

arte diseño

Revista de la Facultad
de Artes y Diseño de la UNAM

Número 8
Marzo 2025
ISSN: 2448-6752

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño



UNAM
FACULTAD
DE ARTES
Y DISEÑO



DIRECTORIO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretaria general

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

Abogado general

Mtro. Hugo Alejandro Concha Cantú

Secretario administrativo

Mtro. Tomás Humberto Rubio Pérez

Secretaria de Desarrollo Institucional

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Lic. Raúl Arcencio Aguilar Tamayo

Coordinadora de la Investigación Científica

Dra. María Soledad Funes Arguello

Coordinador de Humanidades

Dr. Miguel Armando López Leyva

Coordinadora de Igualdad de Género

Dra. Norma Blázquez Graf

Coordinadora de Difusión Cultural

Dra. Rosa Beltrán Álvarez

Director general de Comunicación Social

Mtro. Néstor Martínez Cristo

Director de Información

Mtro. Rodolfo González Fernández



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

Jefa de la División de Estudios Profesionales

Mtra. Mayrena Quiñones Nava

Secretaria de Planeación y Vinculación

Lic. Marisol Guadalupe Martínez Fernández

Secretaria académica

Mtra. María Soledad Ortiz Ponce

Secretaria de Atención Integral para la Comunidad Estudiantil

Mtra. Silvia Angélica Barajas Miranda

Jefa de departamento de Comunicación Social

Laura Lilian Casas Mejía

Coordinadora de Publicaciones

Lic. Daniela Ivette Aguilar Santana

EQUIPO EDITORIAL ARTEDISEÑO

Director general

Mauricio de Jesús Juárez Servín

Editor responsable

Julio Frías Peña

Edición y formación

Luis Andraca Morales

Lectura y corrección

Yamarasbeth Marina Belén Díaz González

Diseño original

Julio Frías Peña

Distribución

Facultad de Artes y Diseño, Xochimilco

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Jaime Álvarez Ramírez

Universidad de Takushoku, Tokio, Japón

Mtro. Manuel Álvarez Fuentes

Tecnológico de Monterrey, ITESM

Dr. José Luis Betancourt Herrera

Instituto Superior de Diseño

Universidad de La Habana

Dr. José Luis Caballero Facio

Facultad de Estudios Superiores

de Acatlán de la UNAM

Dr. Laura Castañeda García

Facultad de Artes y Diseño

de la UNAM

Dra. Mónica Cejudo Loera

Facultad de Arquitectura

de la UNAM

Dra. Francesca Cozzolino

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, ITESM

Dr. Manuel Lecona López

Universidad Politécnica de Valencia, España

Marina Garone Gravier

Instituto de Investigaciones

Bibliográficas de la UNAM

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 Alfredo 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, ITESM

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 5, número 8, del 1 de julio al 31 de diciembre del 2024. Es una publicación semestral, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México, mediante la Facultad de Artes y Diseño, Av. Constitución 600, La Concha, 16210, Xochimilco, 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 en Artes Gráficas Panorama, Avena 629, Granjas México, 08400, Iztacalco, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en abril del 2025, con un tiraje de 300 ejemplares en impresión *offset* sobre papel *couché* de 115 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

Julio **Frías Peña**

EDITORIAL

6

INVESTIGACIÓN

Rubén **Amador Arauz**

EL LENGUAJE VISUAL EN EL DISEÑO DE IMÁGENES PARA BILLETES DE BANCO:

funciones sígnicas de la talla
dulce en el Modelo Upid

8

INVESTIGACIÓN

Elizabeth **Fuentes Rojas**

LOS SANTUARIOS DE LAS ARTES EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS:

la Galería Clavé
y la Galería Centenario

29

RESEÑA

Miguel de Paz **Ramírez**

DISEÑAR Y LA FIGURA: UN PROCESO COGNITIVO

62

ENTREVISTA

Marina **Garone Gravier**

**CON LAS MANOS
EN LAS LETRAS:**

entrevista a Sandra García
y Dafne Martínez (Tipastype)

44

PORTAFOLIO

Julio **Frías Peña**

ILUSTRACIÓN Y DISEÑO:

una relación simbiótica en la obra
de José Luis Acevedo Heredia

54

EXPOSICIÓN

Diana Lorena **Cepeda Estrada**

**LEYENDO ENTRE LÍNEAS Y VITRINAS
DE LA LIBRERÍA MUSEO CARRILLO GIL**

68

Editorial

Julio Frías Peña

En su octavo número, *ArteDiseño* presenta seis contribuciones interesantes sobre las disciplinas que convergen en esta publicación. Así, encontramos un primer artículo de investigación titulado “El lenguaje visual en el diseño de imágenes para billetes de banco”, realizado por Rubén Amador, estudiante de la maestría en Diseño de la Comunicación del Posgrado en Artes y Diseño. Rubén, diseñador de billetes del Banco de México, nos explica el proceso de creación de las imágenes de los billetes producidos por esa institución, y el papel que tienen el grabado y la ilustración dentro de ese proceso creativo.

Por su parte, Elizabeth Fuentes, exdirectora de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), hace un recorrido histórico de las galerías de la Academia de San Carlos y cómo éstas albergaron las primeras obras traídas de Europa y la forma en la que poco a poco las obras producidas por los alumnos y académicos de esa institución fueron ocupando también las paredes de tan prestigiosas galerías.

En la sección “Entrevista”, Marina Garone presenta un ameno diálogo con dos extraordinarias diseñadoras tipográficas que en la práctica profesional se hacen llamar Tipastype, quienes a lo largo de esa entrevista narran cómo se iniciaron en diseño de tipografías, un camino que las ha llevado a abrirse un espacio de admiración y respeto en el ámbito profesional del diseño tipográfico en nuestro país.

Como ya es costumbre, la sección “Portafolio” presenta una muestra del trabajo de destacados artistas y diseñadores, en esta ocasión corresponde el turno de José Luis Acevedo Heredia, reconocido profesor de la FAD, quien nos presenta algunos de sus trabajos recientes para periódicos y editoriales nacionales e internacionales.

Miguel de Paz, profesor del Centro de Investigaciones en Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura (FA) hace la reseña del libro *Diseñar y la figura, un proceso cognitivo*, de la autoría del profesor Raúl Torres Maya. La contribución de Miguel, además de dar testimonio del trabajo de Torres Maya, hace un homenaje póstumo a la memoria de este destacado profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

ArteDiseño cierra su edición número ocho con una reseña de la exhibición *Leyendo entre líneas y vitrinas*, presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil de esta ciudad y donde los libros son los protagonistas de esta exposición. La reseña de esta original muestra fue realizada por Diana Lorena Cepeda Estrada, alumna del Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM.

Concluyo esta noticia editorial externando una gran felicitación a las doctoras Elizabeth Fuentes y Marina Garone por haber alcanzado el nivel 3 en la más reciente evaluación de los miembros pertenecientes al Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras (SNII). Ambas profesoras son las primeras académicas del Posgrado en Artes y Diseño en haber alcanzado la más alta distinción del SNII que un investigador de la FAD haya obtenido en su historia. ►

El **lenguaje visual** en el diseño de imágenes para **billetes de banco**: funciones sígnicas de la talla dulce en el Modelo Upid

The Visual Language in the Design of Images for Banknotes: Semiotic Functions of "Talla Dulce" in the Upid Model

Rubén **Amador Arauz***

Recibido

11 de mayo de 2024

Aceptado

27 de septiembre de 2024

*Rubén Amador Arauz es licenciado en Artes Plásticas, con especialidad en Pintura, por la Universidad Veracruzana. Actualmente estudia la maestría en Diseño y Comunicación Visual en la Universidad Nacional Autónoma de México. Se ha desempeñado en distintos ámbitos del diseño y de las artes visuales, destacando su interés por el dibujo, la pintura, el grabado, la fotografía, la animación y el modelado 3D. Desde 2019 se desempeña como grabador a buril en la Oficina de Diseño del Producto del Banco de México, en donde ha participado en el diseño del billete conmemorativo de 20 pesos de la Independencia de México, así como en los de 50 y 100 pesos de la familia G.

Resumen

El presente estudio cualitativo busca profundizar en la comprensión de un aspecto compartido por gran parte las imágenes principales de los billetes de banco: el lenguaje visual conocido como “talla dulce” que aún hoy en día se aplica en la elaboración de buena parte de las imágenes principales de los billetes de banco. El análisis se lleva a cabo desde dos puntos de vista: 1) desde la perspectiva del diseño centrado en el uso; y 2) partiendo del proceso de semiosis de las imágenes en billetes. Para ello se han combinado los conceptos de dos modelos pertinentes: en primer lugar, las funciones del billete descritas en el *Modelo para el diseño de instrumentos de pago centrado en el uso (Modelo Upid)*, sustentado por Hans De Heij; y, en segundo lugar, la teoría de los signos de Charles W. Morris. A partir de esta visión conjugada se hace una revisión de la aplicación de este lenguaje visual en la elaboración de imágenes principales para billetes que arroja luz sobre su potencial para cumplir en mayor o menor medida con las funciones propuestas por De Heij. El resultado del análisis puede servir como punto de partida para el diseño de billetes, la elaboración de imágenes para billetes y la exploración de nuevos lenguajes visuales que faciliten el uso de los mismos.

Palabras clave: diseño de billetes, talla dulce, signo visual, grabado, papel moneda.

Abstract

The present qualitative study aims to deepen the understanding of a common aspect shared by most of the main images on banknotes: the visual language known as “talla dulce”, which is still used today in the creation of many primary banknote images. The analysis is conducted from two perspectives: 1) from a user-centered design approach; 2) from the perspective of the semiosis process of banknote images. To achieve this, concepts from two relevant models have been combined. First, the functions of banknotes as described in the *Model for the Design of User-Centered Payment Instruments (Upid Model)* proposed by Hans De Heij. Second, the theory of signs by Charles W. Morris. Through this combined approach, the study examines the application of this visual language in the design of main banknote images, shedding light on its potential to fulfill, to varying degrees, the functions outlined by De Heij. The findings of this analysis may serve as a starting point for banknote design, the creation of banknote images, and the exploration of new visual languages that enhance usability.

Keywords: banknote design, *talla dulce*, visual sign, engraving, paper currency.

Descargo de responsabilidad

La investigación y los hallazgos presentados en este artículo son responsabilidad de su autor y de ninguna manera representan la opinión, las políticas ni las actividades del Banco de México.

Introducción

La mayoría de los billetes de banco¹ presentan una imagen que denuncia el tema principal de la pieza. En el ámbito de la notafilia y del diseño de billetes, estas imágenes se denominan “imágenes principales”, aunque son también conocidas como grabados o retratos y viñetas.² Estas imágenes trascienden lo meramente decorativo, ya que juegan un papel importante en las diversas funciones utilitarias de los billetes, sin olvidar el impacto social y cultural que pueden llegar a tener en las comunidades que los utilizan.

La presente investigación parte de un interés personal, como grabador y diseñador de billetes, por comprender de mejor manera los requerimientos para el diseño y elaboración de imágenes para billetes, así como de una exploración acerca de sus posibilidades.

Históricamente, la mayoría de las imágenes principales de los billetes se han elaborado con el lenguaje del grabado conocido como “talla dulce”, descrito por Javier Blas Benito como un “lenguaje visual que caracteriza a la estampa europea de los siglos XVII y XVIII, resultado de la conjunción de dos técnicas de grabado calcográfico —el aguafuerte y el buril— y de un método normalizado para el trazado de líneas —la teoría de trazos—”.³ Sin embargo, en las últimas décadas, los fabricantes y los bancos centrales han implementado otras técnicas para la elaboración e impresión de estas imágenes, como la implementación de herramientas digitales para el trazo y el grabado de las matrices originales, o el uso de técnicas planográficas para su impresión, entre otras.⁴ Estos cambios han arrojado resultados

- 1 En esta primera parte, se especifica que se está hablando de billetes “de banco” para evitar confusiones con otras acepciones empleadas por los hispanoparlantes, como el billete de viaje o el billete para una función de teatro, entre otras. Así mismo, cabe señalar que no utilizaremos la nomenclatura “papel moneda”, debido a que hoy en día una proporción considerable de estos objetos son impresos en sustrato polímero o de materiales mixtos.
- 2 Véase Mark D. Tomasko. *The Feel of Steel: The Art and History of Bank-Note Engraving in the United States*. New York, American Numismatic Society, 2012.
- 3 Javier Blas Benito, Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena (coords.). *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996. Disponible en línea: www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/arte_grafico/diccionario.pdf, p. 81.
- 4 Eduardo Arturo Motta Adalid. *Un estudio de los aspectos de impresión del papel moneda en México* [Tesis]. México, Universidad Autónoma de México (UNAM), Facultad de Artes y Diseño (FAD), doctorado en Artes y Diseño, 2019, p. 83.

sumamente diversos en cuanto a la solución gráfica, el estilo o las estrategias en el trazo de las imágenes principales en los billetes.

Actualmente podemos encontrar abundante literatura y publicaciones en diversos formatos sobre cómo se ejecuta el grabado a buril; qué se necesita para grabar en términos de preparación o formación artística;⁵ así como los análisis semióticos aplicados a estudios de caso, es decir, al estudio de una familia de billetes en específico, que nos hablan del impacto y la importancia cultural de los temas y la iconografía que se utiliza en los billetes, como los billetes de Costa Rica,⁶ o su importancia histórica en México,⁷ o el impacto cultural en Malasia⁸ o en Dinamarca,⁹ entre muchos otros. Por otra parte, desde la perspectiva del diseño, encontramos una investigación notablemente amplia y bien fundamentada sobre el diseño de billetes que nos proporciona conceptos, herramientas y recomendaciones para abordar el diseño de billetes de banco, por ejemplo, la tesis doctoral de Hans de Heij, presentada en 2017, de la que hablaremos más adelante. Sin embargo, incluso esta última investigación habla poco sobre cómo opera el lenguaje visual en las imágenes de los billetes, cuáles son las estrategias formales de este lenguaje o sus posibilidades, o sobre el impacto que una u otra solución gráfica puede tener en las funciones del modelo centrado en el uso descrito por Heij.

- 5 Véase Adrianus Cornelis Jacobus Stijnam. *A History of Engraving and Etching Techniques Developments of Manual Intaglio Printmaking Processes, 1400–2000* [Tesis de doctorado]. Ámsterdam, Universidad de Ámsterdam, Facultad de humanidades, 2012.
- 6 Véase José María Castro Madriz. “Procedimientos técnicos, semióticos y artísticos del papel moneda desde el diseño numismático”, en: *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*. Pamplona, España, no. 19, 2022.
- 7 Véase Nitzia Vázquez Carrillo y Manuel Díaz Mondragón. “Uso e importancia histórica del billete mexicano en la propaganda de ideas liberales y políticas gubernamentales”, en: *Economía UNAM*. México, Instituto de Investigaciones Económicas, Facultad de Estudios Superiores de Acatlán, Facultad de Estudios Superiores Aragón y Facultad de Economía, vol. 18, no. 54, septiembre-diciembre, 2021.
- 8 Véase Oskar Hasdinor Hassan *et al.* *International Colloquium of Art and Design Education Research (i-CADER 2014)*. Singapore, Springer Science + Business Media, 2015.
- 9 Véase Anders Ravn Sørensen. *Studies in Central Bank Legitimacy, Currency and National Identity: Four Cases from Danish Monetary History* [Tesis de doctorado]. Copenhague, Dinamarca, Doctoral School of Organisation and Management Studies, Copenhagen Business School, 2014.

Es así como surge la necesidad de un estudio cualitativo que profundice en la comprensión de un aspecto compartido por gran parte las imágenes principales de los billetes de banco: el lenguaje visual conocido como “talla dulce” que aún hoy en día se aplica en la elaboración de buena parte de las imágenes principales de los billetes de banco. El análisis se lleva a cabo desde dos puntos de vista: 1) desde la perspectiva del diseño centrado en el uso; y 2) partiendo del proceso de semiosis de las imágenes de los billetes. Para ello se han combinado los conceptos de dos modelos pertinentes: en primer lugar, las funciones del billete descritas en el *Modelo para el diseño de instrumentos de pago centrado en el uso (Modelo Upid)*, sustentado por Hans De Heij; y, en segundo lugar, la teoría de los signos de Charles W. Morris. A partir de esta visión conjugada se hace una revisión de la aplicación de este lenguaje visual en la elaboración de imágenes principales para billetes con la intención de descubrir su potencial para cumplir en mayor o menor medida con las funciones propuestas por De Heij.

El papel de las imágenes principales en las funciones del billete en el Modelo Upid de Hans de Heij

Los billetes de banco se diseñan y las imágenes que aparecen en ellos atraviesan también por un proceso de diseño, es decir, un proceso creativo de planeación, exploración y elaboración. La creación de nuevos billetes suele representar una tarea compleja que requiere tomar en cuenta múltiples factores además de la participación de especialistas de diversas disciplinas, pues deben considerarse aspectos que abarcan desde las técni-

cas de impresión y temas de seguridad, así como cuestiones estéticas y semánticas con importantes implicaciones culturales, políticas y sociales. Con todo esto en mente, Hans de Heij ha publicado en diversos medios su investigación acerca del diseño de billetes de banco. En su tesis doctoral *A Model for Use-Centered Design of Payment Instruments Applied to Banknotes: Upid-Model* presentada en 2017, se mencionan tres funciones económicas que poseen los billetes:

1. Unidad de cuenta
2. Medio de pago
3. Depósito de valor

En este mismo documento Heij subraya que el interés principal para el diseño de estos objetos debería estar en el usuario y, más específicamente, en el uso. Señala, además, que es recomendable considerar por separado las funciones de interfaz del usuario, de las funciones relacionadas con la experiencia del usuario. De esta manera, él propone las siguientes funciones centradas en el uso de los billetes:

Funciones de interfaz del usuario (FIU), es decir, las funciones de uso cotidiano para realizar pagos:

- FIU 1. Reconocimiento del valor.
- FIU 2. Manejo.
- FIU 3. Comprobación de autenticidad.
- FIU 4. Recepción de un mensaje.

