

L A T A D E O D E A R T E

ARTE | ARQUITECTURA | DISEÑO | PUBLICIDAD



**LENGUAJES VISUALES
LENGUAJES VISIBLES**

Rector	Carlos Sánchez Gaitán
Vicerrectora Administrativa	Liliana Álvarez Revelo
Vicerrector Académico	Andrés Franco Herrera
Jefe de Creación	Claudia Angélica Reyes
Jefe de Investigación y Consultoría	Néstor E. Ardila
Decano Facultad de Artes y Diseño	Felipe Londoño
Decano Facultad de Ciencias Sociales	Mario Alejandro Molano
Decano Facultad de Ciencias Naturales e Ingeniería	Isaac Dynner Rezonzew
Decano Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas	Jorge Aurelio Herrera Cuartas
Director	Felipe Londoño
Editora general	Ana María Álvarez
Comité editorial	Claudia Liliana Fernández Silva Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
	Juan Camilo Buitrago Universidad del Valle, Colombia
	Natalia Builes Escobar Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
	Samuel Ricardo Vélez Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
Comité científico	Ana María Carreira Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
	Carlos Sambricio Investigador independiente, Estados Unidos y España
	Francisco Jarauta Universidad de Murcia, España
Director de arte	Maria Del Rosario Restrepo Boada
Diseño editorial	Lina María Lora
Ilustración de cubierta	Julián Nieto
Corrección de estilo	Augusto Jaramillo - Español Roanita Dalpiaz - Portugués
Jefe de Publicaciones	Marco Giraldo Barreto
Coordinador revistas científicas	Juan Carlos García Sáenz
Distribución y ventas	Sandra Guzmán
Asistente administrativa	María Teresa Murcia
Apoyo gráfico	Luis Carlos Celis Calderón
Apoyo editorial	Mary Lidia Molina





6	Presentación ANA MARÍA ÁLVAREZ
8	Editorial PRISCILA LENA FARIAS
10	Fisuras y resquicios: puentes posibles entre la filosofía y el diseño contemporáneo MIGUEL ARANGO MARÍN, JUAN DAVID JARAMILLO FLÓREZ, EVER PATIÑO MAZO
26	Noticias sobre el patrimonio tipográfico colombiano: descripción y análisis de dos muestras de letras salesianas del siglo XX MARINA GARONE GRAVIER
56	Consideraciones sobre la regulación metacognitiva de los estudiantes al dibujar bocetos de diseño industrial CAMILO ANGULO
76	Multimodalidad: un lenguaje de inclusión arquitectónica ERIKA MARLENE CORTÉS LOPEZ Y FERMÍN CHÁVEZ SÁNCHEZ
92	A evolução estética das revistas femininas populares brasileiras GUSTAVO CURCIO
120	O silêncio em <i>FLICTS</i> DANIELA GUTFREUND Y CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZZILLI
	GALERÍA
152	Chivas colombianas y sus repertorios visuales DIANA PAOLA VALERO
	DOCUMENTOS
178	Memoria desde el taller y la calle JULIÁN VELÁSQUEZ OSORIO

ANA MARÍA ÁLVAREZ

Editora

<https://doi.org/10.21789/24223158.1722>

LOS LENGUAJES DE

EL 2020 se convirtió en el año de la conciencia sobre los conflictos globales: la crisis de salud pública, la emergencia climática y la inequidad social. Con la orden de quedarse en casa por la pandemia de Covid-19, la edición 07 se abrió camino. En ese contexto, los límites de los lenguajes verbales, visuales y visibles se han entretreído, debilitado y endurecido. Todo al mismo tiempo. Esta recopilación de investigaciones consolidadas y en curso retrata el año de su elaboración: convulso, reflexivo, de fronteras líquidas.

Los lenguajes visuales son sistemas de comunicación que funcionan a partir de elementos perceptibles: la mirada y la vista. Los lenguajes visibles, por otro lado, son sistemas en los que se codifica el lenguaje visual, en el que los elementos perceptibles a través de la visión se organizan de acuerdo con reglas más precisas, para generar significados más confiables y predecibles, socialmente compartidos. El lenguaje visible como aspecto visual del lenguaje verbal, es lo que da forma visualmente al contenido del texto. Siempre es posible analizar fragmentos de lenguaje visible como lenguaje visual; sin embargo, lo contrario no siempre es factible y, en cualquier caso, requiere la identificación de reglas combinadas y asociaciones de significados que, debido a que no están codificadas formalmente, pueden no ser compartidas por una audiencia amplia.

Este tema fue debatido con Priscila L. Farias, diseñadora gráfica, investigadora y profesora asociada en el departamento de proyectos de la facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (Brasil). Priscila es doctora

en comunicación y semiótica, profesora de diseño y coordinadora de LabVisual (Laboratorio de Investigaciones en Diseño Visual). Su experiencia e intereses de investigación envuelven temas relacionados con el diseño gráfico, la tipografía, la semiótica y la historia del diseño.

Bajo el acompañamiento de Priscila, y en trabajo conjunto con el Comité Editorial, se publican 8 de los 14 artículos recibidos; de estos artículos, 11 de ellos son de investigación y fueron revisados por 17 pares académicos diferentes, diez de ellos nacionales y siete internacionales.

Comprometidos con la mejora continua en la calidad de la revista, seguimos investigando métricas y maneras de llegar a más lectores interesados en los temas analizados desde estas páginas. En el camino, hemos logrado incluirla en nuevos directorios y bases de datos que suman a los anteriores: Google Scholar, Academia, Dimensions, ERIH Plus, Mendeley, MIAR, PKP Index, ROAD, AmeliCA, Relib y DOAJ (Directory of Open Access Journals).

El próximo número recogerá la diversidad de investigaciones recogidas en la convocatoria abierta para la edición 08. A pesar de haber obviado la tematización, la estética, el estilo y el patrimonio serán temas centrales en ese número. Y, una vez más, nos queda invitarlos a participar en la convocatoria de artículos para el número 09: una edición centrada en los procesos acelerados por la pandemia en la publicidad, el arte, el diseño y la arquitectura, los toques de queda y los confinamientos vividos en los últimos meses. En el desarrollo de ese número, contaremos con la implicación editorial del Comité de Publicaciones de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad.

LOS SENTIDOS

CRUZANDO LOS LÍMITES ENTRE LOS LENGUAJES VISUALES, VISIBLES Y VERBALES

LA CONVOCATORIA para este número especial de la revista *La Tadeo Dearte* tuvo como objetivo estimular un debate sobre los significados y los límites entre los lenguajes visuales, visibles y verbales. Para ello, se invitó a los autores a contribuir en la composición de un gran marco de reflexión en el cual elementos del lenguaje visual y visible procedentes de los campos del diseño, la arquitectura y las artes fueran comparados, contrastados o entendidos en su interacción con el mundo de las ideas y del lenguaje verbal.

Las respuestas fueron muy variadas, revelando la multiplicidad de focos de interés e investigación sobre el tema en América Latina —particularmente en los países de origen de los colaboradores del presente número: Brasil, Colombia y México—. Los textos que componen esta edición examinan el tema desde la tipografía, el diseño de letras, la ilustración, el diseño editorial, los productos y la arquitectura.

En el artículo «Noticias sobre el patrimonio tipográfico colombiano: descripción y análisis de los vendedores de las letras salesianas del siglo XX», Marina Garone Gravier, diseñadora e investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM (México), examina dos especímenes tipográficos producidos en Bogotá, revelando aspectos poco explorados de la cultura de la imprenta y de la historia de la tipografía en Colombia. Garone traza un panorama de la imprenta en Colombia, y de estudios sobre esta actividad, para contextualizar el trabajo de tipógrafos e impresores salesianos. A partir de la comparación entre el repertorio tipográfico de estos catálogos y de dos catálogos de tipos argentinos y mexicanos, la autora identifica coincidencias que dan cuenta de conexiones con fabricantes italianos y alemanes. El artículo ofrece datos que deberían permitir futuras comparaciones sobre el uso de la tipografía como lenguaje visible en América Latina.

La cuestión de la visualidad de los elementos verbales — las letras— también es abordada en el ensayo «Chivas colombianas y sus repertorios visuales», de Diana Paola Valero R., diseñadora y profesora de la Universidad del Valle (Colombia), publicado en la sección GALERÍA. Las letras, en este caso, son parte del elaborado, rico y vibrante lenguaje visual que utilizan los pintores de carrocería de estos vehículos en diferentes regiones de Colombia. Los registros y los comentarios fotográficos de la autora son una invitación a apreciar las coincidencias y peculiaridades de esta práctica, reconocida como patrimonio cultural.

En «O silêncio em *Flicts*», la pedagoga y editora de libros infantiles Daniela Gutfreund, estudiante de maestría en Diseño de la Universidad de São Paulo (Brasil), analiza el lenguaje visual de cuatro ediciones de un libro infantil del ilustrador brasileño Ziraldo, publicadas entre 1969 y 2019. El análisis enfatiza la descripción de la peculiar conexión entre lenguaje verbal, visual y visible presente en las diferentes ediciones de la publicación, así como el ritmo narrativo sugerido por la secuencia y la disposición de los elementos gráficos en cada página. A partir de esa observación, la autora elabora una crítica de las variaciones de formato y composición que se produjeron a lo largo del tiempo, las cuales se tradujeron en la reducción paulatina de los espacios en blanco y, en consecuencia, de los momentos de silencio del propio libro.

El análisis del lenguaje visible y del lenguaje visual como aspectos del proyecto editorial asociado al lenguaje verbal también está presente en el artículo «A evolução estética das revistas femininas populares brasileiras. Estudo de caso: revista *AnaMaria*». Gustavo Orlando Fudaba Curcio, diseñador y profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (Brasil), describe en este trabajo los cambios realizados en el proyecto gráfico de la publicación

Profesora asociada en el Departamento de Proyectos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU USP), Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-2540-770X>

prifarias@usp.br

<https://doi.org/10.21789/24223158.1717>

durante su desempeño como editor de la misma, entre 2006 y 2009. El nuevo proyecto se basó en una investigación que implicó la recogida de datos con el público objetivo de la revista (mujeres de clase social menos privilegiada) y la consulta sobre las pautas de diseño editorial defendidas por Jan White, diseñador y consultor de origen checo radicado en Estados Unidos. Como resultado, se duplicó la venta de ejemplares de la revista en los quioscos y el diseño gráfico continúa utilizándose en la actualidad. La detallada documentación proporcionada por el autor permite comparar la vibrante cultura visual de los lectores con las soluciones encontradas para transformarla en lenguaje visible en las portadas de la revista.

Los significados atribuidos a las formas tridimensionales y la dimensión visual y semántica del desarrollo de productos son los temas presentes en «Fisuras y resquicios: puentes posibles entre la filosofía y el diseño contemporáneo». En este ensayo, los diseñadores Miguel Arango Marín, Juan David Jaramillo Flórez y Ever Patiño Mazo, profesores del curso de diseño industrial de la Pontificia Universidad Bolivariana (Colombia), eligen los conceptos de liso y estriado propuestos por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari como punto de partida para reflexionar sobre la práctica contemporánea del diseño. El proyecto «Fisuras y resquicios», que da título a la obra, se describe en términos de una experiencia de diseño ontológico vinculada a la producción de piezas de cerámica que dan visibilidad a las inquietudes filosóficas de sus autores.

Dos textos adicionales —el artículo «Consideraciones sobre la regulación metacognitiva de los estudiantes al dibujar bocetos de diseño industrial», de Camilo Angulo, y el documento «Memoria desde el taller y la calle», de Julián Velásquez Osorio— abordan la visualidad desde el punto de vista de las prácticas de dibujo en el contexto docente. Ambos autores son profesores de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Colombia).

Angulo presenta los resultados de un experimento en el que analizó el proceso de algunos estudiantes de diseño en cuanto a la elaboración de bocetos. El proceso de diseño de cuatro estudiantes fue examinado durante la realización de bocetos en las etapas de generación de alternativas, producción de detalles y finalización de las propuestas en el diseño de productos. Los resultados obtenidos fueron evaluados en términos de los procesos de metacognición y autorregulación desencadenados al momento de dar visibilidad a las ideas a través del diseño. Velásquez Osorio, por su parte, presenta ejemplos de trabajos de ilustración y fotografía realizados por sus alumnos, en los que la visualidad se convierte en una materialización del pensamiento, instrumento de reflexión y representación de la memoria, de lo cotidiano, de la identidad y de la transgresión.

