “emergencia de lo cotidiano (insurgente)”, por otro lado, Fanon piensa en los sujetos que están fuera de los discursos oficiales de la lucha nacionalista (p. 188). Bhabha identifica dicha temporalidad del día a día en los textos de Fanon, en este último proviene del conocimiento de la práctica de la acción.

Citando el párrafo de *Los condenados...* Fanon señala el pasaje desde una conciencia nacionalista a una social y económica. Bhabha hace una lectura sobre la construcción de la conciencia subalterna en la que se destacan tres formas. La primera, donde el día a día es el articulador de la lucha y, mientras toma lugar, aprovecha la situación montándose en una temporalidad de tránsito, a partir de ella intenta reformular el conocimiento de una acción política estratégica. La segunda forma se refiere a la heterogeneidad que constituye al sujeto liminar o al cuerpo de la gente colonizada en el acto mismo de la insurgencia. Dicha heterogeneidad contiene todas las condiciones de raza, género, clase, de opresión, económicas, étnicas, generacionales. Esta forma de la conciencia es la que menos relación tiene con la descripción maniquea del mundo colonial. En la tercera forma, Bhabha asigna a la conciencia subalterna que emerge de los textos de Fanon la condición de lo que él llama la ‘cotidianidad emergente’, la cual enfrenta y desarticula cualquier idea utópica o esencialista acerca del tiempo lineal que está implícita en el recorrido que va desde el sujeto colonizado hasta el ciudadano autogobernado.



◀
Fig. 6
Alberto de Trinidad Solís
Encruzados, 1957.

Imágenes como las que presentan estos autores contribuyen a poner de manifiesto las rencillas entre la sociedad y el poder y la evocación de maniobras ideológicas mediante las cuales los individuos intentan recuperar sus espacios dentro de los terrenos de la indiferencia y el poder.

Minorías marginadas

Términos como raza y representación han sido estudiados y retratados en innumerables ocasiones desde diferentes perspectivas y pensamientos. La oportuna posibilidad de observar las narrativas realistas realizadas a través del tiempo abre una discusión en la que los temas como raza, minorías, sexo y clases sociales se abordan desde derroteros individuales. Sin embargo, parece pertinente aproximarse a ellas de manera conjunta encontrando alguna similitud con personajes y narrativas dentro del mural de Diego Rivera.

Puntos de identificación, lugares y sucesos son compartidos, donde la utilización de los procesos de representación se vuelven agentes demoledores ante la mirada de un espectador sorprendido por estos trances

socioculturales, considerando, con ello, la valorización de dichos pretextos de construcción plástica.

La imagen del otro como personaje olvidado se ha hecho presente desde la postura de El Bosco en *El jardín de las delicias*, obra en la que utiliza a la raza negra como parte de la obra e irrumpe en ella para establecer la posibilidad de una construcción narrativa sustentada antes del pecado original.⁶ Esta narración resulta de enorme importancia dadas las diferencias de los discursos creados dentro de un pensamiento poscolonial que resulta en las creaciones de espacio para pueblos sujetos y objetos de aparatos de poder.

Éste es el caso en la obra de Rivera de la mujer vestida de amarillo que da la espalda al espectador y enfrenta a una sociedad posrevolucionaria que la margina y la aísla. Además, se pueden citar otros ejemplos como el de Elizabeth Catlett en su obra *I have special reservations*, el de Ikeda Sluzo, con *Mujer* y el de Alberto Trinidad Solís con *Encruzados-Taxco*, todos ellos sostienen en sí mismas la representación de un sexo 'débil'

6 STOICHIȚĂ, Victor. *op. cit.*, p. 53.



◀ **Fig. 7**

John Wilson con mother and child.
The art Institute of Chicago, 1952.

donde se plasma la justificación de una postura social diferente a la que normalmente se acostumbra a ver.

Ellos construyen en sus obras mujeres que ofrecen relatos sociales que identifican un tiempo y un espacio dentro de la sociedad en las que vivieron utilizando temporalidades y lenguajes culturales focalizados, de esta manera, los espacios, lugares y tiempo se vuelven sus cómplices en la consumación de un mensaje completo.

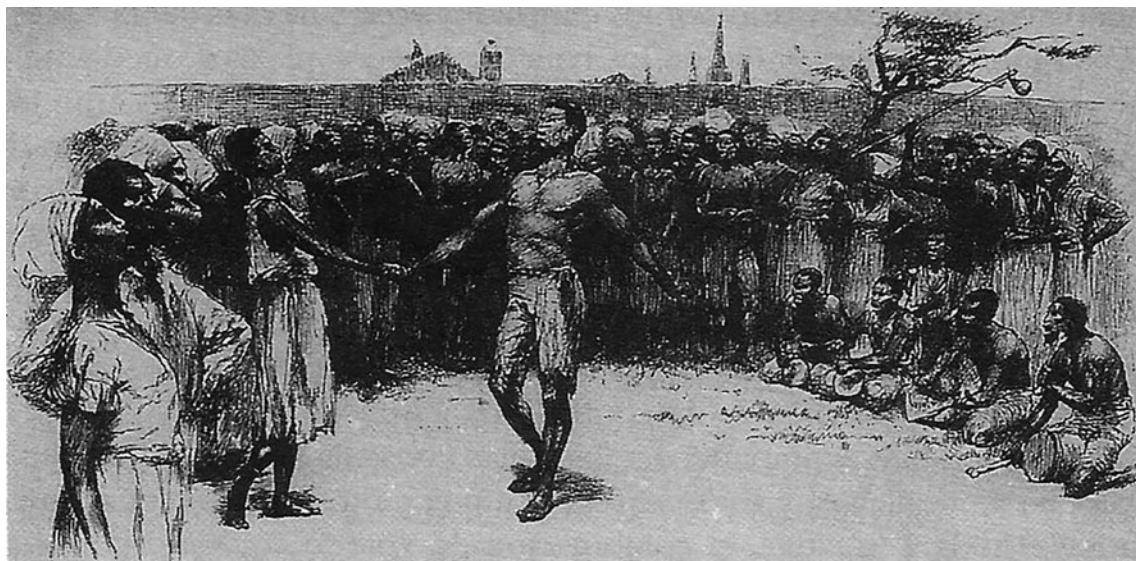
De igual forma, pero bajo realidades diferentes, el sometimiento, la violencia y el sufrimiento de las mujeres de raza negra son revelaciones de su vida cotidiana que emergen como metáforas de una vida dentro de las sociedades plasmadas en el siglo XX. Algunos ejemplos sobre lo anterior, se pueden encontrar en Bakalai con *Mujeres y niños*, en John Wilson con *Mother and child* (1950), así como en Marrie Laveau con *Historias de Nueva Orleans*, todos ellos proponen la

posibilidad de observar sus obras mediante la apreciación del dolor y el sufrimiento que anteceden el tono de sus rostros y con ello otorgan una fuerza que nos lanzan y evocan sentimientos melancólicos mediante la contemplación.

Estas imágenes muestran una coagulación de momentos de la historia donde las temporalidades se convierten en estáticas que transcurren en procesos culturales y espacios que se vuelven comunes entre sí mismas.

Para Fanon y Kristeva,⁷ la redefinición del proceso simbólico mediante los imaginarios sociales llámense cultura, nación o comunidades, se vuelven sujetos del discurso y por lo tanto un objeto de identificación. Esto es lo que se encuentra en las imágenes arriba mencionadas, donde la pérdida de identidad como individuo es trastocada por el lenguaje de una colectividad en pro de un lenguaje colectivo.

7 Et.al p.190.



▲
Fig. 8
Marrie Laveau,
Historias de Nueva Orleans.

Por último, dentro del entremedio de la indiferencia y de la experimentación las demandas de las diferencias culturales son demoledoras en la narrativa mural de Rivera como en la última parte de la exposición. Los espacios de las vidas humanas transcurren bajo extrañas temporalidades donde sentimientos de resentimiento y reclamo hacia el Estado se vuelven repeticiones de pasados y presentes. Son discursos que otorgan a las obras el reclamo de un estado de emergencia de la sociedad frente a presencias de supremacía cultural y de prioridades del Estado frente a sectores de la sociedad. De allí, la importancia de esta muestra donde el desarrollo de la obra alrededor de imaginarios, identidades y representación de eventos se convierten en un discurso común en diferentes partes del mundo.

Como se ha podido discutir en este texto, finalmente, observamos que, dentro de toda esta construcción de imágenes bajo un discurso específico, la obra mural de Diego Rivera logra incidir perfectamente y complementar la construcción de este discurso visual.

Fuentes de consulta

- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Manantial, 1994.
- STOICHIȚĂ, Victor. *La imagen del otro*. Madrid, España, Ediciones Cátedra, Colección de ensayos, 2016. ►

Pioneras del género **paisajístico** en la **Academia** **de San Carlos**

Elizabeth **Fuentes Rojas***

Licenciada en Historia por la UNAM, Maestra en Historia del Arte por la Universidad de Davis, California, Estados Unidos, Doctora en Historia por la UNAM y en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Se ha desempeñado como Coordinadora del Posgrado en Artes Visuales y Directora de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de CONACYT, Nivel II.

Su línea de investigación se orienta principalmente a los siglos XIX Y XX, especialmente al estudio de la historia, colecciones y trayectoria de la mujer en la Academia de San Carlos, así como al muralismo mexicano. Es autora de 17 libros, 42 capítulos de libros, 31 artículos en revistas nacionales e internacionales. En 2012 recibió el Premio Universidad Nacional en el Área de Investigación en Artes.

La mujer en la Academia de San Carlos

La Academia de San Carlos, actual Facultad de Artes y Diseño, fue la primera escuela de arte y el primer museo en el continente americano. En 1785, se establecieron los estatutos para regirla, en ellos se contempló la incorporación del alumnado masculino, compuesto por españoles y criollos, y hubo una amplia apertura para que los hombres de ascendencia indígena tuvieran la posibilidad de obtener pensiones, aun cuando padecían todo tipo de exclusión en la sociedad.

En cambio, la mujer fue totalmente ignorada y no hubo alusión alguna a la posibilidad de que se incorporaran estudiantes del género femenino a tan noble institución, puesto que, desde la fundación de ésta, la presencia femenina tuvo muchos tropiezos y su participación fue muy polémica a través de los años.

Fue en el año de 1840 cuando empezaron a llegar a la Academia solicitudes de mujeres que, de manera tímida, solicitaban que se les permitiera asistir a los cursos de dibujo, aunque no lo conseguían, pues, las autoridades manifestaron que, si aceptaban estas peticiones, eventualmente se presentarían muchas más, lo que al parecer consideraban un problema. Al principio la única manera en la que la mujer hizo acto de presencia en el recinto académico fue en las exposiciones periódicas que empezaron a realizarse a mediados del siglo XIX, en las galerías o Santuarios de las Artes, como se les denominaban, éstos constituían una sala en la que recibían

las obras de artistas externos.¹ La prensa de la época recibió con beneplácito las obras de las mujeres que tenían una situación de desventaja en el medio académico, sin embargo, la crítica mostró en sus artículos una actitud paternalista y solidaria que reflejaba una gran preocupación por la educación de estas artistas.

Fue ahí, en estas exposiciones periódicas, que las pinturas realizadas por las mujeres empezaron a filtrarse en calidad de artistas externas. Ellas habían recibido una formación artística a través de clases particulares en el seno de sus hogares, impartidas por profesores pertenecientes a la Academia, éstos incursionaban en la sociedad y contribuían en la educación de las damas interesadas en pulir su imagen y aprender técnicas pictóricas. Éstos fueron los primeros testimonios de la participación de las mujeres en este centro educativo, aunque su presencia e intervención en la Academia se dio de manera indirecta.

El género de la pintura de paisaje

Fue hasta 1853, cuando varios paisajes del pintor italiano Eugenio Landesio (1810-1879) se expusieron por primera vez en las galerías de la Antigua Academia de San Carlos y, dos años más tarde, se llevó a cabo una selección de paisajes de las colecciones para exponerlos en una sala dedicada especialmente a este género. Así mismo, el director del ramo de pintura, el profesor Pelegrín Clavé (1810-1880), tuvo la iniciativa de proponerle

1 Cabe aclarar que los datos sobre el tema de la mujer, los nombres y conteos de los dibujos de la colección de la Antigua Academia han sido tomados de la siguiente obra: FUENTES Rojas, Elizabeth. *Trayectoria de la mujer en la Academia de San Carlos, siglos XVIII, XIX y XX: modelo, alumna, docente y artista. Colección de dibujo 1794-1912. Vol. I y Vol. II.* México, UNAM, Facultad de Artes y Diseño, 2020.

al pintor europeo que impartiera un taller dedicado al género paisajístico y a los estudios de perspectiva.²

Desde 1865, el programa de estudios de Eugenio Landesio incluía los cursos de paisaje con dibujos tomados de estampas, de fotografías de paisajes y del dibujo natural de paisajes; los ejercicios de las respectivas asignaturas consistían en la elaboración de dibujos de edificios, de rocas, de montañas, de flores y de follajes. La metodología de estudio se enfocaba, en primer lugar, en la enseñanza de dibujo y, en segundo lugar, el proceso pictórico avanzaba hacia la pintura. En 1873 Landesio volvió a Europa, por ello sus alumnos tomaron su lugar en las clases de paisaje y de perspectiva, el primero que ocupó ese puesto fue Salvador Murillo por dos años, el segundo fue Petronilo Monroy y, finalmente, José María Velasco, su discípulo favorito.³

Colección de Dibujo

En aquella época, todos los alumnos estaban obligados a asistir al taller de dibujo de figura, porque este curso constituía la base de su formación. Por lo anterior, se realizó la revisión del acervo de la colección de dibujo de la Academia de San Carlos, puesto que se consideró que presumiblemente cabía la posibilidad de detectar la presencia de la mujer en dicha institución. La colección de dibujo de la Academia de San Carlos alberga aproximadamente 5000 piezas, el vasto número de obras representó una seria dificultad en

la localización de los trabajos realizados por mujeres, por ello se llevó a cabo una búsqueda exhaustiva. Es necesario decir que los dibujos están mezclados, por lo que resultó complicado determinar si habían sido realizados por un hombre o por una mujer, pues muchos de los nombres de los autores podían pertenecer a ambos sexos, algunos ejemplos son: Trinidad, Guadalupe, Encarnación y Concepción.

La enseñanza en el taller se dividía en varias etapas, en las que los alumnos seguían una progresión en su aprendizaje que iba de lo simple a lo más complejo. A cada etapa le correspondía una sala, entre ellas se encontraban: la Sala de Principios, la Sala de Copia de Estampa, la Sala de Copia del Yeso y la de Modelo Natural. Los alumnos comenzaban ejercitándose en el dibujo de partes del cuerpo como manos, pies, brazos, torsos, luego, dibujaban figuras completas individuales y, finalmente, conjuntos. La última etapa de aprendizaje del taller de dibujo incluía el dibujo de modelo natural o vivo, el cual no era practicado por las alumnas, sólo excepcionalmente, debido a la estigmatización que existía sobre el desnudo tanto masculino como femenino, por los arraigados prejuicios de la sociedad tradicionalista mexicana que seguía los pasos de las academias europeas.

Cuando se realizó la selección de dibujos que serían descritos en la presente investigación, fue necesario excluir a los que provienen de donaciones, tal es el caso de

2 FUENTES Rojas, Elizabeth. *Historia Gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940*. México, UNAM, FAD, 2.a edición, 2018, pp. 124-125.

3 MOYSSÉN, Xavier. *El dibujo de José María Velasco. José María Velasco, Homenaje*. México, UNAM, IIE, 1989, p. 2 y 42.

las obras de Rosa Cruz de la Espada; tampoco se tomaron los que proceden de España, estas piezas fueron enviadas desde el Viejo Continente hasta aquí para ser reproducidos por los alumnos, algunos ejemplos de ellos son los de Joaquina Serrano, Trinidad Carreño y Teresa Madasú.

Las características de los primeros dibujos elaborados por mujeres, que procedían de los cursos de la Academia de San Carlos, diferían sutilmente de aquellos realizados por los hombres y es que generalmente los de estos últimos llevaban la firma de los profesores y la fecha del mismo lado (se incluía el día, el mes y el año de producción) y del otro lado se anotaba el nombre del alumno. Algunas veces, se escribían leyendas en los dibujos, la información que se consignaba era: el curso en el que se realizó, el nombre del profesor, el horario, ya fuera diurno o nocturno, así como el número de obra y su participación en concursos. En cambio, los dibujos realizados por mujeres inscritas en la Academia, ya fuera sólo en el curso de Dibujo o en otras clases, podían incluir la fecha y la firma de la alumna, tanto al centro como a uno de los costados, pero sorprendentemente ninguna pieza localizada perteneciente a este grupo tiene la firma de los profesores que orientaron a las estudiantes en el taller de dibujo.

De este último conjunto de dibujos se localizaron algunos de fecha muy temprana, como los de Yrene Muñoz del año de 1873, lo cual indica que probablemente algunas mujeres sí lograron entrar a los talleres, ya

que ella estuvo inscrita en diversos cursos. Si bien, el año de 1886 se ha considerado como la fecha oficial en la que la Academia aceptó el ingreso de las mujeres a sus aulas, pues a partir de entonces algunas jóvenes se inscribieron como alumnas numerarias en el ramo de pintura y pudieron tomar diversos cursos.

Además de las colecciones de dibujo de figura, que son las más abundantes, existen otras de menor extensión, como la de dibujo de ornato, la de dibujo arquitectónico, la de dibujo de paisaje, entre otras. En la colección de dibujo de paisaje se localizaron trece nombres de mujeres que en conjunto suman 33 piezas, lo que constituía su primer acercamiento al tema; las fechas de producción de estas piezas va de 1877 a 1907. Éste era un género que no implicaba problemas y que se consideraba muy apropiado para las damas que practicaban el ramo pictórico, área en la que destacaron notablemente. Sus obras se basaban generalmente en la copia de estampas o fotografías y algunas veces en la copia de paisajes naturales.⁴ Con todo, había una cierta reticencia al curso de dibujo natural, ya que las alumnas tenían que ir a los alrededores de la ciudad o al campo para copiar un paisaje en compañía de los alumnos y algunas veces, de los profesores y las familias ejercían un control riguroso sobre ellas. Por otro lado, algunos profesores como José María Velasco, protestaban que muchas veces no podían ir al campo con sus alumnos por las exigencias de los horarios de los cursos de la Academia y eso impedía

4 FUENTES Rojas, Elizabeth. *Trayectoria de la mujer en la Academia de San Carlos, siglos XVIII, XIX Y XX: modelo, alumna, docente y artista. Colección de dibujo 1794-1912* (Volumen I). México, UNAM, Facultad de Artes y Diseño (FAD), 2020, p. 83.

que pudiera hacer correcciones sin ver el paisaje, ya que: "... da mejores resultados haciéndola delante del natural".⁵

Muchas de estas mujeres dejaron como testimonio de su paso por la academia una serie de dibujos de paisajes realmente espléndidos, algunas de ellas legaron de uno a tres dibujos y algunas otras un mayor número. Algunas de las artistas con una prolífica producción fueron: Guadalupe Garnica, quien en dos cursos dejó seis excelentes dibujos; Rosa León Martínez, que en un curso dejó seis dibujos; y, María Malache, quien en un curso dejó cuatro dibujos. Las tres asistieron a clases con el profesor Mateo Saldaña, de acuerdo con los hallazgos que se hicieron, parece ser que éstos eran cursos aislados, ya que no se encontraron registros de la presencia de estas alumnas en las listas oficiales.

Profesores de los cursos de Paisaje

Entre los profesores que participaron en la educación de las alumnas mencionadas en la documentación escolar, surge, en primer lugar, el nombre de José María Velasco, así como el de su alumno Mateo Saldaña, ambos profesores dedicaron especial interés en formar a las alumnas a través de varios cursos sobre paisaje. Otro profesor fue Germán Gedovius, quien además de impartir clases en la Academia, tenía un taller en el que instruyó a varias discípulas. Velasco y Saldaña fueron los primeros profesores que impartieron cursos de paisaje a todas las alumnas que dejaron en la colección de dibujo un testimonio de sus primeros acercamientos dedicados a este género. El proceso de enseñanza de la pintura de paisaje se abordaba en dos etapas, además de que se estudiaba de acuerdo con el avance del curso, por ejemplo, Dibujo Elemental de Paisaje, Paisaje Tomado de la Estampa, Paisaje Natural, Paisaje Tomado de la Fotografía y Pintura de Paisaje.

José María Velasco (1840-1912) fue uno de los más célebres paisajistas mexicanos, quien en 1877 obtuvo la cátedra de paisaje, de la cual fue profesor por 35 años. La colaboración de este gran artista le dio a la Antigua Academia de San Carlos un papel destacado en la historia del arte, pues el pintor contribuyó con sus obras y con sus enseñanzas en la formación de las alumnas. Velasco instruyó a las mujeres que incursionaban por primera vez en este género en las

5 BÁEZ Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907 (Volumen II)*. México, UNAM, IIE, 1993, pp.786-788.

asignaturas de Dibujo de Paisaje Tomado de la Estampa, Dibujo de paisaje, Pintura de Paisaje y Perspectiva. La influencia del paisajista se advierte en las obras que produjeron muchas de estas artistas en ciernes, por ejemplo, en el manejo de perspectivas amplias, en el retrato de follajes detallados y en la luminosidad. La influencia de Velasco se ha reconocido en un buen número de sus alumnas que pintaron espléndidos paisajes.