Funciones de experiencia del usuario (FEU), es decir, las funciones de la experiencia del usuario durante el primer encuentro con el billete y cuando éste es observado con atención y detenimiento.

- FEU 1. Reconocimiento de la identidad.¹⁰
- FEU 2. Juicio estético.
- FEU 3. Preservación de la confianza.
- FEU 4. Conexión entre el usuario y la imagen principal.
- FEU 5. Demanda de sustentabilidad.
- FEU 6. Vinculación con tecnologías de la información.

Posteriormente, en la misma tesis, De Heij señala que la función prioritaria de la imagen principal de un billete es el reconocimiento instantáneo del valor del billete (FIU 1) y, de manera secundaria, la comunicación de un mensaje (FIU 4). Más adelante agrega que la conexión del usuario con la imagen principal (FEU 4) es de suma importancia para que se genere entre el público una recepción positiva del billete.¹¹ Y al respecto, De Heij recomienda “una escala de sonrisa”¹² para ayudar al diseño de la imagen principal de un billete. Esta escala es una clasificación ordinal de los billetes existentes en función de su apariencia percibida de alegría, desde triste hasta grullo y feliz”.¹³ Otras recomendaciones importantes en su tesis: cuando la imagen principal del billete es un retrato “debe tener un nombre y la imagen debe ser reconocible y comprensible”;¹⁴ Los billetes de diferentes denominaciones deben presentar imágenes principales de diferentes categorías, esto cambia la ruta neurológica en la lectura de los usuarios, haciéndolos más conscientes de su manejo del billete.

Funciones s3gnicas de la imagen principal: la imagen en billete como signo de acuerdo con Morris

Las imágenes de los billetes aluden a algo fuera de sí, sin embargo, sus funciones s3gnicas no se limitan a la representación de un mensaje lineal y 3nico. Para abordar el fenómeno de la semiosis de la imagen en los billetes de banco podemos apoyarnos en la teor3a de los signos de Charles William Morris. De acuerdo con su esquema, el proceso de la semiosis, es decir, el proceso por el que algo funciona

10 De Heij se refiere a la identidad de manera amplia, incluyendo la identidad nacional, pero siempre habla de un sentido de pertenencia entre el billete y la comunidad que lo utiliza.

11 Hans de Heij. *A Model for Use-Centered Design of Payment Instruments Applied to Banknotes: Upid-Model* [Tesis de doctorado]. Países Bajos, Tilburg University, 2017, p. 128.

12 *Ibid.*, p. 127.

13 *Id.*

14 *Id.*

como un signo y se lleva a cabo a través de estos tres componentes: el vehículo sígnico (S), el *designatum* (D), y el interpretante (I). Asimismo, Morris plantea que cualquier signo se puede estudiar a través de sus tres dimensiones semióticas, las cuales integran las relaciones entre los componentes antes mencionados de la siguiente forma:

- Dimensión semántica: la relación entre el signo y su significado.
- Dimensión pragmática: la relación entre el signo y el intérprete.
- Dimensión sintáctica: la relación del signo con otros signos, o bien, de los elementos formales que lo componen.

En nuestro esquema (fig. 1) la imagen impresa en el billete es el vehículo sígnico (S); aquello que representa o a lo que se refiere la imagen es el *designatum* (D); y el efecto que provoca en el usuario es el *interpretante* (I). No está de más aclarar que bajo el esquema propuesto por Morris, el usuario, o intér-

prete, se considera un cuarto componente y es distinto del interpretante anteriormente descrito.

A continuación, se enlistan algunas consideraciones que integran el fenómeno de la semiosis de la imagen del billete de banco. La parte semántica y pragmática sólo incluye menciones para futuras investigaciones o temas que ya se han tocado en otros textos. El análisis más detallado se realizará para la parte de la sintaxis que es a quien le corresponde el tema del lenguaje visual del billete.

Dimensión semántica de la imagen para billete

La dimensión semántica de la imagen para un billete se puede abordar respondiendo a la pregunta ¿qué representa la imagen? La respuesta debe estar en línea con el tema que representa en el billete, aunque no necesariamente tendrán la misma respuesta.

La selección de temas e iconografía puede tener un impacto importante en diversos aspectos: cultural, social y hasta económico.

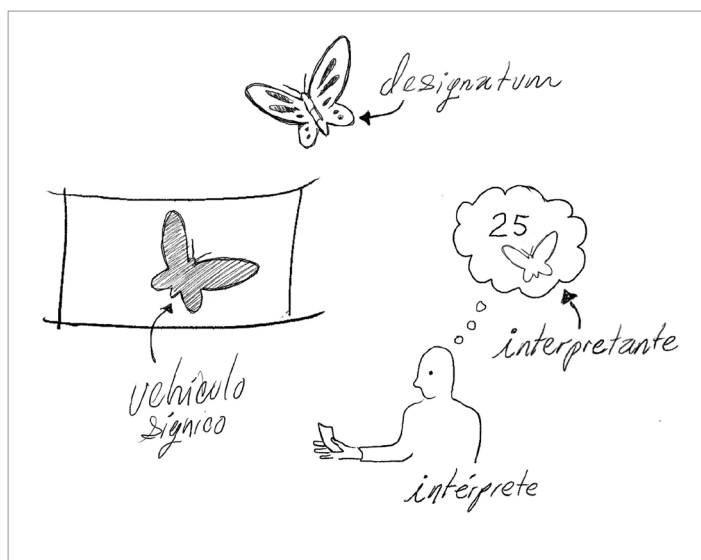


Figura 1.

Esquema de las dimensiones semióticas de la imagen principal de un billete. Ilustración de Rubén Amador Arauz.

En los últimos años algunos bancos centrales están adoptando una política de mayor participación del usuario, realizando grupos focales y encuestas desde el principio del proceso de diseño de billetes próximos (p. ej. Noruega, Dinamarca, el Banco Central Europeo, India, etc.).

Sobre el valor denominativo, podemos comentar que la fuerza con la que se representa un tema o un elemento en un billete no debe superar la función primaria del billete de banco: que es empleado como medio de cambio. El objeto, persona o tema representado no pueden interponerse ante la función primaria del billete como medio de cambio. El usuario debe poder identificar, antes que cualquier otra cosa, la denominación del billete. Por lo anterior, uno de los mensajes secundarios o connotados de la imagen para un billete de banco se convierte entonces en el mensaje primario en función de su tarea como elemento identificador del billete, así pues, la iconografía utilizada, así como el color de la tinta con la que se ha impreso dicha imagen quedan vinculados al valor denominativo del billete y, con el tiempo, siempre que los billetes se mantengan en circulación, dicha iconografía y color se vuelven sinónimos del valor denominativo.

Cuando el Banco Central Europeo (BCE) pidió al neurocientífico David Eagleman que realizara un estudio de neurociencias para determinar la forma de hacer los billetes más seguros, Eagleman hizo las siguientes recomendaciones:

1. Es recomendable que la marca de agua sea un rostro, debido a que “El cerebro humano está masivamente especializado”¹⁵ en ellos. El BCE implementó este cambio en la serie de billetes de la segunda serie, sin embargo, Eagleman replicó que “Dado que eligieron un rostro mitológico sin una sola versión “correcta”, es un poco menos útil que un rostro que todos reconocerían”.¹⁶
2. Descartar cualquier elemento decorativo que distraiga al usuario al momento de revisar la autenticidad del billete. En su opinión, un billete debería ser “Una hoja de papel en blanco con un solo holograma en el medio”,¹⁷ de manera que no pueda ser reproducido en una impresora.

Sin embargo, la respuesta del BCE fue que había una carga simbólica muy importante en los billetes que no podía ser descartada.

Sobre la posible ausencia de la figura humana y figuras en general, tenemos el caso de los euros de la primera y la segunda serie. A diferencia de los euros puestos en circulación en 2002, los euros del 2013 integraron el retrato del personaje mitológico Europa en una marca de agua y en la banda holográfica, esto tras haber realizado distintos estudios de grupos focales, que arrojaron el resultado de que los rostros ayudan a los usuarios a recordar con mayor facilidad un elemento de seguridad. Esto puede tomarse

15 David Eagleman. “Money and our minds: can neurosciencecounterfeiting?”, en: *Financial Times Magazine (Series Masters of Science March)* [en línea]. 1.º de marzo del 2017, www.ft.com/content/a4b295ca-fe07-11e6-96f8-3700c5664d30

16 *Ibid.*

17 *Id.*

en cuenta la hora de evaluar las ventajas y desventajas de utilizar rostros en las imágenes principales. Otro tema relevante en esta dimensión semántica es el *Zeitgeist* o la cosmovisión: el billete puede funcionar como testigo, ya que representa y sintetiza la visión del momento biopolítico dentro de la que se gestionó.

Por último, cabe mencionar que es de suma importancia la comunicación de la institución con los usuarios antes, durante y después de la emisión del billete, esto es, es necesario que haya apoyo audiovisual, comunicación efectiva y constante por diversos medios para comunicar el tema de la imagen de manera clara y precisa y evitar interpretaciones erróneas.

Dimensión pragmática de la imagen en los billetes

La dimensión sémica de la imagen del billete responde a la pregunta: ¿Qué efecto tiene en el usuario?, o también, ¿cómo es recibido por los usuarios y por la población en general? Para abordar los detalles sobre esta dimensión, primero, tenemos que describir quiénes son los usuarios del billete. Siguiendo la política de “los usuarios primero” a la que pertenece esta investigación, los usuarios del día a día son nuestro primer objetivo. Los otros interesados son el impresor o fabricante, el emisor (banco central), el falsificador, el coleccionista, el investigador en ciencias sociales.

Otros temas interesantes que se pueden abordar desde la perspectiva pragmática de la imagen de los billetes y que algunos estudios ya han tratado son:

- El impacto económico, político y social, considerando la posición privilegiada de la imagen en el billete, que no tienen otras imágenes.
- La iconografía grabada en la memoria colectiva y la imagen del billete como futura referencia iconográfica para otras obras u acciones.

Dimensión sintáctica de la imagen para billete

Esta dimensión responde a la pregunta ¿Cómo lo representa? El análisis de la sintaxis, aplicado en los billetes, describe los elementos formales y sus relaciones. Los billetes se diseñan con una configuración y un lenguaje visual característico (tipografía, ilustraciones, composición, colores, etc.) que lo hacen fácilmente reconocible como objeto o documento con valor de cambio.

El lenguaje visual del billete funciona como una característica distintiva de los billetes y aún hoy en día se encuentra vinculado con la seguridad y la autenticidad de los billetes, esto a pesar de que los billetes se han enfrentado a tres grandes amenazas de falsificación: la fotografía alrededor de 1850; la impresión *offset*, a partir de 1920; y, la revolución digital, desde los años ochenta del siglo xx.¹⁸ A continuación se presenta un estudio más detallado sobre las estrategias gráficas comúnmente utilizadas en el lenguaje visual de las imágenes de los billetes.

El lenguaje visual de la imagen para un billete de banco

Aplicado en los billetes, el análisis de la sintaxis podría describir el aspecto formal

¹⁸ Hans de Heijl. *op. cit.*, p. 87

del lenguaje de líneas cruzadas y punteadas que integran buena parte de las imágenes en los billetes, gracias a estas estrategias o soluciones gráficas, es posible encontrar expresiones como “estilo de grabado de billete de banco”. Para describir mejor esta propiedad de las imágenes de los billetes acudimos nuevamente a Morris para indagar en su concepto de lenguaje, el cual describe como un “tipo particular de sistema signico”,¹⁹ “un sistema de signos interconectados”²⁰ con una “estructura sintáctica”.²¹ Esto hace posible que su teoría de los signos sea aplicable a la visualidad, como nos indican Susan Petrilli y Augusto Ponzio en su libro *Semiótica sin límites*:

Otro aspecto clave del trabajo de Morris es que no consideró la presencia de palabras, de sonidos hablados, como un requisito para el lenguaje, aunque el lenguaje también lo es. En otras palabras, en opinión de Morris, el lenguaje no se reduce al habla, y el habla es una forma específica de lenguaje. Por “lenguaje”, Morris se refería al lenguaje acústico tanto como al visual, el táctil, etc., dependiendo de la naturaleza del vehículo de signos interviniente, que no tiene por qué limitarse a lo verbal en un sentido estricto.²²

Es así como en adelante podemos profundizar sobre las propiedades del sistema de signos que integran los lenguajes visuales en las imágenes de los billetes. Si observamos

billetes de estilo más tradicional, como los dólares estadounidenses, podemos notar que comparten un lenguaje visual que consiste en modulaciones de grosores de línea, tramados en ángulos que crean rombos que en ocasiones cuentan con un punto en el centro, es especialmente característico en muchos de los retratos de los billetes. Las minúsculas manchas que pueden interpretarse como puntos y líneas que a la distancia del brazo extendido se fusionan a la vista en tonos casi continuos, o formas y figuras, son las partículas elementales del grabado para billetes, los signos fundamentales, las letras que constituyen palabras y a su vez proposiciones visuales. Así pues, podemos decir que las líneas y puntos dejan de serlo para convertirse en formas, sin embargo, no abandonan del todo su unidad, sino que conservan un punto intermedio (en correspondencia con la geometría fractal de Benoit Mandelbrot: un grabado para billete se encuentra en una proporción fractal entre la evidente técnica con la que fueron impresos y la imagen pura que se requiere presentar.) Este lenguaje lo diferencia incluso de otros huecograbados o estampas calcográficas.

El lenguaje de la talla dulce

En la actualidad, al observar con detenimiento las líneas y puntos que componen las imágenes estampadas en los billetes de banco, notamos que cuentan con ciertas particularidades que las hacen diferentes de las

19 Morris, Charles William. 1985. *Fundamentos de teoría de los signos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. Pág. 36.

20 Morris, Charles William. 1985. *Fundamentos de teoría de los signos*. Barcelona: Ediciones, Paidós Ibérica. Pág. 37.

21 Charles William Morris. Pág. 37 (1ª edición castellana 1985).

22 Susan Petrilli y Augusto Ponzio. *Semiotics Unbounded: Interpretive Routes Through the Open Network of Signs*. Canada, University of Toronto Press, 2005, p. 197.

ilustraciones que podemos encontrar en otros objetos impresos, como libros, revistas, diarios e incluso de la mayor parte de las obras artísticas de estampa contemporánea.

La asociación entre este lenguaje visual de puntos y líneas con los billetes de banco es tal en nuestra época, que incluso cuando encontramos un retrato ejecutado con este estilo fuera de un billete de banco, es posible que nos remita a un contexto numismático, sobre todo cuando el personaje representado está relacionado con la política, como podemos apreciar en el retrato del expresidente estadounidense Barack Obama elaborado por Christopher Madden.

Este lenguaje visual es especialmente consistente en muchos de los retratos de los billetes de banco, y se debe principalmente a que la mayoría de ellos se siguen estampando con técnicas calcográficas (o con técnicas que la simulan), utilizando un estilo gráfico característico conocido como talla dulce, puesto que a diferencia del resto de la industria de las artes gráficas en donde tanto la calcografía como la solución clásica de puntos y líneas ha dejado de utilizarse casi por completo para la impresión de ilustraciones, pues ha sido desplazada para esta tarea por el *offset* y la flexografía, entre muchas otras técnicas. Y aunque la calcografía se ha utilizado desde el siglo XV, no se utilizaron estas normas para los trazos sino hasta mucho tiempo después: podemos encontrar ejemplos muy similares de este lenguaje visual hasta el siglo XVII, como podemos ver en las estampas de *Lumen Picturae* (abajo), del manual de dibujo editado por Frederick de Wit y publicado en Amsterdam entre 1660 y 1675.

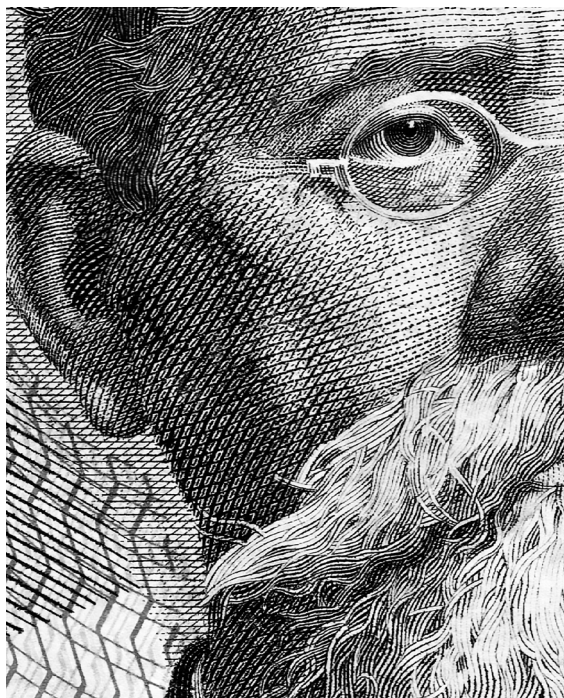


Figura 2.

Detalle de un grabado de *Lumen Picturae*. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library. New York Public Library Digital Collections. <https://digitalcollections.nypl.org/items/b65226e0-6633-0133-f06d-00505686d14e>



◀
Figura 3.
Detalle de *La crítica*, autorretrato de Julio Ruelas, ca. 1907, aguafuerte, 15×19 cm. Acervo del Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), Ciudad de México. Fotografía de Rubén Amador Arauz.



◀
Figura 4.
Detalle del retrato de Venustiano Carranza en el billete de cien pesos mexicanos, puesto en circulación por el Banco de México en 1975 (billete desmonetizado). Fotografía de Rubén Amador Arauz.

Pero ¿qué hay de otras ilustraciones que también emplean líneas y estampa calcográfica? ¿Qué es exactamente lo que hace que este lenguaje visual sea tan particular? Para ilustrar este problema, tomaremos dos obras de la misma época: *La crítica* de Julio Ruelas (fig. 3) y el retrato de Venustiano Carranza, del billete de cien pesos mexicanos, puesto en circulación en 1975 (fig. 4).