Los límites expresivos y comunicativos de los lenguajes visuales, visibles y verbales son cuestionados en el artículo «La arquitectura inclusiva como lenguaje no verbal», de Erika Marlene Cortés López, profesora del Máster en Diseño Industrial de la UNAM (México), y Fermín Chávez Sánchez, estudiante de este mismo programa. En su texto, los autores presentan los resultados de una investigación sobre la accesibilidad del edificio donde se imparten los posgrados de la UNAM. A partir del estudio de casos análogos y de etnografía sensorial, los autores defienden la adopción del concepto de multimodalidad como una forma de superar el oculocentrismo y de llegar a una arquitectura que configura entornos efectivamente inclusivos.

Los múltiples enfoques y perspectivas propuestos por los autores de este número especial en torno a los lenguajes visuales y visibles, sus potencialidades y límites, deben tomarse como una invitación a la reflexión y profundización de los temas tratados.

* **Miguel Arango Marín**

Magíster en Estudios Humanísticos,
Universidad EAFIT
Profesor asociado, Facultad de Diseño Industrial,
Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
miguel.arango@upb.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-4012-2056>

** **Juan David Jaramillo Flórez**

Socio de Reforma Laboratorio
Profesor asociado, Facultad de Diseño Industrial,
Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
juandavidjaramilloflorez@gmail.com

*** **Ever Patiño Mazo**

Diseñador industrial de la Universidad
Pontificia Bolivariana
Profesor asociado, Facultad de Diseño Industrial,
Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
ever.patino@upb.edu.co
<https://orcid.org/0000-0001-9307-8920>

FISURAS

MIGUEL ARANGO MARÍN*

JUAN DAVID JARAMILLO FLÓREZ**

EVER PATIÑO MAZO***

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2019

Fecha de aceptación: 2 de julio de 2020

Sugerencia de citación: Sugerencia de citación: Arango Marín, Miguel, Jaramillo Flórez, Juan David y Patiño Mazo, Ever. «Fisuras y resquicios: puentes posibles entre la filosofía y el diseño contemporáneo». Revista *La Tadeo DeArte*, n. 7(7) (2021): 10-25.

<https://doi.org/10.21789/24223158.1683>

FISSURES AND GAPS: POSSIBLE BRIDGES BETWEEN
PHILOSOPHY AND CONTEMPORARY DESIGN

Y

RESQUICIOS:

PUNTES POSIBLES ENTRE LA FILOSOFÍA Y EL DISEÑO CONTEMPORÁNEO

RESUMEN

EN LA ACTUALIDAD las instituciones sociales tradicionales, tales como la familia, la religión, el Estado y la ciudad, se han revelado como estructuras llenas de contradicciones y fisuras internas manifestadas en la exclusión, la represión y la segregación socio espacial que padecen millones de personas. Ante esta realidad incierta es difícil no buscar explicaciones que den cuenta de las razones para que el mundo se presente de esa forma.

Las respuestas a este fenómeno se han dado desde la filosofía, la sociología, la historia, entre otras disciplinas. Para este texto esperamos exponer cómo dicha realidad se puede comprender a partir de la interrelación de dos dimensiones de lo humano nombradas por Gilles Deleuze y Felix Guattari¹ como *lo liso* y *lo estriado*. *Lo liso* corresponde a la realidad conformada por lo caótico, por lo que no puede ser medido ni cuantificado, por aquello que se da sin regulaciones racionales y que existe espontáneamente en la incertidumbre del devenir cotidiano. *Lo estriado*, por su parte, hace referencia a la realidad regulada, planeada y racionalizada, que se constituye por medio de la cuantificación, el control y la consolidación de un mundo previsible.

Bajo esta premisa, y si tenemos en consideración que el diseño es una actividad que se ubica en el límite entre la reflexión y la producción material de objetos que intermedian en las prácticas humanas, consideramos que existe la posibilidad de establecer puentes entre las interpretaciones filosóficas, existenciales y políticas y el quehacer del diseño, respondiendo a través del lenguaje a nuestras propias inquietudes y aproximaciones conceptuales de nuestro quehacer como diseñadores.

Para hacer entonces explícita esta conexión nos valdremos de la experiencia vivida en el Laboratorio de Diseño Reforma (Medellín, Colombia) con el proyecto *Fisuras y resquicios*, en el que se desarrollaron objetos de uso diario elaborados por medio de la cerámica como técnica propicia para la exploración de texturas y formas dentro de un lenguaje visual que sintetiza lo provechoso de entender los resquicios y las fisuras sociales como espacios propicios para el desarrollo de lo diverso y lo múltiple.

TODAY, traditional social institutions, such as the family, religious groups, the State, and cities, have been revealed as structures full of contradictions and internal fissures manifested in the exclusion, repression and socio-spatial segregation suffered by millions of people. Given this uncertain reality, it is difficult not to look for explanations that account for the reasons behind this situation. The answers to this phenomenon have come from philosophy, sociology, and history, among other disciplines. Therefore, this work intends to expose how this reality can be understood from the interrelation of two dimensions of what is human named by Gilles Deleuze and Felix Guattari as the smooth and the striated. The smooth corresponds to the reality shaped by chaos—so it cannot be measured or quantified—, something that occurs without rational regulations and emerges spontaneously in the uncertainty of everyday life. The striated, in turn, refers to the regulated, planned and rationalized reality, which is constituted by means of the quantification, control and consolidation of a predictable world. Under this premise, and considering that design is an activity located at the border between reflection and the material production of objects that mediate human practices, we believe there is a possibility for establishing bridges between philosophical, existential and political interpretations and the work involved in the art of design, responding through language to our own concerns and conceptual approaches toward our work as designers. In order to make this connection explicit, we will use the experience lived in the Reforma Design Laboratory (Medellín, Colombia) with the project «*Fisuras y resquicios*» (Fissures and gaps), in which daily-use objects were developed by means of ceramics as a technique for enabling the exploration of textures and forms, as part of a visual language that synthesizes the usefulness of understanding social gaps and fissures as adequate spaces for the development of diversity and multiplicity.

ABSTRACT

¹ Se hace referencia a las ideas desarrolladas por estos dos autores en su texto *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, publicado por la editorial Pre-textos en el año 2004 en Valencia, España.

**ARTESANÍA, DISEÑO COLOMBIANO, DISEÑO
ONTOLÓGICO, FILOSOFÍA, LENGUAJE.**

**CRAFTS, COLOMBIAN
DESIGN, ONTOLOGICAL
DESIGN, PHILOSOPHY,
LANGUAGE.**

SOBRE LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA, ENTRE LO LISO Y LO ESTRIADO

EN SU TEXTO *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, el filósofo norteamericano Marshall Berman (1991), describe la experiencia de la modernidad como algo compartido por todos los seres humanos que vivieron, han vivido y vivimos nuestro proceso de desarrollo durante los siglos XVIII, XIX, XX y XXI. Lo relevante del planteamiento de Berman, más allá de esta definición cronológica, es la forma en que caracteriza dicha experiencia del pensamiento y las transformaciones de lo moderno como una especie de fuerza desmesurada, como una suerte de «vorágine» llena de fenómenos opuestos.

En efecto, con la modernidad se borran tradiciones y vínculos comunitarios, y, al mismo tiempo, se ganan libertades y se adquiere la experiencia de lo urbano; se pierden las raíces con el pasado y se obtienen posibilidades de un futuro abonado por el progreso técnico; se eliminan las cosmovisiones locales, pero se abren las puertas a un pensamiento democrático global; se abren los mercados y se aumentan las ganancias y el conocimiento, pero se desestructuran redes locales que no logran competir con mercados de gran calado, en fin, como bien lo explica este autor, una de las características determinantes del paradigma moderno es el hecho de haberse desarrollado a partir de grandes contradicciones.

En este contexto, Zygmunt Bauman (2007) despliega su crítica a la sociedad cuando da cuenta de las profundas fallas de la modernidad representadas en el capitalismo contemporáneo. Para explicar esto, muestra cómo las sólidas promesas de un proyecto colectivo, consistente de un Estado al servicio de sus ciudadanos y de desarrollo progresivo para el beneficio colectivo, fracasaron. Como remplazo, hoy se reivindican como ganancias liberadoras el individualismo, la no intervención estatal y un progreso vinculado necesariamente con el consumo que cada quien debe buscar por su propia cuenta.

Es aquí donde Bauman explicita la profundización del espíritu individualista como una contradicción esencial de este sistema. Esto es así, ya que, para él, esta forma de ser está ocasionando un alejamiento sin precedentes entre las personas, trayendo consigo unas rupturas sociales y culturales complejas y difíciles de subsanar tales como: un desdibujamiento de lo local en lo global, una pérdida de las tradiciones, una fragmentación de los procesos

comunitarios, una pérdida del sentido colectivo, una sobrevaloración del mercado y del consumo como únicos mediadores sociales y culturales.

Bajo estas circunstancias, se pone en evidencia que en la actualidad las grandes instituciones sociales tradicionales tales como la familia, la religión, el Estado y la ciudad, se han revelado como estructuras llenas de contradicciones y fisuras internas manifestadas en la exclusión, la represión y la segregación socio espacial que padecen millones de personas. Este fenómeno puede explicarse al comprender que dichas estructuras que se pretenden sólidas, en realidad, se consolidan a partir de la interrelación de dos dimensiones de lo humano nombradas por Gilles Deleuze y Felix Guattari (2002) como *lo liso* y *lo estriado*. *Lo liso* corresponde a la realidad conformada por lo caótico, por lo que no puede ser medido ni cuantificado, por aquello que se da sin regulaciones racionales y que existe espontáneamente en la incertidumbre del devenir cotidiano. *Lo estriado*, por su parte, hace referencia a la realidad regulada, planeada y racionalizada, que se constituye por medio de la cuantificación, el control y le consolidación de un mundo previsible.

Al hacer entonces visible la tensión que surge de la inherente contradicción de *lo liso* y *lo estriado*, es que las profundas fisuras de las estructuras sociales se ponen en evidencia y podemos darnos cuenta de que somos parte de ellas. En efecto, cuando dicha tensión irrumpe en nuestra cotidianidad y nos enfrenta con que nuestras certezas están sustentadas en estructuras llenas de fisuras y resquicios, inmediatamente se nos pone en la difícil posición de enfrentarnos con lo que realmente somos, esto es: seres frágiles, arbitrarios, vulnerables, efímeros y, sobre todo, mortales.

Cuando esto ocurre, surgen dos perspectivas posibles. La primera es la no aceptación de las contradicciones sociales, en donde se terminaría sucumbiendo al resquebrajamiento de la vida grupal e individual. La segunda, un tanto más beneficiosa, aprovecharía esas fisuras y resquicios de las grandes estructuras como posibilidades de ampliación de la realidad social, es decir, como espacios fructíferos para explorar nuevos sentidos, nuevas formas de ser y nuevas formas de vida que se prenden de las fisuras, para no perder de vista que lo clandestino, lo múltiple y lo diverso hacen parte de esa realidad del devenir cotidiano.

RELACIONES ENTRE LA CONCEPTUALIZACIÓN FILOSÓFICA Y EL QUEHACER DEL DISEÑO

ASÍ PUES, al enfrentarnos como diseñadores a las complejas consecuencias de una realidad incierta, ambivalente y mutable como la que el pensamiento contemporáneo ha logrado dilucidar, se abren una serie de inquietudes, a saber: ¿cómo abordar estas cuestiones desde el diseño?, ¿es posible sintonizar estas reflexiones filosóficas con el quehacer creativo del diseño? De ser así, ¿cómo podrían tenderse puentes entre dichos conceptos filosóficos, complejos de aprehender, y la materialización de la puesta en práctica del diseño?

Para resolver estos interrogantes es necesario aclarar qué entendemos cuando hablamos del quehacer del diseño y, en términos más generales, a qué nos referimos cuando tocamos el tema del diseño. Históricamente, el diseño como profesión, comienza a surgir después de la transformación social, económica y tecnológica del siglo XVIII. Esta primera revolución industrial marcó un cambio importante en el desarrollo tecnológico: se pasó de los objetos producidos solamente en los talleres artesanales, a los objetos que debían ser pensados y diseñados para ser fabricados de manera masiva y dejar la mayor rentabilidad económica.

En ese entonces, esa actividad de proyectar objetos de uso cotidiano era ejercida, en su mayoría, por artesanos que se adaptaron a esa estrategia productiva, artistas y arquitectos que encontraron un nuevo nicho para desarrollar su creatividad. Pero no fue hasta un siglo después, en 1919, que Walter Gropius funda la Escuela Oficial de la Bauhaus en Weimar, Alemania. Allí el diseño se convierte en una disciplina que reúne la apreciación estética con los oficios productivos para desarrollar objetos de uso cotidiano que se inserten en las dinámicas de manufactura del entorno (Bürdek, 1994).