Mateo Saldaña (1875-1951) fue un profesor que impulsó la formación de las alumnas a través de sus cursos, en el año de 1904 él impartía dos cursos dedicados al tema: el de Elemental de Paisaje y el de Dibujo de Paisaje. Su método de enseñanza consistía en comenzar por lo más sencillo e ir avanzando hacia lo más complejo, Saldaña dedicaba especial atención al estudio de rocas, follajes, árboles y montañas. De acuerdo con los registros académicos estudiados, se observa que siete señoritas estaban inscritas en su clase del año de 1904.

Germán Gedovius (1867- 1937) ingresó a la Academia de San Carlos en 1882, era sordomudo y su padre decidió enviarlo a Alemania para que él recibiera un tratamiento y continuara con sus estudios. Gedovius permaneció en Italia, Francia y Holanda por ocho años y regresó a México hasta 1893. Cuando exhibió sus pinturas en México recibió muchos halagos y reconocimientos e, inclusive, se consideró que Gedovius era el protagonista de una nueva etapa en el arte nacional, sin embargo, la calidad de sus obras hizo dudar a muchos de su verdadera autoría. El curso al que asistían las alumnas de Gedovius fue el de Pintura de Paisaje. En 1929, se estableció en la Academia un taller exclusivo para señoritas, precisamente bajo su dirección, además de que se fundó uno más en casa de su alumno Alfredo Escontría.⁶

Primeras Paisajistas Mexicanas

En esta investigación se seleccionaron algunas piezas de las primeras paisajistas mexicanas, ya que sus trabajos ilustran la posición de la mujer en el género paisajístico, éstas son obras procedentes del curso de Dibujo de Paisaje; además, se eligieron también otras piezas pertenecientes a la asignatura de Pintura de Paisaje en óleo, esta clase se encuadraba en las últimas etapas del taller, que culminaba con la enseñanza de esta técnica.

El orden de las artistas seleccionadas para esta investigación se organizó de acuerdo con la detección de las fechas de actividad en la institución. La primera fue Severina Mercedes Zamora, la segunda fue Dolores Soto Madañaga, la tercera, Otilia Rodríguez, luego Guadalupe Ruiz, seguida de María Clara Arguelles y, por último, María Rosa León Martínez. A continuación, se expone el trabajo de cada una de ellas.

6 FUENTES Rojas, Elizabeth. *Historia Gráfica... op. cit.*, p. 168.

Severina Mercedes Zamora

(ca. 1866- ca. 1925) activa ca. 1888

Severina Mercedes Zamora nació en Colima en 1866, sus padres fueron Victoriano Zamora y Merced García, ella realizó sus estudios en la Escuela Superior de Señoritas, institución en la que muy pronto se dieron cuenta de su talento. Cuando apenas contaba con 16 años de edad, le ofrecieron que impartiera clases de dibujo y pintura en la misma escuela.⁷ Mercedes, como se le conoce, fue alumna numeraria de la Academia de San Carlos, por lo que ella cumplió con todo el programa de estudios. La artista fue reconocida con algunos premios debido a su dedicación y esmero, destacó especialmente en Dibujo de Paisaje. Mercedes recibió el apoyo de su estado natal con una pensión y también fue patrocinada por el director de ese entonces, Román Lascurain. La artista se matriculó con José María Velasco en el curso de Paisaje Tomado de la Estampa. En 1892, ella realizó una de sus pinturas en la que se observa el *Acueducto de Chapultepec* rodeado de una arboleda profusa en la que destaca los perfiles de los follajes, meticulosamente representados, bajo un despejado cielo. La variedad de la vegetación es tal que se distinguen los árboles típicos de Chapultepec, al frente de la composición se aprecian sauces llorones, en el plano medio se observan pinos, cipreses, álamos, eucaliptos y al fondo, pueden verse algunos ahuehuetes.

Mercedes dejó la academia para regresar a su lugar de origen y tres años después se



▲ Fig.1 Severina Mercedes Zamora, s.t., 1892, óleo sobre tela, ©Rocío González, Colección Museo Kaluz.

reincorporó para continuar con su formación, por lo que muy pronto recibió nuevamente reconocimientos en Pintura de Paisaje, en los años de 1896 y 1897. En 1898, José María Velasco participó con sus alumnos en la exposición de la Academia y, en este evento, Mercedes exhibió seis paisajes en los que demostró sus profundos conocimientos, las obras que la artista presentó fueron: *Inmediaciones de la fábrica La Atrevida de Colima*, *Calle de la huerta de Álvarez*, *Sauces en la ribera del río de Colima*, *Llanura y cordillera de Guadalupe Hidalgo*, *Vista tomada del Tepeyac*.⁸

La obra *Calle de la Huerta de Álvarez en Colima* fue realizada por Mercedes expresamente para participar en la exposición. En esta pintura se advierten sus conocimientos de perspectiva y de biología, saberes que Velasco compartía en sus lecciones. En la

7 MAGAÑA Carrillo, Francisca. "Merced Senorina Zamora: pionera del arte colimense", en: *Revista Géneros*. Colima, México, Biblioteca Virtual, año 4, núm. 11, 1997, pp. 66-67.

8 FUENTES Rojas, Elizabeth. *Trayectoria de la mujer en la Academia de San Carlos, siglos XVIII, XIX Y XX: modelo, alumna, docente y artista. Colección de dibujo 1794-1912* (Volumen II). México, UNAM, Facultad de Artes y Diseño (FAD), 2020, s.p. (en prensa)



◀ **Fig. 2** Severina Mercedes Zamora, *La calle de la huerta de Álvarez*, 1898, óleo sobre tela, © Rocío González Rosas, Colección Museo Kaluz.

composición se aprecia una extensa vista que desemboca en una frondosa arboleda que se divide para darle paso a un camino sinuoso, se trata de una vereda recorrida por varias personas que apenas se distinguen. Los follajes detallados, en el fondo, reflejan la riqueza de la vegetación, además de que la luminosidad del fondo se esparce por el suelo hasta el primer plano.

**Dolores Soto Madariaga
(1869-1964) activa durante
el período de 1888-1919**

Dolores Soto Madariaga nació en Tulancingo, Hidalgo, en 1869, sus padres fueron Javiera Madariaga y Francisco Soto. Desde muy joven, ella llamó la atención por su talento, en 1888 se publicó un artículo en la revista *Álbum sobre la mujer*, en el que se destaca su admirable trabajo en la Academia de

San Carlos, lo cual indica que, posiblemente, ya llevaba algún tiempo en la institución.⁹ Dolores llevó a cabo numerosas copias de pintores notables, por ejemplo, de Giotto, Cimabue, Rafael Flores, José María Velasco y otros más, éste era un ejercicio muy apreciado en la Academia. Dolores incursionó en varios géneros pictóricos como los bodegones, retratos y paisajes, además de que trató diferentes temáticas, como la religiosa.

Dolores participó en varias de las exposiciones periódicas de la Academia, por ejemplo, en 1891, en la sección del profesor José María Velasco, que correspondía a Dibujo de Paisaje Tomado de la Estampa. Ella presentó siete paisajes. En 1898, con el mismo profesor expuso *Río Tulancingo*, *El agua virgen*, copia de Landesio.¹⁰ En 1899, los artistas premiados en estas exposiciones recibieron un reconocimiento del presidente

⁹ Autor desconocido. "La mujer mexicana en la Academia de Bellas Artes", en: *La Crónica, El álbum de la mujer*, sumario del núm. 25, tomo X, 1888.

¹⁰ ROMERO de Terreros, Manuel. *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México 1850-1898*. México, UNAM, IIE, Imprenta universitaria, 1963, pp. 578, 580, 585, 613.



▲
Fig. 3 Dolores Soto,
Paisaje, s.f., óleo
sobre tela, ©Mily
Uribe Barroso,
Colección particular.

Porfirio Díaz, entre las seis mujeres galardonadas se encontraban las paisajistas Dolores Soto y Mercedes Zamora.

Dolores contrajo matrimonio con Rafael Barona y tuvo cinco hijos. La artista continuó con su interés en la pintura, pero su participación en las exposiciones fue mucho menor, no obstante que su producción fue abundante y la mayor parte de su trabajo permaneció en el seno de su familia. A Dolores se le ha considerado no sólo la alumna predilecta de Velasco, sino también la que mayor influencia recibió y la que mejor interpretó sus obras. En una publicación reciente sobre José María Velasco, se eligió una pintura de Dolores Soto para ilustrar la obra e influencia del célebre paisajista.¹¹

Dolores falleció en 1964 cuando tenía 95 años de edad. Ella destacó particularmente en el género del paisaje, a lo largo de su trayectoria la paisajista copió obras de Eugenio Landesio y de Velasco, además de que pintó paisajes naturales de ríos, montañas, como el Ajusco y el Castillo de Chapultepec. El testimonio de su práctica de copia del paisaje natural quedó registrado en una pintura que hizo su compañero y amigo, Mateo Saldaña. Se conserva un paisaje de Dolores, en el que ella retrató una zona árida de lo que podría ser una antigua hacienda abandonada o un caserío en ruinas, del perfil sobresale el follaje de un pirul y unas rocas expuestas.

¹¹ El libro que ilustró la obra de Velasco con una pintura de Dolores Soto fue el de Javier Pérez Salazar, v. PÉREZ Salazar, Javier. *José María Velasco y sus contemporáneos*. México, PERPAL, 1982.

Otilia Rodríguez

(1876-1959) activa desde 1898

Otilia Rodríguez nació en Zacatecas en 1876, su padre fue Fermín Rodríguez y su madre, Cruz de la Torre. Cuando su padre falleció, la familia se trasladó a la Ciudad de México. Debido a que Otilia sentía una clara inclinación por el arte y también debido a su habilidad para el dibujo, a fines de la década de los noventa, decidieron que ella ingresara en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Desde el principio entró como alumna regular y estuvo pensionada por el estado de Zacatecas hasta el año de 1906, cuando la artista interrumpió sus estudios porque contrajo matrimonio con el profesor Sóstenes Ortega.

Otilia fue una alumna excelente que se interesó en el ramo pictórico, ella dio inicio a su formación en el género paisajístico asistiendo a diversos cursos con profesores destacados como el célebre pintor José María Velasco, quien impartía Dibujo de Paisaje y, más adelante, la artista cursó Pintura de Paisaje. Otilia también fue alumna de



Fig. 4

Otilia Rodríguez, Fuente del Bosque de Chapultepec, 1902, óleo sobre tela, 44 x 59 cm.
© Rocío González Rosas, Colección Familia Yslas.

Germán Gedovius, quien impartía Pintura de Paisaje, en 1904 se inscribió de nuevo a la clase antes mencionada y a la de Paisaje. La artista recibió reconocimientos debido a su empeño, además de que ganó un concurso muy importante en Pintura de Paisaje del Natural, lo que representó uno de sus más grandes logros. La pintora ejerció su profesión como maestra de dibujo en la Escuela de Instrucción Superior y en la Escuela de Educación Primaria Superior.¹²

Otilia destacó especialmente en la pintura de paisaje, se conocen varias obras de su autoría, que indican que ella se encontraba entre las alumnas que sí acudían a las clases que los profesores organizaban en lugares cercanos para que se les permitiera asistir. Algunas de sus pinturas son *Las rocas del Castillo de Chapultepec*, *Hacienda de los Morales vista desde el Castillo de Chapultepec* o *La Villa de Guadalupe*. La pintura titulada *La fuente del bosque de Chapultepec* retrata uno de los lugares predilectos de los profesores, en ésta se observa una barda coronada con un hermoso remate que sirve de primer plano a un frondoso follaje arbolado. Otra obra de Otilia es *Lago de Texcoco visto desde la Villa*, que corresponde en realidad a una vista del Tepeyac, que desde el lago de Texcoco muestra un acercamiento diferente al resto de sus pinturas, debido a que la perspectiva es amplia y se nota la ausencia de detalles, esto provoca que el paisaje luzca plano y esquemático.



Fig. 5 Otilia Rodríguez, *Lago de Texcoco visto desde la Villa*, 1905, óleo sobre lienzo en fibracel, 32 x 42 cm. © Rocío González Rosas, Colección Familia Yslas.



¹² CORTINA, Leonor. *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, Museo de San Carlos. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985, p. 180.

Guadalupe Ruiz (activa desde 1898)

Los datos sobre la vida de Guadalupe Ruiz son escasos, de su madre se sabe que se llamaba Cenobia del Gallo de Ruiz y de su padre sólo se conoce el apellido y se sabe también que trabajó en el Teatro Principal, además de que tuvieron doce hijos. La situación de su familia fue precaria y desde niña ella estuvo internada en un convento. A pesar de que vivió prácticamente aislada, ella contrajo matrimonio con el militar José Reyes, hijo del general Bernardo Reyes.¹³

Antes de contraer matrimonio, Guadalupe cumplió su deseo de ingresar en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), institución en la que asistió a un curso del que se conserva el reporte de las calificaciones que obtuvo en 1902 en el curso Pintura de Paisaje. En 1903, la artista ingresó formalmente en la ENBA, donde cursó Dibujo y Proporciones del Cuerpo Humano con el profesor Daniel Valle, además de dos clases de Paisaje con José María Velasco.¹⁴ Posteriormente, Guadalupe también estuvo en las clases del profesor



Fig. 6 Guadalupe Ruiz, *Paisaje boscoso con campesinas*, 1898, Copia de Eugenio Landesio, óleo sobre tela, 73 x 88 cm. ©Rocío González Rosas, Colección Museo Kaluz.

¹³ *Ibid.*, p. 182.

¹⁴ BÁEZ Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907 (Volumen II)*. México, UNAM, IIE, 1993, pp.674 y 710.

Mateo Saldaña, quien en ese momento impartía Dibujo Elemental de Paisaje y Dibujo de Copia de Fotografías.¹⁵

Guadalupe realizó diversos paisajes copiados de Eugenio Landesio, tales como, *La Hacienda*, *Vista de Roma* y *El paisaje boscoso con campesinos*; este último pudo localizarse, en él se muestra el nivel de aprendizaje que había alcanzado Guadalupe. Esta obra, que era la copia de una pintura de Landesio, no es una de sus piezas características, de extensa perspectiva y efectos crepusculares, sino que, esta composición tiene una vista limitada por la cumbre de una montaña y los árboles de su entorno que se cruzan con formas caprichosas la vista del cielo iluminado. El frente tiene abundantes secciones sombreadas y algunas figuras humanas que apenas se distinguen.

María Clara Arguelles (activa desde 1904)

Se desconocen datos sobre la vida personal de María Clara Arguelles, en la lista de alumnos de la asignatura de Dibujo de Paisaje Tomado del Natural de 1904 se reportó que ella obtuvo un premio, seguramente de este curso provienen los tres dibujos que se conservan. En 1914 María Clara fue citada en una lista del profesor Gonzalo Arguelles Bringas, quien posiblemente era su familiar, en un concurso de la clase de paisaje.

En 1917, la artista participó en una exposición de arte mexicano, junto con algunos profesores y alumnos de la Academia. Su presencia en la institución fue esporádica, posiblemente, sólo atendió formalmente a una clase y luego participó en varias actividades culturales a instancias de Gonzalo Arguelles.

En la colección de dibujo se localizaron tres obras de su autoría, un paisaje con una casa a la orilla del río de 1904, unas rocas y unos arbustos de 1904, además de un excelente dibujo de un paisaje boscoso, en el que muestra su destreza para reproducir dos abetos en el valle donde desemboca una bella cañada y el detalle en primer plano de los troncos caídos sobre el macizo de unas rocas.

15 FUENTES Rojas, Elizabeth. *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos 1900-1929*. México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2000, p. 37.



María Rosa León Martínez
(activa 1905)

No se conocen datos sobre su vida, sólo se le nombra en 1904, en una lista de alumnos de la asignatura de Dibujo de Paisaje que impartía el profesor Mateo Saldaña, si bien ella dejó en la colección de dibujo seis paisajes, posiblemente, asistió a otros cursos como oyente. De 1904 se conservan dos dibujos, un paisaje invernal y otra excelente pieza donde representa un bosque de coníferas; de 1905 se conocen tres dibujos, un paisaje campestre con dos cabañas, un paisaje con un lago rodeado de vegetación y un paisaje con terraza; de 1907 es un paisaje rústico de buena factura, en el que se observa una barda.

María Rosa León Martínez dejó en la colección el dibujo de un paisaje de una bella terraza en Chapultepec, en esta pieza se observan unos árboles al fondo que proyectan algunas sombras sobre la barda y el bello remate. Chapultepec era un lugar muy socorrido por los profesores, que llevaban a sus grupos a practicar el Paisaje Natural en un lugar de fácil acceso. Este último es similar al de

▲
Fig. 7 María Clara Arguelles, *Paisaje boscoso*, 1904, Dibujo sobre papel, ©Sergio Carlos Rey, Colección FAD/UNAM.



▲
Fig. 8 María Rosa,
Paisaje con terraza en
Chapultepec, 1905,
 dibujo sobre papel
 39.9 x 53.2 cm
 © Sergio Carlos Rey,
 Colección FAD/UNAM.

Otilia Rodríguez, obra en la que también se muestra una vista de Chapultepec, donde puede verse la terraza con una baranda ornamentada con un bello remate y al fondo la vegetación.

En suma, es posible sugerir que este grupo de mujeres pintoras tuvo una formación en el género paisajístico con algunos de los profesores más destacados de la Escuela, algunas asistieron de manera regular y otras tomaban las clases de forma más dispersa, pero sus conocimientos muestran una dedicación y un interés consistente a través del tiempo. La obra de estas artistas generalmente se encuentra desperdigada entre sus familiares, otras veces, algunos museos conservan en sus acervos alguna pieza. No obstante, la limitación del medio académico y de los prejuicios de la sociedad, es sorprendente la abundante producción de varias de ellas y el temple con que continuaron su quehacer artístico. Muchas de estas artistas recibieron algún reconocimiento y otras han sido prácticamente olvidadas, pero documentar su paso por la Academia y construir una memoria sobre su vida y obra ofrece sin duda alguna un testimonio necesario para entender y valorar la presencia de la mujer en el arte.

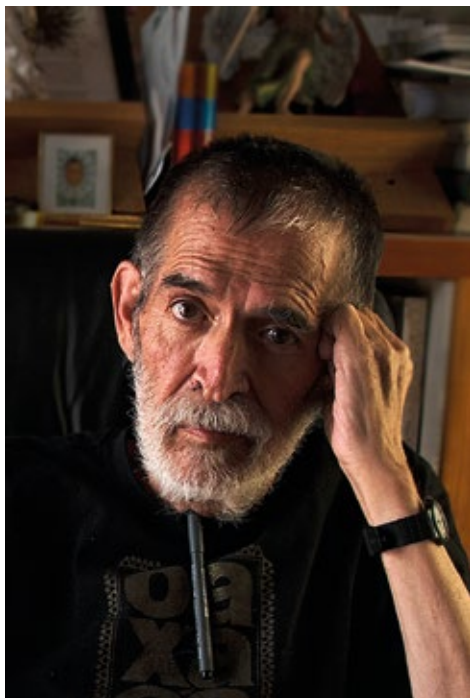
Fuentes de consulta

- Autor desconocido. "La mujer mexicana en la Academia de Bellas Artes", en: *La Crónica, El álbum de la mujer*, sumario del núm. 25, tomo X, 1888.
- BÁEZ Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907 (Volumen II)*. México, UNAM, IIE, 1993.
- CORTINA, Leonor. *Pintoras mexicanas del siglo XIX, Museo de San Carlos*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.
- FUENTES Rojas, Elizabeth. *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos 1900-1929*. México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2000.
- . *Historia Gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940*, segunda edición. México, UNAM, Facultad de Artes y Diseño (FAD), 2018.
- . *Trayectoria de la mujer en la Academia de San Carlos, siglos XVIII, XIX Y XX: modelo, alumna, docente y artista. Colección de dibujo 1794-1912 (Volumen I)*. México, UNAM, Facultad de Artes y Diseño (FAD), 2020.
- . *Trayectoria de la mujer en la Academia de San Carlos, siglos XVIII, XIX Y XX: modelo, alumna, docente y artista. Colección de dibujo 1794-1912 (Volumen II)*. México, UNAM, Facultad de Artes y Diseño (FAD), 2022.
- MAGAÑA Carrillo, Francisca. "Merced Seniorina Zamora: pionera del arte colimense", en: *Revista Géneros*. Colima, México, Biblioteca Virtual, año 4, núm. 11, 1997, pp. 66-69.
- Moyssén, Xavier. *El dibujo de José María Velasco. en José María Velasco, Homenaje*. México, UNAM, IIE, 1989.
- PÉREZ Salazar, Javier. *José María Velasco y sus contemporáneos*. México, PERPAL, 1982.
- ROMERO de Terreros, Manuel. *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México 1850-1898*. México, UNAM, IIE, Imprenta Universitaria, 1963. ►

Rafael López Castro, el **primer doctorado** ***honoris causa*** que la UNAM entrega a un diseñador

Juan Villoro*

*Es egresado de la Universidad Autónoma Metropolitana donde estudió la licenciatura en Sociología, posteriormente, fue becario del Instituto Nacional de Bellas Artes en el área de Narrativa. Perteneció al Sistema Nacional de Creadores Artísticos y ha tenido una prolífica carrera como colaborador en las revistas *Proceso* y *Letras Libres*, así como en los periódicos *Reforma*, *El País* y *La Jornada*. Actualmente, él es el director del suplemento cultural *La Jornada Semanal*. Es miembro del Colegio Nacional y ha sido profesor invitado en la Boston University, en la Universitat Pompeu Fabra, en Princeton, Stanford y Yale. En su trayectoria ha recibido diversos premios y reconocimientos, recientemente fue galardonado con el reconocimiento a la excelencia del Premio Gabo, en octubre del 2022, hay que destacar que este premio es entregado por la fundación colombiana Gabriel García Márquez.