A continuación, se enlistan las características que son evidentes en el grabado de Ruelas y que no se pueden encontrar en el retrato de Carranza:

- Líneas que se superponen unas a otras, que no caen exactamente en el mismo lugar, pero realizan casi el mismo recorrido, creando un efecto de “línea repasada”.
- Zonas donde el achurado está compuesto por tres o más grupos de líneas que cruzan entre sí y cuyos grosores y distancias entre sí son muy similares, ninguna de ellas está punteada.
- Zonas de “plasta”, es decir, de saturación total en donde no es posible identificar las líneas que componen el achurado.
- Grupos de achurado en los que las líneas tienen una modulación de separación irregular, es decir, que la distancia entre ellas crece y decrece de manera irregular.
- Grupos de achurado donde algunas líneas tienen ángulos distintos a las líneas contiguas y terminan por tocarse en algún punto (o casi lo hacen).

Todas estas particularidades crean una sensación de dibujo “libre” o “suelto” o “manual” que otorgan un gran valor artístico a la ilustración de Ruelas y que, sin embargo, es muy poco común encontrar en los retratos de billetes de banco (aunque hay excepciones).

En cambio, en el retrato de Carranza y a nivel general en una gran mayoría de los billetes de banco, podemos identificar las siguientes propiedades:

- Grupos de trazos paralelos o que guardan cierta distancia entre sí, incluso cuando son curvos.
- Grupos de trazo y que a su vez cruzan con otros grupos de trazos también paralelos formando rombos con ángulos entre 45 y 60 grados para describir la piel en los estilos más conservadores, y de entre 30 hasta 90 grados sobre todo para describir otros materiales o en grabados con estilos menos conservadores.
- Rombos que pueden distinguirse con relativa facilidad. Esto debido a que las figuras descritas en el papel moneda están limitadas a las dimensiones habituales de menor tamaño en el papel moneda, sobre todo en las piezas de las décadas recientes.
- Las líneas principales en muchas ocasiones pueden estar intercaladas por líneas punteadas, lo que complementa el tono, o bien puede colocarse un punto en el centro del rombo, lo cual permite que el patrón de achurado pueda ser apreciado con mayor facilidad. El mismo valor tonal podría ser alcanzado con la misma cantidad de líneas, todas con el mismo grosor, pero menor y sin puntear; esto generaría un tono continuo y uniforme donde sería más difícil apreciar las líneas individuales y por tanto los rombos que se forman en los cruces.
- Las costuras o la fusión entre dos conjuntos de achurado son menos evidentes. Los grabadores de billetes suelen poner especial atención en la manera en que las texturas conviven entre sí en sus bordes, de manera que no se generen ángulos demasiado

agudos (menores a 30 grados). También se suele desvanecer o esconder el inicio y el final de las líneas, ya sea disminuyendo su grosor, puntéandolas o fusionando el final de una línea con el comienzo de otra línea de un módulo de achurado contiguo.

- La mayor parte de las líneas que describen el rostro se realiza con cortes de buril, el cual describe líneas con bordes bien definidos y uniformes, a diferencia de las líneas hechas con grabado al ácido (aunque el efecto irregular de las líneas hechas con grabado al ácido no se debe confundir el “barbeado”, el cual es provocado por la absorción de la tinta en las fibras del sustrato en la estampa de cualquier técnica calcográfica). En algunos casos se conjuga el grabado a buril con el grabado al ácido (por ejemplo, para la ropa, el cabello, los accesorios que pueda usar la persona retratada, o las sombras que sirven de fondo, entre otros). En muy pocos casos todo el retrato se realiza con grabado al ácido.

La solución “clásica” en la descripción de la anatomía del rostro

Tras observar algunas similitudes en soluciones empleadas por diseñadores o grabadores de muy distintas regiones y épocas, se formuló la pregunta de si existía una estrategia gráfica común para describir la anatomía del rostro y si ésta podía rastrearse hasta algún manual de dibujo o un común denominador numismático. Con esta idea en mente se estudiaron, en primer lugar, a través de la observación activa del dibujo,

los grabados de los billetes ganadores de la International Bank Note Society, ya que esta selección anual nos ayuda a concentrarnos directamente en piezas de calidad gráfica destacable, además de que pueden darnos pistas sobre otras piezas relacionadas o sobre los equipos de trabajo que los crearon. Posteriormente se estudiaron piezas producidas por organizaciones con valor histórico preponderante, como los dólares estadounidenses actualmente en circulación de la American Bank Note Co. y las libras esterlinas de Inglaterra. Y por último se abordó un personaje en común representado por distintos grabadores, en momentos diferentes, de una misma institución emisora: el Banco de México.

A continuación, en la figura 5, se describen los hallazgos que estos retratos tienen en común, así como una selección de ejemplos de los estudios realizados de dibujo que indican las direcciones principales para el trazo de las líneas.

- Se puede apreciar un grupo principal de líneas que describen una V invertida, en donde el vértice de la V coincide con el nacimiento de la parte superior de la nariz y se extiende hasta las mejillas. Este grupo de líneas puede cruzarse con otros grupos secundarios que tienen distintas modulaciones de grosores (pueden ser más o menos gruesas, dependiendo de la zona, es decir, en algunas partes las líneas principales pasan a ser las secundarias).
- El mentón, dependiendo de la forma y de las proporciones del rostro, está tejido por transiciones suaves entre las líneas que vienen en el sentido de

la V invertida y un grupo de curvas que describen una semiesfera o en ocasiones sólo una “cuna” o “cuen-co”, como la parte inferior de la esfera.

- Rombos que se generan en el cruce de achurado con ángulos de entre 45 y 60 grados para la piel del rostro. En ocasiones se puede continuar el trayecto de las líneas siguiendo la curva que describe el volumen, pero si se llegan a presentar ángulos menores a 30 grados, que generen rombos demasiado largos, esto puede provocar un efecto *moiré* (patrones de ruido o interferencia) que hace confusa la descripción del volumen. Un ejemplo de este efecto no deseable puede verse en este grabado de *Lumen Picturae* (derecha). De igual manera, cruces con ángulos cercanos a los 90 grados

pueden generar texturas monótonas que suelen preferirse en materiales rígidos o inertes.

- El cabello suele describirse con líneas continuas, sin cruces, a través de las cuales se modula el grosor (y en ocasiones también la profundidad) para dar brillo o sombra.
- Un arreglo de líneas curvas a modo de “cuna” describe la esfera de la punta de la nariz. Estas líneas se fusionan de manera sutil con las líneas que dibujan las aletas de la nariz que también procuran seguir su forma redondeada y que son un eco de la V invertida.
- El labio superior suele estar indicado por una serie de diagonales gruesas en el centro y con puntas alargadas hacia arriba.

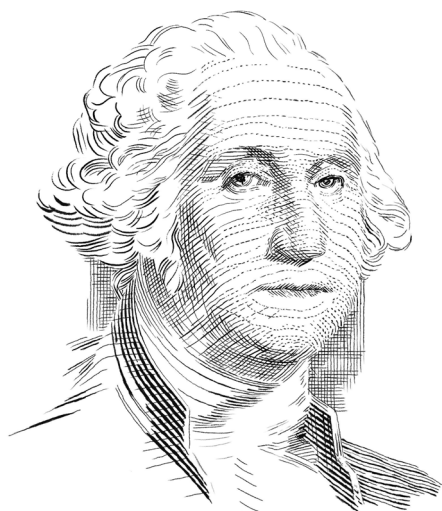
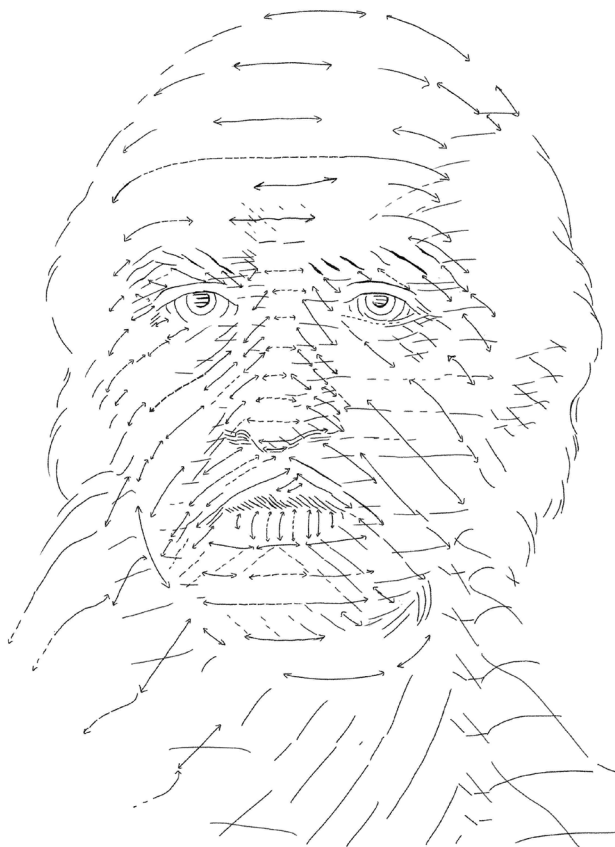


Figura 5.

Estudio de las direcciones de línea del retrato de George Washington en el billete de un dólar estadounidense, puesto en circulación en 1963 (izquierda). Detalle de la V invertida, con el vértice en la parte superior de la nariz y las curvas en forma de cuna que describen el mentón (derecha). Ilustración de Rubén Amador Arauz.

- La mayoría de los retratos presenta una solución de círculos concéntricos para la representación del ojo. De igual manera se suele utilizar un solo sentido de líneas continuas para los párpados, lo cual ayuda a describir el volumen y separarlo del espacio entre éste y la ceja. La ceja se suele representar con líneas en diagonal muy gruesas, pero con puntas delgadas y alargadas hacia arriba para desvanecerlas, algo parecido a las que se utilizan para el labio superior.
- La frente por lo general se soluciona con líneas paralelas en sentido horizontal que suelen estar punteadas en las zonas claras y a su vez pueden estar apoyadas por líneas secundarias en las zonas de sombra.



► **Figura 6.**

Estudio de las direcciones de línea del retrato de Miguel Hidalgo en el billete de doscientos pesos mexicanos, puesto en circulación en 2019. Se pueden apreciar los círculos concéntricos en los ojos y el patrón de los párpados y de las cejas. Ilustración de Rubén Amador Arauz.

Imágenes en billetes con lenguajes visuales alternativos

En la familia de billetes suizos de actual circulación y en los billetes de 40 francos de Djibouti podemos apreciar lenguajes muy distintos. Las viñetas en las que aparecen manos con distintos gestos de los francos suizos están integradas por microtextos o micro números. No así las del tiburón ballena de los francos de Djibouti que se asemejan a una impresión *offset* comercial. Algunos ejemplos de billetes que presentan imágenes cuyo lenguaje visual o método de elaboración es distinto al lenguaje de la talla dulce son:

1. El anverso y reverso del billete de 50 coronas de las Islas Feroe, emitidos por el Banco Nacional Danés, que cuentan con un acabado que simula a la acuarela.
2. El reverso del billete de Djibouti de 10,000 francos y el anverso del billete de 40 francos, ambos con un acabado muy similar al del *offset* comercial.
3. Los billetes de Suiza transitaban desde una composición y lenguaje visual de talla dulce hacia propuestas de diseño con marcadas líneas diagonales que dan una apariencia de modernidad, y, finalmente, en la serie emitida entre 2016 y 2019 se vertieron hacia un patrón de minúsculos símbolos y números que se deforman para describir el volumen de las manos.

Impacto del lenguaje visual en las funciones de uso del billete

Las estrategias y recursos gráficos anteriormente descritos son los que, en su conjunto, detonan experiencias visuales determinan-

tes en la lectura y el reconocimiento de un lenguaje visual tradicional para el grabado de imágenes principales en billetes, que no es exclusivo del retrato, sino que puede encontrarse también en las viñetas principales y en las complementarias. Las calidades descritas por este lenguaje visual sirven como apoyo para que los usuarios perciban a los billetes como:

1. Documentos oficiales, emitidos por una institución o figura de autoridad, es decir, en favor de la función FEU 3 (preservación de la confianza) del Modelo Upid de De Heij;
2. Como objeto con valor de cambio, es decir, en favor de la FIU 1 (reconocimiento del valor);
3. Y, como documento de seguridad auténtico, en favor de la FIU 3 (comprobación de autenticidad).

Finalmente, tras el análisis y la exploración de las diversas soluciones formales podemos enlistar algunas propiedades importantes de las imágenes en los billetes que no se abordan en el Modelo Upid de Hans de Heij:

1. Se diseñan con una configuración y un lenguaje visual característico que las hace fácilmente reconocibles, por esta razón, las imágenes aportan al reconocimiento del billete como tal.
2. Presentan un lenguaje visual que le dice al usuario, de manera implícita, que el billete se fabrica con tecnología que no está disponible para el público en general.
3. Es necesario explorar nuevas tecnologías no sólo en el sentido de la fabricación, sino también en el sentido

de la percepción de los usuarios, explorar nuevos lenguajes visuales que integren las funciones de experiencia del usuario, para que al mismo tiempo ayuden al usuario a identificar de manera hábil y expedita la autenticidad del billete.

Conclusiones

Como parte de los hallazgos se postula que una de las razones por las que se utilizó en el pasado y se sigue utilizando hoy en día este lenguaje visual en los billetes es principalmente la aparente dificultad o inaccesibilidad de la tecnología necesaria para elaborarlos.

A pesar de que existen otras soluciones gráficas satisfactorias en la elaboración de las imágenes principales, como podemos observar en los billetes de Suiza, podemos decir que el lenguaje de la talla dulce funciona aún en la actualidad como una característica distintiva de los billetes. La unión de estos dos conceptos, tanto la característica distintiva como la noción de estar fabricados con tecnología que no está disponible al público arrojan pistas sobre lo que se puede buscar en el diseño y planeación de futuros billetes.

Referencias

- Benito, Javier Blas, Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena (coords.). *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996. Disponible en línea: www.realacademiabellasartes-sanfernando.com/assets/docs/arte_grafico/diccionario.pdf
- Castro Madriz, José María. "Procedimientos técnicos, semióticos y artísticos del papel moneda desde el diseño numismático", en: *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*. Pamplona, España, no. 19, 2022.
- De Heij, Hans. *A Model for Use-Centered Design of Payment Instruments Applied to Banknotes: Upid-Model* [Tesis de doctorado]. Países Bajos, Tilburg University, 2017. Disponible en línea: <https://acortar.link/TjblN1>
- De Heij, Hans. *The Pyramid-Model and other methodological tools for the underpinning of use-centered banknote design*. Artículo. Inclusion and access to banknotes for all. ResearchGate Online, 2019.
- Eagleman, David. "Money and our minds: can neuroscience counterfeiting?", en: *Financial Times Magazine (Series Masters of Science March)* [en línea]. 1.º de marzo del 2017. Disponible en línea: <https://acortar.link/A9FX59> (consultado el 31 de marzo del 2024)
- Hassan, Oskar Hasdinor et al (eds.). *International Colloquium of Art and Design Education Research (i-CADER 2014)*. Singapore, Springer Science+Business Media, 2015.
- Morris, Charles William. *Fundamentos de teoría de los signos*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1985.
- Motta Adalid, Eduardo Arturo. *Un estudio de los aspectos de impresión del papel moneda en México* [Tesis de doctorado]. México, Universidad Autónoma de México (UNAM), Facultad de Artes y Diseño doctorado en Artes y Diseño (FAD), 2019.
- Petrilli, Susan y Augusto Ponzo. *Semiotics Unbounded: Interpretive Routes Through the Open Network of Signs*. Canada, University of Toronto Press, 2005.