Desde esa primera definición ha pasado casi otro siglo, plagado igualmente de cambios sociales, culturales, políticos y económicos. Klaus Krippendorff (2000) afirma al respecto, que el diseño ha atravesado diferentes etapas: la etapa de diseño de productos que acabamos de mencionar es seguida por la generación de bienes en el inicio del consumismo; por el desarrollo de interfaces, desde que se popularizó el computador personal; por la planeación y la gestión desde que el internet conectó el mundo; y, apenas recientemente, por el desarrollo de discursos. Esto quiere decir, que el diseño toma valor, no solamente por lo que propone materialmente, sino por lo que significa y comunica filosóficamente.

A partir de esa perspectiva, entendemos por diseño la práctica que le permite al ser humano darle forma a las diferentes clases de capital, incorporando significados y definiendo valores sociales para cambiar la percepción de la realidad, ya que el diseño puede transformar la noción de belleza para abrazar múltiples verdades: económicas, políticas, sociales ecológicas, éticas, técnicas, simbólicas, filosóficas y culturales (Fuad-Luke, 2009).

Con todo ello, consideramos que la construcción conceptual filosófica puede articularse con el quehacer creativo, puesto que, efectivamente, el diseño puede asumir, entre otros, un papel político. Esto en el sentido de que un artefacto puede retomar el lenguaje de la protesta como forma de resistencia, para confrontar deliberadamente e impulsar la reflexión sobre la moralidad, sensibilizar sobre valores y creencias y/o cuestionar las limitaciones de la producción en masa (Thorpe, 2008) (Markussen, 2013).

En tal sentido, y teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, consideramos que los puentes entre el plano de lo abstracto y lo material encuentran especial resonancia en el ejercicio creativo del diseño en la medida en que el diseñador es capaz de articular esos diversos discursos y saberes, y contextualizarlos en un escenario histórico-filosófico para presentar su visión del mundo, tomar partido y proponer otras formas de entretener lo que conoce, tanto en sentido teórico, como en un sentido práctico (Dias, 2008).

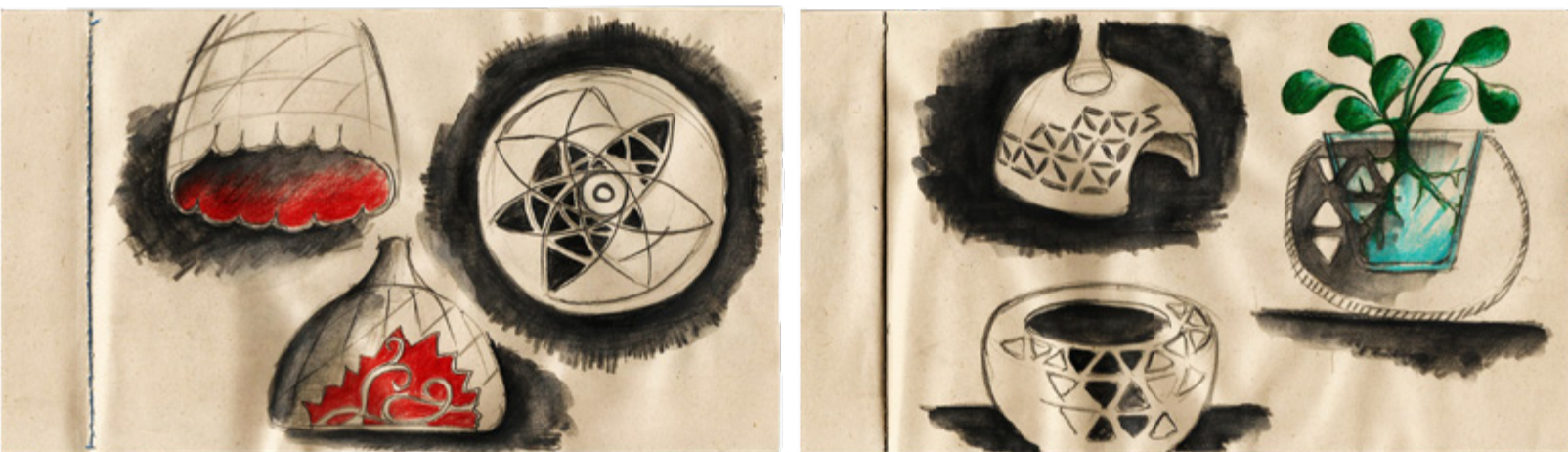
Desde este punto de vista y retomando las ideas de André Leroi-Gourhan (1971), en las que aclara la relación inmediata que existe entre la mano (la técnica) y el gesto (el lenguaje) podemos empezar a entender que existe una relación primaria entre los artefactos que constituyen nuestro universo material y las ideas que componen nuestros modelos de pensamiento. Ambos universos, el artificial y el intelectual, constituyen en sí mismos la idea de cultura, de la cual partimos para entendernos a nosotros mismos.

Si entendemos que el mundo artificial en el cual habitamos constituye un grupo de artefactos que no solo nos ayudan a realizar diversas operaciones, sino que se instauran como agentes de posibilidad desde los que hemos establecido nuestra existencia, se logra quitar el velo que presenta la producción de artefactos como una tarea menor, ya que la ubica en la posibilidad de la construcción y determinación del mundo creado por el ser humano.

En ese sentido, los precursores del diseño ontológico, retomando las ideas Heidegger sobre el Ser, han reconocido que al diseñar las herramientas estamos diseñando formas de ser, y en ese sentido, nos diseñamos a nosotros mismos (Winograd y Flores, 1986). Si damos razón a esta proposición deberíamos aceptar que el diseño es mucho más profundo y transformador de lo que generalmente se cree, ya que diseñamos el mundo, mientras el mundo actúa sobre nosotros y nos diseña (Willis, 2006), y todo eso sucede a través del lenguaje.

Entendemos de esta manera que las ideas, y, en definitiva, el lenguaje, no está por encima de los objetos, elevadas en un plano inmaterial, sino que reside en las posibilidades que el mundo artificial ha proporcionado. El diseño contribuye a la producción de lenguajes, entre ellos el lenguaje visual, que crean el mundo en que las personas viven y experimentan (Winograd y Flores, 1986). De allí que en el presente texto no estamos pretendiendo establecer un puente, como si fuera nuestra hazaña, ya que el diseño ontológico ha comenzado su construcción — a pesar de que Willis (2006) menciona que le ha faltado abordar los problemas de una manera más contundente—, sino que estamos tratando de reconocer que en todo proceso de materialización de un artificio se encuentra un vínculo entre lo que se piensa y lo que se hace, entre la palabra y el gesto técnico, entre el lenguaje abstracto y el lenguaje visual.

Sin embargo, por los efectos que se han descrito con anterioridad, a través de los que el mundo contemporáneo ha llegado a una enorme individualidad en la que se han desestructurado las redes locales dando paso a una producción inconsciente del mundo artificial, es difícil reconocer en los artefactos las ideas con las que establecen un puente. Por ello, trataremos en lo que sigue de poner en evidencia los elementos que constituyen nuestro ejercicio de diseño presentando las reflexiones de las que parten.



[Figura 1. Algunos bocetos del proceso de diseño.]

Fuente: Dibujos de los autores.

UN POSIBLE PUENTE:

Fisuras y resquicios, un proyecto de diseño artesanal

Así PUES, buscando aportar a esta reflexión desde el quehacer artesanal articulado con el diseño, la propuesta que aquí se presenta busca poner de manifiesto la contradictoria construcción de la realidad social dada entre *lo liso* y *lo estriado* a partir del desarrollo de objetos de uso diario elaborados por medio de la cerámica como técnica apropiada para la exploración de texturas, formas y cromías que sinteticen material y estéticamente lo provechoso de entender los resquicios y las fisuras sociales como espacios propicios para el desenvolvimiento de lo diverso y lo múltiple.

Desde un punto de vista conceptual, *Fisuras y resquicios* retoma la ambivalencia de *lo liso* y *lo estriado* para proponer geometrías que se mueven visualmente dentro dos mundos estéticamente diferentes. En el proceso de diseño [Fig. 1], se buscó encontrar un lenguaje visual que permitiera identificar

claramente la realidad ordenada de la realidad caótica, pero, a su vez, que el observador la percibiera como una unidad, es decir, como una sola realidad.

En ese sentido, la reflexión implícita en el proceso de diseño, en las iteraciones entre lo que se piensa y se dibuja, apuntaba a lo que Escobar (2016) menciona como uno de los pilares conceptuales del diseño ontológico: el «observador» no está aislado del mundo que observa, sino que ayuda a crear el mundo a través del lenguaje, y el mundo creado lo transforma a él. Para este caso, eso significaba que el «observador» éramos nosotros transformando y siendo transformados, con la intención, además, de que el otro «observador», aquel que usaría los objetos, también ayudara, en la medida de lo posible, a transformar la realidad mientras que él mismo fuera transformado.

Por otro lado, y como se mencionó anteriormente, se seleccionó la cerámica para materializar las ideas preliminares [Fig. 2], puesto que es un material que una vez ha sido transformado y cocido posibilita un lenguaje ambivalente: es rígido y bastante durable; y, al mismo tiempo, es frágil y puede resquebrajarse con facilidad. Por tanto, ofrece una puerta de entrada especialmente elocuente sobre lo que quiere representar, esto es: la fragilidad de las estructuras sociales.



[**Figura 2.** Proceso de preparación de arcilla roja en barbotina, para ser posteriormente vertida en moldes de yeso.]

Fuente: Fotografía de los autores.

Por su parte, el proceso y las herramientas que fueron usadas para el proceso de elaboración [Fig. 3], nos permitieron entrar en contacto con la comprensión que propusimos de *lo liso* y *lo estriado*. Se seleccionaron procesos semi-industriales, como los moldes de yeso, y manuales, como el corte y el pulido, para poner en evidencia los diversos modos en que la tecnología se manifiesta y se vincula entre sí. Acá la tecnología la estaríamos entendiendo desde la mirada Leroi-Gourhan (1971), en términos simples y paleontológicos: como todo aquello que hemos exteriorizado para hacer(nos) en el mundo que nos rodea.

Es así, como el proceso de materialización de *Fisuras y Resquicios* es la explicitación del indisoluble vínculo entre las formas de hacer técnico. En otras palabras, en la elaboración de estas piezas se parte de una materia prima que viene de la tierra, y, con el objetivo de serializar el proceso, se transforma a partir de procesos y herramientas semi-industriales como son los moldes de yeso; luego, con herramientas simples de corte y pulido, se finaliza la forma conformada. Este proceso, que sigue una suerte de espiral entre niveles técnicos aparentemente separados, deja expuesto que en la práctica discursiva (dicha y materializada en el artefacto), estamos haciendo uso de unas tecnologías exteriorizadas que nos permiten constituir el mundo, y en nuestro caso, reflexionar en torno a la manera de hacer diseño y a las posibilidades que ofrece la construcción de puentes con otras disciplinas.



[Figura 3. Modelado por moldes de yeso que tiende a la serialidad con la utilización de procesos y herramientas semi-industriales. Y transformación por medio de técnicas manuales, como son los instrumentos básicos de corte y de pulido.]

Fuente: Fotografía de los autores.

A su vez, en el proceso de ideación y materialización nos pareció significativo el hecho de volcar la mirada del diseño a los procesos de producción artesanal, con sus técnicas particulares, no con un interés común de instrumentalización, sino más bien en una búsqueda por encontrar posibles respuestas a las incertidumbres de una realidad, que hoy día se puede ver literalmente fisurada y resquebrajada, frágil, mortal y finita. Es entonces, en estas maneras de hacer artesanales que no se pueden predecir, que son inciertas y contingentes, que se encuentran, sino respuestas finales a las reflexiones que hemos puesto sobre la mesa, al menos sí, una comprensión más explícita de que el mundo es en la medida que lo hacemos.

A diferencia de esas maneras de hacer el diseño, donde el proyectista se desprende de la producción y de los problemas técnicos y tecnológicos, el proyecto *Fisuras y resquicios* apostó por el contacto, la comprensión del proceso y la experimentación con el material. Con ello, fuimos conscientes de que el diseño, quizás, tiene que ver con la comprensión, de lo que ya se ha hablado con anterioridad, de cómo el mundo que pensamos y creamos, nos va constituyendo a nosotros mismos.

Como resultado [Fig. 4 y 5], desde una dimensión cognitiva y haciendo uso del lenguaje visual, la forma que estructura el proyecto es una geometría típica, ordenada y redondeada que denota seguridad y que es transformada por cortes irregulares que comunican improvisación, variación y novedad (Blijlevens, Hekkert y Thurgood, 2014).