El pasado mes de noviembre la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, concedió el doctorado *honoris causa* a uno de los más grandes diseñadores mexicanos: Rafael López Castro. Ésta es la primera vez que nuestra máxima casa de estudios otorga tan alta distinción a un diseñador, en este caso gráfico.

Dicho reconocimiento es un motivo de júbilo para la comunidad académica y estudiantil de la Facultad de Artes y Diseño (FAD), porque además de ser un extraordinario dibujante, ilustrador, tipógrafo y fotógrafo, López Castro es un querido amigo de la FAD quien a través de su trabajo ha dado forma a la cultura y a la cultura del diseño en nuestro país.

Días antes de su investidura como doctor *honoris causa* se presentó su más reciente libro titulado *Suave Patria*, donde la doctora Alejandra Moreno Toscano, el maestro Juan Villoro y los diseñadores Santiago Robles y Germán Montalvo hablaron no sólo de su trayectoria sino también del gran amigo y ser humano que es.

A continuación, se presentan las palabras del maestro Juan Villoro en tan memorable evento y que en esta edición de la revista *Arte-Diseño* acompañan las imágenes de la obra de López Castro en un homenaje que le realiza la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.

ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

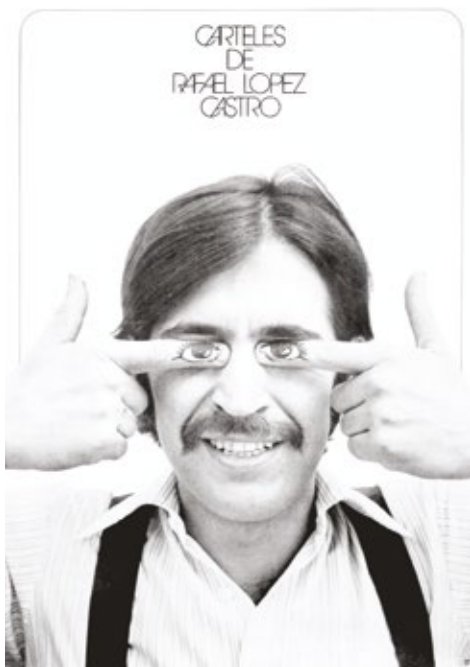
Jueves 18 de agosto, 2022.

Palabras del Mtro. Juan Villoro

Muchas gracias, qué gusto estar aquí en esta fiesta de la amistad dedicada a un maestro, qué gusto estar aquí con nuestro anfitrión el poeta Eduardo Vázquez Martín, amigo, primero que maestro. Alejandro Moreno Toscano que tanto ha hecho por los espacios del centro histórico; Santiago Robles que nos convocó a este libro y a este acto y Germán Montalvo, con quien tuve la suerte de trabajar en la revista *Biblioteca de México* hace ya algún tiempo.

Este libro, *Suave Trazo*, tiene larga data, me acabo de enterar por Santiago que hace veinte años ya lo estaba fraguando y, hace tres años, me dijo que necesitaba urgentemente un texto mío porque el libro ya se iba a imprimir, me lo dijo de manera tan convincente que de inmediato me puse a escribirlo, además para expresar la admiración que siempre le había yo profesado a Rafael López Castro. Era una oportunidad que no podía dejar pasar, sobre todo, con esta urgencia de subirme a un tren que aparentemente estaba a punto de arrancar, escribí el texto y se lo mandé, pasó el tiempo, no supe más hasta que un día le pregunté a Santiago cuándo saldría; yo no había tomado la precaución de preguntar datos importantes como en qué editorial se iba a publicar, el formato, tiraje, etcétera, a lo que Santiago me respondió: “La verdad es que no tenemos editorial, pero no te preocupes, la vamos a buscar, nada más que hay un problema, tampoco tenemos dinero.”

Entonces surgió algo que me parece que ya es parte de este homenaje y es que entre todos decidimos que el libro saliera pasara lo que pasara. Siguiendo muchas de las ideas de Rafael, que es un hombre de izquierda, decidimos hacer un proceso de autogestión y convertirnos nosotros en los que pudiéramos hacer este libro realidad, de modo que tratamos de cooperar de distintas maneras y debo agradecer a Alejandro Cruz, aquí presente, a quien le pedimos su apoyo por parte del Colegio Nacional y que fue una de las muchas personas que se involucraron en este proyecto. A mí me tocó conseguir esa parte del apoyo, de modo que este libro me encanta, ya que lo hemos hecho entre todos, y esto no es algo que se dice comúnmente de una publicación y es que esta obra es producto de la admiración y el cariño que le tenemos a Rafael, de modo que el hecho de que este libro exista es prueba de la devoción que le tenemos.



En uno de los muchos carteles de Rafael López Castro anunciando su propio trabajo aparece una foto de él, en la que se está tapando los ojos, parecería negar la mirada porque tiene los dedos encima de los ojos, pero si observamos bien, veremos que los índices tienen pintados unos ojos, de ahí sabemos simbólicamente que Rafael tiene los ojos en las manos y lo ha demostrado a través de las miles de portadas y carteles que ha realizado. La obra de Rafael es vastísima y la hemos podido contemplar casi como si ignoráramos que eso pudiera ser obra de una sola persona, es como si de pronto alguien nos dijera que esta persona inventó el círculo o inventó el cubo o inventó la esfera, formas geométricas que damos por sentadas. Mi generación creció viendo las formas geométricas y las imágenes de Rafael López Castro en las portadas de Joaquín Mortiz. Recuerdo

que en la esquina de Tabasco y Mérida, en la colonia Roma, los aspirantes a escritores veíamos por la vidriera los anuncios de los libros de Joaquín Mortiz, publicaciones cuyas portadas eran realizadas por Rafael e imaginábamos que algún día nuestras obras pudieran vestir esa investidura.

Algo absolutamente decisivo fue la suerte de trabajar en dos revistas que se hicieron en la legendaria imprenta Madero, la revista *Pauta*, dirigida por Mario Lavista y cuyo diseño gráfico estaba a cargo de Bernardo Recamier y la revista *Biblioteca de México* dirigida por Jaime García Terrés y diseñada por Germán Montalvo. La imprenta Madero contaba con el insuperable maestro Vicente Rojo, quien tenía su despacho un tanto apartado, pero ahí se formó, a la manera de un taller renacentista, una generación de notabilísimos diseñadores gráficos de México como Efraín Herrera, Juan Pablo Rulfo, Bernardo Recamier, Germán Montalvo, Luis Almeida y tantos otros más. Todos ellos veían a Rafael como una suerte de hermano mayor, quienes colaboramos en aquellos tiempos artesanales en que se cortaba y se pegaba, las tijeras eran decisivas, así como el pegamento para hacer manualmente todos los diseños. En ese lugar aparecía un objeto que para los legos tenía una condición casi mágica, el tipómetro, el cual no sabíamos muy bien cómo se utilizaba, pero que era aparentemente decisivo; de pronto algunos de los diseñadores decían: “Se me perdió el tipómetro”, y eso era como haber perdido su condición existencial. David Huerta dice que el tipómetro es como el Excalibur de los diseñadores gráficos, la espada mágica, pues bien, quien poseía el contacto con la espada mágica era por supuesto Vicente Rojo, pero en segundo término, todos los diseñadores

REVOLUCION
MEXICANA
¿es ya un hecho histórico?

Desde la perspectiva ideológica:
Eduardo Blanquet

Desde la perspectiva económica:
Juan Felipe Leal

Desde la perspectiva histórica:
María Eugenia Vaca

Desde la perspectiva
política:
Rafael López Castro

Organizado por
Dolores
Marín
Mora

24 de noviembre de 1983 / 19 horas
Paseo Valentín Gómez Farías No. 12
(Roberto Rodín, atrás del Parque Hundido)
México, D. F.



veían a Rafael como el heredero natural de esa espada, pero que tenía la generosidad de ser un maestro que no lo aparentaba, se presentaba en lo fundamental como un amigo, creo que el mejor maestro es el que enseña sin que nos demos cuenta y eso era Rafael en todo momento para sus compañeros de trabajo, es así que él contribuyó a forjar una de las principales generaciones de diseñadores en México. Al finalizar el trabajo, nos reuníamos en una cantina en Ermita Iztapalapa a la que muy pronto rebautizamos, por supuesto, como El tipómetro.

En *Suave Trazo*, aparece un texto escrito por Vicente Rojo que alude al popular juego de *Serpientes y Escaleras*, y es que los componentes lúdicos han sido parte esencial en el trabajo de López Castro, elementos artesanales que, sin duda, están en contacto con nuestra cultura popular. Son las serpentinas, el movimiento, mientras que el color y el confeti aluden a los tres matices de la bandera. Sin duda es el confeti tricolor el cromo de nuestras fiestas brindando así un sentido de pertenencia que está presente en todo el trabajo de Rafael



y que tiene que ver con su natal pueblo de Degollado en Jalisco, lugar del que siempre habla y hace referencia de las personas originarias de ese sitio como lo fue el insuperable Juan Rulfo, pero también ha dedicado algunos de sus diseños más emblemáticos al mismo Juan José Arreola. Rafael se define a sí mismo como un jalisquillo-chilango y es esta vocación por sus raíces, pero abierto a todo tipo de influencias, lo que le ha dado a su obra un toque local pero también universal.

Durante un tiempo trabajé en la Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa, en la Unidad de Actividades Culturales, donde los carteles eran diseñados por Rafael. En algún momento, esos carteles

se convirtieron en pósters antipublicitarios, porque eran tan hermosos que los alumnos los despegaban de inmediato para llevarlos a sus casas, de hecho, no duraban ni unos segundos en las paredes. Uno de ellos sobre *The Beatles* está incluido en *Suave Patria* y considero que, quienes lo tienen, poseen una de las muestras más valiosas de arte gráfico en México, ya que ese cartel desapareció inmediatamente de los muros de la UAM. En ese tiempo, teníamos que negociar con los alumnos el darles otro cartel si dejaban ése en la pared, así de exitosos eran los carteles de Rafael.

Recientemente, vi un cartel de Rafael en la magnífica exposición que se exhibe en el Museo de Arte Moderno, dedicada a Gabriel



García Márquez, esta exhibición consta de documentos, papeles y materiales gráficos, además de un cartel que hizo Rafael para la película *Presagio*. Al entrar uno a ese museo, el cartel te atrapa la mirada inmediatamente, lo cual es resultado de una implementación especial que solamente pudo lograr el diseño y el color de Rafael López Castro.

En su talento como diseñador hay una reinterpretación y capacidad de resumir la estética de los materiales tratados, por ejemplo, cuando le dedicó un cartel a Edgar Allan Poe, hace que el rostro de Allan Poe esté dentro de una calavera, es decir, invierte el orden, no es la calavera la que está dentro del rostro sino el rostro dentro de la calavera lo cual ya prefigura y resume los cuentos de terror del escritor de Baltimore.

Una de las características de Rafael López Castro es que se negó a tener coche y esto le permitió caminar por la ciudad y como muy pocas personas, camina acompañado de una cámara. En el texto que escribe Vicente Rojo sobre él dice lo siguiente: “Rafael López Castro domina tres formas del arte, la fotografía, el dibujo y el collage”, sin embargo, el diseño gráfico muchas veces se considera exclusivamente algo utilitario y lo que está dando a entender Vicente Rojo es que estamos ante una forma del arte superior que mezcla distintas corrientes, pero que se presenta básicamente como algo útil que debe servir para ser leída y orientar; ese doble trabajo de ponerse al servicio de los otros a través del diseño, sin dejar de incorporar a esta actividad formas del arte, es lo que distingue a Rafael López Castro. El hecho de ser un caminante impenitente lo ha convertido en testigo notable de esta ciudad.

Admirable es también la gran colección de fotografías que tiene Rafael, deberíamos de reunir las en algún libro, ésta es todavía una asignatura pendiente; algunas de estas fotografías tienen que ver con actos cívicos, con estatuas y monumentos, y es que hay una conciencia de la vida social en esas fotografías que es esencial en la imaginación de Rafael López Castro, conciencia social que es expresada y vista en múltiples carteles; esto

es, sin duda, un trabajo solidario por las causas de la izquierda, causas que en ocasiones han sido eclipsadas. Por ejemplo, del PRD lo único valioso que queda es el logotipo del sol azteca que le diseñó López Castro, pero bueno... Rafael es un especialista en la esperanza y la izquierda no existe sin conjugar la gramática de la esperanza, muchas de esas causas no llegan a buen término, pero sin la esperanza no podríamos creer en ellas.

También es de señalarse el trabajo iconográfico que ha tenido con Sor Juana, aparecen también en su obra Cristo, el Che Guevara, Juárez y múltiples interpretaciones de éstos y otros personajes, por lo que todo este trabajo es extraordinario, ya que resignifican figuras que son icónicas, pero al resignificarlas las vuelve más entrañables, no es el Juárez de bronce, no es el Juárez que está impertérrito con su peinado permanente al que no se le mueve un cabello, sino que es una figura mucho más cercana a nosotros y en ocasiones colorida.

Finalizo mencionando que dentro de todas las imágenes icónicas destaco la de Ramón López Velarde que acaba de cumplir su centenario. A López Velarde le ha dedicado múltiples imágenes, pero hay una que creo que es particularmente singular y es el retrato del poeta con un beso tricolor en la mejilla, el poeta de la *Suave Patria* que dijo y miró con ética sordina la patria es impecable, de modo que ese López Velarde con el beso tricolor es el López Velarde que ha sabido ser amado por su gente, yo creo que ésta es una ocasión en la que podemos celebrar a Rafael López Castro con una idéntica pasión necesariamente tricolor.

¡Muchas gracias y muchas felicidades, Rafael, por este tan merecido y oportuno homenaje! ►



Entrevista a **Germán Montalvo Aguilar**

50 años de **trayectoria profesional**

Julio Frías Peña*

*Es Presidente del Premio Nacional de Diseño: Diseña México. Tiene una maestría en diseño por la Universidad de Tama en Japón y un doctorado en innovación por la Universidad de Nottingham, institución que seleccionó su tesis de doctorado para el concurso de las mejores tesis de doctorado de Inglaterra. Posterior a su doctorado, fue becado por el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT). Es integrante de la Red Iberoamericana de Investigadores del Diseño en Madrid y fue parte de la Asociación de Diseñadores Gráficos de Japón, JAGDA. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT. Es Diseñador por la FAD de la UNAM, donde fue coordinador del programa de posgrado.



Fig. 1
Expo Museo
Real de Polonia,
Varsovia, 2015.

Conocí a Germán Montalvo en 1990 durante la primera Bienal Internacional del Cartel en México, organizada por Trama Visual y realizada en el Museo Tamayo del Bosque de Chapultepec. Años más tarde, en 1995, gracias a un buen amigo mutuo, Alejandro Lazo, hijo del Arquitecto Carlos Lazo, nos reencontramos en Japón cuando Germán había sido invitado a exponer en la Galería DDD, en Osaka; ese espacio de exhibición se encontraba dentro del conjunto cultural Suntory, diseñado por el prestigioso arquitecto Tadao Ando. “De sol a Sol” era el nombre de esa exposición que fue muy significativa para Germán pero también para el diseño Mexicano ya que era la primera vez que un diseñador Latinoamericano exponería individualmente en ese país. Desafortunadamente el terremoto ocurrido en la ciudad de Kobe en enero de 1995 detuvo toda actividad en esa área así como en Osaka y Kioto. Sin embargo, dos años más tarde, en 1997, y con motivo del centenario de la primera migración japonesa a México, es que un grupo de diseñadores mexicanos, liderado por Montalvo, y con el apoyo de Gaby Rodríguez realizó una exposición de carteles mexicanos que sentó un precedente en las relaciones entre ambos países. Ahora, 25 años después de esos eventos, y en este 2023 celebrando 50 años de actividad profesional es que se presenta esta entrevista a Germán Montalvo, uno de los diseñadores gráficos más importantes de México y profesor de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.

Germán Montalvo estudió en la Escuela del Libro, en Milán Italia y ha sido Becario del Sistema Nacional de Creadores. En 1996, fue nombrado profesor de Arte y Diseño Contemporáneo en la Universidad de las Américas en Puebla. Fue miembro de la Alianza Gráfica Internacional (AGI) y trabajó varios años en la Imprenta Madero bajo la dirección del Maestro Vicente Rojo. Su obra se ha presentado en España, Brasil, Japón, Canadá, Polonia, Estados Unidos, entre otros países. Sus carteles y diseños han sido utilizados por diversas instituciones como el INBA, la SEP, UNAM, UAM, y CONACULTA, entre otras entidades. Es miembro de Diseña México, A.C. y en su trayectoria ha recibido un gran número de premios y reconocimientos por su destacada labor, entre ellos se encuentra el entregado en el 2020 por el Congreso de la Ciudad de México por su contribución a la cultura, particularmente la del diseño.

Julio Frías

Mil gracias por aceptar esta entrevista Germán.

Germán Montalvo Aguilar

Muchas gracias a ti Julio.

JF: ¿Podrías hablarnos brevemente de tu trayectoria?

GMA: Si claro, soy un chilango que creció en la Ciudad de México y me he dedicado al diseño gráfico desde hace ya casi 50 años. El próximo año, en 2023, cumpliré 50 años de haberme iniciado en el mundo del diseño gráfico. Mi primera experiencia en la disciplina fue en los laboratorios Grossman que están en la calzada de Tlalpan, casi esquina con Taxqueña. Ahí hacíamos las cajas de medicina a las que les integramos el título, el nombre de la medicina y la información. Esa etapa de iniciación en el diseño fue con Lamberto García y Antonio Usmani.

El día de ayer pasé por Taxqueña, donde cruza con Tlalpan y la escultura que está ahí en la glorieta, de Calzada de Tlalpan y Taxqueña, la instaló otro gran amigo mío al cual le diseñé un libro; Fernando Gonzáles Gortazár. Esa escultura se llama La Espiga, son puros triángulos que construyen una espiga -pintada hasta ahora de naranja y morado-. Yo creo que es una de las esculturas más altas que hay en la Ciudad de México y realizada por uno de los artistas contemporáneos más sólidos de los que se dedican a la geometría; recuerdo bien esa fecha, 1973, porque ese año murió Pablo Picasso.

JF: Han pasado 50 años desde que comenzaste a diseñar, ¿Cómo ves el contexto actual del diseño en México?

GMA: Pues mira, en el aspecto profesional lo veo cada vez más consolidado. Creo que la generación o mi generación ha fortalecido de una muy buena manera su trabajo. La gráfica prehispánica sigue siendo el gran punto de partida para dar un reconocimiento a mucho del diseño gráfico que se hace en México y es que desde entonces ese diseño de manera conceptual y formal ya era moderno. Al observarlo es notorio ver que toda esa historia fue escrita con imágenes que se han convertido hoy por hoy en un ejemplo de comunicación visual.

JF: ¿Qué debilidades le ves al diseño en México?

GMA: Tal vez que en el ejercicio de lo profesional y lo académico ahora hay más referencias de un lenguaje que puede definir nuestra práctica. De unos años para acá, no hace mucho, el diseño empieza

a tener un poco más de responsabilidad a la hora de la educación de la misma enseñanza del diseño. Me parece que mucho del trabajo que se realizaba no alcanzaba, entre otras cosas, a darle a los jóvenes una base más sólida de lo que es el diseño y su importancia. Es imperante contagiarles de entusiasmo por lo que estaba estudiando, considero entonces que desde hace algunos años se siente un poco más de responsabilidad en este aspecto.

Si me preguntas en dónde está su parte débil yo te diría que ahora hay mucha más referencia y más estudio que antes y es justamente necesario darle mayor definición; se le debe dar valor formal y conceptual a cada uno de los procesos que implican hacer diseño gráfico. Hay que consolidar más el diseño gráfico y es que la responsabilidad de los que hacemos diseño es no olvidar que lo que estamos haciendo es comunicación visual y esto es muy importante tanto para los que reciben estos mensajes como para quienes los diseñan. Hubo un tiempo en el que se le dio más prestigio al diseño, particularmente aquel que se hacía para los diseñadores que para el receptor, y creo que ahora estamos entrando una etapa más madura en cuanto a esto.