- Ravn Sørensen, Anders. *Studies in Central Bank Legitimacy, Currency and National Identity: Four Cases from Danish Monetary History* [Tesis de doctorado]. Copenhagen, Dinamarca, Doctoral School of Organisation and Management Studies, Copenhagen Business School, 2014.
- Stijnman, Adrianus Cornelis Jacobus. *A History of Engraving and Etching Techniques Developments of Manual Intaglio Print-making Processes, 1400–2000* [Tesis de doctorado]. Ámsterdam, Universidad de Ámsterdam, Facultad de humanidades, 2012. Disponible en línea: <https://acortar.link/buBfGI>
- Tomasko, Mark D. *The Feel of Steel: The Art and History of Bank-Note Engraving in the United States*. New York: American Numismatic Society, 2012.
- Vázquez Carrillo, Nitzia y Manuel Díaz Mondragón. “Uso e importancia histórica del billete mexicano en la propaganda de ideas liberales y políticas gubernamentales”, en: *Economía UNAM*. México, Instituto de Investigaciones Económicas, Facultad de Estudios Superiores de Acatlán, Facultad de Estudios Superiores Aragón y Facultad de Economía, vol. 18, no. 54, septiembre-diciembre, 2021. Disponible en línea: <https://acortar.link/utcpVL>
- Bibliografía**
- Albinus, Bernhard Siegfried. 1749. *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*. Londini: Typis H. Woodfall. Impensis Johannis Et Pauli Knapton., M.DCC.XLIX.
- Banco de México. 1999. *El Billete Mexicano*. México: Banco de México.
- Banco de México. 2014. *Análisis Teórico de los billetes del Banco de México: Familias “B” y “F”*. México: Banco de México. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Banco de México. *Evaluación teórica y de percepción en torno a las propuestas temáticas para la nueva serie de billetes que emita el Banco de México*. Informe de resultados. México: Banco de México. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Becerra Prado, Gonzalo. 2011. “El manual de Instrucción para grabar en cobre de Manuel de Rueda a 250 años de su publicación”. *Diseño y Sociedad*, Universidad Autónoma Metropolitana, no. 31 (Otoño)
- Blas, Javier (coord.). 1996. *Diccionario del Dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.
- Blaxter, Loraine. 2010. *How to Research*. Cuarta edición. New York: Open University Press, McGraw-Hill Education.
- Braynen-Kimani, Niccole and Weir, Melinda. 2020. “Star Turn”. *Finance and Development*, 57, no. 2 (junio)
- Castro Madriz, José María. 2022. “Procedimientos técnicos, semióticos y artísticos del papel moneda desde el diseño numismático”. *El Artista*. no. 19 ISSN: 1794-8614.
- Dahanukar, Rukmini. 2005. *Money Talks-Currency notes as communication media*. Tesis para el grado de Maestría en Artes. Universidad Estatal de California.
- Dahanukar, Rukmini. 2021. *Money talks: “Back to the Future” Challenges in Banknote Design*. SIST, volumen 221. <https://link.springer.com/> (Consultado el 20/02/2024)

- Dahanukar, Rukmini. 2023. *Money talks: Innovative Applications of Typography on banknotes*. <https://www.typoday.in/> (Consultado el 31/03/2024)
- Eco, Umberto. 2000. *Tratado de Semiótica General*. Quinta edición. Barcelona: Editorial Lumen, S.A.
- European Central Bank. 2024. *The redesign process ECB*. European Central Bank, Bank Notes. https://www.ecb.europa.eu/euro/banknotes/future_banknotes/redesign/html/index.en.html
- Griffiths, William H. 1959. *The Story of American Bank Note Company*. New York: American Bank Note Company
- Hernández Sampieri, Roberto. 2014. *Metodología de la Investigación*. México: McGraw Hill Education.
- Hessler, Gene. 2005. *The International Engraver's Line: Paper Money and postage stamp engravers and their work from the 1700s to the euro*. Cincinnati: Gene Hessler. El editor es el autor.
- Hessler, Gene. 2006. "Engravers of Postage Stamps and BankNotes Deserved Recognition". *Philately-Graphics quarterly publication of the Graphics Philately Association*. 28 no. 4 (October) ISSN 9739-6198
- Krishnaswamy, Narayanan. 2012. "Development of banknote design: a study on application of indigenous knowledge and innovation" *Participatory Innovation Conference 2012*, Melbourne, Australia.
- Luján Ornelas, Claudia. 2015. *Análisis de ciclo de vida de billetes mexicanos de polímero y papel de algodón de alta durabilidad*. Tesis para optar por el grado de maestro en ingeniería, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Bibliotecas: Tesis digitales.
- Mazzarri, Hector. 2022. *Martha Sasian: The Pioneer 's Line*. Banknote Art Concept. <https://banknoteartconcept.com/marthasasian-the-pioneers-line/> (Consultado el 31/03/2024)
- Morales Mejía Héctor Raúl. 2014. *El grabado al buril como oficio y disciplina gráfica*. Tesis que opta por el grado de Doctor en Artes y Diseño. Universidad Autónoma de México, Dirección General de Bibliotecas: Tesis Digitales.
- Ramírez Alemán, Arturo. 2017. *Disminuir el tiempo de paros referente a la fabricación del billete, por los diferentes problemas que se presentan en el área de calcografía*. Tesis para obtener el grado de Ingeniero Industrial. Universidad Autónoma de México, Facultad de Ingeniería. Dirección General de Bibliotecas: Tesis Digitales.
- Robertson Frances. 2005. "The Aesthetics of Authenticity: Printed Banknotes as Industrial Currency" *Technology and Culture The Johns Hopkins University Press and the Society for the History of Technology*. vol.46 no. 1 (Enero)
- Salmon, Chris y Baldwin, George. 2011. *Balancing security and aesthetics: the evolution of modern banknote design*. Londres: British Numismatic Society, Warburg Institute.
- Sebeok, Thomas A. 2015. "El icono en la doctrina de los signos". *Cuadernos de Información y Comunicación*, Universidad Complutense de Madrid vol. 20, ISSN: 1135-7991
- The International Bank Note Society. 2022. *The IBNS Introduction to Banknotes and Banknote Collection*. International Bank Note Society.
- Van Stipriaan, Alex et al. 2023. *Caribbean Cultural Heritage and the Nation*. Aruba,

Bonaire, and Curacao in a Regional Context. Países Bajos: Leiden University Press.

Vaquer, D. Enrique. 1927. *El grabado en talla dulce, como expresión artística aplicada a documentos de garantía*. Discursos para su recepción pública. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Vives Piqué, Rosa. 2003. *Guía para la identificación de grabados*. Madrid: Editorial ARCO/LIBROS, S.L.

Wit, Frederick (Compiler). 2011. *Lumen Picturae*, NYPL CATALOG, Collection Lumen Picturae et Delineations Divisum in Sex Partes. <https://www.perlego.com/book/586231/> (Consultado el 31/03/24)

Zamora Águila, Fernando. 2019. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Zeid, Richard. 2004. *Money. The branding of a country through the design of its currency*. <https://www.underconsideration.com/speakup/archives/Money-Branding.pdf>.

Agradecimientos

A Gabriela y Santiago, pues sin su apoyo y motivación esta investigación no se habría llevado a cabo. A mis compañeros de la Oficina de Diseño del Producto en Banco de México por compartir sus conocimientos y experiencias. A los diseñadores y grabadores de billetes que tuvieron la amabilidad de aportar con sus respuestas a esta investigación: Jorge Peral, Martha Sasián, Debbie Marriot y Carlos Almenar. A Julio Frías por su orientación y paciencia y, finalmente, a las instituciones que hicieron posible esta investigación: El Banco de México, la UNAM y el CONAHCYT. ►

Los **santuarios** de las artes en la **Academia de San Carlos**: la Galería Clavé y la Galería Centenario

*The Sanctuaries of the Arts at the San Carlos Academy:
the Clavé Gallery and the Centenario Gallery*

Elizabeth **Fuentes Rojas***

*Elizabeth Fuentes Rojas es licenciada en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestra en Historia del Arte por la Universidad de Davis California. Obtuvo un doctorado en Historia por la UNAM y otro en Bellas Artes por la Universidad de Valencia. Ha sido Coordinadora del Posgrado en Artes Visuales y Directora de la Facultad de Artes y Diseño, ha ostentado ambos cargos en la UNAM. Es investigadora Nivel III del Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras (SNII) del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT). En 2012 recibió el Premio Universidad Nacional en el área de investigación en artes. Sus nichos de investigación son: el muralismo mexicano, la mujer en el arte y las colecciones de los siglos XIX y XX pertenecientes a la Academia de San Carlos. Además, es autora de 18 libros, 42 capítulos de libros y 31 artículos en revistas nacionales e internacionales. En su trayectoria ha coordinado 20 proyectos de investigación en la UNAM y el CONAHCYT.

Recibido

27 de marzo de 2024

Aceptado

25 de septiembre de 2024

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo hacer un recorrido histórico de algunos de los espacios más emblemáticos de la Real Academia de las Artes de San Carlos y como dentro de este gran edificio la Galería Clavé y la Galería Centenario se fueron formando gracias a la valiosa intervención de los pintores y autoridades de esa época, convirtiéndose en lo que son ahora. El artículo además de mostrar su evolución histórica retrata las actividades realizadas por los entonces académicos y cómo la enseñanza de las nobles artes dieron forma a la academia más importante de la Nueva España.

Palabras clave : Academia de San Carlos, Galería Clavé, Galería Centenario, Neoclásico, Santuarios de las Artes.

Abstract

The present research aims to provide a historical overview of some of the most emblematic spaces of the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos and how, within this grand building, the Clavé Gallery and the Centenario Gallery took shape thanks to the valuable contributions of painters and authorities of that time, ultimately becoming what they are today. In addition to showcasing their historical evolution, the article portrays the activities carried out by the academics of the time and how the teaching of the fine arts helped shape the most important academy in New Spain.

Keywords: Academy of San Carlos, Clavé Gallery, Centenario Gallery, neoclassical, sanctuaries of the arts.

El edificio, que ocupó inicialmente la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en 1781, estaba conformado por siete salones de la Real Casa de Moneda, después de nueve años de estar alojados en ese lugar, se rentó el edificio colonial del antiguo Real Hospital del Amor de Dios que atendía a enfermos sifilíticos y que se había trasladado al Hospital de San Andrés. Antes de ocupar el edificio las autoridades hicieron un sahumado de azufre para desinfectarlo y se modificaron sustancialmente los espacios, con el fin de adaptarlos para el funcionamiento de una escuela de arte, —dedicada a la enseñanza de los ramos de grabado, escultura, pintura y arquitectura— y para la exhibición de sus obras. Se enfrentaron muchos problemas para la readaptación del edificio hospitalario,

en estas circunstancias, a varios arquitectos, ingenieros y aficionados de la construcción se deben las reformas, el primero de ellos fue Antonio González Velásquez, director del ramo de arquitectura, quien en 1791 realizó las más urgentes.

Fue hasta 1843 cuando en los nuevos estatutos, el presidente Antonio López de Santa Anna determinó que se asignarían las rentas de la Lotería a la Academia, lo que permitió que se pudieran planear, con mayor soltura, lujo y ambición, los proyectos de transformación del edificio, los cuales repercutieron de manera importante en su fisonomía exterior e interior. La administración de la Lotería recayó en la Junta Directiva de la Academia, cuyo primer presidente fue Francisco Javier Echeverría, elegido ese mismo año.

La presencia de estos personajes y la de Manuel Baranda, ministro de Instrucción Pública, además de la de otros profesores mexicanos y extranjeros, fue determinante para cumplir con las expectativas y se procediera a la recreación y dignificación de los recintos que debían de contener las alhajas de la Academia, como se denominaba en ese tiempo a su acervo artístico. Muy pronto se retomaron las labores de adecuación y en 1844 el arquitecto Joaquín Heredia intervino el antiguo hospital, en 1854 continuó el ingeniero civil Manuel Gargollo y Parra y más tarde otros más. Si bien el personaje al que se debe gran parte de la reconstrucción del edificio fue el arquitecto Javier Cavallari (Francesco Saverio Cavallari) director del ramo artístico de arquitectura, quien permaneció por ocho años en México a partir de 1857.

En los estatutos se retomó la idea de traer profesores europeos para apoyar en la formación de los estudiantes mexicanos, entre ellos cabe destacar a dos profesores españoles que se involucraron en la reconstrucción y aportaron valiosas ideas de manera muy comprometida antes de que llegara el arquitecto Cavallari. Éstos fueron el director de pintura, Pelegrín Clavé, y el de escultura, Manuel Vilar, quienes desde su arribo en 1846 mostraron su talento artístico en una exposición que tuvo lugar en la Lotería, en la que hicieron retratos de personas contemporáneas que podían reconocerse entre los invitados.

Fue en 1848 cuando se le dedicó particular interés a los recintos del edificio de la Academia con la intervención de Clavé, quien organizó muy pronto exposiciones formales que se oficializaron y que se llevaron a cabo con periodicidad, este proyecto atrajo y cautivó con sus obras a un público considerable.

Estas ideas promocionales fueron muy bien recibidas, además de que resultaban novedosas para una sociedad ávida de notoriedad y participar en eventos culturales.

En la restauración del establecimiento se consideró especialmente el aspecto funcional en varias de las secciones más importantes de la Academia, el salón de actos se convirtió en la biblioteca, que además funcionó como secretaría y dirección, pero principalmente se dedicó mayor atención a las salas de exposición y a la fachada, con el fin de que se convirtiera en una edificación con una imagen digna de representar a la Academia de San Carlos como la sede del neoclásico (fig. 1).

Galerías y colecciones

Las obras europeas de arte más celebradas llegaron a la Academia como material didáctico y dieron la pauta para la formación del primer museo de América que pudiera albergar las diferentes piezas, formar varias colecciones y dividir las de acuerdo con sus técnicas. La trayectoria de estos magníficos recintos ha sido muy accidentada, por este motivo y con el fin de conservar la integridad del edificio se han llevado a cabo diversas acciones para proporcionar a las colecciones un marco digno para exhibirlas.

Durante este periodo de mediados del siglo XIX, en el que ya existían espacios para organizar exposiciones, con el objetivo de que su funcionamiento y propósitos pudieran cumplirse, se incrementó de nuevo la importación y producción de obras: "Para formar una buena galería de pinturas y aumentar la de la escultura promoverá por medio del Ministro Mejicano en Roma [...] habrá un concurso anual [...] ofreciendo un premio de consideración por el mejor cuadro y por la



Figura 1.

Sergio Carlos Rey, *San Carlos en cuarentena*, 2020, fotografía digital.

mejor estatua que se presente, con la condición de recoger las obras premiadas para remitirlas a la Academia". Éste fue uno de los puntos importantes que Echeverría se encargó de cumplir afanosamente: exigir a los alumnos pensionados realizar copias de obras europeas, así como también solicitar a los profesores europeos contratados que ejecutaran alguna obra para la Academia y que llevaran a cabo nuevas adquisiciones. De esta manera, las obras que se sometían a concursos engrosaban las colecciones, y también eran de utilidad para obtener grados académicos, todos estos recursos se fueron sumando al rico acervo del que ya disponía la Academia, proveniente de material didáctico conformado por: libros, grabados, litografías, dibujos, escayolas. Por otro lado, hay que mencionar que también se contaba con el enorme contingente de las obras provenientes de los conventos suprimidos.¹

1 Abelardo Carrillo y Gariel. *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) / Imprenta Universitaria, 1944.

Este enorme conjunto permitió que se organizaran en el edificio numerosas salas de exhibición, dedicadas a los diferentes ramos artísticos, entre estos espacios es posible mencionar a: la Galería de Grabado en Hueco, Galería de Grabado en Lámina, Galería de Escultura, Galería de la Escuela de Pintura Mexicana, Sala de Pintura Europea, Primera Galería de Pintura Moderna Mexicana (Galería Clavé), Segunda Galería de Pintura Moderna Mexicana (Galería Centenario), Galería de Pintura de Paisaje, Galería de Arquitectura.

Cabe aclarar que existían varias salas dedicadas a la misma técnica, verbigracia, la de escultura que en un tiempo tuvo nueve salas. El impacto que tuvieron en la sociedad decimonónica estas hermosas galerías se advierte en las denominaciones que utilizaba la prensa para describirlas, por ejemplo: Santuarios de las Artes, Galerías Doradas, Selectas Galerías, Divinos Cenáculos o Pronaos de un Templo de Arte.²

Galería Clavé

A partir de 1852, Bernardo Couto sustituyó a Echeverría como presidente de la Junta de Gobierno de la Academia y se hizo cargo de la Lotería hasta el año de 1860. A Couto le correspondió culminar la actividad de reconstrucción del edificio con una hermosa galería que se distingue del resto por su decoración especial la cual se vistió de gala y dignificó las colecciones. Esta sala se dedicó especialmente a exponer obras del ramo pictórico para mostrar la producción artística de los

profesores y alumnos del insigne profesor Pelegrín Clavé (1811-1880). Precisamente, en honor de este célebre pintor, comisionado a la dirección del ramo de pintura en la Academia, se debe el nombre de esta galería (fig. 2).

Clavé se formó en la Academia de San Lucas de Roma, cuya tendencia académica neoclasicista se fundamentaba en la "... pintura lograda a base de mucho ejercicio, composiciones bien estructuradas, colorido equilibrado y naturalista y sobre todo el impecable dibujo que sólo se lograba en



▲
Figura 2.
Manuel Buenabad, *Primera galería de pintura moderna mexicana*, 1897, albúmina. Colección FAD/UNAM.

2 La información general procede de Elizabeth Fuentes Rojas. *Historia Gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940*. México, UNAM / Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), 2007. pp. 90-102.

las academias, todo ello tratado dentro de estudiadas ambientaciones”.³ Clavé era un admirador de Friederich Overbeck, fundador de la escuela purista, que seguía la ruta de los pintores medievales como Giotto y Fra Angélico y rechazaba al Renacimiento y al Barroco. Se ha considerado que Clavé se inspiró en el ábside que pintó el artista francés Paul Delaroche en la Escuela de Bellas Artes de París para elaborar la decoración de la galería.

Paulatinamente se reconstruyeron y decoraron varias galerías al estilo europeo, si bien fue en la Galería Clavé en donde esta labor se llevó a cabo con mayor esplendor con decoraciones de ornato, pinturas y tragaluces en los plafones. Esta enorme sala mide 24.30 metros de largo por 7.48 de ancho, su techumbre y muros se cubrieron con frescos, motivos de ornato y elementos arquitectónicos que les dieron una apariencia europea, digna de mostrar la pintura moderna mexicana que producían el profesor y sus alumnos.

La intención de dedicar un espacio privilegiado para exponer las obras fue algo que conmovió profundamente al pintor español, quien dedicó especialmente su atención y eligió para decorar la bóveda rectangular a uno de sus alumnos predilectos, es decir, Ramón Sagredo (1834-1872) que había demostrado talento en el dibujo y una gran habilidad en la composición de temas religiosos, además de que recibió varios premios en su trayectoria escolar debido a su dedicación y esmero. La comisión que Clavé encargó a su alumno para pintar los retratos del plafón

ha sido una de las más importantes causas de la trascendencia de este joven pintor que falleció a temprana edad.

El inicio de este proyecto tuvo lugar en el año de 1859, el tema elegido por el profesor fueron 24 retratos de los personajes más importantes en el arte y la ciencia, que distribuyó en la bóveda de la siguiente manera: al oriente representó a Leibnitz y a Humboldt; al poniente, a Newton y Galileo; al norte, a Arquímedes, Euclides, Fidias, Vitrubio, Antemio, Erwinus, Geber, Arnolfo di Lapo, Brunelleschi y Juan de Herrera; y al sur, a Cimabue, Giotto, Antonello da Messina, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Velásquez, Murillo, Overbeck y Paul Delaroche (fig. 3). Cuando se terminó la decoración de la sala, el arquitecto Cavallari la describió de la siguiente manera:

Construcción de un salón de pintura destinado para colocar todos los trabajos de la escuela moderna de pintura ejecutados por los alumnos de la Academia...

Esta sala se decoró con una bóveda y cinco tragaluces, dorada... y pintada con una serie de personajes ilustres, con las columnas jónicas estucadas y doradas y con piso de mármol artificial.⁴

En el plafón los retratos están enmarcados en un cuadro que lleva en la base el nombre del personaje representado y en la parte superior sus fechas de nacimiento y muerte. En el interior del cuadro los retratos están enmarcados por un octágono con varias molduras que destacan de un fondo dorado y en cada uno de los ángulos de la sala se

3 Eduardo Báez Macías. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1781-1910*. México, UNAM / Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), 2009, p. 90.