[**Figura 4.** Proyecto Fisuras y resquicios del Laboratorio de Diseño Reforma.]
Fuente: Foto de Sandra Vélez.





[Figura 5. Todos los objetos del proyecto *Fisuras y resquicios* del Laboratorio de Diseño Reforma.]

Fuente: Foto de Sandra Vélez.

En segundo lugar, desde una dimensión perceptual, y como se puede ver en el detalle de la figura 6, los objetos logran una medida equilibrada entre la unidad y la variedad (Post, Blijlevens y Hekkert, 2013), es decir, entre el elemento unificador que es la forma esferoide, y los rombos que cambian de escala proponiendo una complejidad que no logra desbordarse.

Por último, desde una perspectiva simbólica enfocada en la dimensión social (Blijlevens y Hekkert, 2014), el proyecto sugiere sentimientos de conexión entre una persona que enfatiza su individualidad, y un colectivo que representa aquello de lo que se quiere hacer parte, que visibiliza las estructuras de poder y que comprende, como se ha dicho reiteradas veces, que la realidad social resulta de la interrelación entre *lo liso* y *lo estriado*.



[**Figura 6.** Detalle que evidencia el equilibrio entre la forma esferoide global y los relieves y calados de los rombos que equilibran la composición. Laboratorio de Diseño Reforma.]

Fuente: Foto de Sandra Vélez.

Con todo, se presentará a continuación la síntesis discursiva que carga de sentido cada una de las piezas del sistema de objetos que componen el proyecto. Como se verá, la integración entre los préstamos conceptuales del pensamiento filosófico y la resolución práctica del diseño dejan sin duda asuntos por resolver y preguntas sin contestar. Si bien esto es cierto, también lo es que la relevancia de lo propuesto reside en el procurar relaciones, buscar articulaciones y arriesgar repuestas desde un quehacer que se considera consistente y con voz propia para la enunciación creativa. Con esto en mente, podemos presentar a continuación las piezas que componen el sistema:

Objeto luz: puede ser definida como una pantalla cerámica de una lámpara de techo. Este objeto es quizás el más representativo de la propuesta, ya que es aquel que mostrará de manera más explícita y dramática las grandes fisuras de las estructuras sociales a las que hace referencia el sustento conceptual. Además, este objeto es aquel que pone de manifiesto cómo en los resquicios ofrecidos por el «fisuramiento» puede «prenderse» la vida al albergar la luz como un elemento simbólico de aquello que sigue existiendo, que sigue con vida [Fig. 7].

Objeto portador: aparentemente simple desde su función, esta pieza se puede definir en pocas palabras como un frutero o centro de mesa. Sin embargo, al suplir una función que podría decirse trivial, este objeto encuentra su potencialidad en su componente contemplativo, ya que la acción que cumple no distrae a quien lo observa y da pie a que la mirada se detenga en su configuración, en sus texturas, en el paso de algo *liso* a *lo estriado* y luego a lo fragmentado. Así, el *objeto portador*, no solo porta alimentos, sino también una buena parte del contenido del proyecto [Fig. 8].

Objeto vida: por último, se encuentra el *objeto vida* como esa pieza que completa el sistema objetual de la propuesta. Esta pieza es una maceta que aloja una planta. En el fondo, con este último objeto lo que se busca es hacer evidente que en *las fisuras* y *los resquicios* la vida no solo se «prende», sino que además «echa raíces» y crece. De allí la importancia de que las raíces de la planta acogida por el objeto sean visibles desde las fisuras aportadas por la morfología de la pieza [Fig. 9].

IDEAS FINALES

PARA CERRAR, queremos insistir en que nuestro ejercicio de develar el puente entre lo abstracto, que yace en lo reflexivo, y lo material, tras la técnica, encuentra efectivamente especial resonancia en el ejercicio creativo del diseño debido a que establece una doble vía de afectaciones. En primer lugar, una afectación que parte de la idea y llega a materializarse y que, a pesar de los vacíos inherentes que van quedando en este tránsito, brinda la posibilidad del entendimiento y la aplicación de los conceptos en el plano del mundo fáctico, esto es: de la realidad cotidiana.

[**Figura 7.** Objeto luz. Laboratorio de Diseño Reforma.]

Fuente: Foto de Sandra Vélez.





[**Figura 8.** Objeto portador. Laboratorio de Diseño Reforma.]

Fuente: Foto de Sandra Vélez.



[**Figura 9.** Objeto vida Laboratorio de Diseño Reforma.]

Fuente: Foto de Sandra Vélez.

En segundo lugar, una afectación de retorno de lo materializado y «manchado» de lo mundano propio a la vida de lo concreto hacia el mundo de las ideas, este nuevo tránsito hace que nuestro devenir como diseñadores no pueda considerarse estable. Por el contrario, somos conscientes de que en las trayectorias de los objetos que producimos reside una transformación de las ideas propias que nos determinan como diseñadores.

REFERENCIAS

- Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. México D.F.: Tusquets, 2007.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Bogotá: siglo veintiuno editores: 1991.
- Blijlevens, Janneke y Hekkert, Paul. «Influence of Social Connectedness and Autonomy on Aesthetic Pleasure for Product Designs». En *Proceedings of the 23rd Biennial Congress of the International Association of Empirical Aesthetics (IAEA)*, 2014, editado por Aaron Kozbelt, Pablo Tinio y Paul Locher, New York: IAEA.
- Deleuze, Guilles. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Deleuze, Guilles y Guattari, Felix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Dias, Sérgio. «Design e emergência, Concepção de projeto no design contemporâneo». (Dissertação de Mestrado, Mestrado em Design, Universidade Anhembi Morumbi, 2008), https://www.academia.edu/1403802/Design_e_emerg%C3%Aancia_concep%C3%A7%C3%A3o_de_projeto_no_design_contempor%C3%A2neo?auto=download
- Escobar, Arturo. *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2016.
- Fuad-Luke, Alastair. *Design Activism: beautiful strangeness for a sustainable world*. London: Earthscan, 2009.
- Krippendorff, Klaus. «Design centrado no ser humano: uma necessidade cultural». *Estudos em design*, n. 8(3) (2000): 87-98.
- Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971.
- Markussen, Thomas. «The disruptive aesthetics of design activism: enacting design between art and politics». *Design Issues*, n. 29(1) (2013): 38-50. https://doi.org/10.1162/DESI_a_00195
- Post, Ruben, Blijlevens, Janneke y Hekkert, Paul. «Unity-in-variety in product design aesthetics», En *Proceedings of TeaP*, 2013. Pabst science publishers, pp.217.
- Thorpe, Ann. «Design as activism: A conceptual tool». En *Changing the Change conference*, 2008, Turin, Allemandi.
- Thurgood, Clementine, Hekkert, Paul y Blijlevens, Janneke. The joint effect of typicality and novelty on aesthetic pleasure for product designs: Influences of safety and risk. En *Proceedings of the 23rd Biennial Congress of the International Association of Empirical Aesthetics (IAEA)*, editado por Aaron Kozbelt, Pablo Tinio y Paul Locher, New York: IAEA, 2014.
- Willis, Anne-Marie. Ontological designing. En *Design philosophy papers*, 4(2) (2006), 69-92. <https://doi.org/10.2752/144871306X13966268131514>
- Winograd, Terry y Flores, Fernando. *Hacia la comprensión de la informática y la cognición*. Barcelona: Editorial Hispano Europea, 1989.

**NOTICIAS SOBRE EL PATRIMONIO
TIPOGRÁFICO COLOMBIANO:
DESCRIPCIÓN
Y ANÁLISIS DE
DOS MUESTRAS
DE LETRAS
SALESIANAS
DEL SIGLO XX**

**NEWS ABOUT THE COLOMBIAN TYPOGRAPHIC HERITAGE: DESCRIPTION
AND ANALYSIS OF SALESIAN-TYPE SPECIMENS FROM THE XX CENTURY**

MARINA GARONE GRAVIER*

Fecha de recepción: 29 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 2 de julio de 2020

Sugerencia de citación: Garone Gravier, Marina. «Noticias sobre el patrimonio tipográfico colombiano: descripción y análisis de dos muestras de letras salesianas del siglo XX».

Revista *La Tadeo DeArte*, n. 7(7) (2021): 26-55. <https://doi.org/10.21789/24223158.1715>

* Ph.D., e investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas,
Universidad Nacional Autónoma de México, México

marinagarone@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5981-9243>

EL ESTUDIO de los especímenes tipográficos, también conocidos como muestras de letras o catálogos de tipos, permite una clase de investigación de fuentes primarias que combina las facetas histórica, tecnológica, artística y visual y, por extensión, arroja luz sobre otros aspectos de la cultura impresa. Si bien esas fuentes ofrecen una aproximación material al conocimiento del patrimonio gráfico regional, en América Latina se ha investigado poco sobre ellas. El objetivo principal de este trabajo es describir y analizar la estructura y el contenido de dos muestras tipográficas colombianas que fueron elaboradas durante la primera mitad del siglo XX, en el contexto de la enseñanza de artes y oficios en los colegios de los salesianos. El estudio de ambos documentos y su comparación con otras muestras (norteamericanas, europeas, y de dos países de América Latina), así como la revisión de bibliografía especializada, permitirá establecer el origen de algunas de las fundiciones tipográficas utilizadas en Colombia y visualizar una parte de las relaciones de la cultura gráfica colombiana con otras tradiciones tipográficas que a la fecha no se han planteado.

THE STUDY of type specimens —also known as letter samples or type catalogs— combines historical, technological, artistic and visual aspects to research primary sources. Even though these sources offer a material approach to the knowledge of the regional graphic heritage, there is scarcely any research on them in Latin America. The aim of this work is to describe and analyze the structure and content of two Colombian type specimens that were elaborated during the first half of the twentieth century in the context of arts and crafts teaching in Salesian order's schools. The interpretative study of both documents and their comparison with others samples (American, European, Argentinian and Mexican), as well as the use of specialized bibliography, will allow us to establish the origin of the typographic foundries used in Colombia and to visualize some of the relations of Colombian graphic culture with international and regional typographic traditions.

RESUMEN **ABSTRACT**

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

CATÁLOGO TYPE SPECIMENS
TIPOGRÁFICO

CULTURA GRÁFICA
GRAPHIC CULTURE

ORDEN SALESIANA
SALESIAN ORDER

COLOMBIA COLOMBIA

SIGLO XX 20TH CENTURY

PRESEN

EN EL ENCUENTRO Internacional de Teoría e Historia del Diseño Gráfico, organizado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá, 2013), ofrecí un panorama general de las muestras de letras latinoamericanas que durante varios años he reunido;¹ entre ellas había varias de Colombia de las que di noticia por primera vez. Aunque el casi centenar de catálogo de letra de varios países de la región que había identificado hasta esa fecha² no llegan a ser una radiografía fiel de la actividad tipográfica de cada nación, sí es una evidencia tangencial que permite imaginar las circunstancias que hicieron posible la identificación y catalogación de dichas muestras o, visto de modo menos optimista, las contingencias que han atentado contra su conservación.

El acopio y descripción de las muestras, aunque es un proceso lento y tedioso en sí mismo, es una tarea preparatoria para trazar otras relaciones entre productores y consumidores de material tipográfico y analizar otros fenómenos culturales. En el primer escenario —el estudio de las relaciones entre productores y consumidores—, estos documentos revelan las situaciones en que se dieron las transferencias tecnológicas de una nación, área o región a otra. En el segundo escenario —el análisis de los fenómenos culturales— es posible identificar las transferencias de prácticas tipográficas desde ciertas tradiciones europeas o norteamericanas a América Latina. Por lo anterior, la localización y mapeo de los especímenes que circularon en los países de la región permite pensar de forma pragmática en las dificultades que hay que vencer para avanzar en los estudios de las culturas impresas locales más profundos, para en un futuro cercano poder vincular nuestras tradiciones tipográficas latinoamericanas al discurso de la historia gráfica internacional.³

Si bien en la tradición anglosajona el estudio de las muestras de letras tiene más de una centuria de antigüedad, como actividad de investigación sistemática no supera las dos décadas en América Latina. La lenta incorporación de estas fuentes documentales al conjunto de las evidencias históricas que se han usado en la historia del libro y en la edición regional se puede atribuir a la dispersión de estas fuentes, a su difícil acceso o compleja o incorrecta catalogación; a la falta de conocimientos técnicos y manuales que se requieren para su correcta interpretación. También al hecho que la historiografía de la edición y la cultura gráfica de la región ha sido formulada primordialmente desde algunas áreas del saber que no han demostrado especial interés en los aspectos visual y técnicos de las artes gráficas, lo cierto es que hasta hace relativamente pocos años se está consolidando el ámbito del estudio diacrónico de la tipografía y la imprenta, más allá de la clásica perspectiva bibliográfica de viejo cuño. Quizá en ese sentido, y de manera mancomunada con otras especialidades, los comunicadores gráficos y los historiadores del arte puedan contribuir al avance sustantivo del estudio de éstas y otras fuentes de la historia del libro y la edición.