Nosotros venimos de una generación en la que nos tocó entender que los maestros que tuvimos ejercían el diseño desde el oficio, desde lo lírico, aun cuando algunos de nosotros seamos autodidactas, pero que con el tiempo nos hemos involucrado en el ambiente académico. Es decir, hemos tomado muy en serio el estudio del diseño como un campo disciplinar por lo que ahora hay más elementos por transmitir a las nuevas generaciones, esperando que así estas tengan una mejor educación. Una debilidad que

creo poco a poco hemos ido superando es ya no diseñar para los propios diseñadores sino diseñar como dice Jorge Frascara, *'diseñar para la gente'*.

JF: ¿Qué amenazas observas en el desarrollo del diseño?

GMA: Yo creo que la falta de empatía, es decir, la falta de madurez y la falta de responsabilidad, por ejemplo, el de no ponerse en los zapatos de los jóvenes que con mucho entusiasmo están estudiando diseño. Eso me parece que sería un cierto riesgo, no solamente con los estudiantes sino también con las personas que se acercan a nosotros solicitando algún proyecto. Me parece que hay que ser empático en cualquiera de los campos, en el profesional a la hora de ejecutar un proyecto como en el académico a la hora de estar un aula, en los dos debemos ser muy conscientes de que este es un trabajo muy privilegiado, y que puede uno vivir de eso pero como justo tenemos ese privilegio es que debemos ser muy nobles a la hora de ejercer esta profesión, no debemos quedar a deber nada en ese aspecto. Es muy importante ser profesionales en la oficina y el aula.

El oficio del diseño comienza desde lo más cercano a quien nos interesa el diseño, es decir, desde lo familiar; ahí en la familia quienes somos diseñadores debemos tener mucho diálogo, sobre todo al momento en que somos estudiantes, y es que solo así nuestro círculo cercano irá comprendiendo este oficio y lo valore, y es que así ellos mismos podrán ennoblecer el trabajo o el estudio que están haciendo sus hijos. Desde ahí me parece que es muy importante para que el diseño encuentre una integración social y que las familias no estén descontextualizadas de lo que sus hijos están estudiando.



▲
Fig. 2
Cartel *Frida*.

Eso me parece que puede ser muy interesante incluso hasta ejerciendo proyectos visuales de la propia identidad de la familia, de la propia historia de la familia.

JF: ¿Qué debería hacer el gobierno para el desarrollo del diseño?

GMA: He pensado mucho en que en cada municipio pudiera haber un departamento por ejemplo; de imagen pública; y que desde ahí se pudiera manejar la imagen pública, por ejemplo; la cromática, esto con el objetivo de poder identificar cada una de las líneas de los diferentes transportes públicos, de inicio desde los boletos que se entregan a la hora que uno se sube a un camión urbano.

Considero que es posible y hasta deseable establecer una relación entre el comportamiento del usuario de ese transporte con la ergonomía del interior de ese servicio, por ejemplo, a través de su ergonomía, los pasamanos, los asientos, etcétera.

Los que nos subimos a un camión o nos subimos a un taxi deberíamos tener información relevante como donde hay senderos seguros, alumbramiento público suficiente, o donde se hacen las conexiones del sistema de transporte, los hospitales, escuelas, y demás servicios, así como el comportamiento deseado por parte del pasajero, a veces olvidamos que es el usuario quien también debe tener un comportamiento ejemplar. Cuando digo alumbramiento público, sería muy bueno saber donde poder encontrar esas empresas ya establecidas o generar, o impulsar una tecnología de diseño para un alumbramiento como el que hay ahora en muchos municipios y en muchas ciudades. Si te subes al camión, el boleto que te entregue el chofer podría tener más que un número o folio, podría tener al reverso información

que nos ayude a tener mejor actitud; me gustaría tener un boleto de camión en el que atrás hubiera una frase de Bruno Munari. En todas las culturas, la mexicana, japonesa, china o italiana, por decir solo unas cuantas, hay frases extraordinarias que te dan la posibilidad de cuando menos de reflexionar un poco y en el mejor de los casos convertirnos en personas más sabias a través del diseño. En fin, me gustaría mucho que hubiese un área o departamento de imagen pública que hiciera lo mencionado, considero que a nivel de diseño podría ser de mucha utilidad.

JF: ¿Cuál sería el mejor escenario para el diseño mexicano en el 2050? Y qué caminos tomar, para llegar a ese futuro deseado?

GMA: Me gustaría ver consolidadas a las nuevas generaciones pero más responsables y en un grado superior de lo que solamente representa la imagen. Es decir, puede haber estudiantes muy talentosos o diseñadores muy talentosos pero creo que hay muy pocos diseñadores conscientes de esa responsabilidad social que conlleva el diseñar para la gente. Siempre voy a admirar más la conducta social de un diseñador que su gran capacidad para generar un mensaje visual. Me interesan más las personas que pueden aportar desde cualquier profesión, es decir, aquellas que nos puedan aportar desde su propia sabiduría, y es que si somos responsables y al mismo tiempo hacemos buen diseño entonces las cosas automáticamente van a ser mejores para todos. Creo que esto puede incidir en los planes de estudio y lograr hacer mejores diseñadores para el futuro. Es necesario que las nuevas generaciones tengan una conducta crítica y propositiva que esté incluso encima de la capacidad de hacer diseño gráfico. Quiero decir, puede

haber muy buenos ilustradores pero de repente te encuentras con diseñadores y con ilustradores gráficos que no son sensibles a lo que está pasando en países en desarrollo como el nuestro.

JF: ¿Qué consejo le darías a los estudiantes? Muchos de los estudiantes de la FAD quisieran tomar clase contigo pero no todos pueden entrar a tu clase. ¿Qué les aconsejarías a todos ellos?

GMA: Miles Davis decía que hay que aprender a tocar música con las notas difíciles y cuando tú lo escuchas dices “*Esta música, qué compleja*”. Miles fue un hombre que evolucionó tanto en su desarrollo musical que al final hizo una música que se adelantó a su tiempo. ‘*Kind of blue*’ que es este disco donde se encuentra esa compleja pieza musical y es un ícono del Jazz, probablemente sea la pieza más conocida de él, se llama ‘*So What*’ y bueno, cuando tú escuchas ‘*Kind of Blue*’ y después escuchas su otro disco titulado ‘*Spain*’, España; notas que hay una evolución, y es lo mismo con el aprendizaje del diseño, hay estudiantes que pueden ir evolucionando, a esos yo les diría que cuando están en clases sean capaces de preguntar o detener al profesor, si es que el profesor no está respondiendo a un cuestionamiento o a la transmisión del conocimiento mismo. Los alumnos no deben tener miedo de levantar la mano y preguntar, por qué un verdadero profesor no puede ir solo a contar anécdotas, debe tener su clase muy preparada, muy estructurada para que esas generaciones salgan lo mejor preparadas y aprovechen mejor el tiempo que invierten, y finalmente debe haber una retroalimentación, la mejor retroalimentación posible por parte del profesor.

JF: ¿Qué consejo le darías a los profesores que enseñan diseño?

GMA: Pues que se preparen muy bien al momento de estar enfrente de un grupo. Cuando María González de Cosío, me invitó a la Universidad de las Américas en Cholula Puebla, a dar una plática en 1995, en esa ocasión coincidimos Joan Costa, y otros ponentes también. Bueno, ese día fue muy emotivo para mí porque cuando Juan Costa se acercó para saludarme después de mi plática, lo hizo con lágrimas y esto fue muy conmovedor para mí, y dije: ‘*ay*’, ya no me acuerdo qué dije, lo único que le dije es que yo no daba clases. Que sí había dado clases en la EDINBA pero que había dejado de dar clases y el que me invitaran a dar esa plática había sido muy conmovedor para mí. Entonces María me dijo ‘*¿Por qué no vienes a dar clase?*’ Le dije pues mira, permíteme un tiempo para preparar mi clase y me dijo: ‘*No, no tienes que preparar nada*’. Claro que si, tengo que prepararla, dame un tiempo. Y me dijo ‘*¿Cuánto tiempo necesitas?*’ Dame un año, y así nos seguimos comunicando, me seguía llamando por teléfono hasta que un día me preguntó ‘*¿Qué clase quisieras dar aquí en la UDLA?*’ Le dije, pues mira a mí me gustaría dar una clase que cuando estudié en Milán fue la clase que más me gustó, y esa era Historia del Diseño pero vista desde el fenómeno del diseño. Una clase que nos daba un gran profesor y amigo mío Aldo Colonetti, él dirigió por muchos años el Instituto Europeo del Diseño (IED). Entonces desde esa perspectiva yo empecé a construir y a estudiar los diferentes temas de historia del diseño y por vez primera en la UDLA se dio esa clase con mis contenidos. Y bueno fue muy interesante y abrió también nuevas perspectivas para seguir estudiando

Fig. 3
Cartel Diana.



el fenómeno del diseño, es entonces que siempre he creído y le puedo decir a los profesores que tenemos mucho por compartir pero, que no todo está analizado ni estudiado. La historia del diseño va evolucionando en conocimiento pero, de él siglo XIX hacía atrás, es decir, cada vez se tiene más información y se encuentran hechos o registros que la acrecientan y modifican, como ocurre en cualquier disciplina estudiada, y es que siempre se tenía cómo en casi todos los syllabus que el diseño comenzaba con el movimiento '*Arts and Crafts*', de William Morris en el siglo XIX pero, no se consideraba todo lo anterior.

En la clase de Diseño Integrador que doy en la FAD ahí iniciamos con una revisión a los '*Kamones*' es decir vemos muy bien cuales son las características de ese sistema de identidad de Japón del siglo XI y a partir de ahí entramos al *Ukiyo-e*, y ya entre el *ukiyo-e* y el arte prehispánico creamos puentes y nos adentramos al siglo de oro de la tipografía y la historia del diseño que es '*Arts and Crafts*' del siglo XIX. Posteriormente revisamos la importancia que tuvieron las diferentes corrientes artísticas de vanguardia a inicios del siglo XX hasta llegar a los movimientos de ahora y hemos encontrado datos y relaciones interesantísimas para quien nos gusta la historia del diseño. Entonces los jóvenes están súper entusiasmados y me dicen, '¿cómo es posible?' Si esto se hizo en el siglo XI.

Como ejemplo te pondré los escudos heráldicos japoneses, mejor conocidos como Kamones, como sabes este es el símbolo que le daba identidad a las familias en Japón en el siglo XI. Entonces ahí trabajamos sobre los contenidos y el principal contenido de los '*kamones*' es justamente la naturaleza. Estos Kamones se construyen e incluso, puedes construir una fábula con todos ellos. Algunos son muy geométricos y pueden contener, por ejemplo, un hexágono como un elemento de longevidad, tal es el caso de los *kamones* que utilizan los hexágonos de los caparazones de las tortugas¹. Todo este análisis e historia les fascina a los estudiantes y se vuelve un estudio en el que el principio es la naturaleza; si los comparas con los diseños de los antiguos mexicanos el principio fue el mismo, la naturaleza. Esto provoca en los alumnos un estado constante de observación necesario para el diseño y la innovación.

1 Nota del Editor. El *Kamon* se refiere a un escudo de armas utilizado en Japón para indicar los orígenes de una persona o familia, es decir, su linaje, ascendencia y estatus desde su origen o antigüedad. A estos emblemas o escudos también se les conoce como *mondokoro* [紋所], *monshou* [紋章] o inclusive *Lun* [紋]. Según Yusaku Kamekura se estima que existen entre 10,000 o 20,000 *Kamons* en Japón.



JF: ¿Qué significa haber llegado a 50 años de actividad profesional?

GMA: Yo definí mi camino en el oficio del diseño por inspiración, la mística es mi principal combustible. Hay mucho privilegio en este oficio, recibimos una compensación por lo que nos gusta hacer. Llego satisfecho y muy comprometido, el diseño ha sido mi instructor en muchas cosas. Sólo en la suela de mis zapatos se podría revelar la fortuna que significan cincuenta años prodigiosos en el del diseño, o en cualquier actividad noble.

JF: ¿Qué hay en el horizonte de tu futuro profesional?

GMA: Las perspectivas a futuro nunca me han funcionado, como todo ser humano muchas veces me he ilusionado y es válido, pero a la vuelta de la esquina termino tropezando. Nadar contra corriente es un signo mío muy propio. El aquí y ahora, con todo lo que implica y sin ser adulator es lo que me ha funcionado. Me gusta más afiliarme a «lo que está por venir».

JF: Muchas gracias Germán.

GMA: Gracias, hasta luego. ►

Transcripción por Mario Gibran Acosta Encinas

Enfoque de **sistemas complejos** en el **proceso de diseño**

Christian **Chávez López***

*Es doctora en Artes y Diseño y maestra en Artes Visuales por la UNAM. Realizó una estancia de investigación en el Centro de Investigaciones Ambientales (UNMdP-Argentina). Estudió el diplomado en Innovación en la Docencia Universitaria y Pensamiento Complejo. Ella es miembro de la Red Internacional de Aprendizaje para la Sustentabilidad (Erasmus +) y del Comité Editorial de la Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura. Además, es profesora, investigadora y tutora académica de licenciatura y posgrado en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, donde coordina el diplomado Diseño e Innovación para la Sustentabilidad. Ha participado como miembro del comité científico y ha sido ponente en diversos congresos nacionales e internacionales.

El presente artículo es un resumen de la tesis de investigación *Diseño y Sistemas Complejos. Modelo Sistémico-Complejo aplicado al proceso de diseño como estrategia de acción para la sostenibilidad*, realizada para obtener el grado de doctora en Artes y Diseño por el Posgrado en Artes y Diseño, de la facultad con el mismo nombre. El comité asesor estuvo conformado por los doctores Luis Rodríguez Morales, Julio Frías y Óscar Salinas Flores. La defensa de la investigación se realizó en diciembre del 2021.

Introducción

Vivimos en un momento de transición donde se están redefiniendo las categorías tradicionales y los límites del diseño respecto al reconocimiento de su impacto en el contexto de las nuevas formas de diseñar frente a un mundo globalizado, lleno de incertidumbres y necesidades emergentes. De ahí que se considere a la Teoría de Complejidad como un marco propositivo para replantear cómo se transformarán los distintos modos de pensar, hacer y actuar de los diseñadores, con el fin de transitar hacia una nueva morfología del modelo de diseño multidimensional. Dado que el proceso del diseño se caracteriza fundamentalmente por tener un comportamiento imprevisible y en él converge una gran multiplicidad de elementos e interacciones —sería consecuente abordar la racionalidad de los problemas de diseño desde un enfoque basado en esta complejidad. En tal sentido, se expone la idea de concebir el diseño como un sistema complejo adaptativo y se propone integrar, para su entendimiento, las propiedades de los sistemas complejos, tales como: emergencia, interdependencia, auto-organización, adaptabilidad, incertidumbre, resiliencia, entropía,

esto con la finalidad de buscar conexiones donde probablemente no existen y descubrir otras formas de entender la realidad de una manera más atinada y coherente con las problemáticas actuales.

Con base en lo anterior, es que en la investigación doctoral se plantearon tres estrategias de investigación: la primera consistió en la revisión de literatura lo que permitió construir una aproximación conceptual de las nociones de diseño, complejidad y sostenibilidad, esta revisión implicó además el examen comparativo de modelos de diseño con enfoque sistémico, con la finalidad de establecer, posteriormente, atributos o criterios para el diseño a partir un marco fundamentado en los sistemas complejos; la segunda estrategia se trató de una indagación empírica que se llevó a cabo mediante la investigación-acción y un estudio de caso, éstos se realizaron a fin de orientar, examinar y explicar el Modelo de Diseño Sistémico-Complejo propuesto; y, finalmente, la tercera estrategia consistió en la realización de una etnografía digital donde se exploraron las interacciones, experiencias y percepciones derivadas de la implementación del modelo. Los resultados demostraron que los diseñadores que participaron en la muestra lograron una mayor comprensión, habilidad y capacidad de respuesta sistémica en el abordaje de problemas complejos, esto, a su vez, facilitó el diagnóstico, desarrollo y coevolución de estrategias de acción en proyectos de sostenibilidad.

De tal manera que, esta investigación buscaba explicar la relevancia de la teoría de la complejidad —que se plantea como un paradigma científico y social para comprender la complejidad del mundo y de la vida— que ha sido abordada recientemente por autores

como Checkland (2000), Sterman (2002), García (2006), Mitchell (2009), Meadows (2009), Holland (2014), Stroh (2015), Maldonado (2014) y Moriello (2016), esto con el objeto de construir un modelo de diseño sistémico-complejo para lograr una mayor comprensión, análisis y abordaje de problemas complejos en el contexto de la sostenibilidad, lo cual requiere pensar al diseño más allá de sus límites y reconocer su potencial como un proceso complejo, abierto, adaptativo y en permanente cambio. Se trata de responder, de una manera más atinada, a las transformaciones del entorno para influir en él, que reclama forzosamente la integración de un enfoque de sistemas complejos en el proceso de diseño.

Aproximaciones entre diseño, complejidad y sostenibilidad

En los últimos años, la industrialización, la tecnología y la cultura de innovación han modificado “el acto de diseñar”, derivado principalmente de la política neoliberal y capitalista de la era actual, que a su vez ha influido seriamente en los métodos para diseñar, pues se promueve un énfasis excesivo en la formalización estética y en el sobreconsumo de productos, esto último también ha contribuido de manera grave en la crisis ambiental. Esto ha generado un mayor auge en la formación técnica de los diseñadores, que se ha visto segmentada en la mercantilización de productos o servicios, con una intensidad en la producción de objetos materiales, “ponderando el papel central del factor económico y de una antropología limitada que ha llevado a considerar el ser humano como un mero cliente o usuario” (Findeli, 2001a). En cambio, los diseñadores deberían tener la capacidad de observar

realidades complejas, identificar los factores sociales, ideológicos, ambientales, culturales, tecnológicos, económicos o políticos [...] Las técnicas y métodos empleados suelen ignorar estos aspectos (López, 2017, p. 27).

En este sentido, parte del lenguaje que hoy se utiliza cuando se habla de cuestiones socioambientales son las nociones de complejidad y sostenibilidad. Pero, muchas veces, no queda claro a qué se refieren estos conceptos y, de cierto modo, tampoco es explícito el entendimiento sobre sus aportaciones metodológicas. Más allá de las diferencias en su terminología, existe una controversia sobre su significado y valor práctico. Primeramente, el paradigma de la complejidad surge como respuesta a la crisis epistémica que ha contribuido a un cambio radical en las percepciones o valores humanos, principalmente en la forma en la que interactuamos, en cómo nos relacionamos y en el modo de vida. Por su parte, la sostenibilidad, para muchos autores, es un paradigma que ha iniciado una profunda revolución científica que integra a la naturaleza y a la sociedad, de esta manera se propone un nuevo marco de razonamiento humano capaz de sentar las bases para confrontar un mundo natural y social en permanente transformación, y por ende, sus dimensiones deben ser analizadas desde un enfoque sistémico (Bybee, 1991), (Clayton y Radcliffe, 1996), (Kates et al., 2001), (Gallopin, 2003), (Riechmann, 2005), (Vilches & Gil-Pérez, 2016).

Aun cuando ambos paradigmas surgen a través de una vía negativa, —como resultado del análisis de las problemáticas complejas a las que se enfrenta el mundo actual— las acepciones de los términos enfatizan que la sostenibilidad no se limita únicamente a las

cuestiones ambientales, sino también consideran el equilibrio e integración de diferentes factores y, por lo tanto, la tarea de lo que implica la sostenibilidad es que todos contribuyan de alguna manera a este proceso, sin limitarse a ser sólo observadores sino realizadores o actores que tratan de aportar estrategias para encontrar el equilibrio. En tal sentido, la mayoría de los fundamentos traen consigo una nueva visión de sostenibilidad planteada desde la complejidad, como respuesta imperativa de un cambio de la mentalidad humana, a través de una revolución cultural en la educación y en los valores de la sociedad. Se argumenta que el concepto de sostenibilidad —visto como un proceso de transición— sólo puede entenderse desde una perspectiva compleja y sistémica de la realidad y presenta atributos para un mejor entendimiento de los sistemas complejos e interacciones del mundo.