4 Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos 1867-1907*. México, UNAM, IIE, 1996, Vol. I, p. 140.



◀ **Figura 3.**
 Angélica Valentino,
 Galería Clavé, plafón,
 2024, fotografía digital.

alude a las artes con diferentes atributos propios de la pintura, la arquitectura, el grabado y la escultura. En 1862, en sólo cuatro años se terminó este espléndido proyecto de los retratos, género en el que destacó especialmente el insigne profesor, quien seguramente no sólo orientó a su alumno, sino que también contribuyó a la ejecución de los mismos, como era su costumbre. Esta galería en la que regularmente exponía el profesor Clavé con sus alumnos, seguía causando admiración, casi una década más tarde, pues sobre ella se decía lo siguiente:

En la galería principal de pinturas admiramos algunas de Clavé, de Ocaranza, de Rebull y de los malogrados Ramírez y Sagredo. Aunque eran ya las cinco de la tarde y sólo recibían los cuadros la luz crepuscular cernida por los vidrios y los transparentes de las ventanas, quedamos extasiados ante aquellas bellísimas obras de nuestros artistas. ¿Cuánta vivacidad en la expresión, cuánta pureza y suavidad en el dibujo, cuánta armonía en la disposición de las figuras, cuánta belleza y animación en el colorido? ⁵

5 Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. México, UNAM, IIE, 1997, volumen II, p. 188.

En los 22 años que permaneció Clavé en México, participó sólo en ocho exposiciones y en el resto prefirió que se admirara el adelanto de sus alumnos, especialmente, cuando su estancia ya se había complicado debido a la rivalidad que sostenía con el reconocido pintor mexicano Juan Cordero, quien deseaba ocupar su puesto de director del ramo pictórico en la Academia. Otra situación difícil para Clavé fue la animadversión manifestada por el pintor francés Edouard Pingret, —quien participaba con numerosas obras en las exposiciones de la Academia—, puesto que constantemente lo atacaba a causa de las supuestas ventajas que tenía en la exhibición de su producción artística en las galerías de la Academia.

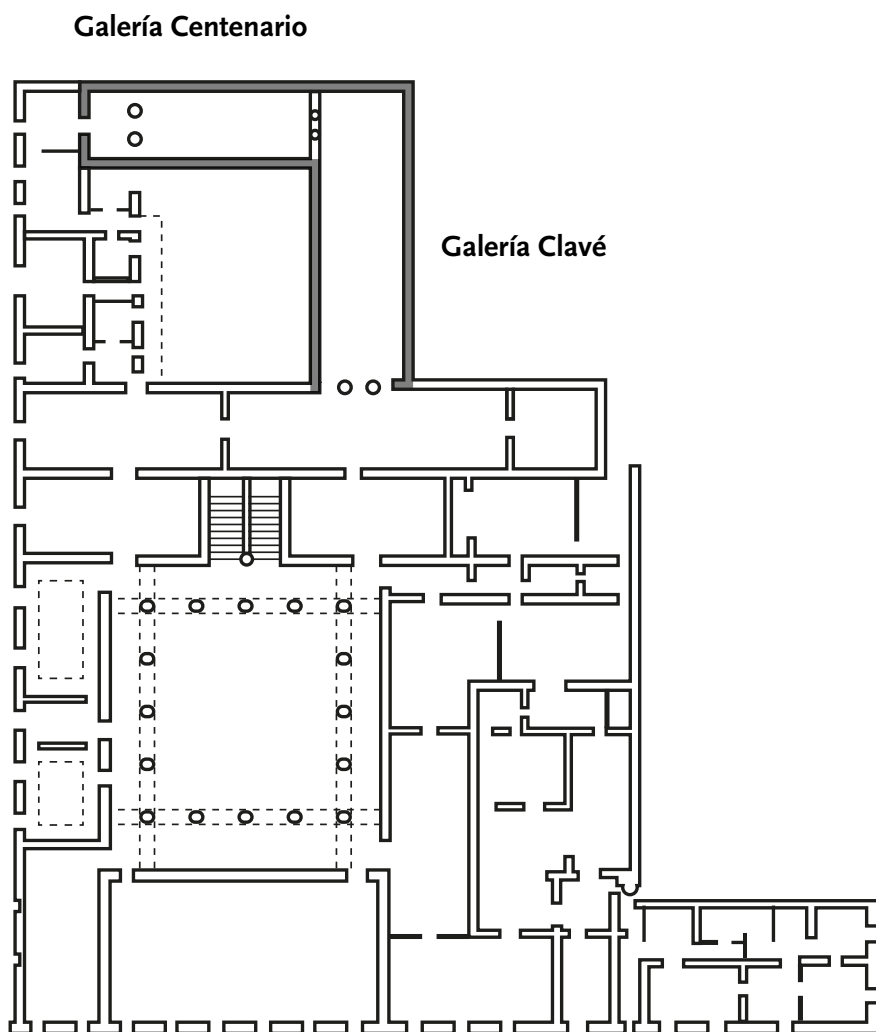
Galería Centenario

Para festejar el aniversario de la fundación de la Escuela Provisional de Dibujo, antecedente de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en 1781, se determinó celebrar los cien años de su existencia en 1881, con la inauguración de una nueva sala de exposición, que se dedicó también a la producción pictórica de profesores y alumnos de la escuela moderna de pintura mexicana. El nombre que se eligió para esta segunda sala fue el de Galería Centenario, la cual prolongaba en escuadra la Galería Clavé, que dos décadas atrás había sido tan bien acogida por el público (fig. 4).

En un documento se menciona el nombre asignado a esta nueva sala, con respecto a la fundación de la Escuela: “...cuyas clases se abrieron el 4 de noviembre [...] tendría el carácter de festividad del centenario [...] invitaba a todos los hijos de la Academia a que presentara una obra como obsequio [...] (con el fin de abrir con dichas obras) la galería del centenario”.⁶

La sala se abrió desde 1877, aun cuando no estaba terminada y posteriormente en una noticia de la prensa en donde se informaba sobre la décimo novena exposición de obras de la Escuela Nacional de Bellas Artes realizada en 1879, se citaron los avances que se habían llevado a cabo en el plafón. Al respecto informan que se habían concluido todos los retratos de los personajes que fueron fundadores o intervinieron con su apoyo y protección en su desarrollo. Aún faltaban los cuatro medallones colosales que ilustrarían con alegorías las artes: grabado, pintura, escultura y arquitectura (fig. 5).

6 Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1996, vol. I, pp. 261-262.



▲
Figura 4.
 Reproducción del plano de la Escuela Nacional de Bellas Artes
 diseñado por el Ing. Porfirio Díaz en 1899.



▲
Figura 5.

Angélica Valentino, Galería Centenario, s. f., fotografía digital.

Por muchos años a esta sala se le conoció como Galería Obregón, debido a la participación del pintor José Obregón (1832-1902), quien había sido uno de los discípulos distinguidos de Clavé, el alumno obtuvo una pensión en pintura e impartió cursos en el taller de dibujo en varios de sus niveles: dibujo de copia de estampa, dibujo de copia del yeso y dibujo de modelo vivo o natural. Más adelante, Obregón demostró su capacidad en el proyecto de los retratos de los héroes de la Independencia que trabajó con su compañero Santiago Rebull, especialmente el retrato de Matamoros. La firma del alumno se localizó en las alegorías de las artes del grabado y en la de la pintura (fig. 6).

Las cuatro alegorías están representadas por bellas mujeres, vestidas con manto y túnica, pies desnudos, posadas sobre nubes y sosteniendo sus atributos correspondientes.

La alegoría del grabado localizada al norte es una de las más hermosas del conjunto, ilustrada con la figura sedente con el rostro de perfil, el cabello atado en la nuca, ataviada con un manto verde y una túnica blanca, sostiene en sus manos los atributos del grabado, un buril en una y en la otra unos pliegos, además, complementa la imagen con un tórculo, unas monedas y unas medallas. Al oriente se representó a la pintura, una mujer sentada de frente con alas de mariposa extendidas, vestida con una túnica blanca y un manto azul intenso, su cabeza está coronada con olivos, sostiene con las manos un pincel y una tela, en uno de sus lados, destaca al fondo una paleta sobre un libro abierto. En ambos medallones Obregón utilizó una paleta reducida con un fondo ocre de donde destacan sendas figuras femeninas con bellos rostros y abultados paños (fig. 7).



Figura 6.
 Angélica Valentino, Galería Centenario,
 plafón, 2024, fotografía digital.



Figura 7.
 José Obregón, *Alegoría al grabado*, s. f.,
 óleo sobre tela. Fotografía de Sergio Carlos Rey.



Los medallones de la escultura y la arquitectura no están firmados, y su factura luce diferente a las anteriores. El primero se localiza al sur de la galería, está ilustrado con una mujer alada, vestida con túnica blanca y manto azul verdoso con el rostro de perfil, sentada sobre nubes con la pierna cruzada, sostiene en sus manos un cincel y una espátula a un lado, en el fondo naranja destaca la escultura del busto del poeta Homero. Al poniente la alegoría de la arquitectura se representó sentada de frente con las alas extendidas, vestida con túnica roja y manto verde, esta figura eleva sus manos sobre las cabezas de dos infantes que sostienen los atributos de una escuadra y un compás. De igual manera el fondo es naranja intenso, iluminado con el halo radiante que corona la figura. Es posible que estos dos medallones que denotan diferente ejecución a los anteriores hayan sido realizados por otro de los pintores, tanto las figuras como la vestimenta son más rígidas y su paleta más clara (fig. 8).

▼
Figura 8.
Petronilo Monroy,
Alegoría a la arquitectura,
s. f., óleo sobre tela.
Fotografía de Sergio
Carlos Rey.

Con el paso de los años se ha ubicado a otros pintores que también participaron en la decoración pictórica de esta sala. En otros dos medallones que ilustran los retratos de Carlos IV y del obispo Joaquín Pérez se localizó la firma de Ocaranza. Es posible que se trate de Manuel Egidio Ocaranza (1841-1852) que se distinguió especialmente



en la pintura de género. Este artista ingresó a la Academia en 1860, fue un estudiante activo que participó en varias exposiciones y que además logró obtener una pensión por dos años para ir a perfeccionarse a París, en donde produjo más de quince pinturas que expuso a su regreso.

Cabe señalar que en 1879 durante la XIX Exposición de la Academia de San Carlos se comentó en la prensa lo siguiente: “La decoración de la galería de pintura no está aún terminada. Solamente han podido ser colocados los retratos de los [...] fundadores y protectores especiales del establecimiento. Faltan las alegorías [...] que se han de colocar en los cuatro centros de la galería y están encomendados a los Sres. Rebull, Obregón y Monroy”.⁷ Los medallones colosales de las cuatro alegorías ya habían sido asignados a estos tres pintores, quienes serían los encargados de concluir la obra.

Santiago Rebull (1829-1902) fue el director general interino de la Academia en 1861, más tarde renunció para ser director del ramo de pintura en 1863, además, fue profesor por más de cuatro décadas de dibujo de desnudo, que era el tronco común que enlazaba a todas las artes, por lo que no podía estar ausente en una obra tan importante en el edificio.

La pintura de Rebull *La justicia y la equidad asistida por la providencia* muestra una interesante semejanza con las cuatro alegorías de esta sala, de igual manera se eligió a una bella mujer en postura sedente y posada sobre nubes, con los atributos de la espada y el símbolo de la equidad sostenidos en cada

mano. Otro punto importante es la vinculación de Rebull con Obregón y Monroy en la empresa de los plafones, que no es fortuita, pues desde hace varios años se conocían y trabajaban juntos. Por ejemplo, en el proyecto de Maximiliano sobre la representación de los héroes de la Independencia, en el que Rebull fue elegido para coordinarlo. Así que el profesor conocía de sobra sus habilidades pictóricas.

Otro de los alumnos sobresalientes de Clavé fue Petronilo Monroy que destacó también en el taller de dibujo por sus cursos en copia de la estampa, dibujo de modelo vivo o natural y en composición, además, impartió ornato y paisaje. Como el resto de los alumnos de Clavé participó en diversos proyectos con su profesor, por ejemplo, en la decoración pictórica de la cúpula del templo de la Profesa y en el proyecto de retratos de los héroes de la Independencia con Rebull.⁸

Así pues, sólo se firmaron cuatro de los doce medallones, del resto se consignaron varias noticias que mencionan otros nombres, aunque se desconoce cuál de las pinturas del plafón realizaron. Participaron en la obra pictórica del plafón cuatro excelentes pintores: José Obregón, Manuel Egidio Ocaranza, Santiago Rebull y Petronilo Monroy, quienes elevaron la calidad del conjunto de retratos y alegorías. En estas circunstancias, la denominación de esta sala como Galería Obregón no hace justicia al resto de los pintores que participaron ni a la intención de conmemorar un célebre hecho histórico como la fundación de esta noble institución, como Galería Centenario.

7 Manuel Romero de Terreros. *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) / Imprenta Universitaria, 1963, p. 499.

8 Elizabeth Fuentes Rojas. *op. cit.*, p. 102

Esta sala es más pequeña que la anterior, mide 19 metros de largo por 5 metros de ancho, se adornó con pinturas y con ornatos intercalados en el plafón. El tema que se eligió para decorarla, como se mencionó, fue el de los personajes que participaron en su fundación y desarrollo posterior, para ello se eligieron ocho retratos: al oriente se representaron a los reyes de España Carlos III y Carlos IV, los fundadores Jerónimo Antonio Gil y José Fernando Mangino; al poniente se retrató al virrey Martín de Mayorga, al obispo de Puebla Antonio Joaquín Pérez, al presidente de la Junta de Gobierno Javier Francisco Echeverría, y al secretario Francisco Manuel Sánchez de Tagle; y, al centro de cada lado se representaron las imágenes de cuatro alegorías de las artes.

De un fondo azul profusamente decorado destacan todos los adornos de raigambre renacentista en dorado. El conjunto está rodeado por una cenefa de grecas con rosetones, cada medallón está separado por adornos unidos con listones y en cada esquina pueden verse parejas de medias figuras aladas de niños de los que debajo del vientre brotan follajes que rematan en pequeños rosetones. Las figuras están colocadas en posiciones opuestas y sostienen sendas antorchas. Los medallones circulares están circundados por una corona de laureles con perlas intercaladas, con aros, obas y un collar de perlas, que enmarcan el retrato del personaje al centro con su nombre inscrito a ambos lados. Precisamente después de que se inauguró la Galería Centenario en 1881 se publicó una reseña en donde se comentó:

... en junta presidida por don Javier Echeverría, fueron la providencia de las artes y lució desde entonces una aurora que alumbró el siglo de oro de la academia de San Carlos.

Todo el mundo sabe el gran movimiento que se apoderó del establecimiento. Después de la reforma radical del edificio, los profesores implantaron la escuela europea de pintura, la escultura y ambos grabados, la arquitectura, el ornato, la perspectiva y todos los demás ramos adyacentes a las artes, creando pensionados internos y enviando a Roma ocho o diez en los distintos ramos; y en fin se palpó el ardor de maestros y alumnos, fundando la primera dinastía de artistas mexicanos que más tarde darían gloria a su patria.⁹

9 Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1997, p. 83.

Conclusiones

Ésta fue la apertura a una nueva época de esplendor que fue denominada la reorganización o renacimiento de la antigua Academia. El edificio y las galerías de la Academia de San Carlos han sido reconocidas por innumerables artistas con pinturas, grabados y fotografías, además de que también han sido admiradas por un público que empezó a visitarlas asiduamente y a reconocerlas como galerías europeas "... al nivel del Louvre o de los Oficios de Florencia...".¹⁰ Estas galerías, que tenían como objetivo exhibir las pinturas modernas mexicanas y conmemorar una de las fechas más importantes de la institución, constituyen una de las obras pictóricas más bellas del siglo XIX.

Referencias

- Báez Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos 1867-1907*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1996, 2 vols.
- Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1781-1910*. México, UNAM / Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), 2009.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) / Imprenta Universitaria, 1944.
- Dirección General de Patrimonio Universitario, UNAM, *Galerías de la Antigua Academia de San Carlos. Pasado y Presente. Memoria de Restauración 2006-2007*. México, UNAM, 2009.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. *Historia Gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940*. México, UNAM / Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), 2007.
- Romero de Terreros, Manuel. *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) / Imprenta Universitaria, 1963.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1997, 3 vols.
- Villa, Agustín F. *Breves apuntes sobre la Escuela de Pintura en México*. México, Imprenta de P. Gómez e Hijos, 1884. ►

¹⁰ Agustín F. Villa. *Breves apuntes sobre la Escuela de Pintura en México*. México, Imprenta de P. Gómez e Hijos, 1884, p. 42

Con las manos en las letras: entrevista a Sandra García y Dafne Martínez (Tipastype)

Marina **Garone Gravier***

Recibido

7 de mayo de 2024

Aceptado

30 de septiembre de 2024

* **Marina Garone Gravier** es doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es investigadora titular definitiva del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Es investigadora correspondiente del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires. En 2012 fundó el Seminario Interdisciplinario de Bibliología (SIB-IIB-UNAM), en 2024 el Seminario Mujeres y Estudios del Libro (SEMEL-IIB-UNAM) y en 2017 cofundó la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores e investigadoras (SNI I) Nivel III y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua (silla XXX). Sus líneas de investigación son: la historia del libro, la edición, la tipografía y la cultura visual de México y América Latina; la cultura impresa en lenguas indígenas, y las relaciones entre edición y género.