ALCANCES, LIMITACIONES, OBJETIVOS Y ORGANIZACIÓN DE ESTE TRABAJO

Si bien en este artículo se mencionarán una serie de trabajos actuales del campo de conocimiento de la historia del libro, la imprenta y la tipografía en Colombia para contextualizar el estudio de las muestras, el objetivo propuesto no es hacer un recuento historiográfico para señalar tendencias, temáticas y discusiones teóricas vigentes, salvo cuando éstas sean

TACCIÓN

pertinentes como en el apartado de la «Referencias sobre la imprenta y la tipografía en Colombia». Abordar la historiografía corriente y las discusiones de la cultura escrita de ese país no sólo excede el espacio aquí disponible sino que no corresponde al tema planteado. Dicho eso, es importante encuadrar cuál es el centro del análisis que nos hemos propuesto: siguiendo a Adams y Barker⁴ se abordarán dos «objetos bibliográficos», es decir que en el centro del estudio se ha puesto el resultado y el producto de una acción, y son estos los que pueden orientar sobre otros asuntos de sus hacedores. Este trabajo no propone una aproximación antropológica o sociológica de la tipografía colombiana y a pesar de que se mencionan personajes con nombre y apellido, no se ahonda en la circulación e intermediación que los individuos establecieron para la llegada del arte tipográfico al país. Fruto de esa misma delimitación, aunque se dan algunos datos claros, no se ahonda en la formación impartida en la Escuela de Artes y Oficios y otros talleres tipográficos o las vinculaciones que la escuela salesiana colombiana estableció con diversas casas tipográficas de carácter internacional.

En contraste con lo que no se hará, lo que sí se atiende en este trabajo son los algunos de los instrumentos que ponen en evidencia los conocimientos tipográficos salesianos a Colombia, de manera particular dos de las muestras tipográficas salidas de sus talleres que a la fecha no habían sido analizadas con el rigor que esas fuentes conlleva. La delimitación del tema y el abordaje que haremos, lejos de ser una restricción metodológica de nuestro estudio, demuestra un aporte humilde, honesto, claro y coherente con el alcance que supone un artículo académico, y que desde el título mismo hemos querido hacer explícito de forma literal. En resumen, el centro de

este trabajo son los «objetos»: concretamente las muestras tipográficas.

Tomando en consideración los alcances, limitaciones y formas de abordaje en que se inserta este trabajo, el objetivo que se persigue es analizar la estructura y el contenido de dos muestras tipográficas colombianas que fueron elaboradas durante la primera mitad del siglo XX en los colegios de artes y oficios de los salesianos. El estudio de ambos documentos y su comparación con muestras internacionales —argentinas, mexicanas, norteamericanas—, así como la revisión de bibliografía especializada, permitirá establecer el origen de una parte relevante del material tipográfico utilizado en Colombia para ese periodo y visualizar algunas de las relaciones que la cultura gráfica colombiana estableció con otras tradiciones tipográficas tanto de América Latina como de Norteamérica y Europa.

Este trabajo está organizado en los siguientes apartados: presentación; comentarios generales sobre la llegada de la imprenta colombiana a partir de algunos estudios especializados que discuten los datos históricos; presentación del proyecto educativo salesiano y sus escuelas de artes y oficios en Colombia; impacto directo de esas escuelas en la tipografía e imprenta salesianas del país; análisis de la producción de las dos muestras tipográficas que se derivan del proyecto salesiano; influencias internacionales de los talleres salesianos. Si bien cada uno de esos apartados puede ampliarse y documentarse con datos y fuentes adicionales, o por el contrario, algunos puntos del texto pueden parecer redundantes o de sobra conocido para los lectores de algunas disciplinas, lo cierto es que el abordaje de las muestras con todo lo que conlleva sigue generando ciertas «disonancias» en algunos ámbitos, de ahí que consideramos necesario organizar este trabajo con los mencionados puntos.

REFERENCIAS SOBRE LA IMPRENTA Y LA TIPOGRAFÍA EN COLOMBIA

EN LA MEDIDA que las muestras tipográficas se vinculan con la imprenta de la nación creemos relevante señalar algunos de los hitos de su devenir, así como mencionar varios de los trabajos clave que permitirán al lector ampliar su conocimiento sobre otras aristas de este tema. Las investigaciones sobre la cultura impresa para diversos momentos históricos en Colombia se pueden encontrar en obras de distintos perfiles disciplinares, iniciando con los de tradición bibliográfica que se publicaron en los siglos XIX y XX. A esos se sumarán otros estudios desde perspectivas más novedosas que aparecerán en libros y revistas desde la segunda mitad del siglo XX. Además de las noticias que el bibliógrafo chileno José Toribio Medina dio para el inicio de las tareas de imprenta en dicha latitud, por señalar un caso paradigmático de cuño bibliográfico, la llegada del arte tipográfico a ese país ha sido tratada también por Tarcisio Higuera B. en su señera obra sobre *La Imprenta en Colombia* (1970).⁵ A esa obra se sumaron con un aire más renovado varias más a partir de finales de los años 2000. El catálogo de Álvaro Garzón Marthá⁶ será un ejemplo de esa corriente.⁷ Otros textos que abordan pasajes, personajes y casos de la imprenta, sobre todo del siglo XIX, abundarán tras el despunte del segundo milenio, como los de María Teresa Álvarez sobre la imprenta de palo de Pastor Enríquez en Pasto;⁸ el elaborado a seis manos entre Adriana Bastidas Pérez, Hugo Alonso Plazas y Jorge Alberto Vega sobre la Imprenta Imparcial de Enríquez del Suroccidente Colombiano⁹ o el de reporte de investigación de Fernando Antonio Murcia Sánchez sobre la cultura letrada en las imprentas de José Antonio Cualla y Nicolás Pontón.¹⁰ Finalmente entre los más recientes aportes sobre la historia del libro y la edición del país, es posible mencionar la *Historia de la edición en Colombia 1738-1851*,¹¹ que desde una perspectiva bibliográfica vincula la producción editorial de la época colonial con la de la primera mitad del XIX, así como los libros colectivos y dossier que han surgido de grupos de trabajo.¹²

Sin embargo, creemos justo señalar que, hasta donde hemos podido revisar, salvo escasísimas excepciones, no se ha hecho énfasis con claridad, puntualidad ni con los métodos propios de la historia de la tipografía, del tema al que atiende esta contribución: las muestras de letra. Algunos de los trabajos que más concretamente atienden la tipografía en Colombia son los de Alfonso Rubio para los inicios de la tipografía en el periodo colonial y el de Juan Camilo González para el caso de la Imprenta en Nariño,¹³ aunque no se vinculan cronológicamente con los casos estudiados en este artículo.

Si bien la producción tipográfica bogotana se remonta al siglo XVIII, es importante decir que en el antes citado catálogo de Garzón Marthá, hay una hoja de tipos utilizados por Antonio Nariño, cuyo material tipográfico fue descrito en las declaraciones de su proceso judicial. La de Nariño sería entonces la muestra colombiana más antigua conocida hasta ahora.¹⁴ Sin embargo hay un hecho que no se puede dejar de señalar: no existe un repertorio, listado o bibliografía de las muestras colombianas que han circulado o están disponibles a la fecha dentro o fuera del país. En esa medida un objetivo secundario de este trabajo es llamar la atención sobre el abandono en que se ha tenido el registro, descripción y estudio de estos elementos clave de la historia de la imprenta y la edición en Colombia, lo que convierte el estudio de este género editorial específico en un ámbito prácticamente inexplorado por las disciplinas que convergen en la historia de la cultura impresa de la nación, y a este trabajo en uno de los primeros sobre la materia para el país.¹⁵

Temáticamente hablando, los recuentos más cercanos que hemos localizado para el periodo temporal de este estudio son los listados de talleres tipográficos, como el que ofrece Renán Silva,¹⁶ derivado de un documento localizado en la Biblioteca Nacional de Colombia vinculado, según el estudioso refiere en su presentación de dos páginas, de un proyecto de «estadística social y cultural de Colombia» que propuso Daniel Samper Ortega, quien fuera director de esa institución entre 1931 y 1938.

Regresando a los censos de imprentas, y considerando que existe ese documento que revela la localización de las imprentas del país, creímos pertinente señalar las que hubo en Bogotá para el periodo de nuestro estudio porque da información complementaria sobre la densidad de estas actividades productivas en un lugar y para una época determinada. A comienzos del siglo XIX había en la capital colombiana dos imprentas adquiridas en los Estados Unidos: la Imprenta del Estado, que funcionó hasta 1881 y luego se llamó Imprenta del Gobierno, y la imprenta El Sol, que más tarde pasó a manos de Caldas. La imprenta oficial colombiana data de 1894, cuando se adquirió el taller de Echavarría Hermanos.¹⁷ Durante la presidencia de Miguel Antonio Caro, el Ministerio de Gobierno¹⁸ estaba al mando del taller. En el siguiente mapa se localizan los talleres que funcionaron entre 1880 y 1934, cuya fuente son las *Memorias* de Abrahán Gardeazábal. Ese es el panorama en el que se insertaron los talleres salesianos que publicaron las muestras que estudiaremos.

[Mapa 1. Establecimientos tipográficos de Bogotá.¹⁹]



- | | | |
|---|----------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Imprenta de Zalamea Hermanos | 9. Imprenta de La Luz | 19. Imprenta de Medardo Rivas |
| 2. Imprenta de Gaitán | 10. Imprenta de Jerónimo Argáez | 20. Imprenta de Marco A. Pizano |
| 3. Imprenta de Echavarría Hermanos
(después Imprenta Nacional) | 11. Imprenta de Juan Casís | 21. Imprenta de Gregorio Gutiérrez |
| 4. Imprenta de Agustín Núñez | 12. Imprenta de Herrera Hermanos | 22. Imprenta de Lleras |
| 5. Imprenta de Alcázar Hermanos | 13. Tipografía de Villegas | 23. Imprenta de San Bernardo |
| 6. Imprenta de Ángel María Galin | 14. Imprenta de los jesuitas | 24. Imprenta del Águila Negra |
| 7. Imprenta de Briceño y Urdaneta (después
de Silvestre) | 15. Imprenta del Voto Nacional; | 25. Imprenta de la Gaceta Republicana |
| 8. Imprenta de Ignacio Borda | 16. Imprenta Franciscana | 26. Imprenta de El Nuevo Tiempo |
| | 17. Imprenta de Carteles | 27. Imprenta de Antonio Izquierdo |
| | 18. Tipografía Salesiana | |

ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS EN COLOMBIA:

BREVES COMENTARIOS SOBRE EL PROYECTO SALESIANO

LA HISTORIA del vínculo directo entre la Iglesia Católica de Roma y las artes gráficas se remonta a finales del siglo XVI, cuando el papa Sixto V decidió fundar la Imprenta Políglota Vaticana, institución que desde entonces se ocupa de la producción de los documentos de la Santa Sede, de las ediciones emanadas del Vaticano y, más recientemente, del periódico *L'Osservatore Romano*.²⁰ Siglos más tarde, a finales de la década de 1930, el papa Pío XI le otorga la administración de ambos talleres a los salesianos. Cuentan que el origen de este pedido se remonta a la juventud de este papa, quien en alguna ocasión visita a Don Bosco en el oratorio de Valdocco y lo ve en acción frente a los talleres tipográficos. A partir de 1937, una comunidad salesiana se instala en el Vaticano y se hace cargo de las ediciones de la Iglesia católica.²¹ Años más tarde, por haber iniciado la *Revista Lecturas Católicas*, Don Bosco sería nombrado patrón de los editores católicos. Don Bosco fue conocido en Colombia gracias a María Ortega de Pardo, una colombiana que residía en la capital francesa hacia 1883, y que se curó tras recibir la bendición del salesiano. Además de las numerosas menciones que desde entonces ella le tributó en su epistolario, el diario *La Nación* de Bogotá publicó la vida de Don Bosco, escrita por Carlos D'espiney. Las reiteradas menciones favorecieron la amplia difusión de las labores de esa familia de religiosos en ese país sudamericano. Y fue así que tras una petición del papa León XIII, el superior de los salesianos firmó el contrato de fundación de la orden para el envío de la primera expedición el 1 de mayo de 1889. Las comunicaciones entre dicho padre y el Gobierno colombiano se plantearon sobre la base de

«proveer a la educación religiosa, científica y artística de la juventud colombiana [...] mediante escuelas de artes y oficios».