A la altura de los complicados problemas de la humanidad, el pensamiento de diseño precisa dialogar con la complejidad para responder a un cúmulo de transformaciones, reflexionando sobre sus acciones y prácticas hacia el ejercicio del comportamiento ético y una cultura sostenible, así como también es necesario abrir nuevos escenarios para el debate y la discusión. No obstante, cualquier aporte, de cualquier índole, debería priorizar el sostenimiento de la naturaleza como un objetivo de primera magnitud, no sólo para el momento actual, sino también para las generaciones futuras. Es por esto que, algunos autores reconocen este enfoque como un catalizador o facilitador hacia una civilización humana sostenible (Wahl & Baxter, 2008) considerado como una epistemología práctica de resolución de problemas complejos (Jones, 2014) e investigación generativa

(Sevaldson, 2013) orientada hacia un pragmatismo y práctica pluralista, donde la metamorfosis sistémica (Findeli, 2018) será un requisito indispensable para la transformación social y ecológica mediante el diseño, esto implica profundizar no sólo en cómo diseñar, sino en por qué lo hacen y con qué consecuencias. Dicho de otra manera, se requiere pasar de la mirada de un diseñador que sólo produce a la de un pensador sistémico que es capaz de apreciar, comprender y trabajar con la complejidad, que será idóneo para formular o delimitar, de una manera multidimensional y más pertinente, una problemática u oportunidad de diseño, así como plantear soluciones innovadoras y transformadoras.

Sistemas complejos y su relación con el proceso de diseño

Una de las intenciones de este trabajo fue explorar el acto de diseño desde la complejidad de su relación con la sostenibilidad hacia la búsqueda de un enfoque más integrativo. Esto implica la exigencia de replantear la forma en que el pensamiento cambiará radicalmente —o la racionalidad— del diseño ante la incertidumbre, lo cual supone dar un giro sustantivo respecto a la manera habitual de concebir su naturaleza —conjunto de cualidades y características que le son propias— y el comprender la complejidad de las acciones que involucran el acto de diseñar, su proceso (entendido como la sucesión de actos o conjunto de fases de un fenómeno dirigidos a la consecución de objetivos).

Así, la compleja naturaleza y el contexto de la sostenibilidad como un fenómeno multidimensional, plantea una “nueva generación de problemas” (Rotmans, 2006, p. 37) denominados problemas complejos

—que demanda una nueva forma de pensar y actuar para poder transformar el mundo. Pensar en términos de un nuevo paradigma que permita atender la multiplicidad de los elementos que confluyen en la sostenibilidad. Actuar en términos de un proceso de planificación y toma de decisiones en diferentes mecanismos de intervención. Ante esta situación es menester que los diseñadores contemplen la integración de múltiples factores, actores o elementos involucrados en sus procesos, donde se despliegue un entendimiento sistémico y complejo sobre la sostenibilidad en todas sus dimensiones.

El campo del diseño es un espacio complejo, compuesto no solo por diseñadores [...] no observamos el objeto diseñado o el acto aislado de diseñar, sino la serie de articulaciones que se dan bajo su esfera, sus imbricaciones sociales, culturales y sobre todo la definición que le otorga la concepción epistemológica. (Pittaluga, 2017, p. 93)

Antes de continuar, deseo subrayar que “lo complejo” se ha banalizado cuando se hace referencia a algo que se presenta como imposible de resolver o explicar. También es común que se describa a la “complejidad” como un estado del mundo (Norman, 2011) que implica en sí, un cambio hacia una nueva ciencia y pensamiento crítico. Lo complejo es lo compuesto, pero donde los componentes son irreducibles uno al otro, a diferencia de lo simple, donde se puede reducir. La complejidad denota un tejido de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados (Morin et al., 2002). Por consiguiente, usaré el concepto de complejidad para referirme al comportamiento de sujetos, objetos o situaciones que atribuyen un

conjunto de propiedades que necesariamente tienen que ver con la forma de pensarlos, con la perspectiva y el nivel de observación, las cuales presentan ciertas características que los clasifican como “sistemas de comportamiento complejo” (González, 2009). El camino que intentamos aventurar aquí se ubica en el estudio de los sistemas complejos en un marco unificado que ha llegado a ser reconocido en los últimos años como una nueva disciplina científica y un campo vigoroso de investigación inter y transdisciplinar.

El diseño como sistema complejo

Para la comprensión de toda entidad, que sea un sistema o una estructura dinámica compleja (como el *Sistema-Diseño*) es necesario estudiar su comportamiento, esto significa, las interacciones entre sus elementos y las características en conjunto, que no resultan de la simple adición de componentes, sino que coexisten en virtud de las relaciones del sistema. De tal manera que, un sistema complejo es un sistema formado por muchos componentes cuyo comportamiento es emergente (Bar-Yam, 1997, p. 10) y la cuestión central es comprender cómo se produce ese comportamiento (Mitchell, 2009, p. 13). En otras palabras, un sistema complejo puede ser entendido como la representación de un recorte de una realidad, conceptualizada como una totalidad organizada (sistema) en la cual los elementos no son separables, ni reducibles, ni pueden ser estudiados aisladamente” (García, 2006, p. 21).

Desde este punto de vista, González (2007) afirma que los objetos de diseño son fenómenos complejos, ya que sólo pueden ser considerados como parte del conjunto o sistema de objetos, que a su vez es un ele-

mento del sistema más general de la cultura; los procesos sociales también lo son. La dificultad de pensar tanto un sistema de diseño como un sistema de cultura, es producto del hecho de que se trata de sistemas complejos. “El diseño es un sistema que, a su vez, es un componente del más amplio sistema de la cultura” (González, 2007, p. 194). Por ende, si partimos de la idea de que el “diseño es un sistema” (Buchanan, 2019) entonces tiene que ser concebido desde la misma óptica, esto es como “sistema” y particularmente, como se puede observar en la Figura 1, aquí se plantea el proceso de diseño como sistema complejo, dadas las características y dinámicas complejas del *Sistema-Diseño*.

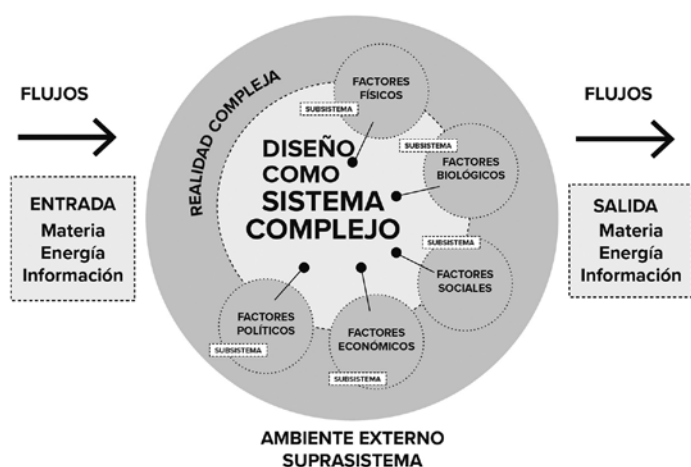


Fig. 1
Relación Sistema-Diseño
con el fenómeno/realidad
compleja.

Para tratar de explicar mejor este punto, en la organización de un *Sistema-Diseño* se encuentra un conjunto de relaciones entre factores y elementos que actúan directa o indirectamente con otros subsistemas que corresponden a cierto tipo de procesos con mayor grado de interconexión; son flujos de entradas y salidas que suelen ser materia, energía, información, recursos, estrategias, políticas, etc. De modo que, todo *Sistema-Diseño* está situado dentro de un entorno, ambiente o contexto que lo circunda, lo rodea o lo envuelve total y absolutamente (Moriello, 2016). En el planteamiento del proceso de diseño como sistema complejo se consideran las variables o múltiples interrelaciones que se suelen dar en un ir y venir entre cada etapa, donde la adaptación y la emergencia son cualidades de su proceso continuo, permeable a lo largo del tiempo, que produce constantemente nuevas interacciones, comportamientos y componentes, resultado de sus vínculos con el entorno.

Tanto el *Sistema-Diseño* como los sistemas complejos naturales pueden cambiar o adaptarse, o responder a los acontecimientos, buscar objetivos y ocuparse de su propia supervivencia de forma similar a la vida. Los sistemas en la naturaleza se autoorganizan y, a menudo, se autoreparan ante una serie de perturbaciones. Son resistentes, resilientes y muchos de ellos son evolutivos. Similar a esto, el *Sistema-Diseño* como sistema complejo se caracteriza por tener una dinámica adaptativa al estar muy orientado en sus procesos y debido a la naturaleza de los fenómenos sociales a los que nos acercamos—desde la observación, experimentación, investigación o práctica— requiere de alta flexibilidad y dinamismo para que de sus procesos vayan emergiendo sus propias características complejas. Esta adaptabilidad también requiere una actitud crítica y ética respecto a las decisiones heurísticas, cognitivas o metodológicas que se asumen en las distintas fases del proceso de diseño. De ahí deriva la importancia de introducir el pensamiento en sistemas complejos como un posible marco de acción para coadyuvar a resolver problemas reales.

En la Figura 2 se puede distinguir la comprensión del comportamiento intrínseco del diseño como sistema complejo y las operaciones complejo-adaptativas que se generan en el proceso de diseño. La capacidad de autoorganización y las interacciones que se generan en los agentes diseñadores a lo largo del proceso potencializa el pensamiento sistémico, colaborativo, complejo, resiliente y el aprendizaje continuo para plantear soluciones integrativas que permitan transitar hacia la sostenibilidad, teniendo en cuenta una cosmovisión sistémica-compleja de todos los componentes. La cualidad de obser-

var y percibir estas conexiones en el proceso de diseño impulsa la creatividad y nos obliga a pensar en redes: abrir el camino hacia nuevas posibilidades de diseño.

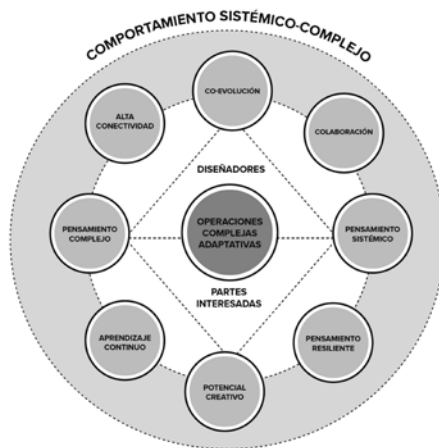


Fig. 2

Operaciones complejas y adaptativas en el comportamiento del diseño como sistema complejo.

Modelo de diseño sistémico-complejo

Una de las rutas que puede tomar el diseño, además de asimilar cómo operan los sistemas vivos, es incorporando sus principios sistémicos, ya sea como conceptos clave para la comprensión del mundo, o como mecanismos metodológicos para el diseño de sistemas y objetos. De ahí también ha surgido la idea del “producto-sistema” como una compleja combinación de factores y cualidades materiales e inmateriales, que deben ser abordados con una nueva mentalidad estratégica (Celaschi et al., 2016, p. 27). Entre más complejo sea un sistema, es más adaptable o transformable, y más interdependiente y diverso. Entre más complejo

un sistema, es más fuerte, lo que también implica mayor dificultad de control (Sosa, 2020).

Bajo este panorama, el diseño sistémico adquiere una mayor relevancia al tratar de descifrar cómo será el comportamiento emergente entre los componentes de un problema y sus interacciones, permitiéndoles a su vez, obtener nuevas experiencias y definir otros esquemas de intervención más dinámicos, abiertos o resilientes, donde también se contemple la modelización sistémica de las partes, lo cual ayudará a establecer un trabajo colaborativo para llegar a un resultado determinado. Asimismo, el diseño sistémico pretende ser un mediador reflexivo, que obliga a pensar en la totalidad, es decir, se trata de una exploración e interacción constante con el contexto. En concordancia con Arámbula & Uribe (2016), el pensamiento de diseño inscrito en la resolución de sistemas sociales (complejos por definición) debe tener una forma de abordaje muy específica, atendiendo múltiples aspectos provenientes de diversas disciplinas, campos del conocimiento y de la experiencia humana.

Dicho lo anterior, el Modelo Sistémico-Complejo surge del ciclo adaptativo (Figura 3) en el campo de la ecología que se describe como un (eco) sistema que se organiza responde a un entorno cambiante. Este ciclo fue propuesto por Gunderson & Holling (2002). Y más adelante, Westley (2008) introdujo su modelo de innovación denominado “ciclo adaptativo” donde las fases no se representan como lineales, sino como un bucle infinito que proporciona una heurística para asimilar la dinámica que impulsa tanto la continuidad como el cambio. Estos autores consideran que hay tres características que determinan las respuestas futuras de los ecosistemas, organismos, personas o procesos: a) el potencial disponible para el cambio que determina la gama de opciones posibles, b) el grado de conexión entre las variables de control interno y los procesos, que refleja el grado de flexibilidad, rigidez o sensibilidad del sistema, y c) la resiliencia, una medida de su vulnerabilidad a los choques inesperados o imprevisibles. En consecuencia, el Modelo Sistémico-Complejo (Figura 4) busca apreciar los distintos momentos que caracterizan los procesos complejos en el diseño para suscitar nuevos diálogos que nos conduzcan a replantearnos otras maneras de entender la morfología del proceso de diseño y co crear mejores prácticas que nos permitan adaptarnos a las condiciones de un entorno en permanente cambio.

Para entender el recorrido del proceso planteado, se establecieron tres estructuras o fases: *iniciación/exploración* (momento de

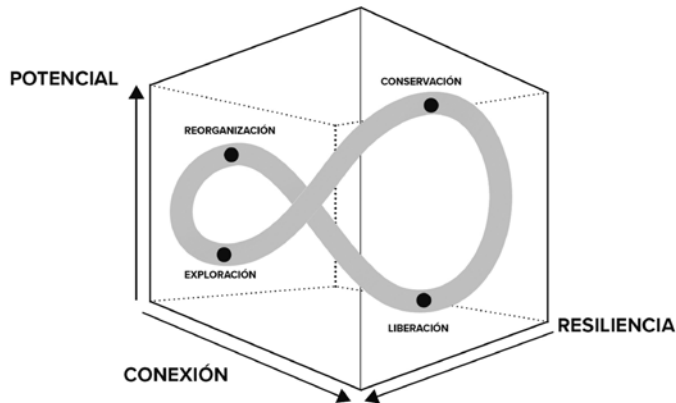


Fig. 3

Las tres propiedades del ciclo adaptativo en modelo tridimensional y bidimensional. La figura superior muestra la relación dinámica entre las tres propiedades y la figura inferior, la relación entre las fases.

Nota: Adaptado de Gunderson & Holling (2002) y Westley (2008).

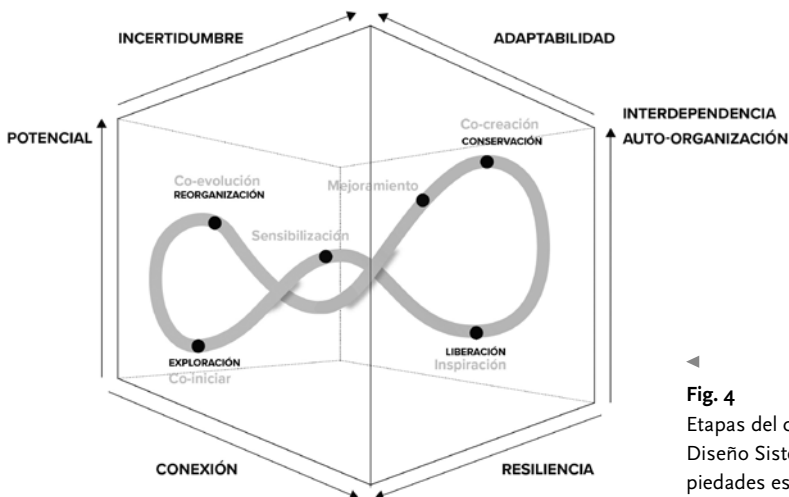


Fig. 4

Etapas del ciclo adaptativo del Modelo de Diseño Sistémico-Complejo. Las tres propiedades estructurales se representan en un modelo tridimensional.

emergencia e incertidumbre), *investigación/creación* (momento de interdependencia y autoorganización), *reflexión/descubrir* (momento de adaptabilidad continua y resiliencia). Estas fases (entendidas como subsistemas) son fundamentales para la comprensión de la dinámica del proceso. Se desglosan a continuación los componentes intrínsecos que constituyen la estructura general del modelo de diseño (Tabla 1). Esta visualización de momentos o estructuras germina el acoplamiento de las propiedades de los sistemas complejos en el proceso de diseño y su dinámica se describe como sistema complejo adaptativo porque:

1. El proceso de diseño tiene muchas variables interrelacionadas y su predictibilidad es compleja.
2. Sus fases o etapas (estadios) son altamente flexibles y alcanzan puntos de equilibrio, como resultado del comportamiento del sistema con su entorno.
3. El proceso de diseño sigue ciclos vitales de retroalimentación continua para cumplir su función que cambian a lo largo del tiempo.
4. Las exigencias o necesidades de los actores, no son homogéneas. En respuesta a ello, se generan conflictos o perturbaciones que tienden a adaptar sus comportamientos entre sí.
5. Los agentes y actores involucrados son buscadores de pautas, experimentan, aprenden, ganan experiencia y cambian sus comportamientos.
6. La adaptación resulta de su propia autoorganización del sistema, y por lo tanto, los patrones de comportamiento que emergen no son designados y puede variar de un potencial crecimiento hacia el decrecimiento.
7. Los comportamientos del sistema son impredecibles y pueden ser más fácilmente influenciados. No hay un único punto de control.
8. El proceso de diseño es un sistema abierto que depende de otros sistemas, condiciones o factores y elementos para su funcionamiento.

Lo dicho hasta aquí supone que un Diseño Sistémico-Complejo, no se centraría tanto en la configuración de la forma sino en el estudio de las dinámicas continuas de emergencia y comportamiento del sistema, considerando todo el contexto, y a las personas, su ecología (subsistemas y macrosistemas) con los que se interactúa, mayor manejo de información, conectividad, redes, comunicación,

PROPIEDADES DEL SISTEMA (PROCESO)	FASES (SISTEMA)	ETAPAS O ESTADIOS (SUBSISTEMA)	ACCIONES	INSTRUMENTOS
EMERGENCIA/ INCERTIDUMBRE	INICIACIÓN / EXPLORACIÓN	1. Co-iniciar/ Escuchar 2. Sensibilización	• Socialización y participación afectiva entre los participantes. • Establecer el propósito o intención. • Co-detectar y construir una pregunta conductora. • Identificar un problema mediante el proceso de problematización.	• Diagnóstico estratégico. • Arqueología del problema: tema, problemática, contexto, campo. • Mapa de actores. • Análisis de factores.
INTERDEPENDENCIA Y AUTO-ORGANIZACIÓN	INVESTIGACIÓN/ CREACIÓN	3. Inspiración 4. Co-creación	• Co-definir objetivo común. • Identificar el valor de la necesidad. • Identificar conceptos clave. • Investigación documental. • Construir herramientas de diagnóstico para la experimentación en campo.	• Mapa de diagnóstico. • Cuadro de objetivos. • Círculo de necesidades. • Esquema de causas, beneficios y consecuencias. • Mapas sistémicos. • Cartografías de ideas.
ADAPTABILIDAD Y RESILIENCIA	REFLEXIONAR/ DESCUBRIR	5. Mejoramiento 6. Co-evolución	• Conectar las ideas. • Encontrar los nodos y interconexiones del proceso. • Visualiza un cómo en conjunto. • Proponer un método en común. • Mejorar o transformar la propuesta. • Establecer límites y posibles obstáculos.	• Modelización sistémica • Análisis de la estructura del sistema • Análisis de la dinámica del sistema • Escenarios futuros • Planeación estratégica

propiedades materiales e interconexiones entre variables de diferente naturaleza (Figura 5). De este modo, se podría contribuir a una visión más amplia del diseño y no sólo considerarse como una herramienta de formalización estética. La conceptualización del Diseño Sistémico-Complejo, asimismo, propone dos consideraciones o principios básicos que nos aporta la complejidad para lograr una racionalidad compleja:

- a. La noción de lo complejo asume que la naturaleza es irreducible del todo, pues nos permite abordar los problemas como interconectados.
- b. Las propiedades del mundo son emergentes y por lo tanto, sus objetos; son características que emergen en el transcurso de las interacciones en que los sistemas se encuentran implicados.

Discusión y resultados

El giro del diseño hacia la práctica de sistemas complejos, proporciona las bases para integrar positivamente el enfoque sistémico hacia nuevos métodos relacionales para guiar al diseñador en una solución multi-sistémica. La hipótesis de este estudio señala que el modelo de Diseño Sistémico-Complejo logrará una mayor capacidad



Tabla 1

Descripción del proceso de diseño (propiedades como sistema complejos, fases del sistema, etapas o subsistema, acciones e instrumentos).