Uno de los campos de innegable crecimiento en el diseño gráfico ha sido la creación de tipografías. Desde los años noventa del siglo pasado, hemos observado un aumento ascendente en el número de creadores de esta área, así como también de exposiciones, bienales y también de la incorporación de asignaturas en los grados y especializaciones de posgrado en este sector. Sin embargo, algunas de las formas en que esos practicantes del diseño tipográfico han llegado a sus oficios no son del todo conocidas y me atrevería a decir que son aún menos conocidas cuando se trata de diseñadoras mujeres. Por lo tanto, considero que las entrevistas y aproximaciones biográficas a algunas de las tipógrafas latinoamericanas es una oportunidad singular para conocer cómo piensan, cómo se han formado y saber qué quieren compartir con los otros diseñadores y estudiantes. Invito al lector a asomarse a las ideas de Sandra García y Dafne Martínez, creadoras de Tipastype. Estoy segura de que la lectura de esta entrevista, organizada en cuatro partes, dejará no sólo una mejor imagen de quiénes son ellas, sino que también será foco de inspiración para varias personas.

PARTE I

Vida, pasatiempos y formación inicial¹

MGG: ¿Qué consideran fue determinante en sus historias de vida para convertirse en quiénes son hoy?

SG: Para mí es difícil elegir un punto de inflexión, pero podría decir que venir a estudiar tipografía en México ha sido una de las experiencias más vitales y emocionantes de mi vida. Lograrlo dependió un poco de la suerte y una dosis de movilidad social. Aquí, mi carrera como diseñadora de letras se ha ido forjando poco a poco y he tenido la oportunidad de escribir, publicar y sembrar una pequeña semilla.

DM: Veo mi vida como una serie de decisiones concatenadas que poco a poco y de manera inconsciente han ido formando mi camino. Creo que un punto importante fue la decisión que tomé de dejar mi primer trabajo en una agencia de publicidad y tratar de averiguar qué me hacía sentir pasión y seguir ese camino. Esa decisión implicó una exploración de “pasatiempos” que me llamaban la atención, una búsqueda de un trabajo que me permitiera tener tiempo para realizar dicha exploración, estudiar un posgrado posteriormente y buscar una independencia laboral como profesional autónomo para finalizar.

1 En adelante, Marina Garone Gravier se identificará como MGG a lo largo de la entrevista; Sandra García, como SG; y Dafne Martínez, como DM.



▲
Dafne Martínez, muestra del espécimen de Adia, 2023.

МГГ: ¿Qué pasatiempos tienen?

DM: Bueno el primero desde adolescente leer, en general, me gusta leer literatura en específico cuentos y novelas, me encanta la ficción y la ciencia ficción. También disfruto mucho el cine, mi género favorito es el terror psicológico, pero también me encantan los dramas, finalmente, la música... soy una persona que trabaja con música y vive con música todo el tiempo. Para cuidar un poco el cuerpo me gusta nadar.

SG: Tengo muchas curiosidades, pero la que ha cautivado mi corazón en estos días es la cerámica. ¡Es un espacio tan creativo y plástico! Siempre quise acercarme a ella y ahora que lo he hecho, me siento verdaderamente motivada, me aleja de la computadora, que absorbe buena parte de mi vida, es maravillosa, la recomiendo ampliamente; por otro lado, disfruto cuidar mis plantas, observarlas crecer, emocionarme cuando les salen nuevas hojas y, finalmente, cocinar para mis amigos, preparar galletas y pasta desde cero es una actividad que me llena de alegría.

МГГ: ¿Podrían contarnos cada una cuál fue su formación inicial?

DM: Estudié diseño gráfico y me interesaba especializarme en fotografía durante la carrera. Sin embargo, a medida que avanzaba, descubrí que me apasionaba más el diseño editorial. Por ello, decidí enfocarme en esa área y me especialicé como diseñadora editorial, centrándome especialmente en la tipografía. Siempre consideré a la tipografía como una herramienta fundamental en mi trabajo. Aunque en el plan de estudios de mi carrera se incluía una asignatura sobre tipografía, esta no se abordaba en profundidad. Por tanto, decidí investigar por mi cuenta sobre el diseño y la construcción tipográfica. Durante varios años, me dediqué al estudio y práctica de la caligrafía, lo cual me apasionó profundamente. Esta pasión me llevó a cursar una maestría en diseño tipográfico, donde descubrí que aún quedaban muchas cosas por aprender en este fascinante campo.

SG: Inicié como dibujante de arquitectura y durante mi práctica profesional, diseñando mobiliario, conocí a una amiga que estaba estudiando una carrera técnica en diseño. Cuando vi su trabajo, algo en mi corazón vibró y decidí ingresar a su escuela. Durante muchos años trabajé como diseñadora con esa formación técnica. Luego, por mi amor a las letras, decidí obtener una licenciatura para poder cursar la maestría.

МГГ: Además de la licenciatura tuvieron estudios de posgrado, ¿en qué medida esos estudios las marcaron y qué les aportaron?

DM: Sí estudié una maestría en Diseño Tipográfico. Esta maestría me ayudó a subsanar las carencias heredadas de la licenciatura sobre el uso tipográfico y también

me adentró en el diseño de tipografías. Creo que fue una base que más que respuestas me dejó muchas preguntas que después tuve que ir respondiéndome en un constante proceso autodidacta para poder ir adentrándome más en esta especialidad que es el diseño de tipografías.

SG: La maestría en Diseño Tipográfico abrió un mundo de conceptos y preguntas en torno al tema de la letra, estableció principios sobre el dibujo de las formas y su historia, y me introdujo al análisis tipográfico. Estas inquietudes, junto con el deseo de profundizar en el tema y mi curiosidad, me han permitido explorar aún más esta área del conocimiento por mi propia cuenta en lugares fuera de México.

PARTE 2

Creatividad, proyectos y clientes, negocio y proyección y la idea de generación

MGG: ¿Qué estímulos emplean para crear sus obras?

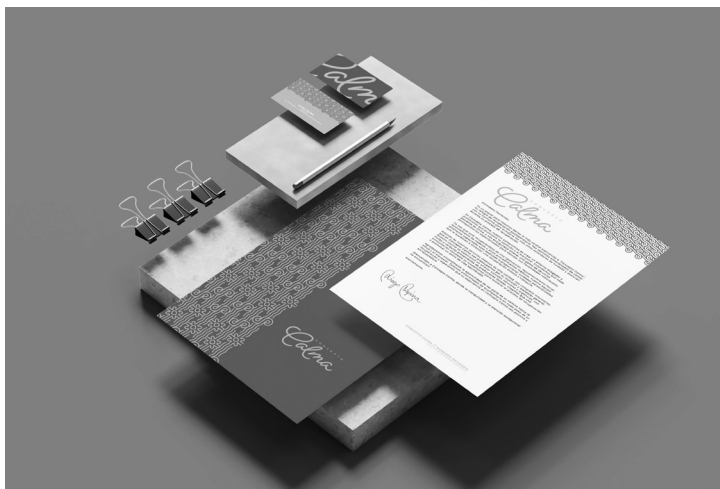
DM: Dependiendo del proyecto suelo encontrar estímulos o inspiración en los especímenes existentes muchas veces *online*, preferentemente impresos, me refiero a especímenes antiguos, del siglo pasado o antepasado, porque de ellos obtienes detalles gráficos en



Sandra García y Dafne Martínez, aplicación de la identidad gráfica para Adjetiva Editorial, 2023.



►
Sandra García, aplicación de la identidad gráfica para Calma, centro de recuperación postoperatoria, 2024.



los que puedes observar una variedad de soluciones para los mismos signos de siempre, investigar o concluir las relaciones que estas decisiones respecto al contexto histórico y la tecnología disponible en su momento, por otro lado, también encuentro inspiración en el ejercicio manual de la caligrafía y el bocetaje a mano.

SG: Mi pasión reside en entrevistar a clientes, indagar en sus necesidades y utilizar esa valiosa información para buscar referencias y recursos. Prefiero explorar Behance en lugar de Pinterest, y, sin lugar a dudas, me sumerjo en la lectura de los libros que forman parte de mi biblioteca, especialmente aquellos relacionados con el diseño gráfico.

En el ámbito de la tipografía, he descubierto un placer especial en la creación de fuentes *display*. Encuentro una fuente constante de inspiración en los proyectos de marca que desarrollo para mis clientes. De hecho, de esos proyectos han surgido un par de fuentes tipográficas que ahora se comercializan en internet. Además, encuentro gran utilidad en los ejercicios creativos como #36daysoftype, de los cuales han emergido

dos fuentes tipográficas que me llenan de satisfacción.

MGG: ¿Qué proyectos fueron los más significativos para ustedes y por qué?

[RESPUESTA DE AMBAS]: Nuestra travesía comenzó con la gestación de un sueño personal, la creación del libro *Elementype*. Este proyecto fue posible gracias a la colaboración con la fábrica de proyectos editoriales del Centro Nacional de las Artes (Cenart) y al estímulo económico proporcionado por los fondos de inversión del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Este libro nos ha brindado la oportunidad de viajar a distintas partes del país y de Latinoamérica para promocionarlo y compartir nuestra pasión y conocimiento.

Por otro lado, el proyecto Achtlí, dirigido a los primeros lectores, ha sido una fuente de gran satisfacción para nosotras. Nos ha abierto puertas a nuevos espacios y nos ha dado acceso a personas que nos han brindado un apoyo increíble. Desde la investigación en 2019, pasando por la charla para exponer sus resultados en Tokio a finales de ese mis-

mo año, hasta el desarrollo de la fuente y la pasantía en el Hoffmitz Milken Center for Typography at ArtCenter College of Design, en Pasadena California en 2022.

MCG: ¿A qué públicos les interesa dirigirse en particular (edades, géneros espacios, etc)?

[RESPUESTA DE AMBAS]: Nuestro enfoque profesional incluye el diseño de tipografía corporativa, tipografía personalizada para marcas, creación de marcas gráficas y servicios de diseño gráfico. Hemos centrado nuestros esfuerzos en cultivar nuestras pasiones y compartir nuestro conocimiento en los diferentes congresos y espacios a los que nos han invitado. En ese sentido, los espacios académicos siempre nos han brindado muchas satisfacciones.

En términos de difusión, siempre hemos apoyado todas las iniciativas relacionadas con el género femenino. En nuestras redes podrán encontrar convocatorias a becas y eventos que respalden el trabajo de todas las personas que se identifican como mujeres. En resumen, tenemos dos áreas de interés: la profesional, enfocada en un mercado corporativo, y la de difusión, orientada hacia la promoción y educación.

MCG: ¿Cómo establecen las cotizaciones y precios de sus creaciones?

[RESPUESTA DE AMBAS]: Hace siete años, al comenzar nuestro camino, nos adentramos en este importante aspecto del negocio. Para establecer tarifas justas para todos los involucrados, no sólo consultamos a colegas nacionales e internacionales, sino que también evaluamos minuciosamente los recursos que hemos dedicado a nuestra empresa. No nos referimos únicamente al equipo y

software, sino también a los estudios realizados, cursos tomados, viajes emprendidos, libros leídos y todo el conocimiento adquirido en el proceso. Esto es lo que consideramos como parte de nuestra experiencia. Tenemos plena conciencia de la calidad excepcional de nuestro trabajo y, en función de ello, establecemos nuestras tarifas. Consideramos todas las variables posibles y distribuimos estos costos de manera equitativa en todas nuestras cotizaciones.

MCG: ¿Para qué tipo de medios y soportes trabajan de manera preferencial o en cuáles han tenido mayor impacto?

[RESPUESTA DE AMBAS]: Nuestro estudio, además de trabajar con diseño de tipografías tiene un fuerte enfoque editorial, podríamos decir que han surgido oportunidades muy interesantes en esa área que amamos, los libros nos introdujeron al diseño de tipografías. En segunda instancia está el desarrollo de marcas, que nos permite crear piezas únicas y diferenciadas para cada uno de nuestros clientes.

MCG: ¿Se identifican con alguna generación profesional, específicamente de tipógrafos?, en caso de que no se identifiquen generacionalmente con nadie, ¿se identifican con algún grupo en particular?

[RESPUESTA DE AMBAS]: No, no nos alineamos específicamente con ninguna generación en particular. Llegamos en un momento en que la tipografía en Latinoamérica comenzaba a florecer y había una escasez notable de mujeres en el campo. Sin embargo, tampoco fuimos las pioneras. Además, nuestra posición no nos permite participar en las numerosas becas para mujeres (que no existían en nuestra juventud) debido a

que ya superamos el límite de edad establecido en muchas de ellas. Nos encontramos en una situación un tanto ambigua.

PARTE 3

Competencia profesional, educación tipográfica en México y la región y su posición en el mundo

MGG: ¿Qué opinan de los premios, certámenes y competencias en el campo de la tipografía y cuál es su experiencia en ellos?

DM: Pienso que los concursos, por un lado, son una manera de medir la calidad de tu trabajo a nivel nacional o internacional, que por el resultado te pueden dar desde reconocimiento que funcione como estímulo personal para continuar tu carrera, un estímulo económico para continuar un proyecto o hasta un reconocimiento que te avale ante ciertos círculos permitiéndote integrarte a nuevos proyectos o nuevas oportunidades.

Sin embargo, también creo que muchos concursos son un negocio en el que te están vendiendo reconocimiento y, por otro lado, una vez que tu trabajo ha alcanzado cierto estándar, el ganar un concurso se convierte en algo muy subjetivo, ya que depende más del gusto, bagaje y pensamiento personal de

cada jurado que de la calidad o trascendencia de tu proyecto. En este sentido pienso que son un arma de doble filo, que uno debe elegir en cuáles creer y apostar, cuándo y con qué proyecto, así como con qué objetivo y no permitir que un resultado positivo o negativo afecte o merme tu ánimo respecto a tu trabajo.

SG: Desde mi perspectiva los concursos de diseño y tipografía representan una excelente oportunidad para validar la calidad de tu trabajo ante tus colegas y potenciales clientes. Sin embargo, en la actualidad, es evidente la existencia de numerosos certámenes que simplemente buscan obtener beneficios económicos, además de que carecen de reconocimiento y validación por parte de la comunidad profesional.

Personalmente, he tenido la oportunidad de desempeñarme como jurado en concursos prestigiosos como el TDC y el LADAWARD, entre otros. Durante estas experiencias, he observado una notable falta de calidad, precisión, enfoque y claridad en la presentación y justificación de las propuestas participantes. Quizás esta carencia se deba a la timidez y falta de experiencia de algunos al momento de presentarse en eventos de alcance internacional. Por otro lado, considero fundamental que los eventos de este tipo proporcionen retroalimentación a los participantes y al público en general sobre las propuestas presentadas. Los concursantes invierten una gran cantidad de tiempo y esfuerzo en sus trabajos, por lo que resulta justo y necesario que reciban al menos un resumen o análisis general de lo observado durante el concurso.



▲
Sandra García, distintivo visual para los hoteles Emporio, 2024.

MGG: ¿Cuáles son las principales fortalezas y debilidades de la educación tipográfica

actual?, ¿cuáles son los espacios de oportunidad que aún no han sido atendidos por la tipografía regional?

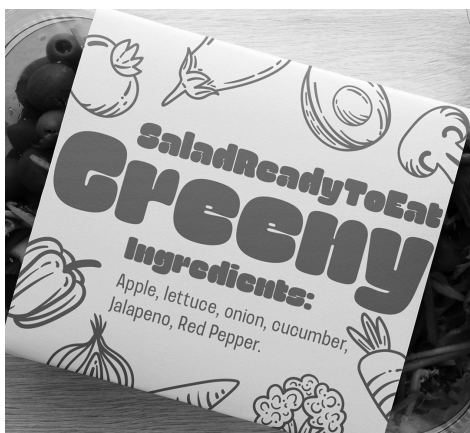
[RESPUESTA DE AMBAS]: Siendo objetivos, en Latinoamérica, solo la Universidad de Buenos Aires ofrece estudios superiores continuos en diseño de tipografías. Aunque existen otros cursos que sirven como introducción al diseño de letras, para profundizar en esta área es necesario buscar en otros lugares o incluso considerar mudarse a otro país.

Hay muchas oportunidades disponibles, especialmente en México, que cuenta con una tradición más arraigada en este campo que otros lugares de América Latina. Es importante destacar que muchos profesionales actuales han tenido la oportunidad de viajar al extranjero para adquirir los conocimientos necesarios. Ahora, muchos de ellos ejercen como docentes a tiempo parcial o completo, y las nuevas generaciones están muy familiarizadas con la tecnología, lo que las sitúa a la vanguardia de las tendencias actuales en el mundo de la tipografía.

Nuestro rezago posiblemente radique en la falta de una entidad, institución o academia que los reúna bajo una misma estructura con ideales claros y una dirección hacia la educación de calidad. No obstante, es innegable que en México existe un gran talento en este ámbito.

▼
Dafne Martínez y Sandra
García, muestra de la
tipografía *custom*
Especial, 2022.





▲
Sandra García, aplicación de la tipografía *retail*
Sandhouse, 2023.

MGG: ¿En el escenario tipográfico mexicano cuáles consideran que son los mayores retos, obstáculos y oportunidades que una mujer debe enfrentar?

[RESPUESTA DE AMBAS]: Cuando empezamos hace siete años en este ámbito, lo hicimos con la convicción de que los espacios laborales disponibles en el país eran escasos o limitados, así que era crucial crear un entorno donde pudiéramos expresarnos plenamente y potenciar nuestras carreras estableciendo nuestro propio estudio.

De manera similar, al iniciar la serie de publicaciones *La tipa de la semana* (que duró aproximadamente cuatro años), nuestro propósito era destacar la abundancia de mujeres profesionales en la industria. Buscábamos demostrar que “Sí hay muchas mujeres profesionales en el medio”, desafiando así el discurso predominante que afirmaba lo contrario: “No hay muchas o no hay buenas mujeres en el ámbito tipográfico”.

Dicho esto, podemos notar que el panorama ha experimentado ciertos cambios y ahora hay muchas más mujeres activas,

estudiando y destacando por su propio mérito. Un ejemplo de ello son las muchas mexicanas que han sido ganadoras de la beca Malee, un premio internacional que otorga 5000 dólares para estudios en tipografía y que ha permitido que otras mujeres puedan seguir adelante con sus sueños de ser tipógrafas. Sin embargo, esto también resalta otro obstáculo: la falta de estudios formales en México. Por esta razón, la obtención de becas se vuelve fundamental. Sería deseable que se estableciera un programa de becas en México para estudios en tipografía, convirtiéndose así en una realidad.