La fundación de un colegio salesiano había sido solicitada insistentemente desde 1882 por el obispo de Cartagena, Eugenio Biffi, y desde 1886 por el Gobierno colombiano que entonces presidía Rafael Núñez. Finalmente, por intervención directa del papa León XIII, el sucesor de la congregación, Miguel Rúa, envió a los ocho primeros salesianos a ese país. En el grupo había un carpintero, un sastre y un zapatero. Tras un par de moradas, la construcción del Colegio Salesiano de León XIII, en honor al papa intercesor, se inició el 1 de septiembre de 1890.²²

Aunque el proyecto inicial de la congregación era crear un establecimiento para la enseñanza de artes aplicadas, a este se sumaron los estudios clásicos para la formación vocacional y en consecuencia se dio la división de los alumnos entre estudiantes y artesanos. Siguiendo la tradición italiana original, el colegio era un internado de varones. En 1957 se separó la sección técnica del colegio, se fundó el Instituto Técnico Centro Don Bosco y el Colegio de León XIII se mantuvo como bachillerato. Desde 1958 a 1972 se aceptaron alumnos externos, y en ese último año desapareció el internado. Más tarde se añadieron otros cursos que devinieron en el Instituto Nocturno Don Bosco y en la sección de escuela primaria, procurando recuperar el sentido y nombre originales, en 1988 se fundó el Centro de Formación Técnica León XIII, que contribuyó además a la fundación del Servicio Nacional de Aprendizaje (Sena).²³

TIPOGRAFÍA E IMPRENTA SALESIANAS EN COLOMBIA

EL IMPACTO que los colegios salesianos tuvieron en la educación y en la formación técnica en numerosos ámbitos de la vida colombiana ha sido abordado por varios estudiosos.²⁴ En las artes gráficas, los primeros hermanos tipógrafos de los que se tiene noticia fueron los que se presentan en la tabla 1.²⁵

NOMBRE	PAÍS DE ORIGEN	ESPECIALIDAD	PERIODO DE LABOR
HERMANO CÉSAR PRANO	Italia	Tipografía e Impresión	1891 -1901
HERMANO PEDRO GRASSO	Italia	Fundición ²⁶ de tipos	1893 -
DÁMASO M. MEDIANO	Italia	Fundición de tipos	1905-1926 (Maestro de fundición tipos)
LUIS MORISI	Italia	Fundición tipos	1926 (Ayudante de fundición tipos)

[**Tabla 1.** Maestros de la Escuela Salesiana de Artes y Oficios León XIII por especialidad, décadas de 1910 y 1920.²⁷]

En la Escuela Salesiana de Artes y Oficios León XIII, en la década de 1920, había tres orientaciones vinculadas con las artes del libro: fundición de tipos, tipografía y encuadernación.²⁸ La imprenta era la responsable de publicar importantes tirajes de obras locales y extranjeras — traducciones— que servían de apoyo al proyecto educativo salesiano. En los libros publicados en los talleres salesianos se destacan cuatro géneros:²⁹ materiales relacionados con la vida de la congregación: planos de sus edificios, programas de sus eventos y biografías de algunos de sus miembros; textos de historia; partituras musicales; lecturas para la educación técnica, en especial de artes del libro.

Según el catálogo de la Biblioteca Nacional de Colombia, entre 1932 y 1951³⁰ se publicaron siete títulos sobre encuadernación:³¹

El decorado de los lomos y algunos estilos en la encuadernación, de Gregorio Bautista, Bogotá: Colegio Salesiano de León XIII, 1932.

El corte del libro y sus diferentes decoraciones, de Pablo G. Ortíz, Bogotá: Colegio Salesiano de León XIII, 1936.

Encuadernación de libros usados, de Efraín Betancourt, Bogotá: Colegio Salesiano de León XIII, 1937.

Libros en media piel, de Rafael Herrera M., Bogotá: Colegio Salesiano de León XIII, 1941.

La encuadernación y la práctica, de Oswaldo Acosta B., Bogotá: Colegio Salesiano de León XIII, 1945.

Decoración del libro, de Luis Eduardo Amaya G., Bogotá: Colegio Salesiano de León XIII, 1950.

[*Dorado de cortes*] de Francisco de Paula Villamil, Bogotá: Colegio Salesiano de León XIII, 1951.

La escuela de fundición de tipos se convirtió en distribuidora de implementos tipográficos para Bogotá y el resto del país. Al parecer, los salesianos fueron los primeros en importar máquinas fundidoras de tipos e impresoras Heidelberg, tanto en sus versiones de minervas como cilíndricas.³² El responsable de la escuela de fundición fue el maestro Pedro Grasso, que había llegado a Colombia con el primer grupo de salesianos en 1890.³³

El también hermano salesiano César Prano trabajó entre 1893 y 1927 y fue maestro de varias generaciones de operarios en Colombia. «Se distinguió como maestro del detalle fino, perfecto y formador, como rememora uno de sus discípulos».³⁴ En 1905 fue nombrado administrador y jefe de los talleres salesianos, y durante su administración, descrita como mesurada e inteligente, la casa salesiana importó papel y artículos de encuadernación al por mayor.³⁵ En su estudio sobre la educación técnica colombiana, Alberto Mayor se refiere a la posibilidad de que Prano haya sido el autor del libro *Tipos. Viñetas, Grabados*.³⁶ De lo que no cabe duda es que Prano introdujo en Colombia las mejores tradiciones tipográficas europeas. José Preti fue otro de los maestros tipógrafo salesianos, un verdadero intelectual, músico,³⁷ compositor y políglota, quien había sido alumno de las famosas escuelas italianas de San Benigno Canavese.³⁸

Los salesianos aún editan e imprimen obras, en especial documentos destinados a la prédica evangélica católica.³⁹ Así le han dado continuidad a un trabajo y a una tradición gráfica que ya supera el siglo de antigüedad.

SI LAS MUESTRAS de letra son un género editorial habitual es diversas tradiciones tipográficas ¿cuáles hubo en Colombia durante el siglo XX? Con esta pregunta en mente revisé algunos acervos, empezando por el más relevante del país: la Biblioteca Nacional. Ahí localicé uno bastante temprano titulado *Muestrario de tipos, orlas, clichés de la Imprenta del Departamento de Nariño*, publicado por el departamento de Nariño en Pasto, en 1912, bajo la responsabilidad del director Sergio Paz.

El documento tiene 33 páginas, incluida la portada. Sus contenidos textuales son aforismos, frases de políticos y próceres nacionales y nombres geográficos y de personajes de la historia local. El muestrario contiene tipos para periódicos y folletos, para títulos y remiendos, tipos de madera para carteles, así como líneas, iniciales adornadas, orlas, rayas. Los estilos están presentados por puntaje y nombre antiguo y moderno, como *nompareil*, *breviario*, *bourgeois*, *long primer*, *pica*, y las medidas están dadas en puntos tipográficos. En relación con las familias tipográficas, los nombres que aparecen son *French*, *Cadmus*, *Clarendon*, *Iroquois*, *De Vinne*, *Art Gothic*, *Washington*, *Runic*, *Aquatint*, *Crayon*, *Script*, *Egyptian*, *Aldine*, y sus variantes de estilos: *normal*, *condensado* y *extracondensado*. Otros elementos de análisis para esta muestra quedarán para futuras investigaciones.

DOS MUESTRAS TIPOGRÁFICAS SALESIANAS DEL SIGLO XX



[**Figura 1.** Muestrario de tipos, orlas, clichés de la Imprenta del Departamento de Nariño, publicado en 1912 por el departamento de Nariño, en [Pasto], bajo la responsabilidad del director Sergio Paz, Biblioteca Nacional de Colombia.]

Créditos del fotógrafo: Marta Isabel Gómez. **Derechos de la imagen:** Biblioteca Nacional de Colombia.

Siguiendo con la búsqueda de muestras localicé otros dos especímenes colombianos: *Tipos, viñetas, grabados de la Escuela Tipográfica Salesiana* y *Tipos de texto y titulares: fabricación alemana*. Del primero hay un ejemplar en la Biblioteca del Centro Histórico Salesiano de Bogotá y del segundo hay dos ejemplares, uno en esta biblioteca, la salesiana, y otro en la Biblioteca Nacional de Colombia.⁴⁰ En las siguientes líneas, y considerando el espacio disponible en un artículo, ofreceré una primera descripción de ambos muestrarios producidos por los reconocidos impulsores de la renovación de las artes gráficas en Colombia. Ambas piezas son relevantes porque dan una buena imagen de un periodo de esplendor de la tipografía del país. En los anexos 1 y 2 se presentan los títulos y contenidos sumarios de ambos muestrarios.⁴¹

Tipos, viñetas, grabados de la Escuela Tipográfica Salesiana fue publicado en Bogotá aproximadamente en 1920. Es un documento de 127 páginas en formato apaisado. La muestra presenta los tipos ordenados de menor a mayor, con y sin interlineado y se los describe como tipos Elzevir,

Bolonia, Romano, Moderno y Latino Antigo; también hay variantes negras, renacimiento, condensada, extendido, fileteado y estrecho. La muestra propone además varias versiones, también conocidas en tipografía como *revivals*, de Bolonia, Jenson, y Aldino, así como otros nombres comerciales como Niove, Cosmo, Marconi, Splendor, Remington, Fulgur, Ireos, Circe, por mencionar algunos más.

Se encuentra también un tipo llamado Colombiano, que seguramente responde a la estrategia nominal geográfica. También hay tipos góticos y griegos, así como juegos de viñetas, rayas y esquíneros de cobre, imágenes religiosas y el escudo del país; imágenes de estilos varios, comerciales y en color, típicas de las fundiciones comerciales norteamericanas, y otras con franco sabor *art nouveau*. Al decir de Mayor, «la Escuela Tipográfica del León XIII editaba sus propios catálogos, donde son visibles las influencias modernistas en viñetas, adornos e imágenes humanas [...] Las figuras femeninas ofrecen una no disimulada y discreta sensualidad, al estilo de Klimt, en contraste con la brutalidad implícita en la fiesta de toros».⁴²

[**Figura 2.** *Tipos, viñetas, grabados de la Escuela Tipográfica Salesiana.* , Bogotá, Escuela Tipográfica Salesiana, [ca. 192-?], Biblioteca del Centro Histórico Salesiano de Bogotá.]