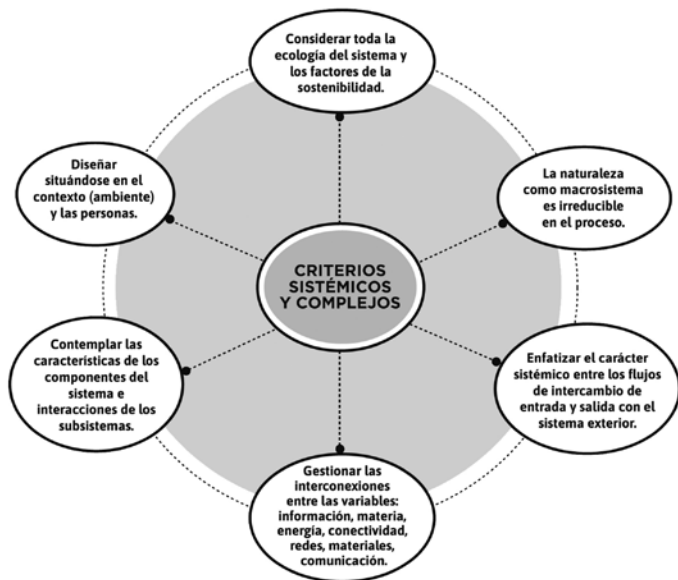
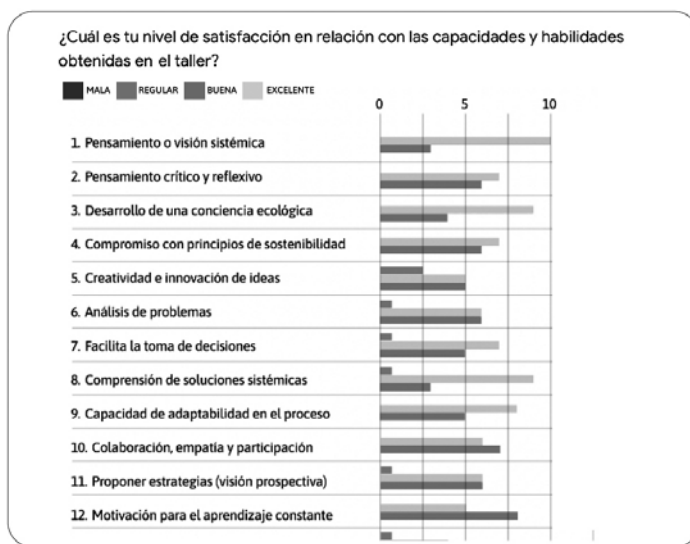


Fig. 5
Propuesta de criterios
sistémicos-complejos en
el proceso de diseño para
su conceptualización.

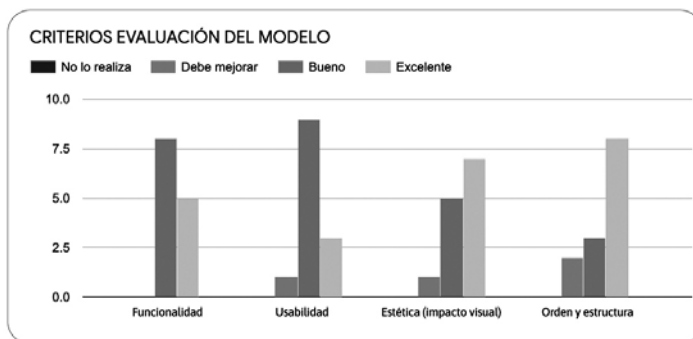
de análisis y respuesta sistémica para el abordaje de la complejidad en problemas de diseño, que, a su vez, facilitará la construcción de estrategias de acción viables relacionadas con la sostenibilidad. A través del estudio empírico se intentó dar respuesta a las preguntas: ¿cómo aporta el enfoque sistémico el proceso de diseño? ¿Cómo influye la capacidad de pensar sistemáticamente para comprender la complejidad en el proceso de diseño y construir mejores estrategias de sostenibilidad? ¿Cómo se puede evaluar su impacto en los diseñadores?

En este caso, en la Gráfica 1 muestran las valoraciones del Modelo Sistémico-Complejo respecto a los criterios de evaluación: funcionalidad, usabilidad, estética (impacto visual), orden y estructura. Se puede observar que la mayoría de las reacciones fueron positivas, ya que los participantes consideran que el modelo es una herramienta valiosa para la colaboración que facilita el análisis de elementos, factores y actores, así como realizar una investigación más completa desde una visión sistémica. Consideraron que es un modelo holístico, dinámico, adaptativo porque contiene elementos de diferentes etapas que permiten detectar el reto, identificar una propuesta de valor y apreciar las interrelaciones. Por su parte en la Gráfica 2 se muestran las reacciones obtenidas respecto a las habilidades y capacidades obtenidas. Los resultados señalan que hubo un alto impacto



Gráfica 1

Criterios de evaluación del modelo con relación a los aspectos de funcionalidad, usabilidad, estética (impacto visual), orden y estructura.



Gráfica 2

Nivel de satisfacción en relación con las capacidades y habilidades obtenidas.

en la influencia de un pensamiento sistémico. Los diseñadores consideran que el modelo tiene un proceso adaptativo, que posibilita la articulación del problema, favorece un compromiso a la sostenibilidad, pensamiento crítico y reflexivo, capacidad de adaptabilidad en el proceso, colaboración, empatía y participación, así como una visión prospectiva para la toma de decisiones. En contraste, algunas personas consideran que deben mejorar respecto a la creatividad e innovación de ideas.

En la mayoría de las percepciones en los diseñadores fueron positivas, pues la aplicación del modelo les permitió aumentar la capacidad de análisis y respuesta sistémica, es decir, un estudio más profundo y estratégico para la comprensión de una totalidad

y cada una de las partes relacionadas de un sistema. Aunado a esto, las operaciones sistémicas que describe el modelo de diseño ofrece la posibilidad de crear, recrear y transformar sus componentes en todas las fases de diseño e incluso romper sus propias limitantes estructurales. Este tipo de pensamiento se puede lograr si se examinan las consecuencias posibles en cada solución, acción o intervención que se hace. Si se asume un pensamiento sistémico en el proceso de diseño por los diseñadores podrían identificar y evaluar de mejor manera las ciertas circunstancias que rodean a los fenómenos complejos para formular o ejecutar estrategias de forma idónea. Sin embargo, la dificultad de integrar una cosmovisión sistémica-compleja no se encuentra en el proceso de diseño, sino en el cambio de mentalidad de las personas para transitar a este nuevo marco de acción.

Conclusiones

Los estudios en diseño concuerdan en que el pensamiento lineal, ya no es suficiente en los modos actuales de diseñar, pues trae consigo limitaciones en el momento de generar soluciones estratégicas en el ámbito de la sostenibilidad, que producen cierta incapacidad de concebir lo adaptativo, global y dinámico. Anteriormente, un sólo diseñador podría haber resuelto muchos de los problemas de diseño; hoy en día, necesitamos grupos de personas con habilidades en varias disciplinas, y las capacidades adicionales que permiten a los profesionales trabajar y aprender de los demás, por eso la importancia de integrar el de enfoque sistemas complejos en el proceso de diseño, donde, en vez de separar a los actores y factores se analizan las distintas dimensiones desde una visión

global o totalizadora, y descubrir la manera en cómo todas las partes se retroalimentan e influyen unas con otras.

Finalmente, esta autora no pretende que se haya alcanzado nada parecido un método riguroso o una aplicabilidad “universal”, por el contrario, se ha intentado equilibrar la naturaleza abstracta de las descripciones de los principios sistémicos que ayudan al diseñador a aplicar estos criterios en su propio contexto. Aunque, el diseño sistémico es un ámbito aún con límites borrosos en la práctica del diseño, representa un camino en construcción para influir hacia un cambio de paradigma en la manera de configurar o proyectar de manera más pertinentes las relaciones entre los seres humanos y el entorno que nos rodea. Esto sólo puede ser viable para el diseño si se adquiere el compromiso colectivo, por lo que sigue siendo un campo abierto para el desarrollo de nuevos modelos, herramientas o tecnologías. Es un camino con muchas directrices para ser explorado que ofrece amplias posibilidades que va desde la epistemología y el proceso de diseño hasta la experimentación para crear otras materialidades. La intención fue sugerir y abonar a la reflexión de este marco como una estrategia que facilite la práctica del diseño sistémico y el diseño sostenible, los cuales son dos vertientes de investigación fértil en la disciplina.

Fuentes de consulta

- ARÁMBULA, P., y M. Uribe. “Entendiendo el proceso de diseño desde la complejidad”, en: *Revista KEPES*. Año 13, no. 13, enero-junio, 2016, pp. 171–195. <https://doi.org/10.17151/kepes.2016.13.13.9>
- BAR-YAM, Yaneer. *Dynamics of complex systems*. Massachusetts, Addison-Wesley, 1997.

- Buchanan, R. "Systems Thinking and Design Thinking: The Search for Principles in the World We Are Making", en: *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. Vol 5, no. 2, Verano, 2019, pp. 85–104. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2019.04.001>
- BYBEE, Rodger W. "Planet Earth in Crisis: How Should Science Educators Respond?", en: *The American Biology Teacher*. University of California Press, vol. 53, no. 3, marzo, 1991, pp. 146-153. Disponible en línea: <https://doi.org/10.2307/4449248>
- CELASCHI, Flaviano, Manuela Celi, et. al. *Systems and Design. Beyond Processes and Thinking*. Valencia, España, Editorial Universitat Politècnica de València, 2016.
- CHECKLAND, Peter. *Pensamiento de sistemas, prácticas de sistemas*. México, Editorial Limusa, 1993.
- CLAYTON, Tony y Nicholas Radcliffe. *Sustainability: A systems approach*. Reino Unido, Routledge Taylor & Francis Group, 1996.
- FINDELI, Alain. "Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion", en: *Design Issues*. The MIT Press, vol. 17, no. 1, invierno, 2001, pp. 5–17. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1162/07479360152103796>
- . "The Metamorphosis of the Designer: A Prerequisite to Social Transformation by Design", en: *Un/Certain Futures-Rollen des Designs in gesellschaftlicher Transformationsprozessen*. Alemania, Transcript-Verlag, 2018, pp. 103–114. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14361/9783839443323-011>
- GALLOPÍN, Gilberto C. *Sostenibilidad y desarrollo sostenible: Un enfoque sistémico*. Santiago de Chile, CEPAL, 2003.
- GARCÍA, Rolando. *Sistemas complejos: conceptos, métodos y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2006.
- GONZÁLEZ, Joaquín. "La teoría de la complejidad", en: *DYNA*. Universidad Nacional de Colombia, vol. 76, no. 157, enero, 2009, pp. 243–245. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=49611942024>
- GONZÁLEZ Ochoa, César. *El significado del diseño y la construcción del entorno*. Ciudad de México, Editorial Designio, 2007.
- GUNDERSON, Lance H., y C. S. Holling (eds.). *Panarchy. Understanding Transformations in Human and Natural Systems*. Washington, Island Press, 2002.
- HOLLAND, John H. *Complexity: A Very Short Introduction*. Oxford, Inglaterra, Oxford University Press, 2014.
- JONES, Peter H. "Systemic Design Principles for Complex Social Systems", en: *Social Systems and Design* (Vol. 1). Japón, Springer Japan, 2014, pp. 91–128. Disponible en línea: https://doi.org/10.1007/978-4-431-54478-4_4
- KATES, Robert W., William C. Clark, et al. "Sustainability Science", en: *Science, New Series*. American Association for the Advancement of Science, vol. 292, no. 5517, abril, 2001, pp. 641–642. Disponible en línea: <http://www.jstor.org/stable/3083523>
- LÓPEZ, R. "Design Thinking: Un líquido volátil", en: Rodríguez, Luis, Román Esqueda, et. al. *¿Design Thinking? Una Discusión A Nueve Voces*. México, Optika Editores, 2017, pp. 24–28.

- MALDONADO, Carlos Eduardo. “¿Qué es un sistema complejo?”, en: *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*. Universidad El Bosque Colombia, vol. 14, no. 29, 2014, pp. 71-93. Disponible en línea: <https://doi.org/10.18270/rcfc.v14i29.664>
- MEADOWS, Donella H. *Thinking in systems: A primer*. Virginia, Estados Unidos, Earthscan, 2009.
- MORIELLO, Sergio. “Dinámica de los sistemas complejos”, en: www.pensamiento-complejo.com.ar. 2016.
- MORIN, Edgar. *El Método 2 II: La vida de la vida*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.
- NORMAN, Donald A. *Living with complexity*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2011.
- PITTALUGA, Mariana. “Diseño y complejidad. La expansión del campo del diseño”, en: *ÁREA. Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, no. 23, octubre, 2017, pp. 91-104.
- RIECHMANN, Jorge. “¿Cómo cambiar hacia sociedades sostenibles? Reflexiones sobre biomímesis y autolimitación”, en: *Isegoría, Revista de Filosofía moral y política*. Madrid, no. 32, junio, 2005, pp. 95-117. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2005.i32.459>
- ROTMANS, Jan. “Tools for Integrated Sustainability Assessment: A two-track approach”, en: *Integrated Assessment Journal*. Erasmus University of Rotterdam, vol. 6, no. 4, 2006, pp. 35-57. Disponible en línea: <https://journals.lib.sfu.ca/index.php/iaj/article/view/2721>
- SEVALDSON, Birger. “Systems Oriented Design: The emergence and development of a designerly approach to address complexity” (Conferencia). Mayo 2013, DRS // CUMULUS 2013 2nd International Conference for Design Education Researchers, Oslo, Oslo School of Architecture and Design.
- SOSA Compeán, Liliana Beatriz. “Nociones sobre el diseño complejo. proyectar considerando la emergencia de los sociosistemas”, en: *UANL, Repositorio Digital*. Universidad Autónoma de Nuevo León & Labyrinthos Editores, 12 de mayo de 2021. Disponible en línea: <http://eprints.uanl.mx/21237/>
- STERMAN, John. D. *Business Dynamics—Systems Thinking and Modeling for a Complex World*. Estados Unidos, Irwin McGraw-Hills, 2002.
- STROH, David Peter. *Systems Thinking for Social Change: A Practical Guide to Solving Complex Problems, Avoiding Unintended Consequences, and Achieving Lasting Results*. Estados Unidos, Chelsea Green Publishing, 2015.
- VILCHES, Amparo y Daniel Gil-Pérez. “La Ciencia de la Sostenibilidad: Una necesaria revolución científica”, en: *Ciência & Educação (Bauru)*. Universidad Estadual paulista Júlio de Mesquita Filho, vol. 22, no. 1, enero-marzo, 2016, pp. 1-6. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1590/1516-731320160010001>
- WAHL, Daniel Christian y Seaton Baxter. “The Designer’s Role in Facilitating Sustainable Solutions”, en: *Design Issues*. Massachusetts Institute of Technology, vol. 24, no. 2, primavera, 2008, pp. 72-83. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1162/desi.2008.24.2.72> ►

El México actual y la cultura del diseño

Oscar **Salinas Flores***

Es diseñador industrial y doctor en Teoría e Historia de la arquitectura por la UNAM, donde es profesor e investigador en el Programa de Posgrado en Diseño Industrial. Ha sido miembro del Sistema Nacional de Investigadores, del CONACYT y es autor y coautor de diversos libros y artículos científicos sobre la historia y estudios del Diseño. Ha impartido más de 90 conferencias en México, Argentina, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, Uruguay, Panamá, Italia, Turquía, España, Portugal, Finlandia, Inglaterra, Japón, Brasil, Bélgica, Escocia, y China Taiwán. Es miembro permanente del International Committee Board de la International Conference of Design History and Design Studies ICDHS y miembro de diversos comités científicos. Ha sido presidente honorario del Premio Nacional del Diseño: Diseña México. Es director general de la Editorial DESIGNIO, Libros de Diseño, la primera editorial especializada en diseño en México.

Antecedentes

¿Qué se puede decir en estos tiempos sobre la situación del diseño en México? Lo primero que habría que aclarar es a qué nos referimos cuando hablamos sobre lo que se piensa acerca de esta actividad, pues si hablamos del término diseño, definido como una cualidad humana para realizar un plan detallado para la ejecución de una acción o una idea, entonces podemos hablar de una larga lista de cosas que resultan de nuestra aptitud para producir algo, normalmente, ligado a nuestra capacidad creativa y que nos lleva, simplemente, a decir diseño... y después agregamos un número enorme de actividades o cosas que son parte de la vida humana, todas ellas aceptadas y usadas por la gente de manera natural y reconocidas como parte de la cultura material en que habitan.

Sabemos que el siglo XX y el tiempo de la modernidad fueron la cuna del inicio de las disciplinas del diseño, durante este período se estableció un proceso proyectual más allá de la producción artesanal, que posibilitó el desarrollo de productos dotados de una estética y una función práctica llevados al consumo masivo, como nunca antes había sucedido en la historia de la humanidad.

En México, estas nuevas disciplinas se presentaron también como una respuesta a la modernización del país y como un intento de introducir, al diseño gráfico y al casi desconocido diseño industrial, en una sociedad que cambiaba su forma de vida y sus medios de comunicación, ante la influencia de una creciente globalización de la economía. Los cambios generados por las nuevas disciplinas del diseño han llegado hasta nuestros días, en los que la práctica profesional ha experimentado una evolución que muestra una expansión de las áreas donde el diseñador se

desempeña de acuerdo con la demanda de una sociedad que también ha venido modificando su forma y estilo de vida, frente a las transformaciones de un mundo globalizado. La profesión del diseño se ha acostumbrado a congeniar con los altibajos que le impone un entorno marcado por el cambio y por la velocidad a la que avanza —como nunca antes en la historia de la humanidad— estos factores han provocado un continuo proceso de adaptación a las nuevas circunstancias.

Del mismo modo, esto se ha reflejado en un incremento en el número de instituciones educativas que producen programas relacionados con el desarrollo de nuevos productos y servicios, además de que incluyen al diseño como una disciplina proyectual necesaria para la concepción y desarrollo de una cultura material cada vez más compleja y sofisticada.

A las profesiones del diseño industrial y el diseño gráfico, que por años fueron las únicas disciplinas promovidas en México, se han unido nuevos apelativos como: diseño de productos, diseño de servicios, diseño de experiencias, diseño digital, diseño de interiores y varias especialidades más, que junto con el crecimiento en los estudios de posgrado, que año tras año aumentan, orientan a los egresados hacia nuevas posibilidades de desarrollo en la sociedad.

Al revisar las estadísticas que existen en el sistema educativo de México, —no obstante que todavía no contamos con una cifra oficial— encuentro que existen más de 80 programas de educación superior, públicas y privadas, de diseño industrial o de diseño de producto y más de 120 relacionadas con el diseño gráfico.

Asimismo, el desarrollo de las nuevas tecnologías ha dotado a los diseñadores

de diferentes herramientas para generar los nuevos productos que demanda un mundo cada vez más complejo. Los diseñadores de la comunicación gráfica han tenido que adaptarse, a partir del uso de la computadora y la digitalización, a un proceso de diseño que responde a una nueva forma de vida basada en una sociedad interconectada y con hábitos cada vez más apoyados en un entorno material marcado por la necesidad del cambio y el consumo.

Hoy, la comunicación y la informática ya no sólo se basan en los medios impresos y la televisión, sino también experimentan un crecimiento exponencial a través del uso del internet y los sitios *web*, que a su vez han proporcionado a los diseñadores nuevas herramientas que han transformado la educación en las universidades y han orientado a nuevas especialidades de la disciplina, que antes no existían. Lo mismo sucede con los diseñadores industriales o los diseñadores de producto, que utilizan la digitalización para proyectar, pero también aprovechan los nuevos materiales y los nuevos procesos de producción como la impresión en 3D y la producción con máquinas CNC (de Control Numérico Computarizado) para desarrollar sus proyectos. La sistematización, la robótica, los nuevos materiales derivados de la nanotecnología, el internet de las cosas, la realidad aumentada y los nuevos procesos de digitalización son ejemplos de los avances científicos y tecnológicos, apenas imaginados hace unos años, que ya están presentes, que hemos empezado a utilizar entre nosotros. Si uno recorre las instalaciones de las escuelas de diseño, es claro que la tecnología digital y los equipos para la producción y experimentación son cada vez más y mejores, además de que los estudiantes demuestran

un dominio mayor en el uso de estas herramientas propias del diseñador del siglo XXI.

La actividad profesional del diseño en nuestro entorno

En lo que va del siglo XXI, el diseño ha experimentado una expansión que se ha manifestado en distintos perfiles profesionales y en nuevas capacidades para responder mejor a las demandas de la sociedad, pero ¿cuál es el mercado del diseño que se manifiesta en México? y ¿cuáles son los espacios donde el profesional se desarrolla y se adapta a los medios de los negocios que le permiten una mayor presencia tanto en el ámbito nacional, como en los mercados extranjeros?

Basándome en la información que ofrecen los medios de difusión impresos y electrónicos, en los premios y en las distinciones gremiales, además de mi relación con el desarrollo de la profesión, expongo un rápido repaso de las diferentes actividades en que se han involucrado los perfiles y actividades del diseño identificados en México.

Diseñar para un estilo de vida

Casi cualquier análisis sobre el desempeño de los profesionales del diseño nos muestra que la gran mayoría orienta su trabajo hacia el desarrollo de productos relacionados con el estilo de vida de la gente, que los utiliza y los conserva, generalmente, en su vivienda o en su lugar de trabajo. El diseño para un estilo de vida, además de su fin práctico, despierta una relación afectiva en el usuario con todo aquello que se conecta frecuentemente con la nostalgia, sus gustos, sus aspiraciones y, a fin de cuentas, su cultura.