MGG: ¿Cuáles son las mayores diferencias entre el campo profesional de la tipografía en México y América Latina respecto del resto del mundo?

[RESPUESTA DE AMBAS]: No disponemos de cifras exactas sobre esta problemática en particular, pero basándonos en nuestra experiencia profesional y en las observaciones realizadas como jurados en diversos certámenes, identificamos varios obstáculos significativos. Uno de ellos es la limitación económica que dificulta el acceso al conocimiento necesario en este ámbito. Otro desafío importante es la barrera del idioma. Aunque México destaca por su alto nivel de bilingüismo en inglés y español, esto no es común en otros países de América Latina, lo que puede dificultar la comprensión de documentación en otro idioma y, por ende, el acceso al conocimiento. Por tanto, es esencial promover la creación de contenido en español, como libros, blogs, videos y *podcasts*, que nos permitan contar con fuentes de consulta en nuestro idioma.

En cuanto al talento, América Latina cuenta con profesionales tan talentosos

como en cualquier otra parte del mundo. De hecho, muchos diseñadores latinos están colaborando con grandes empresas como Adobe Fonts, Sandoll, Google y otros líderes de la industria.

PARTE 4

Tipografía y prospectiva: palabras finales

MGG: ¿Podrían darnos tres recomendaciones dirigidas a las diseñadoras que quieran enfocarse en el ámbito de la tipografía?

[RESPUESTA DE AMBAS]: En nuestras conferencias más recientes, hemos enfatizado en la importancia de abrazar nuestras vulnerabilidades y obstáculos como auténticos impulsores creativos o chispas que nos inspiran a llevar adelante nuestras ideas y proyectos. Basándonos en esto, compartimos nuestras recomendaciones.

- **Duda:** para adentrarnos en el mundo de la tipografía, tuvimos que renunciar a ciertas cosas, cuestionar lo que estábamos haciendo. Sin embargo, al mismo tiempo, debíamos tener la certeza de que las letras definían nuestra pasión.
- **Cultivar una pasión:** descubrir el amor por la tipografía implicó para nosotras recorrer un largo camino, ya sea a través del diseño editorial o la enseñanza en el campo. Para muchas personas, especialmente las generaciones más jóvenes, el interés por la tipografía puede surgir gracias a un profesor inspirador o la asistencia a un festival de tipografía desconocido previamente. Lo fundamental es que, una vez que encuentres esa pasión, la explores en profundidad.
- **Continúa explorando:** posiblemente, ésta sea la parte más crucial, la tipografía ofrece un vasto territorio de posibilidades creativas, que abarcan desde el *lettering* hasta el rotulismo, la programación, el diseño de tipografías y el *branding*. La tipografía está presente en todos los ámbitos y no es necesario limitarse al trabajo en la computadora. Es esencial tener sólidas bases históricas, investigar constantemente, leer mucho y nunca permitir que la curiosidad se apague.

MGG: Les agradecemos mucho haber abierto sus sensibilidades y habernos compartido sus ideas, especialmente, para que los jóvenes estudiantes observen las oportunidades que hay en el campo del diseño tipográfico en general y, de manera especial, cuando lo ejercen las mujeres. ►

Ilustración y diseño: una **relación simbiótica** en la obra de José Luis Acevedo Heredia

Julio Frías Peña*

Recibido

10 de septiembre de 2024

Aceptado

29 de septiembre de 2024

*Julio Frías Peña es presidente del Premio Nacional de Diseño: Diseña México y profesor de los posgrados en Diseño Industrial, y Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es miembro fundador de la Red Iberoamericana de Investigación en Diseño, con sede en Madrid, y editor de la revista *ArteDiseño*, de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la UNAM.

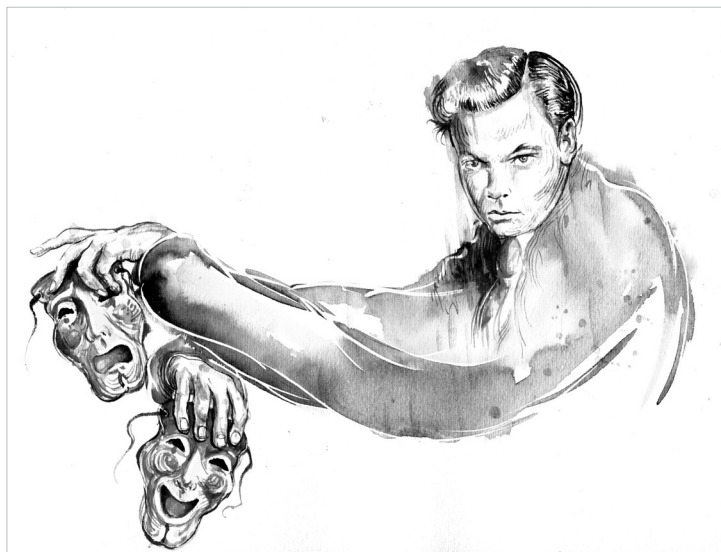


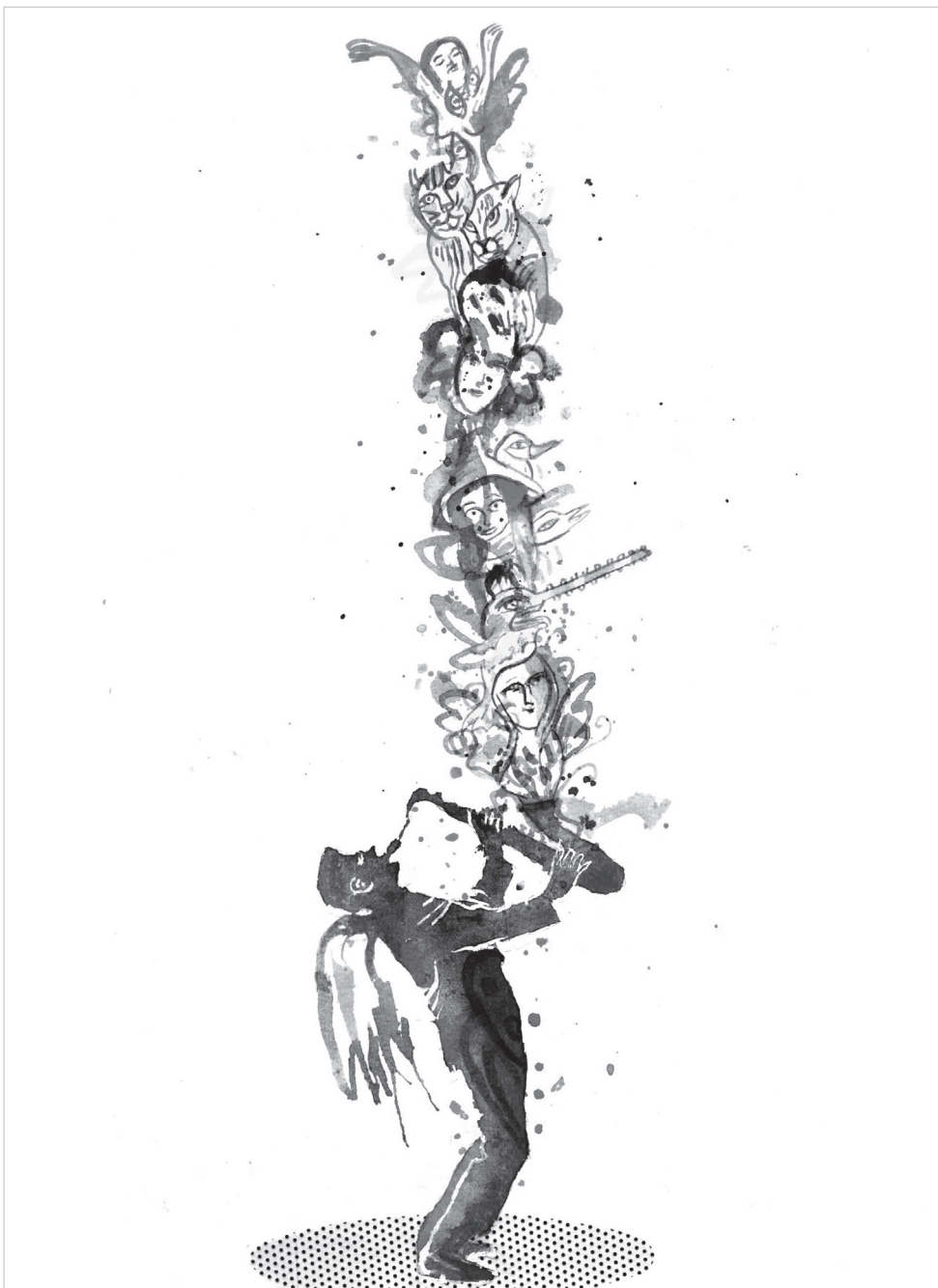
Ilustración y diseño: una relación simbiótica en la obra de José Luis Acevedo Heredia

A lo largo de los números que conforman ArteDiseño, la sección de Portafolio se ha venido consolidando al presentar el trabajo de destacados diseñadores y artistas visuales. Hoy es el turno de José Luis Acevedo Heredia, quien es Licenciado en Comunicación Gráfica por la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas, hoy Facultad de Artes y diseño de la UNAM. Tiene una Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo por la Universidad Autónoma de Querétaro y es Doctorante en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Morelos y Casa Lamm. Es profesor de la FAD en las licenciaturas de Artes Visuales, Diseño y Comunicación Visual y del Posgrado en Artes y Diseño.

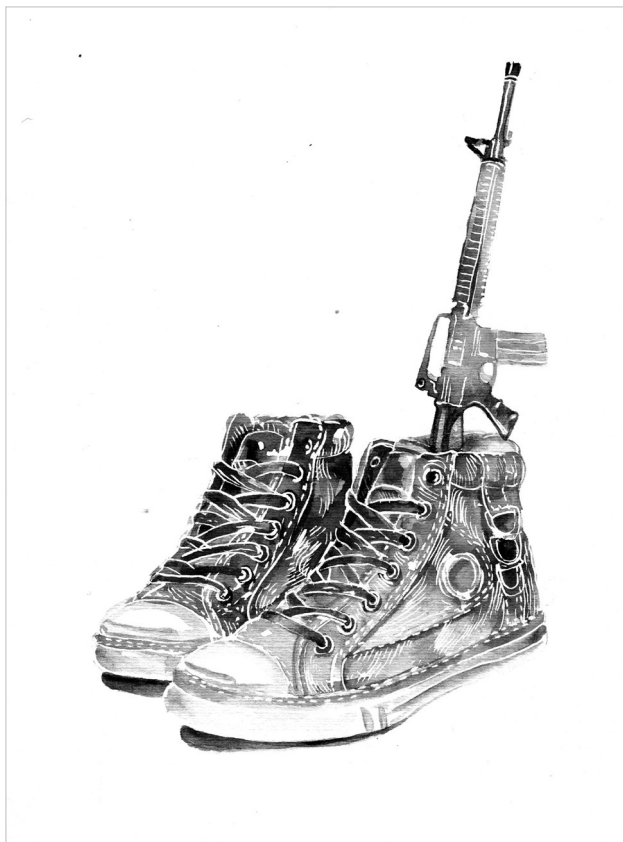
Su amplio y reconocido trabajo le ha permitido realizar ilustraciones para La Jornada, Excélsior, CONAFE, CONACULTA y la Revista Vértigo, entre muchas otras importantes editoriales. Su trabajo se ha expuesto en el Palacio de Bellas Artes, Auditorio Nacional, Festival Internacional Cervantino, Palacio de Correos, y el Centro de las Artes, entre muchos otros recintos y museos.

José Luis ha sido jurado del Premio Nacional de Diseño: Diseña México en diversas ocasiones, además de que en su trayectoria ha recibido distintos premios y reconocimientos. Aunado a lo anterior, por muchos años Acevedo Heredia ha recibido el reconocimiento de sus colegas y alumnos no sólo como el excelente diseñador e ilustrador que es, sino también por su extraordinaria calidad humana y el gran académico y amigo que es también. ►

▲ José Luis A. Heredia, *Orson Welles. Debut en Berlín*, acuarela sobre papel de algodón, publicada en la revista *Vértigo*, núm. 722.



▲ José Luis A. Heredia, *Música fúnebre*, acuarela sobre papel de algodón, publicada en la revista *Vértigo*, núm. 749.



▲ José Luis A. Heredia, *Danza I*, carbón sobre papel de algodón.

◀ José Luis A. Heredia, *Smells Like Teen Spirit*, acuarela sobre papel de algodón, publicada en la revista *Vértigo*, núm. 767.



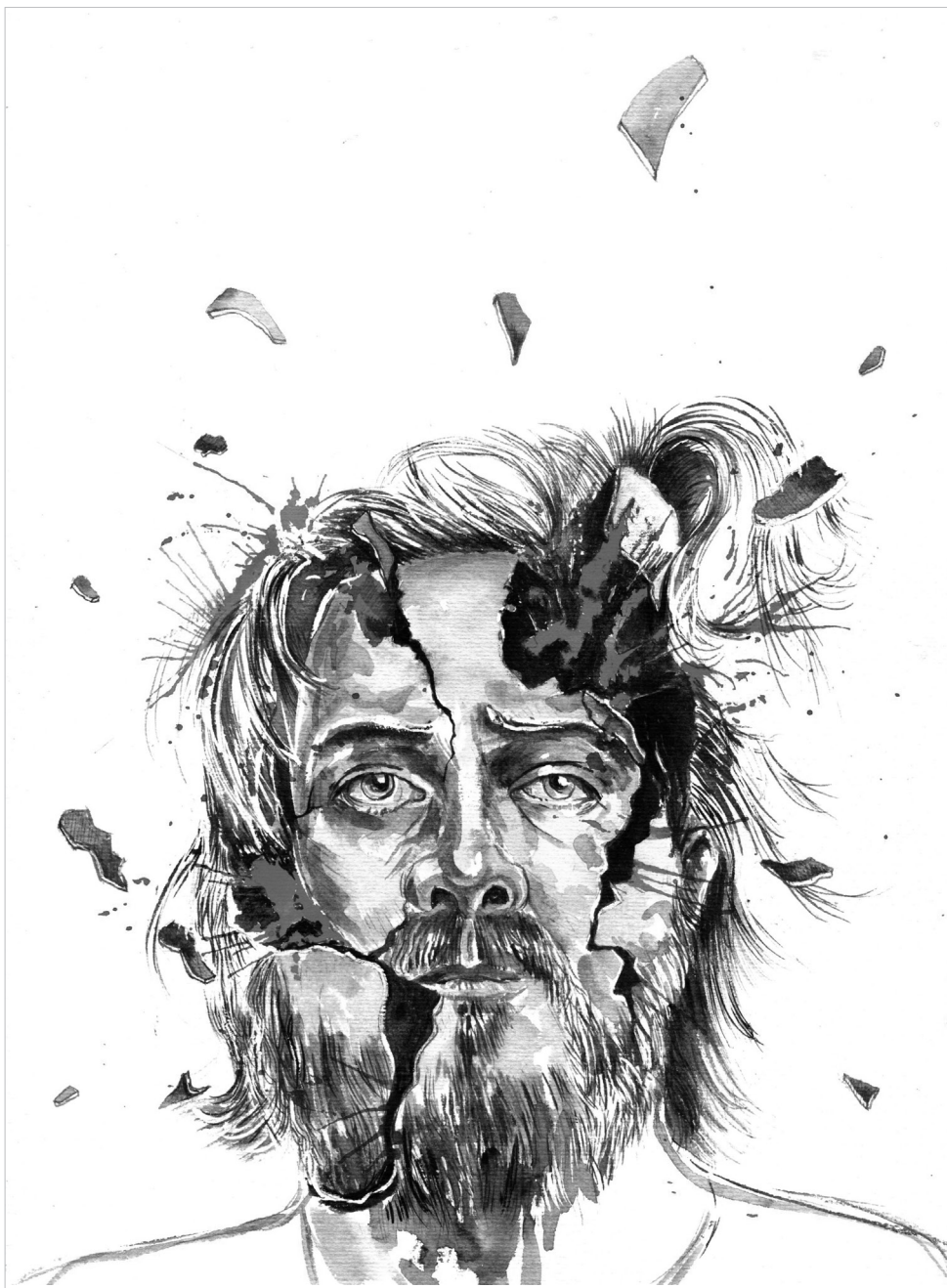
▲
José Luis A. Heredia, *Jerk Chicken: un intento de descripción*, acuarela sobre papel de algodón, publicada en la revista *Vértigo*, núm. 666.



▲
José Luis A. Heredia, 2015.5, *televisión*, acuarela sobre papel de algodón, publicada en la revista *Vértigo*, núm. 748.



▲
José Luis A. Heredia, 2015.5, *El pensamiento de Jorge Luis Borges*, acuarela sobre papel de algodón, publicada en la revista *Vértigo*, núm. 748.



▲
José Luis A. Heredia, *Sobre Blue Rain*,
acuarela sobre papel de algodón, publicada en la revista *Vértigo*, núm. 725.



▲
José Luis A. Heredia, *Sobre el significado del regalo*,
acuarela sobre papel de algodón, publicada en la revista *Vértigo*, núm. 674.

Diseñar y la figura: un proceso cognitivo

Miguel de Paz **Ramírez***

Recibido

4 de junio de 2024

Aceptado

13 de septiembre de 2024

* Miguel de Paz Ramírez es diseñador industrial y profesor en el Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Graduado con un modelo de análisis de la morfología en diseño industrial, profundizó en la maestría temas de ergonomía cognitiva, semiótica y epistemología. Desde 2004, imparte asignaturas clave como Percepción de la Imagen y coordina investigaciones enfocadas en fortalecer el legado académico del CIDI. Como actual responsable de investigación, impulsa la creación de los Laboratorios Creativos de Investigación y fomenta la difusión de publicaciones académicas, consolidando la relevancia del diseño industrial en el contexto académico mexicano.