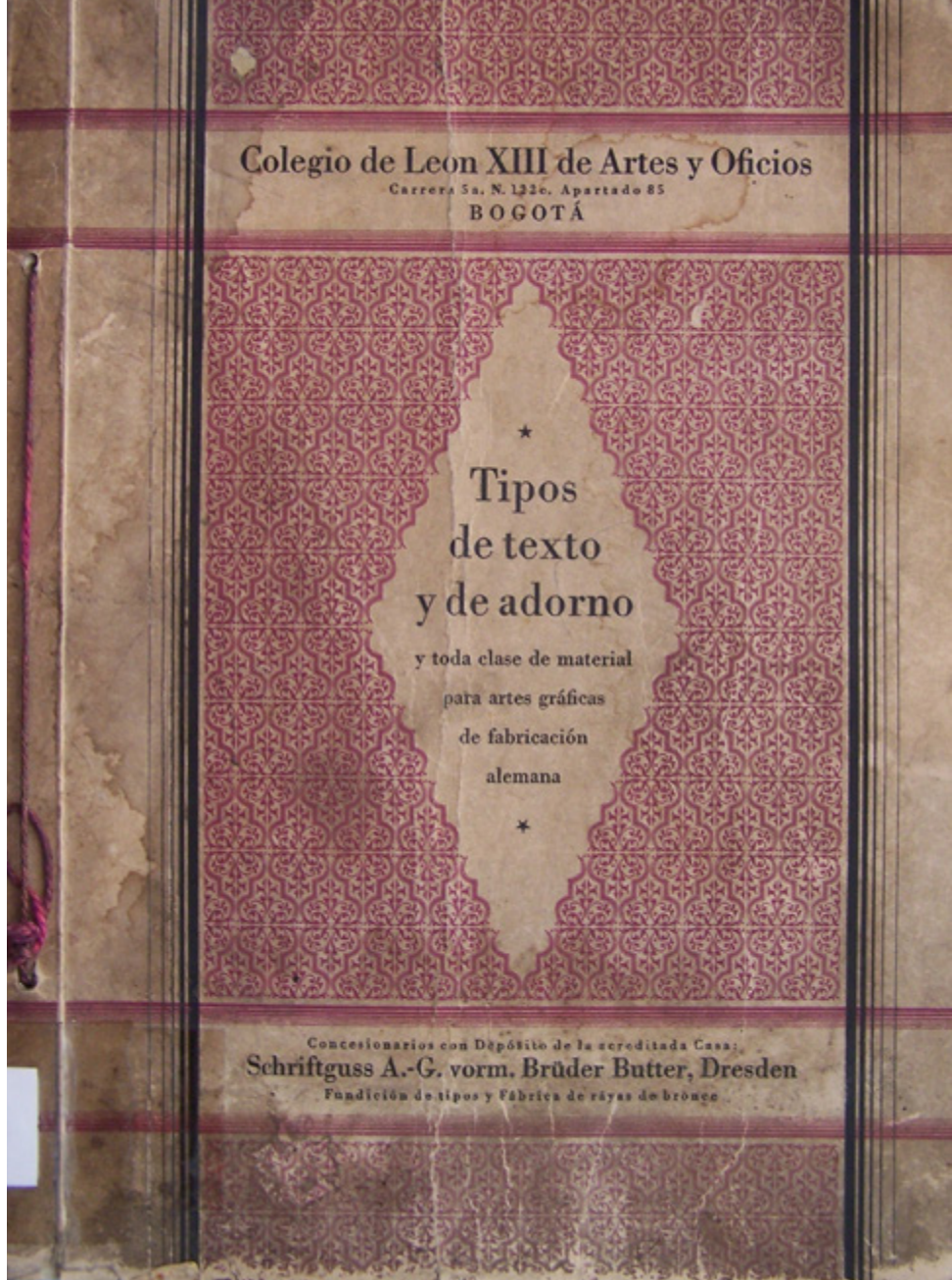
Créditos del fotógrafo: Marta Isabel Gómez.



Tipos de texto y titulares: fabricación alemana, el segundo catálogo, fue publicado en Bogotá por el Colegio de León XIII de Artes y Oficios, es un documento de 288 páginas en formato vertical. Según el catálogo digital de la Biblioteca Nacional de Colombia, la obra se produjo aproximadamente en 1940. Sin embargo, la existencia de varios cronomarcadores o referencias temporales nos permiten afirmar que la fecha de la muestra oscila entre 1925 y 1930. Ofrezco como ejemplo de este asunto⁴³ el anuncio de la aparición de la obra de Nonni, *Aventuras de un jovencito islandés*, escrita por Jón Svensson y traducida al español por Luis Nácar. La primera edición es de 1925, en Friburgo.⁴⁴ Por otro lado, el anuncio del tratamiento de belleza de Elizabeth Arden apareció por primera vez en la prensa colombiana en agosto de 1929,⁴⁵ pero en varias páginas aparece la expresión «Catálogo 1930»⁴⁶ y otras fechas precisas de ese mismo año.⁴⁷

Además de letrerías, la muestra contiene orlas y viñetas de antimonio y galvanos sobre pie de madera, rayas de bronce, numeraciones especiales para listas de precios, catálogos, tablas, planillas. El documento cierra con instrumentos varios como numeradores automáticos para las máquinas de imprimir, cortadores de regletas, cuñas, imposiciones, bruzas para limpiar y componedores de plata.

En esta segunda muestra es mucho más evidente la estrategia nominal geográfica nacionalista que he localizado en otras muestras latinoamericanas: tienen nombres de ciudades y regiones del país: Bogotá, Cúcuta, Bolívar; Cartagena, Pasto, Sucre, Magdalena, Girardot, entre otros. Además presenta un repertorio más amplio de posturas (redonda y cursiva), pesos (negras, supernegras) y alteraciones del tipo (sombreados, tridimensionales, condensados y expandidos), así como combinaciones de esas variantes, como estrecha seminegra o cursiva clara. A diferencia de la muestra anterior, en ésta se intercalan numerosos anuncios en los que se ve cómo podrían usarse tal o cual letra, marcos, ornamentos y bordes.



[Figura 3. *Tipos de texto y de adorno... de fabricación alemana*, Colegio de León XIII de Artes y Oficios, Bogotá, [1920], Biblioteca Nacional de Colombia.]

Créditos del fotógrafo: Marta Isabel Gómez.

INFLUENCIAS INTERNACIONALES EN LA TIPOGRAFÍA COLOMBIANA

EN LA MEDIDA que hasta el momento de la publicación de este ensayo solo existen estudios parciales que permiten conocer los nexos concretos que hubo entre las casas fundidoras tipográficas internacionales y América Latina para algunos momentos de la historia de la tipografía y pocos espacios geográficos, una opción metodológica para identificar cuáles pudieron ser dichos nexos, filiaciones, influencias y procedencias es la comparación de especímenes tipográficos de distintas latitudes de modo tal que se puedan encontrar continuidades o rupturas entre tradiciones tipográficas. Con esa idea en mente se decidió escoger tres muestras para contrastarlas con las dos colombianas: un par de muestras argentinas y una de circulación mexicana, es decir dos del extremo sur de América Latina y una del extremo norte para valorar si las rutas comerciales y materiales de la tipografía colombiana «manifestadas» en las muestras coincidían o no con las rutas de las otras dos naciones. Adicionalmente se consideró que las muestras contra las que se comparara las colombianas fueran de la primera mitad del siglo XX para garantizar que el material tipográfico que se revisara estuviera aún en circulación en territorio latinoamericano. El centro o foco de la comparación giró principalmente en torno a la identificación de modelos gráfico, concretamente de los diseños o estilos históricos de las letras, y en segundo lugar se mencionaron otros elementos de los catálogos tipográficos, como la organización interna y algunos comentarios sobre sus contenidos textuales. Los catálogos internacionales seleccionados para la comparación fueron dos muestras argentinas (Serra Hermanos, Buenos Aires, 1924;⁴⁸ y Hoffman & Stocker, Buenos Aires, 1938)⁴⁹ y el catálogo de la National Paper & Type Co. (México / New York).

Esa comparación permitió advertir que las muestras colombianas no mantenían el nombre original de las familias tipográficas, lo que quizá pueda deberse a que se rebautizaban para que correspondieran a las tradiciones nominales previamente existentes en el país, o a que los operarios estuvieran acostumbrados a emplear otros nombres. El repertorio de las muestras colombianas corresponde en su mayoría al de la muestra mexicana,⁵⁰ y en menor medida al de las dos muestras argentinas. Esto me permitió establecer una primera filiación o continuidad entre la tradición colombiana y la norteamericana, con posteriores matices italianos y alemanes.

Las tablas 2 y 3 consignan los siguientes datos: para todas las columnas se pusieron los nombres de las familias tal cuál aparecen en los catálogos salesianos; este elemento es clave para conocer la estrategia nominativa de las muestras. Otras de las expresiones de la columna izquierda como «interlineado 1» o la relación de puntajes (por ejemplo: 9, 18, 28, 36, 45 [sic.]), son literalmente las que figuran en los catálogos y no corresponden a mediciones realizadas por mí, en esa medida no son fruto de interpretación personal porque expresan lo expuesto en el original. El último dato que figura en las columnas es el número de la página de los catálogos originales en el que se encuentran las informaciones.

CATÁLOGO TIPOGRÁFICO SALESIANO	CATÁLOGO DE TIPOS MAQUINARIA Y MATERIALES... / (MEX)	HOFFMAN (1938, ARG)	SERRA HERMANOS (1924, ARG)
ELZEVIR / Interlineado de 2 puntos / p. 4	Caslon Oldstyle / p.18		
ELZEVIR / Interlineado de 1 punto / p. 4	Caslon Oldstyle Italic / p. 19		
RENACIMIENTO / 18, 24,36, 48 / p. 10	Serie Menú Roman / p. 193		
ALDINO / 9, 18, 28, 36, 45 / p. 12	Bodoni Bold / p. 81		
COSMO CLARO / 12, 16, 18, 24 / p. 19	Cooperplate Gothic Italic / p. 152		
MARCONI / 12, 16, 18, 31 / p. 21	Serie Cardstyle / p. 192		
SPLENDOR / 10, 12 / p. 22	Engravers Roman Shaded / p. 185		
INGLESA VICTORIA / 12, 20, 28 / p. 23			
ROMANO MODERNO / 16 / p.9		Antigua media negra / No. 250 / p. 43	
LATINO ANTIGUO / 18, 28, 32 / p. 15		Grotesca ancha negra / p. 51	
IRIS / 24 y 36 / p. 31		cuerpo 24 / N° 1115 b (fuerte) / p. 77	
GÓTICO ESTRECHO / 8, 12, 24, 36, 48, 60 / p. 26			Britania / No. 3768 al No. 3776 / p. 137

[**Tabla 2.** Comparaciones de la muestras Tipos de texto y de adorno... Colegio de León XIII con otras de América Latina.]

TIPOS DE TEXTO Y DE ADORNO Y DE TODA CLASE... COLEGIO DE LEÓN XIII	CATÁLOGO DE TIPOS MAQUINARIA Y MATERIALES... / (MEX)	HOFFMAN 1938 (ARG)	1924 SERRA HERMANOS (ARG)
Serie 1: Bogotá / p. 3	Bodoni Bold / p. 81		
p. 5	Bodoni Bold / p. 81		
Serie 2: Bogotá Cursiva / p. 6	Bodoni Italic / 9. 79		
Serie 2: Bogotá Cursiva / p. 7	Bodoni Bold Italic / p. 83		
Serie 28: Versales Colombia Clara / p. 90	Caslon Openface / p. 29		
Serie 39: Versales Huila / p. 122	Light Copperplate Gothic / p. 145		
Serie 40: Versales Huila Seminegra / p. 123	Heavy Copperplate Gothic / p. 148		
Serie 41: Versales Huila Cursiva / p. 126	Cooperplate Gothic Italic / p. 152		
Serie 5: Cúcuta seminegra / p. 15		Antigua media / p. 43	
Serie 6: Cúcuta seminegra / p. 15		Antigua negra / p. 41	
Serie 14: Tumaco / p. 43			Venus Ancha Fina / p. 72 (son muy similares)
Serie 18: Pasto estrecho seminegra / p. 55			Etienne egípcia / p. 119
Serie 19: Pasto seminegra / p. 59			Etienne estrecha negra / p. 121

[**Tabla 3.** Comparaciones de la muestras *Tipos, viñetas, grabados* con otras de América Latina.]

En la muestra *Tipos, viñetas, grabados* es claro el origen italiano del material tipográfico, evidente entre otras razones por la reiteración de los nombres de los tipos Niove, Bodonia, Etrusco y Splendor. No debe extrañarnos esa filiación tipográfica mediterránea, pues los hermanos salesianos son originarios del norte de Italia, donde justamente se desarrolló una potente industria gráfica. Vale la pena mencionar además que, en la Biblioteca Nacional de Colombia, existe un catálogo de Nebiolo que es posible datar en el mismo periodo de producción de las muestras salesianas que se están analizando. Este dato es relevante por varios asuntos y permite detenernos en un punto que quizá podría pasar inadvertido en una lectura superficial de este tema: si las muestras conservadas actualmente en bibliotecas y acervos son de suyo escasas, en cambio sorprende que justo uno de esos catálogos conservados haya sido publicado justamente de la misma región geográfica de procedencia de los salesianos. Lejos de ser una casualidad o un dato anecdótico, esta coincidencia podría ser evidencia de un posible patrón de filiación comercial y estética en las corrientes de aprovisionamiento de insumos de imprenta en Colombia que hasta la fecha no habían sido señalados, sin duda ésta y otras cosas más que describo y comento permitirán llevar a cabo futuras indagaciones.