Si a esto le sumamos que generalmente se utiliza una tecnología intermedia —materiales y procesos de producción— al alcance



▲
Fig. 1

Diseño de interiores
y espacios arquitectó-
nicos por Fray Gabriel
Chávez de la Mora.

de los diseñadores, es comprensible que este tipo de productos sean la base del mayor mercado del diseño en México. Incluso, si observamos la formación de los diseñadores en las instituciones de educación superior, existe un número importante de escuelas que orientan la formación de sus estudiantes hacia este tipo de productos. Es por ello que, en los premios y exhibiciones de diseño en nuestro país, la mayoría de los proyectos que se presentan se han desarrollado de esa manera.

Otro grupo importante de diseñadores, en especial los diseñadores industriales, se han especializado cada vez más en el diseño de interiores arquitectónicos, relacionándose con arquitectos, grupos inmobiliarios y desarrolladores de servicios urbanos, éstos se concentran principalmente en espacios públicos como, restaurantes, comercios, oficinas o centros culturales, de esta manera se consolidan en pocos años, como una fuente de capacidad técnica y creatividad, para un mercado en expansión en diversas ciudades de México. Los diseñadores Rosemary Martínez, Héctor Esrawe y los hermanos Mauricio y Sebastián Lara son un ejemplo de profesionales que han sabido integrar tecnología, identidad cultural e interdisciplinar, para posicionarse en un mercado que anteriormente era dominado solo por arquitectos.

Los diseñadores empresarios

Todavía hace treinta años, la mayoría de los diseñadores se preparaban para ser contratados como empleados en una empresa, pero, hoy, el número de diseñadores emprendedores independientes, que deciden fundar una empresa para comercializar sus diseños, es cada vez mayor. Son diseñadores acostumbrados a transformar obstáculos en oportunidades y a encontrar soluciones para desarrollarse como empresarios. En los últimos años, el número de egresados en México que han optado por trabajar y promoverse como empresarios en pequeñas empresas va en aumento y ya se puede observar su presencia y creciente actividad en el medio comercial y cultural del país.

Si a esto le sumamos que una de las transformaciones más importantes del paso al siglo XXI es la globalización y las oportunidades que brinda a los que quieren conectar su profesión con el mundo, entonces encontramos en el medio del diseño a un número creciente de profesionales que se han vinculado con el entorno empresarial internacional y que han logrado desarrollar productos de consumo masivo, fabricados por su propia empresa para después comercializarlos en mercados globales fuera de México.

Algunos casos son muy conocidos, por ejemplo, el de la marca Pineda Covalín, de los diseñadores Cristina Pineda y Ricardo Covalín, que diseñan, producen y comercializan un gran número de productos a través de más de treinta tiendas propias y más de cien en diversas partes del mundo. Algo parecido sucede con la marca Distroller, de la diseñadora gráfica Amparo Serrano, que creó personajes ligados a la cultura popular, ella tiene una línea de más de 2,500 productos en accesorios relacionados con el estilo de



▲

Fig. 2

Diseño de cerámica por Alberto Díaz de Cossio.

vida, que se venden en México, Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Un caso más es la diseñadora Tanya Moss quien, exitosamente, ha fundado una empresa de joyería que lleva su nombre.

Otros diseñadores empresarios, que conocen bien los mercados y que toman en cuenta los estilos de vida para crear sus productos, han desarrollado proyectos comercializados en el extranjero, como Jorge Diego Etienne, Ariel Rojo, Joel Escalona y Liliana Ovalle, todos ellos profesionales internacionalizados, que junto a Emiliano Godoy, Héctor Esrawe y Ezequiel Farca proyectan, producen y comercializan los productos desde sus propias empresas en un mercado globalizado orientado hacia el estilo de vida de las grandes sociedades de consumo.

El diseñador y la cultura

Si algo se ha conservado e incrementado es la participación de los diseñadores gráficos en el medio de la cultura de México. Son ampliamente conocidos los diseñadores que han destacado en el diseño de carteles, catálogos, periódicos y libros de arte, quienes hoy se consideran emblemáticos en la historia de la cultura nacional del siglo XX, tal es el caso de Rafael López Castro, Germán Montalvo, Alejandro Magallanes, así como Gaby y Luis Rodríguez Valencia. Su labor continúa con una nueva generación que ha incorporado la tecnología digital para generar nuevas posibilidades en el diseño de algunos productos tradicionales, hasta dominar nuevas aplicaciones en infografías, en aplicaciones para dispositivos móviles e incluso en lo que hoy llaman diseño integral, que promueve un conjunto de productos, identidad de marca, difusión e interacción con segmentos de la sociedad que podrían relacionarse con ese servicio.

Otros diseñadores, gráficos e industriales, se han acercado con éxito al medio de la museografía, un área que antes dominaban otros profesionistas, para colaborar en prácticamente todo el proceso de concebir y producir exhibiciones museográficas destinadas a un número de museos y centros culturales cada vez mayor en nuestro país.

Diseño con responsabilidad social

Hasta hace no mucho, cuando hablábamos del diseño socialmente responsable, nos referíamos a los diseñadores que colaboraban en el desarrollo de productos y servicios proyectados para servir a un gran número de ciudadanos. El diseño de un transporte público o el diseño del equipamiento necesario para las instalaciones de un aeropuerto,

como el de la Ciudad de México, son dos ejemplos de los programas de desarrollo en México y han mostrado la capacidad de los diseñadores para servir a miles de usuarios a través de soluciones que tienen como objetivo elevar la calidad de vida del ciudadano.

Además, desde hace algunos años tienen presencia algunos colectivos de diseñadores que han decidido orientar su profesión, para generar una cercana relación con comunidades que requieren la ayuda del sistema social para vivir mejor. Son diseñadores dispuestos a reorientar su vida profesional, concentrándose en lo que podríamos llamar un diseño afectivo, desarrollado con y para los que se benefician con proyectos identificados como colaborativos interdisciplinarios para grupos sociales como artesanos, campesinos o adultos mayores. Entre los más reconocidos, podemos mencionar al Colectivo Tomate, Huaje, Chachacha, Innovando la tradición y Colectivo 10500, grupos que han aprendido como una de sus estrategias principales la obtención de recursos de grupos financieros que otorgan préstamos y financiamiento, gobiernos locales, fondos federales o instituciones humanitarias internacionales para llevar adelante sus proyectos. Otros grupos, como los diseñadores de la comunicación gráfica, se concentran en el desarrollo de proyectos de difusión y promoción con el objetivo de crear conciencia o ayudar a la formación de diversos segmentos de la población.

El diseño y la alta producción

En el sistema productivo del país, son contadas las empresas que impulsan un sistema de innovación que utilice al diseñador profesional que trabaja en equipos interdisciplinarios para concebir y desarrollar nuevos productos para el mercado nacional y, en

ocasiones, para el mercado de exportación. Los mejores ejemplos hasta el momento, son Industrias MABE, que desde hace 70 años desarrolla y comercializa una extensa línea de aparatos electrodomésticos para el hogar, así como HELVEX y URREA, que producen muebles y accesorios para baño, pues solicitan la colaboración de diseñadores dentro y fuera de la compañía. En todas ellas, se ha logrado el objetivo de innovar en el diseño de las nuevas líneas de productos y crecer significativamente al posicionarse como empresas multinacionales con presencia en diversos países.

Los promotores del diseño

En los primeros años de las disciplinas del diseño en México, se presentaron condiciones importantes para impulsar esta profesión. Durante la década de los años setenta, hubo iniciativas específicas del gobierno en turno, que dieron como resultado el primer Centro de Diseño en el país y la fundación de otros organismos que promovieron el diseño de envase y embalaje, el uso de la ergonomía y la aplicación del diseño en proyectos como los nuevos aeropuertos de México o en las empresas paraestatales dependientes del gobierno federal, que en ese momento fueron los organismos que promovieron las nuevas disciplinas del diseño. A esto se sumó el inicio de las organizaciones gremiales como el Instituto Técnico Político de Diseñadores, el Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos de México (CODIGRAM), la Academia Mexicana de Diseño y la Asociación Latinoamericana de Diseño (ALADI), que con el paso del tiempo fueron disminuyendo su actividad hasta casi perder toda presencia en el entorno del diseño nacional. Después de esa experiencia, no se volvió a vivir el apoyo del Estado, hasta el inicio de este siglo, en que la expansión del diseño se ha empezado a manifestar con la organización de instituciones académicas, de despachos profesionales y organizaciones gremiales que han asumido la tarea de promover al diseño ante el reducido apoyo del sistema gubernamental.

En el 2007 el gobierno federal fundó ProMéxico, organismo responsable de fortalecer la participación de México en la economía internacional, si bien un destacado grupo de diseñadores como Alejandro Ramírez y Julio Frías fueron claves en el diseño de las actividades de promoción del diseño de ese organismo, es cierto que a inicios del 2019 el gobierno federal decidió cerrarlo por su baja rentabilidad.

En los últimos años se han presentado nuevas organizaciones que han iniciado la promoción y el financiamiento para proyectos de



▲
Fig. 3

Diseño de taburete por Fray Gabriel Chávez de la Mora.

innovación y diseño, como Mexican Innovation and Design (MIND), con sede en Guadalajara, que alberga en sus instalaciones diferentes *clusters* de empresas como industrias creativas de Jalisco, México, Innovación y Diseño, que sostiene al Design Innovation Center (dicenmx) en la misma sede. En el mismo sentido, en 2014 se inició el Programa Puebla, Capital de la Innovación y el Diseño, proyecto por el que en 2015 la ciudad de Puebla fue designada como Ciudad Creativa del Diseño por la UNESCO. Habría que agregar que, en 2008, el diseñador Julio Frías dirigió la creación de la organización gremial Diseña México, integrada por académicos, diseñadores y empresarios que buscaban promocionar el uso del diseño como elemento estratégico de competitividad y que, en 2016, se consolidó con el inicio del Premio Nacional de Diseño: Diseña México.

Algunos de los últimos acontecimientos en la promoción de la cultura del diseño, ha sido el nombramiento de la Ciudad de México como Capital Mundial del Diseño 2018, otorgado por la World Design Organization (WDO), promovido y organizado por el grupo Design Week y también la designación de la Ciudad de México como Ciudad del Diseño en 2018 por la UNESCO. Junto a ellos, hoy se han constituido grupos de profesionales que organizan eventos anuales para la promoción del diseño, como el Abierto Mexicano de Diseño, el Design Week México y el Premio Diseña México, que sin duda hoy son los más importantes, acompañados de otros encuentros como DECODE en Monterrey, Gran Salón México, OFF CDMX, Mextrópolis, y un número importante de eventos organizados por universidades en diversas ciudades del país.



▲

Fig. 4

Diseño de tren ligero por Jorge Gómez Abrams.

La difusión del diseño

Desde los años setenta se han impulsado revistas para difusión del diseño como *Magenta* y *México en el Diseño*, las más antiguas, que en pocos años desaparecieron por la imposibilidad de sostenerlas como empresas independientes. En los años noventa, la revista *Matiz* fundada por Álvaro Rego ocupó un espacio propositivo dentro del gremio del diseño gráfico, sin embargo, hoy en día, la única revista impresa que se ha sostenido en el mercado editorial es *a! Diseño*, que desde 1991 ha impulsado el diseño. Hoy encontramos otras revistas como *México Design*, *Glocal Design Magazine* y hasta hace poco tiempo la revista *CÓDIGO*, además de revistas extranjeras con edición especial preparadas en México, tal es el caso de *Domus* o *Interno*, que tienen presencia en el medio del diseño diversificando su contenido al incluir temas relacionados con los diferentes diseños e incluso la arquitectura. Ante el rápido desarrollo de las redes de internet y la informática, algunas publicaciones han tenido que replantear su medio de comunicación, ofreciendo también una versión digital para consulta en dispositivos electrónicos.

Conclusión

Es innegable que el diseño en México está viviendo una expansión y una diversidad evidente, si revisamos la actividad que los estudiantes y profesionales están llevando a cabo actualmente. En resumen, si analizamos la labor del diseñador en nuestro contexto desde un punto de vista conceptual, encontramos a aquellos que proyectan y desarrollan productos para el estilo de vida del ciudadano; a los que crean para el consumo masivo; a los que buscan soluciones apoyadas en un diseño socialmente responsable; a los que buscan innovar utilizando las nuevas tecnologías que prometen un futuro mejor; a los que colaboran con los medios de difusión y comunicación.

Como podemos ver, el diseñador ha impuesto su presencia en múltiples espacios del desarrollo social en el país y se ha internacionalizado con propuestas para proyectos y negocios, en interrelación con otros profesionales dentro y fuera del país y compitiendo en condiciones similares, gracias al acceso a la nuevas tecnologías y a la información especializada, para obtener premios internacionales de prestigio o contar con productos que son comercializados en mercados internacionales.

Asimismo, como ya lo he dicho, hoy existe un número importante de diseñadores que han orientado su trabajo hacia los ciudadanos y comunidades que requieren la ayuda de la sociedad para vivir mejor, no sólo en México, sino también más allá de nuestras fronteras en una interrelación con otros diseñadores y organizaciones que tienen la posibilidad de ofrecer soluciones apoyados en los recursos, mecanismos y estrategias que logran la respuesta de los sistemas de gobierno.

Al final, debemos aceptar que, en nuestro entorno, la profesión del diseño es heterogénea, versátil y flexible, pues se presenta como una disciplina influida por los cambios de un mundo globalizado que ha impuesto una sociedad de consumo dispuesta a penetrar cada vez más en los gustos y las necesidades del ciudadano. Si el diseñador es una pieza importante en la creación de la cultura material que nos rodea, entonces también debe ser un profesional con la conciencia necesaria para ayudar a construir un mundo mejor. ►

Una historia del diseño mexicano, **urgente, local e incluyente**

Roberto **Iñíguez Flores***

*Ha sido diseñador por más de 20 años así como consultor en el desarrollo de estrategias de inserción del diseño y metodologías de innovación para las organizaciones. Es delegado Internacional de la London Design Embassy, miembro de plataforma POLE en la University of Applied Sciences of Northwestern Switzerland, de la Red Latinoamericana de Diseño e Innovación Social con sede en Santiago, Chile, Consejero del Latin Design Network con sede en el Politecnico de Milan, Italia, y Vicepresidente CUMULUS Association. Es Doctor en Diseño, por la Universidad Politécnica de Valencia, España.

La exposición *Una modernidad hecha a mano* que se ha presentado en el segundo semestre del 2022 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC, es una de las historias del diseño mexicano urgentes de ser contadas, la historia de cómo la modernidad se construyó desde el encuentro entre la artesanía, el diseño y la industria es una noción particular de nuestro territorio, un encuentro que a diferencia de otras regiones dominantes en el discurso de la modernidad, por ejemplo Italia, donde varios autores como Munari (1971) intentan definir el diseño desde líneas que lo discriminen del arte y la artesanía. En el caso de México, Clara Porset introduce la idea de que lo “hecho a máquina” y lo “hecho a mano” debieran convivir en la construcción del diseño en nuestra región (Mallet, 2020), a partir no de la discriminación entre ambos sino desde el relacionamiento y diálogos necesarios para una industrialización que incluya los constructos culturales de lo “mexicano”. El sueño de la industrialización en México ha incluido la introducción de las referencias (y técnicas) artesanales en la construcción de la modernidad y con ello ha creado un terreno abundante y fértil de manifestaciones vigentes hasta la contemporaneidad.

La urgencia en la historia que cuenta esta exposición tiene que ver con el estudio dichos diálogos, del enfoque en lo local y las particularidades de nuestro territorio, además de una narrativa que incluye a todas y todos los actores de la misma.

Un recorrido didáctico y generoso

La exposición curada por Ana Elena Mallet, está organizada de manera cronológica cubriendo el periodo comprendido entre 1952 a 2022, permitiendo esto una lectura histórica de forma muy clara para el visitante, y contando con un inventario de 630 piezas entre mobiliario, joyería, textiles, luminarias y diversos objetos que nos llevan por el recorrido de los diferentes estadios del diseño en México. El inicio de la exhibición se sitúa en coincidencia con la 1era exposición de diseño en México (o mexicano): *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México* celebrada en 1952, y nos describe como Clara Porset, la organizadora, sienta las bases para la noción del diseño mexicano moderno, las influencias europeas siempre presentes en sus viajes, el encuentro con las tradiciones locales, y su relación ya descrita entre la artesanía y la producción de volumen.



Fig. 1
El Butaque
Clara Porset, 1957.

Posterior a ello, nos presenta un recorrido por el país, mostrando una nación donde la herencia cultural es un recurso diverso para el diseño, ya no desde lo vernacular sino desde la noción del “diseño artesanal”, piezas que pueden ser producidas en serie pero con una impronta artesanal, un espacio situado entre los años 50’s y 60’s en que principalmente los centros neo-artesanales se convertirían en un espacio de experimentación, de gran producción y de generación de marcas mexicanas. La exposición describe también como en nuestro territorio se han creado (o apropiado) tipologías de exploración claras; en particular en el mobiliario, el butaque, la silla de palo, la silla Windsor, el equipal y la silla Acapulco, objetos que han sido en las diferentes décadas tipologías re-visitadas que han producido una riqueza tanto material como formal, y que son ya

parte de un constructo fundamental en el entendimiento del diseño mexicano.

La exposición culmina con un espacio dedicado a las últimas dos décadas del diseño en México y de manera intencionalmente abigarrada se logra una aglomeración de objetos que nos expresa “si hay diseño mexicano, ¡y mucho!”, resultando así en un gran catálogo de diversidad de cómo las y los diseñadores contemporáneos continúan explorando entre los diálogos internacionales y la herencia e imaginario local, así como entre los materiales y técnicas artesanales y su relación con las nuevas tecnologías. La exhibición logra en el espectador la percepción del diseño mexicano como un espacio siempre en transición (Iñiguez-Flores et al., 2020), que capitaliza el terreno fértil de los encuentros entre la tradición y la innovación.



Fig. 2
 Vista general de la
 exposición-recorrido por el país.



Fig. 3
*Vista general de la
 exposición-diseño
 contemporáneo en México*

Una aproximación local e incluyente

Una modernidad hecha a mano es una voz en el desierto de la marginalidad, el recorrido y tesis que la curadora nos plantea habla de la construcción de lo local, ante una historia del diseño monopolizada por regiones anglo-europeas (o geografías del poder como las llamara Fry en 1995); esta exposición, desde la vista global narra una gran historia pendiente de ser descrita, por un lado, representa una gran muestra de lo que algunos autores como Escobar (2018) llaman el “diseño con otros nombres”, donde las técnicas y expresiones originarias proponen a la diversidad que un territorio como el del diseño en México puede crear, y por otro lado el recorrido propio de la modernidad (y contemporaneidad) de lo que desde aquí hemos producido y puede añadir al discurso de las culturas del diseño. Además, surge en el momento preciso, momento en que la academia manifiesta un reclamo al protagonismo de nociones “centrales” y la falta de divulgación de otras historias, los otros diseños que desde

territorios “periféricos” han construido modernidad y narrativas propias. Es una exposición acerca de una historia local, que se estudia, crea y narra desde dentro, desde la periferia, desde el sur global.

En su narrativa, incluye los diferentes protagonistas de la historia, las y los diseñadores, pero también las y los artesanos, artistas, empresas, talleres, grupos originarios, organismos públicos y privados, colectivos, etc. Y con ello, narra una historia incluyente, que en particular reivindica a las mujeres, que tradicionalmente han sido las grandes ausentes y excluidas en los discursos y exposiciones del diseño. Atinadamente y sin parecer forzado tiene un cuidado por la inclusión de actores de la historia que se representan de una manera equitativa, dignificando los diferentes roles que han existido en el recorrido del diseño en México.

Esta exposición, da cuenta clara de las particularidades del diseño mexicano y la historia que le precede, muestra el cuerpo amplio de aproximaciones y producción que seguramente será terreno fértil de referencia para las futuras generaciones no sólo de diseñadores, sino de actores del diseño en su pluralidad, en y desde nuestro territorio.

Fuentes de consulta

- Escobar A. (2018), *Designs for the Pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Drurham and Londres: Duke University Press.
- Fry, T. (1995) A geography of power: Design History and Marginality. In: BUCHANAN, R., MARGOLIN, V., *The idea of design: a design issues reader*. Cambridge, The MIT Press, pp. 204-218.
- Iñiguez-Flores, R. León-Moran, R. Sanchez, R. (2020) Mexi-futurisms: the transitorial path between tradition and innovation. *Strategic Design Research Journal*, Vol. 12 pp. 222-234.
- Mallet, A. E. (2020) *La vida en el Arte. Escritos de Clara Porset*. México: Alias.
- Mallet, A. E. (2022) *Una modernidad hecha a mano*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México, México: <https://muac.unam.mx/exposicion/una-modernidad-hecha-a-mano>
- Munari, B. (1971) *Artista e Designer*, Bari: Gius, Laterza e Figli. ►

Reseña

Accesibilidad arquitectónica, su aplicación al diseño de espacios

Lilian **Salazar Díaz***

* Es Arquitecta por el Tecnológico de Monterrey y Maestra en Arquitectura por la UNAM. Especialista en accesibilidad para personas con discapacidad, coordina el Centro Evaluador de Infraestructura Accesible, “ArquiTEC, Entorno Accesible”. Es Asociada Honoraria de Libre Acceso A.C., y ha pertenecido al Comité de Accesibilidad en el Transporte del “Transport Research Board”, Estados Unidos. Es profesora del departamento de Arquitectura del Tec de Monterrey y recibió por parte del Premio Nacional de Diseño, Diseña México-UNESCO el Premio a la Trayectoria Académica en la Enseñanza del Diseño, 2021.