Cuando hablamos de diseño, a menudo pensamos en la estética de un producto, esto es, en cómo se ve un objeto, sin embargo el libro *Diseñar y la figura: un proceso cognitivo* del Dr. Raúl Gregorio Torres Maya nos invita a ir mucho más allá. Raúl nos lleva de la mano para explorar la complejidad del acto de diseñar desde una perspectiva cognitiva, poniendo en primer plano el papel esencial que juega la figura en este proceso. El libro, publicado por la Facultad de Arquitectura de la UNAM en 2023, es una lectura obligada para quienes desean profundizar en el verdadero significado del diseño.

Torres Maya fue un experto dentro del ámbito del diseño industrial en el corte teórico y epistemológico, su vasta carrera está marcada por su labor en la investigación, la docencia y la práctica del diseño. Publicó diversos artículos y tratados, cabe mencionar que su contribución en la materia es bastante reconocida. Raúl ejerció por más de 20 años la docencia en el Centro de Investigaciones de Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura de la UNAM y también fue profesor investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana y de la Universidad Iberoamericana. Asimismo compartió sus conocimientos sobre diseño a través de cursos y ponencias y guió a incontables estudiantes en sus proyectos.

Su amplia experiencia y visión lo convierten en una voz confiable y destacada en el terreno del diseño y la implicación de la figura en el proceso cognitivo. A su partida Raúl nos ha dejado un legado invaluable que trasciende las páginas de su libro y se refleja en la formación de numerosas diseñadoras y

diseñadores que han tenido la oportunidad de aprender de él.

Diseñar y la figura: un proceso cognitivo nos lleva a un viaje a través de la historia del diseño, ahí destaca cómo la figura ha sido un elemento central en diversas culturas y épocas, analiza cómo las representaciones visuales en los cuadernos y dibujos de Leonardo da Vinci, por ejemplo, muestran un complejo ejercicio cognitivo prelingüístico y holístico trescientos años antes de la prevalencia del pensamiento cartesiano, esto resalta cómo el acto de diseñar se muestra como una actividad intuitiva, que inicialmente está alejada de la lógica que, sin embargo, requiere de dicha lógica para obtener resultados coherentes y funcionales.

Raúl define el acto de diseñar como “El ejercicio mental (cognitivo) de imaginar la figura de un artefacto como solución sintética a un problema complejo de diseño y que demanda la solución a cuatro tipos de requerimientos: los de sostenibilidad, los de eficacia funcional, los de eficiencia tecnológica y los de pertinencia significativa”.¹ Esta definición no sólo subraya la complejidad del diseño, sino que también nos invita a apreciarlo como una forma de inteligencia que ha estado presente a lo largo de toda la historia humana.

Desde las primeras páginas, se establece un cimiento robusto, amplio y bien definido al ofrecer un panorama convincente de los temas que se desarrollarán a lo largo del texto. Su propósito, claro está, es esclarecer cómo los procesos cognitivos influyen en el diseño, destacando sobre todo la relevancia de la figura como elemento fundamental.

1 Raúl Gregorio Torres Maya. *Diseñar y la figura: un proceso cognitivo*. México, UNAM / Facultad de Arquitectura, 2023, p. 22.



Fotografía de
Miguel Paz Ramírez.

El autor propone que los lectores comprendan cómo la mente humana procesa la información y toma decisiones durante el proceso creativo. A través de la exposición de una combinación de teorías y ejemplos prácticos, el libro ofrece una perspectiva enriquecida que ayuda a comprender y consolidar la práctica del diseño.

El libro inicia con una introducción que sitúa al lector en el contexto actual de transformación sociocultural en el que se encuentra el diseño, señala que, a pesar de que el diseño se ha vuelto omnipresente en todos los aspectos de la vida, su comprensión, valoración y remuneración han ido cambiando con el paso del tiempo y con ello percibido con menor valor. Este punto de partida no sólo es intrigante, sino que también resuena con la realidad de muchos diseñadores que sienten que su trabajo no siempre es comprendido o valorado de forma adecuada.

Así pues, se argumenta que el diseño ha evolucionado significativamente desde sus raíces en las artesanías hasta su actual diversificación en una amplia gama de actividades, como el diseño industrial, gráfico y digital. Esta evolución ha llevado a una confusión contemporánea entre la capacidad de dibujar y la de diseñar. Según el autor, el diseño no sólo es la creación de representaciones

visuales como dibujos o maquetas, sino que también es un proceso cognitivo profundo que implica la prefiguración y configuración de artefactos que responden a necesidades específicas, además, aborda el tema de cómo la tecnología ha transformado tanto a la percepción como a la práctica del diseño, llevando en ocasiones a una subvaloración de la habilidad de dibujar y, por ende, del diseño mismo.

Por otro lado, el autor señala que “El acto de diseñar se lleva a cabo, prioritariamente, aunque no de manera excluyente, a un nivel prelingüístico, connatural a lo humano”.² Así pues, en su análisis, dedica una sección significativa a explicar cómo la figura actúa como un signo prelingüístico crucial en el proceso del diseño. Aquí, recurre a la semiótica y a las teorías de Charles Sanders Peirce para demostrar cómo la figura no sólo transmite significado de manera efectiva, sino que también facilita la prefiguración y la solución de problemas complejos, de esta manera, el autor explica que “La figura, como signo e instrumento del acto de diseñar, tiene una naturaleza diferente a la de otros signos, como el sonido, la palabra o el número”.³

Raúl también enfatiza que la figura es una representación que permite a las diseñadoras y diseñadores explorar y manipular ideas de manera visual. La figura ayuda a las personas a visualizar soluciones antes de que sean materializadas, facilitando así el proceso de creación y resolución de problemas, pues que como él explica: “La figura es el elemento prelingüístico básico del proceso

cognitivo del acto de diseñar, fundamental para la prefiguración y la solución de problemas de diseño”.⁴

Otra contribución del libro es la redefinición del diseño como una forma de inteligencia, una capacidad inherente al ser humano para resolver problemas de manera creativa y eficiente. El texto revisa varias definiciones de diseño y propone una que integra aspectos cognitivos y prefigurativos del acto de diseñar. Según Raúl, “El diseño, definido como inteligencia, es el proceso cognitivo de solucionar problemas complejos a través de la prefiguración, utilizando la figura como signo”.⁵

Este enfoque revolucionario coloca al diseño a la par de otras formas de inteligencia reconocidas, como la lógica-matemática y la lingüística, argumentando que entender el diseño como una inteligencia permite abordar problemas complejos con mayor creatividad y eficiencia, por este motivo, se destaca la importancia de la intuición en dicho proceso y cómo esta habilidad puede ser desarrollada y perfeccionada a través de la práctica y la experiencia.

De entre las ideas más fascinantes que Raúl presenta en esta investigación es la del diseño como un ejercicio mental que ha acompañado a la humanidad desde tiempos prelingüísticos, pues, “Mientras haya humanidad, habrá artificialidad”,⁶ afirma Raúl, subrayando que la figura ha sido siempre una herramienta fundamental para resolver problemas complejos, incluso antes de la invención de las palabras y los números. Este

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 60.

enfoque nos invita a reconsiderar al diseño como una inteligencia que ha estado activa desde los albores de nuestra especie.

En este sentido, introduce el concepto de “pertinencia significativa”, que hace referencia a que, en lugar de centrarse únicamente en el factor estético, es necesario considerar al diseño desde una perspectiva simbólica, vinculada directamente con el contexto, las personas y sus emociones. Este enfoque resalta cómo la interpretación cultural influye en la percepción del diseño y por ende pertinente a la temporalidad y geografía donde esté ubicado, por ello, Torres Maya señala que “Un diseño, nunca va a ser perfecto, nunca será exacto, siempre será pertinente”.⁷

La pertinencia significativa es un concepto que nos invita a ver al diseño como una práctica dinámica y contextual, en donde los artefactos diseñados deben ser relevantes y significativos dentro del contexto cultural en el que se crean, esto es, que el diseño debe ser adaptable y responder a las necesidades y valores cambiantes de la cultura y sociedad, además, este concepto nos lleva a reflexionar sobre cómo los contextos culturales, sociales y tecnológicos afectan a la práctica del diseño, por ejemplo, un diseño que es pertinente en un contexto puede no serlo en otro y esto requiere que las y los diseñadores sean conscientes de los cambios y tendencias en la sociedad para que sus diseños sigan siendo relevantes efectivos y eficientes.

Esta obra no sólo proporciona una base teórica robusta, sino que también ofrece herramientas prácticas para aplicar estos conocimientos en el diseño. Describe métodos de investigación como la observación y el

análisis de usuarios, así como técnicas de generación de ideas y prototipado, además, discute la evaluación y mejora de los diseños, brindando a los lectores las herramientas necesarias para desarrollar proyectos exitosos basados en un enfoque cognitivo.

A lo largo del texto, se presentan ejemplos prácticos y estudios de caso que ilustran cómo el conocimiento y la experiencia influyen en el proceso de diseño, estos ejemplos ayudan a los lectores a comprender cómo se desarrollan las ideas desde la conceptualización hasta la materialización, también se destaca la importancia de la iteración y la retroalimentación en el proceso de diseño, mostrando cómo las personas diseñadoras pueden refinar sus ideas a través de pruebas y ajustes continuos, creando soluciones más centradas y objetivas, mejorando la experiencia del usuario y la funcionalidad del diseño.

Diseñar y la figura: un proceso cognitivo nos invita a ver el diseño como un proceso integral que conecta la cognición con la creatividad, a través de sus páginas nos guía por una serie de reflexiones que nos ayudan a entender cómo el diseño y la figura se entrelazan con un proceso cognitivo humano, permitiéndonos resolver problemas complejos a través de la síntesis y la prefiguración, esta comprensión nos eleva, tanto en nuestra práctica profesional como en nuestra capacidad para abordar desafíos de diseño de manera más amplia y con mayor seguridad en nuestro quehacer disciplinar y, por ende, nos abre el camino para crear proyectos con un mayor alcance y para obtener logros mucho más desafiantes.

Torres Maya nos deja una reflexión sobre la relación entre diseño y cognición,

⁷ *Ibid.*, p. 70.

destacando la interdependencia entre la figura y el proceso cognitivo, ofreciendo una nueva forma de entender y aplicar el diseño, la obra proporciona, como ya ha sido mencionado, una base teórica robusta y herramientas prácticas esenciales para cualquier diseñador, en este sentido, el autor nos explica que “Entender el diseño como un proceso cognitivo permite a los diseñadores abordar problemas complejos de manera más intuitiva y efectiva, elevando la práctica del diseño a un nivel superior de comprensión y aplicación”.⁸

Reitero la inquietud del autor por enfatizar la necesidad de comprender el diseño como un proceso cognitivo profundo que involucra la prefiguración y la manipulación de figuras para solucionar problemas complejos, pues comprender este proceso no sólo eleva la práctica del diseño, sino que también permite a las personas diseñadoras abordar desafíos de manera más creativa y efectiva. Este libro nos deja con una nueva apreciación del diseño, ya que a partir de su propuesta podemos percibir al diseño no sólo como una habilidad técnica, sino también como una forma de inteligencia y una herramienta poderosa para que en nuestra práctica de diseño seamos más conscientes tanto de nuestros procesos en este acto, así como también de las relaciones e interacciones con el mundo para mejorarlo a través de nuestra práctica y nuestro campo disciplinar.

El libro de Raúl Torres Maya es una obra fundamental para entender la intersección entre diseño y cognición, proporciona recursos teóricos y prácticos necesarios para sumergirnos en el estudio del diseño y su conexión con la cognición, dejándonos con

una reflexión profunda sobre el papel del diseño en nuestra evolución cultural y nos inspira a valorar el acto de diseñar como una inteligencia esencial y poco valorada, pues *Diseñar y la figura: un proceso cognitivo* no solo amplía nuestro entendimiento del diseño, sino que también nos desafía a aplicar estos principios en nuestra práctica diaria para ser conscientes de los procesos tan complejos y fascinantes que hacemos en el acto del diseño. Ésta es una lectura esencial para cualquier persona diseñadora que desee profundizar en los procesos cognitivos que hay detrás del acto de diseñar y cómo estos pueden ser aplicados para crear diseños más eficaces, efectivos y significativos.

En suma, ésta es una obra que te hará replantear tu enfoque del diseño y te proporcionará herramientas prácticas para mejorar tu trabajo, este libro es una obra póstuma de Raúl Gregorio Torres Maya que sin duda es una elección acertada ya que, a través de sus reflexiones y enseñanzas, la persona lectora se encontrará pensando en el diseño de una manera completamente nueva y, lo más importante, mucho más enriquecida. ►

8 *Ibid.*, p. 250.

Leyendo entre líneas y vitrinas de la Librería del Museo de Arte Carrillo Gil

Diana Lorena **Cepeda Estrada***

Recibido

12 de mayo 2024

Aceptado

27 de agosto 2024

*Diana Lorena Cepeda Estrada es estudiante de posgrado en Diseño y Comunicación Visual de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), profesional en creación literaria de la Universidad Central de Colombia y egresada de la Escuela Distrital de Libreros de Bogotá. Se enfoca en las dinámicas de circulación de los libros de formatos no convencionales en el ecosistema editorial mexicano.

Habrán quienes piensen que las librerías de los museos existen para comprar un recuerdo de una obra y tal vez, para esta clase de personas, puede resultar particularmente llamativo que la librería del Museo de Arte Carrillo Gil sea otra sala de galería, algo así como una expansión de la exhibición.

Leyendo entre líneas y vitrinas, es una exposición curada por Alfonso Santiago, artista y diseñador editorial conocido también por su proyecto *Piedra ediciones*, espacio donde juega entre la práctica editorial y la práctica artística. Según Alfonso, el título de la exposición está relacionado con pensar en la contradicción que hay con el libro de artista, objeto creado para circular e interactuar con el lector, y la vitrina de los museos, espacio donde las obras son intocables.

Esta exposición se compone de una selección de 12 piezas del acervo de 44 libros de artista del MACG realizados entre los años 70 a los años 90 y producidos por artistas mexicanos y algunos extranjeros que lograron circular su obra gracias al llamado Arte Correo. Esta colección inició con dos donaciones: la primera realizada en 1987 por “El Archivero”, librería que funcionó de 1985 a 1991, y la segunda que se integró en 1995 con una donación realizada por la artista mexicana Magali Lara.

La librería se encuentra al costado izquierdo de la entrada del museo. Las estanterías de madera que ocupan las tres paredes resultan sutiles y pertinentes para los libros gracias al color blanco del fondo del espacio. La exposición se divide en la estantería derecha que dialoga con la estantería izquierda, y una mesa en el centro de la sala.

Lo primero que llama la atención son los objetos a la venta ubicados en la mesa central, algunos son libros y otros son piezas de cerámica. Luego, a mano derecha, se encuentra una estantería, o librero, donde un vidrio separa al espectador de las obras. Aquí se encuentran varios libros de artista cuya cédula no se encuentra al lado, sino abajo, al abrir los cajones del mueble, enclaustrada en el aparato de la vitrina. Algunas de las obras que se pueden apreciar allí son: *Namen en adressen – verbale, visuele, en luister werken*, de Ulises Carrión, 1973-1980, *Three Love Stories*, de Suzanne Lacy, 1978, *Reprenons la punctuation a zero*, de Julien Blaine, 1980 o el *Catálogo de libros de artista en México*, 1993, cuyo artista sigue



Interior de la Librería del Museo de Arte Carrillo Gil.

Fotografía de Diana Lorena Cepeda Estrada.

sin identificar. En dichos cajones también pueden apreciarse obras, igualmente protegidas por vidrio, y puestas sobre un recubrimiento de fieltro color beige. Este uso del mobiliario puede entenderse también como notas al pie de página.

A la izquierda, se encuentra otra estantería de dimensiones similares a la anterior, pero que varía un detalle: la ausencia de vidrio y, por lo tanto, la posibilidad de tacto que genera en el espectador. Los libros de este lado ya no son libros de artista, son libros comerciales y de venta al público, de editoriales independientes y de proyectos artísticos que utilizan el libro como un formato de exposición. Entre ellos se encuentran: *Amaramarillo*, de Cecilia Miranda Gómez, Piedra ediciones, 2023; *Habitar la biblioteca*¹, Biblioteca de Revelaciones y Máquina de aplausos, 2023; y entre otros, *El libro que tiende a desaparecer*, de Simón Ramírez, Backbonebooks, 2022. La mayoría de estos ejemplos exhibidos tiene un origen simple: encontrar otros espacios para que sucedan las piezas artísticas.

¹ Cuarta imagen: *Habitar la biblioteca*, risografía e impresión offset, 16 tarjetas de 30x20cm. Idea de exhibición MACG.

Esta exposición brinda un diálogo entre estanterías, entre lo comercial y lo expositivo; ofrece otra forma de leer las imágenes y otras aproximaciones al objeto libro. Su forma de exhibición y materialidad invita a interactuar con las piezas ya que impulsa a rastrear la información que está ahí, más allá de lo que se lee, proporciona otro ángulo visual donde se pueden detallar los internos, las técnicas de impresión o el desgaste por almacenamiento o trato, a la vez que invita a pensar el libro, a pesar de su simpleza en tamaño, como un medio del cual se sigue explorando como un lugar para revisar y repensar.

Cabe mencionar que varias piezas que están incluidas dentro de la exposición se encuentran a la venta, ofreciendo al espectador la posibilidad de crear su propia colección de libros “raros” y quitando a las mismas el aura del museo, donde ya no necesitan de una vitrina.

Leyendo entre líneas y vitrinas, se presentó en el Museo de Arte Carrillo Gil, de la Ciudad de México, del 16 de diciembre de 2023 al 21 de julio del 2024.

Bibliografía

Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Ciudad de México, Ítaca, 2003.

Santiago, Alfonso, Hoja de sala *Leyendo entre Líneas y vitrinas*, MACG. ►

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, seudónimos, 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. ►



UNAM
FACULTAD
DE ARTES
Y DISEÑO