El libro de *Accesibilidad arquitectónica, su aplicación al diseño de espacios*, es el resultado de mi experiencia como arquitecta y profesora universitaria, dedicada a los temas de inclusión desde la perspectiva de las personas con discapacidad. Es un tema que no ha sido suficientemente considerado en el currículo de los planes de estudio de las carreras de arquitectura (tanto a nivel nacional como internacional), por lo que siendo un tema tan relevante en el quehacer profesional de quienes intervienen en el diseño y construcción de espacios, es que se vuelve imperativo comenzar desde la formación académica el aprender y practicar el diseño inclusivo.

La conciencia social y educación familiar deben ser la primera aproximación en este tema, y no aguardar a la formación profesional. Debemos sensibilizarnos y ser empáticos a la diversidad en todas sus expresiones, en donde entendamos que la diversidad enriquece a las sociedades, su pensamiento y sus expresiones culturales. Cuando dejamos de pensar en primera persona para la toma de decisiones y lo hacemos considerando diferentes miradas, ese ejercicio de inclusión profundiza el nivel de soluciones más integrales y abona a nuestro criterio, abriendo los horizontes de nuestro entendimiento. Si bien, nuestro contexto empieza formándonos en lo moral, el ejercicio consciente de la inclusión, nos lleva al campo de la ética, que impactará en todas las esferas de nuestra vida al cuestionarnos y deconstruirnos de manera recurrente.

En el diseño de espacios se requiere de conocimientos técnicos considerando muchos aspectos de manera integral al momento de articular un proyecto arquitectónico o urbano. No podemos pensar en la accesibilidad arquitectónica como un accesorio final que se incorpora al diseño, sino que la perspectiva de inclusión debe ser el punto de partida, la génesis del proyecto, el concepto central. Concediendo la premisa de que el diseño provoca conductas, el entorno construido debe propiciar que todas y todos podamos convivir en los distintos ámbitos de nuestra vida de manera armónica, y que a la vez, permita que lo hagamos con independencia. El diseño universal es aquel que de forma sistémica permite que tanto los espacios como los servicios, protocolos y todo lo que interviene en la experiencia del usuario funcione para todas las personas. El concepto de diseño universal es inclusivo cuando no se enfoca solo en solucionar el proyecto arquitectónico en cuanto a la accesibilidad, sino considera todos los demás aspectos tangibles e intangibles que participan en la usabilidad y experiencia de quienes habitan los espacios.

El diseño provoca conductas, por ejemplo, al no contar con espacios accesibles, no convivimos en lo cotidiano con personas con discapacidad en la escuela, en el trabajo, en los espacios recreativos. Por esta segregación, se provoca una discriminación hacia el diferente. Estos estigmas sociales, pueden llevar generaciones en ser erradicados, mientras que con espacios accesibles, la convivencia diaria con personas diversas nos permitiría verla como lo que es, algo normal, positivo y no algo extraño o extraordinario.

En mi paso como Directora de Carrera de Arquitectura en el Tec de Monterrey, pude observar en mis relaciones con muchas otras universidades en México y otros países, cómo este tema no se abordaba curricularmente. Si acaso, se pedía el cumplimiento de las normativas, a la manera que se debe cumplir con las especificaciones por ley de estructuras, instalaciones, materiales, etcetera. Fue entonces en 2006 cuando formamos, en alianza con Libre Acceso, A.C., el Centro Evaluador en Accesibilidad Arquitectónica "*ArquiTEC, Entorno Accesible*"; en donde evaluamos inmuebles de instituciones públicas y privadas que desean volver accesible su infraestructura hacia una mayor cultura de inclusión. Desarrollamos una metodología de evaluación de inmuebles y la implementamos a través del servicio social de los alumnos de arquitectura. De esta manera, los alumnos se *sensibilizan* en el tema a través de dinámicas vivenciales con personas con discapacidad, entendiendo los retos a los que se enfrentan. Se *capacitan* en las normativas vigentes, metodología de evaluación y diseño accesible. *Aplican* sus conocimientos en proyectos reales al llevar a cabo las evaluaciones de inmuebles, dando soluciones a los problemas de accesibilidad arquitectónica; y realizan un *servicio social a la comunidad*, atendiendo las necesidades de un grupo vulnerable desde su disciplina.

ArquiTEC se volvió un gran paraguas que nos ha permitido involucrar a más académicos en este tema, participar en congresos y comités nacionales e internacionales de accesibilidad, apoyar en instancias gubernamentales en la elaboración de normativas, y publicar documentos de apoyo y difusión a la accesibilidad.

Es así como surge el libro: *Accesibilidad arquitectónica, su aplicación al diseño de espacios*, como una herramienta que sirve para facilitar la solución de proyectos arquitectónicos en cuanto a la accesibilidad para personas con discapacidad. Si bien, es cierto que las normativas incluyen los requerimientos en este tema, lo hacen entre

1.2 Edificio público

¿Cómo funciona?

Esta dinámica se divide en 3 partes. En la primera sección se enlistan datos técnicos de la NTC, añadiendo especificaciones de otras normas cuando la misma no lo contiene o para complementar. La segunda sección son los diagramas principales de las normas que lo ilustran. Existen más ejemplos ilustrativos de otras normas para lo cual se puede consultar el Compendio **Diagramas-E**. La tercera sección es un ejercicio práctico e ilustrativo. Si existe alguna duda, consultar la redacción completa en la norma con la numeración que se ubica arriba de cada ícono. Este ejercicio facilitará la obtención de los datos técnicos para la realización de un baño accesible en un edificio público.

1.2.1 Datos técnicos NTC-2011

General NTC 3.2.2



- A. Mínimo un lavabo, escusado y/o mingitorio accesible por cada cinco. Mínimo una regadera accesible;
- B. Ubicar el cubículo accesible lo más cerca de la entrada de los sanitarios generales;
- C. En sanitarios, tener pisos impermeables y antiderrapantes;
- D. Pasillo mínimo 0.90m en sentido recto, 1.20m en cambio de sentido;
- E. Sanitario familiar: cubículo (independiente a los sanitarios generales) que puede ser utilizado por ambos sexos y personas con discapacidad con un escusado, un lavabo y un cambiador para infantes;
- F. Dimensión del sanitario familiar y personas con discapacidad es mínimo de 1.70m (lavabo) x 1.80m (escusado y cambiador de infantes);
- G. La proporción de sanitarios familiares es mínimo uno por cada núcleo de sanitarios públicos. Se puede sustituir la dotación de un lavabo y un escusado accesible para hombres, y un lavabo y un escusado accesible para mujeres;
- H. Puerta para entrada sanitarios generales: si es corrediza, con un ancho mínimo de 1.00m, o si es abatible hacia el interior o exterior, con un ancho de mínimo 0.90m y sin invadir áreas de aproximación;
- I. Señalizar puerta con el Símbolo Internacional de Accesibilidad (SIA) adyacente o sobre la misma;
- J. La distancia máxima a recorrer para llegar a un baño accesible es de 50m y no subir o bajar más de un nivel;
- K. Fijar en muros las barras de apoyo (escusado, regadera, mingitorio) no en cancelas.

Escusado NTC 3.3.1 CRAD ESS 01



Ubicación

El eje del escusado debe estar a máximo 0.45m del muro.

Medida

Cubículo accesible de 1.70m detrás del escusado por 1.50m del muro lateral (si no hay lavabo) en donde se encuentra la barra de apoyo horizontal.

Área de aproximación

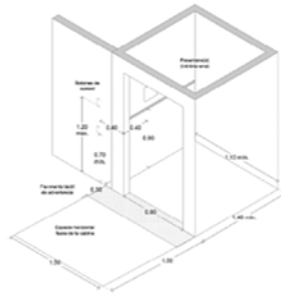
Al lado del escusado, asegurar un área mínima de 0.90m de ancho por 1.50m de fondo. (CRAD)

Altura

Entre 0.45m y 0.50m.

Escusado NTC 3.3.I CRAD ESS 01 	Barra de apoyo horizontal Altura de 0.80m, longitud de 0.60m, sobresalir mínimo 0.25m del frente del escusado, distancia del eje de la taza a la barra máximo de 0.40m. Se deben de fijar en muros fijos, no en cancelos. Accesorios El portapapel tipo frontal (como los de uso doméstico) se debe colocar debajo de la barra de apoyo a una altura entre 0.35m y 0.50m; el de tipo lateral (como los usados en baños públicos) arriba de la barra de apoyo (separado 0.15m min.) a máximo 1.10m de altura a la salida del papel. Descarga manual, elemento de accionamiento preferentemente del lado del área de aproximación y operable sin girar la muñeca de la mano, idealmente dispositivos automáticos con sensor. Se puede contar con dos ganchos, el primero a una altura de 1.60 m y otro a 1.20m, adyacentes a las barras de apoyo. Dejar respaldo (puede ser la tapa del escusado) entre 0.50m y 0.55m del borde frontal del inodoro al respaldo.(CRAD)
Lavabo NTC 3.3.II CRAD ESS 02 	Ubicación Mínimo 0.45m entre su eje y el muro. Área de aproximación Mínimo 0.90m de ancho centrada al lavabo por 1.20m de longitud incluyendo el área de uso inferior del mueble, mín. de 0.20m. (CRAD) Accesorios-manerales Tipo palanca a máximo 0.40m de profundidad desde el borde frontal del lavabo al dispositivo de accionamiento. Accesorios - jaboneras, dispensadores de papel o toallas Altura entre 0.90m y 1.20m fuera del área del lavabo. Si está sobre el área del lavabo, máximo 0.40m de profundidad a partir del borde frontal del lavabo al dispositivo de accionamiento y altura entre 0.90m y 1.00m. Accesorios - espejo Límite inferior del espejo máximo a 0.90m de altura, con ancho mínimo de 0.46m por 0.90m de longitud. (CRAD).
Regadera NTC 3.2.2 V CRAD ESS 04 	Acceso Ancho mínimo de 1.00m. Puerta Corrediza o abatible hacia el exterior si no interfiere con el área de aproximación del escusado y/o lavabo. Asegurar que no exista ningún obstáculo para ingresar como borde, sardinel o riel. (CRAD) Área de aproximación Mínimo 1.50m x 1.50m. Medida Mínimo 1.50m del lado de la salida de la regadera por 0.90m de lado del muro que tiene los manerales. (CRAD) Barra de apoyo horizontal y vertical Barra de apoyo horizontal mínimo 0.90m de longitud, ubicar en el muro del área de manerales y puede prolongarse mínimo 0.30m hacia el área de aproximación. Se puede colocar una barra de apoyo vertical con una longitud mínima 0.90m, cercana a los manerales a partir de 0.80m de altura. (CRAD)

Fig. 1 y 2
Ejemplos de la primera
parte del libro:
Sanitario /Baño en
edificio público.



7.2 Elementos de la ruta accesible

7.2.5 Elevador ER 05 Planta, alzado, isométricos. Pág. 58. MNTA

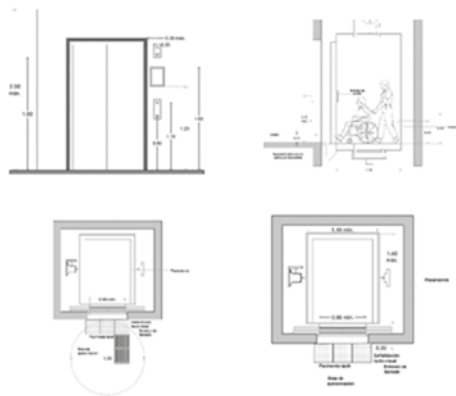


Fig. 3 y 4
Ejemplos de la segunda
parte del libro:
Diagramas de norma-
tivas sobre rampas y
elevador.

en dicho elemento, guiando paso a paso la solución, e ilustrándola con diagramas. En toda esta primera parte del libro, se incluye la numeralia que vincula la información presentada con la normativa de referencia.

En la segunda parte del libro, se presenta el compendio de todos los diagramas de accesibilidad de las normas consideradas, clasificados ya sea por elemento o servicio. Esto es un gran apoyo gráfico para entender lo que las normas refieren para cada elemento, y complementa la primera parte en donde se plantean los ejercicios, teniendo así más referentes de imágenes.

Para este libro, se consideraron los siguientes cuatro instrumentos:

- a) *La Norma Técnica Complementaria para el Proyecto Arquitectónico del Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal (NTC-2011)*, la cual considera los criterios referentes a accesibilidad para las personas con discapacidad, y es la normativa base.

- b) *El Manual de Normas Técnicas de Accesibilidad* (MNTA-2016), instrumento diseñado por el Gobierno de la Ciudad de México que además, apoya y complementa de forma gráfica a la NTC.
- c) *La Norma Mexicana NMX-R-050-SCFI-2006, Accesibilidad a espacios contruidos de servicio a público- Especificaciones de seguridad* (NMX-2006). Se incluye por el hecho de tener un campo de aplicación en todo el territorio nacional, sin embargo, es una norma no vinculante, es decir, de aplicación voluntaria. Por otra parte, es necesario mencionar que, aún estando vigente, es un instrumento que requiere de una actualización de definiciones y conceptos.
- d) *Construyendo una Ciudad para Todos, Catálogo de Recomendaciones de Accesibilidad para personas con discapacidad* (CRAD-2014). Esta publicación del Gobierno del Estado de Querétaro

es una norma técnica, que ha sido elaborada con base en estándares internacionales de accesibilidad, cubriendo los requerimientos nacionales y aportando elementos que no se incluyen en los instrumentos anteriores.

Este libro, en su edición electrónica, pretende ser un documento vivo que en un futuro pueda irse adaptando a actualizaciones de las normativas o incorporar otras, así como poder crecer en ejemplos. Se espera que a mediados del presente 2023 se pueda ya solicitar la edición impresa, bajo demanda. Mientras tanto, la edición digital es gratuita, y es posible obtenerla en las plataformas de Google Play y Apple Books.

Su objetivo es que sirva tanto a estudiantes como a profesionales del diseño y la construcción interesados no solo en cumplir con la ley sino también en generar un cambio positivo en la sociedad a través de una infraestructura inclusiva que reconoce la diversidad, para no dejar a nadie atrás. ►



Accesibilidad arquitectónica, su aplicación al diseño de espacios

Lilian Salazar Díaz

Editorial Digital del
Tecnológico de Monterrey

Primera edición, febrero del 2022.

Descarga gratuita en:



Convocatoria

ArteDiseño, revista semestral, acepta colaboraciones inéditas orientadas a la investigación y divulgación de las artes, el diseño y disciplinas afines. Los artículos en lengua española deberán ser originales y deberán ser resultado del trabajo personal de los autores.

Todos los textos se someterán a un proceso editorial, desde la recepción del manuscrito hasta su adaptación para un formato impreso, además de que estarán sujetos a la preevaluación del editor, por lo que, para su aprobación, se solicita que los artículos cuenten con los siguientes requisitos: formato adecuado, originalidad, relevancia, una redacción organizada y coherente y, sobre todo, rigor metodológico en la investigación.

La recepción de los artículos no implica un compromiso de publicación, pues como se ha establecido, los escritos estarán sujetos al proceso de revisión y dictaminación. Aquellas propuestas que incurran en plagio, falseo de información o que no cumplan con las normas editoriales o con los requisitos arriba mencionados serán rechazadas.

Posteriormente, los artículos propuestos pasarán al Consejo Editorial para su dictaminación, procedimiento que sigue las siguientes pautas: investigación, dos dictámenes a doble ciego y divulgación, así como un dictamen al interior del Consejo. Los resultados serán comunicados a cada autor, así como cualquier duda u observación.

A continuación, se describen las secciones principales de la revista:

Presentación de los artículos

Extensión

Los artículos tendrán la siguiente extensión en caracteres (incluyendo espacios), tanto del texto principal como de las notas:

- a) Acervo permanente: de 13,000 a 20,000.
- b) La FAD en el tiempo: de 13,000 a 20,000.
- c) Investigación: de 30,000 a 40,000.
- d) Tesis: de 30,000 a 40,000.
- e) Portafolio: de 4,000 a 7,000.
- f) Intersecciones disciplinares: de 10,000 a 14,000.

- g) Entrevista: de 13,000 a 18,000.
- h) Actualidad: de 10,000 a 14,000.
- i) Bitácora académica: de 10,000 a 14,000.
- j) Exposición y reseña: de 13,000 a 18,000.

Cada grupo de 1000 palabras tiene un aproximado de 6116 caracteres con espacio y de 5117 sin espacio.

Cantidad de imágenes

- a) Acervo permanente: de 2 a 4.
- b) La Fad en el tiempo: de 3 a 5.
- c) Investigación: de 5 a 8.
- d) Tesis: de 5 a 8.
- e) Portafolio: de 8 a 10.
- f) Intersecciones disciplinares: de 2 a 3.
- g) Entrevista: de 3 a 5.
- h) Actualidad: de 2 a 4.
- i) Bitácora académica: de 2 a 4.
- j) Exposición: de 4 a 5.
- k) Reseña: máximo 5.

Formatos

Texto

Todas las colaboraciones deberán entregarse en archivo con extensión .doc o .docx, texto en altas y bajas (mayúsculas y minúsculas) con tipografía Arial de 12 puntos a doble espacio. Se utilizarán únicamente letras negritas para títulos (60 caracteres) y subtítulos (40).

Las cursivas se reservarán para destacar palabras o expresiones no ordinarias, seu-

dónimos, términos en idiomas extranjeros y para los títulos de obras referidas (plásticas, literarias, cinematográficas).

Se recomienda evitar párrafos con frases extensas y la repetición excesiva de palabras.

Al final cada artículo se incluirá una síntesis curricular del autor que señale grados académicos, la institución a la que esté adscrito, su área de especialidad, obras destacadas o publicaciones previas y un correo electrónico público. Esta semblanza no deberá ser mayor a 70 palabras.

Los artículos de investigación deben presentar al inicio un resumen bilingüe (español-inglés), con una traducción de calidad profesional, seguido de cinco a siete palabras clave, también en ambos idiomas, que no estén incluidas en el título. La información relativa al currículum y al resumen tendrá una extensión máxima de 600 caracteres para cada una.

Las referencias bibliográficas y notas al pie de página

Las notas al pie de página deberán ceñirse al estilo de citación Chicago edición 2017. Las fuentes bibliográficas consultadas serán asentadas al final del artículo y en orden alfabético. En caso de citar páginas de internet, se añadirá la fecha de consulta y la dirección de la liga electrónica completa.

Gráficos

Si el manuscrito incluye alguna fotografía, dibujo, cuadro, diagrama, ilustración,

infografía, etcétera, indicará su ubicación mediante un número que la identifique. Las imágenes incrustadas en el archivo de texto, a manera de guión explicativo, deberán utilizarse en baja resolución, a 72 dpi. Se recomienda evitar reproducciones de medios originales (*scans* de libros o fotografías provenientes de otros materiales impresos).

Las imágenes originales serán entregadas separadamente, en archivos con una resolución mínima de 300 dpi, en formatos .tiff .jpg o .jpeg, sin interpolación de píxeles, con un tamaño mínimo de 20 cm en su dimensión corta. Los nombres de los archivos de imagen deben aparecer con la siguiente nomenclatura:

Número de imagen_título_año_autor.extensión

Para ayudar al proceso de edición, en un documento de texto distinto, se asentará un listado, completo y en orden, con la información total de las imágenes y los datos siguientes:

- Número de página.
- Título o descripción.
- Año.
- Autor.
- Técnica.
- Dimensiones en centímetros (alto x ancho x profundidad).
- Origen de la fuente (incluso si es propia).
- Créditos fotográficos (si es el caso).

En caso de requerir la reproducción parcial o total de obras artísticas protegidas por la ley, deberá anexar la autorización correspondiente, de lo contrario, las imágenes serán omitidas.

Envío

Los manuscritos serán enviados al editor de manera electrónica al siguiente correo electrónico: revista.fadunam@gmail.com. En el apartado “asunto” deben escribirse los siguientes datos: rubro (investigación o divulgación), sección, título del artículo, subtítulo.

En el cuerpo del mensaje, escribirán su nombre completo, título del artículo, número de imágenes, sección para la cual la proponen, nombre de la institución de adscripción, correo electrónico público y número de teléfono (fijo y celular).

Derechos

Tras un dictamen aprobatorio por el Consejo Editorial, el editor enviará a los colaboradores antes de la impresión del tiraje, una versión preliminar de su manuscrito para que otorguen el visto bueno, además de que los autores recibirán una carta de cesión de derechos, en la que se autoriza a la UNAM para difundir el artículo a través de medios impresos y electrónicos como parte del número correspondiente de *ArteDiseño*. El autor deberá devolver al editor dicha carta en original con firma autógrafa para la publicación del artículo y en contraprestación recibirá tres ejemplares de la publicación.