Pero ¿qué fue la fundición Nebiolo? Esta empresa se remonta al año 1878, cuando el piemontés Giovanni Nebiolo compró una pequeña fundición tipográfica que pertenecía a Giacomo Narizzano. Entre 1888 y 1899 la empresa tuvo su momento de pujanza y se convirtió en la fundición más importante de Italia, pero la difusión de los nuevos procesos de producción tipográfica (monotipo y linotipo) que impactó la prensa periódica, deprimió el mercado comercial de las fundiciones tradicionales como la Nebiolo. Eso obligó al dueño a modificar su producción y pedir capitales para ello. Años más tarde, en abril de 1906, se aprobó la transformación de Nebiolo en «sociedad anónima de responsabilidad limitada». La muerte de Levi en 1911 coincidió con un descenso de ventas en el mercado italiano. En 1924 cambió el nombre a Fonderia di caratteri e Fabbrica di macchine Ditta Nebiolo & Comp. Entre 1927 y 1929 la Nebiolo incrementó sus exportaciones en un 75% y compró una compañía rival, la SALF Fondografica de Turín. Sin embargo, la crisis financiera de 1930 produjo una fuerte caída en sus ventas y pérdidas en determinados mercados, especialmente en los de América del Sur. En cuanto a su repertorio tipográfico, en 1920 publicó el *Campionario Caratteri e Fregi Tipografici*, un catálogo de 900 páginas, y en 1928 sacó otro, algunas de cuyas series son Elzeviro modernos, Raffaello, Romanos antiguos, Metastasio, Radio, Lombardía, Bolonia, Rinascimento, Vinci, Urania, Liguria, Valparaíso, Iliada, Filadelfia y Boston.⁵¹

Además de las letras norteamericanas e italianas que hemos mencionado, en el segundo catálogo que estudiamos es mucho más explícito el origen de la fundición de letras ya que en su portada se señala claramente que era concesionario de la casa Alemana Schriftguss A.-G. Vorm. Brüder Butter, con base en Dresden. Debido al auge

del mercado publicitario de Norteamérica, Suramérica y Escandinavia, el negocio alemán de fundición tipográfica tuvo una considerable expansión a principios del siglo XX. Su prestigio y monopolio internacional crecieron y las revistas de artes gráficas contribuyeron considerablemente al éxito de la exportación y consumo de ese material de imprenta. En ese contexto aparece la promoción de la compañía Brüder Butter —más tarde cambiaría su nombre a *Schriftguß AG vormals Brüder Butter*—, que llama la atención por el manejo desenfadado de sus productos, la disposición de sus textos, colores y formas que hoy podría caracterizarse como de humorístico.

La empresa Brüder Butter se fundó en 1892 y tuvo su antecedente en otra llamada *Otto Ludwig Bechert*, fundada en 1889. En 1922 se convirtió en la sociedad anónima *Schriftguß A.G. vorm. Brüder Butter* y se afilió a la asociación alemana de empresas tipográficas de [Verein deutscher Schriftgießereien]. Según Maurice Göldner, las primeras muestras de letras que se conservan de Brüder Butter datan de 1900, en las muestras se presentan diseños de estereotipia, galvanoplastia, xilografía, viñetas, y se anuncia la venta de materiales para la imprenta: marcos, ornamentos y viñetas para el comercio y periódicos. Uno de los primeros éxitos que tuvo la empresa fue hacia 1913, cuando presentó un tipo de letras para carteles que se fundían entre 72 y 96 puntos. Entonces la compañía contaba con ochenta empleados y treinta máquinas Monotype mecánicas. En sus muestras tipográficas aparece la fuente tipográfica Ohio, que la empresa importó de Estados Unidos.

En la década de los años veinte, Brüder Butter amplió sus instalaciones físicas y operativas —además de fuentes vendía maquinaria e instrumentos de imprenta— y su surtido de letras —introdujo la Ohio-Kraft, por ejemplo—. En 1933, con la llegada del nacionalsocialismo, la dirección creativa y la estructura administrativa de la empresa cambió. En 1937 se convirtió en la sociedad *Schriftguß K.G. vorm. Brüder Butter*, y después de la Segunda Guerra Mundial fue nacionalizada y expropiada oficialmente. A partir de 1948 se llamó VEB *Schriftguss Dresden*. En 1951, después de la fundación de la República Democrática Alemana, la empresa cambió de nombre por última vez: VEB *Typoart – Drucktypen, Matrizen, Messinglinien*.

Con estos cambios administrativos, muchas de las fuentes para carteles y publicidad que la habían distinguido desaparecieron de los libros de muestras de *Typoart*. Como explica Maurice Göldner,⁵² el olvido de los diseños de esta empresa se debe a ese cambio de rumbo político de *Typoart*, después de 1945, y a las dificultades para determinar el estado de los derechos de autor de algunos diseños con el cierre de la empresa en 1989.⁵³

Dado que solo he tenido acceso a una parte de la información relacionada con los catálogos de Brüder Butter,⁵⁴ no puedo ofrecer aquí una comparación completa de los materiales tipográficos alemanes con los de la muestra del Colegio León XIII, sin embargo hay una página de la muestra alemana que usa indistintamente los nombres Ohio-Kraft y Saxonia,⁵⁵ y que corresponde literalmente a la *Sucre cursiva negra*⁵⁶ de la muestra colombiana.

CONCLUSIONES

UNA DE LAS primeras cosas que queremos resaltar en estas conclusiones es la valoración sobre los aspectos teóricos y metodológicos empleados en el trabajo. Sin duda la suficiencia o carencia en que ambos aspectos han sido tratados aquí dependerá en gran medida del horizonte de expectativas del lector dado por el marco disciplinar desde el que lea, es ese marco el que proveerá los juicios (o prejuicios) para aquilatar un trabajo. Las muestras tipográficas en general y las colombianas analizadas en este caso son las fuentes estudiadas y de las que se desprenden un sinnúmero de asuntos, algunos de orden práctico y que atañen a su modo de estudio científico y otras de orden simbólico. Los aspectos referentes al método con el que se estudian las muestras han sido descritos por varios estudiosos del tema y por mí misma en varios textos previos y por ello creo redundantes volverlos a repetir. Sin embargo, es más sugerente pensar en lo que las muestras propician a nivel simbólico, y lo que su estudio permite preguntar: ¿cuáles son las razones de que en un país con tradición impresa que se remonta al siglo XVIII, esta clase de fuentes documentales prácticamente han pasado desapercibidas hasta ahora? No tengo respuesta a esto, pero sí se puede señalar que el descuido queda en evidencia al momento de no poder citar prácticamente ningún otro estudio que de manera explícita y no colateralmente, se dedique a esta misma clase de documentos. Por lo anterior no está de más insistir en que solo a partir de su localización y descripción de los catálogos de letras, como el que aquí hemos ofrecido para dos casos, se podría avanzar con paso firme para responder algunas otras cuestiones de interés en los estudios del libro, por ejemplo los fenómenos sociales de más amplio espectro, tales como las formas en que la tipografía influyó en las formas de lectura y consumo en Colombia de la época, o como el uso de las muestras se relacionó con la implementación de algún proyecto político-ideológico en algún periodo dado. Y a fin de cuentas, pasar de los «objetos» a los «sujetos» implicados en la creación de impresos, tales como editores, fundidores, libreros, escritores, distribuidores, etc. Quizá esto también deja en evidencia que las actividades de diseño tipográfico e impresión no siempre quedan condicionadas a otros factores o actores, sino que muchas veces son ellas mismas las que determinan una serie de posibilidades de la cultura impresa y en consecuencia sus formas de indagación histórica.

Ahora bien, por lo que a los casos de estudio se refiere estas dos muestras colombianas de las décadas de 1920 y 1930 revelan una ampliación del repertorio tipo-iconográfico disponible en los talleres salesianos. La nomenclatura de los

PRELIMINARES

cuerpos tipográficos cambia —pasa de la antigua a la moderna de puntos Didot— y el registro visual de las variantes de letra se amplía, acorde con las necesidades de la gráfica comercial. Además, se refuerza la estrategia nominal geográfica local, hecho que ya había detectado y expuesto en el estudio de muestras argentina del siglo XIX.⁵⁷ En estas muestras colombianas es evidente el cambio en la estética del material gráfico: del estilo *art nouveau* cede paso a un gusto un poco más moderno. La época de producción de las muestras coincide con el auge de las publicaciones salesianas sobre artes y oficios del libro, según lo que observé en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Colombia. Desde el punto de vista del análisis de los contenidos textuales, como comenté someramente respecto de los textos de la muestra tipográfica de Pasto en comparación con las dos salesianas, se aprecia un giro de la información desde lo moralizante e histórico a los contenidos comerciales, giro que está en sintonía con el despegue regional de la publicidad al estilo norteamericano, frente a las cuales las empresas latinoamericanas debieron reaccionar para no perder clientela.

Más allá de la profundización que requiere el análisis y la descripción que se presenta en esta ocasión, es importante observar estas muestras en una dimensión regional, no solo para comparar sus aspectos técnicos y estéticos con otras muestras latinoamericanas, sino también para identificar las motivaciones de sus productores en ambientes concretos, en este caso los salesianos en Colombia.⁵⁸ Fuera de la época colonial, durante los siglos XIX y XX son muy pocos los casos conocidos de imprentas a cargo de alguna congregación religiosa, con intención de beneficencia o de bien público. En este sentido, Colombia se suma a talleres similares de Uruguay, Perú, Argentina y México.⁵⁹ Más allá de la naturaleza religiosa del caso que aquí se señala, es preciso advertir que este trabajo permite abordar a futuro análisis de corte transnacional para el estudio de la tipografía, no solo porque los salesianos en sí mismos son una corporación transterritorial, sino porque las corrientes estéticas que hemos descrito aquí también lo habilitan, el caso de los saberes tipográficos de los salesianos, como lo fue de los jesuitas en periodos previos y de otros grupos religiosos, es una pieza que forma parte de una historia mayor de circulación de saberes y técnicas, y que de forma complementaria se engarza con la profesionalización del arte tipográfico en América Latina en el que participaron diversas tradiciones culturales. Ese tema, que excede el propósito inicial de este trabajo, en cambio ofrece un camino que proponemos recorrer a aquellos interesados en los estudios de la cultura impresa de Colombia y América Latina.

DEDICATORIA

A Marisol Orozco-Álvarez.

AGRADECIMIENTOS

Martha Gómez; Johanna Malcher; Erika Pelayo; Marilia Castillejos; Emiliano; Ana Utsch, Gabriela Silva y a los dictaminadores que con sus críticas, sugerencias y observaciones contribuyeron a que pudiera mejorar este trabajo.

NOTAS

- 1 Marina Garone Gravier, «Las letras de una región. Muestra latinoamericana. Siglos XVIII-XX» (conferencia magistral del Encuentro Internacional de Teoría e Historia del Diseño Gráfico, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 12 de agosto de 2013).
- 2 Noticias preliminares se habían ofrecido en: Marina Garone Gravier, *La tipografía en México. Ensayos históricos (siglos XVI-XIX)* (México: Facultad de Artes y Diseño-UNAM, 2015) y Marina Garone Gravier, «De las fuentes como fuentes: la historia de la tipografía y el estudio material del libro», *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición* (Noviembre 2012). <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>
- 3 Uno de los libros clásicos en esta materia es Daniel Berkeley Updike, *Printing Types. Their History, Forms and Use* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1922).
- 4 Thomas R. Adams y Nicolas Barker, «A New Model for the Study of the Book», en *A Potencie of Life: Books in Society* (Londres: British Library, 1993).
- 5 Tarcisio Higuera B., *La Imprenta en Colombia* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1970), 498. Una reseña sobre este libro se puede leer en: *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, n.º 7 (1970): 230-231. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11926/12548>.
- 6 Álvaro Garzón Marthá, *Historia y catálogo descriptivo de la imprenta en Colombia (1738-1810)* (Bogotá: Gatogemelos Comunicación, 2008). También sugerimos la consulta de la obra *Incunables bogotanos (siglo XVIII)* (Bogotá: Imprenta del Banco de la República, 1959), disponible en línea en la Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, acceso el 1 de mayo de 2020, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/incu/incu0a.htm>.
- 7 Garzón revisa varias de las hipótesis existentes sobre el origen y establecimiento de la imprenta en Nueva Granada. El impreso más temprano identificado hasta ahora, descubierto hace poco más de un siglo (1916), es el *Septenario al corazón de María Santísima*, escrito por el cura Juan Vicente de Ricaurte y Terreros e impreso en 1738. De la mano de los jesuitas, y a bordo del navío *El Incendio*, procedente de España, llega Francisco de la Peña—primer impresor del Nuevo Reino de Granada— con «tres cajones de letra de imprenta», e instala un taller en el Colegio de San Bartolomé de Santafé de Bogotá. A este taller, que laboró intermitentemente hasta la expulsión de los jesuitas en 1767, Garzón Marthá le atribuye la producción de 41 obras. La imprenta, que permaneció en poder de la junta de temporalidades, fue retomada más tarde por el tipógrafo Antonio Espinosa de los Monteros, posiblemente familiar de los registrados con ese apellido en Cádiz, Madrid, México, Venezuela y Panamá.
- 8 María Teresa Álvarez, «La Imprenta de palo de Pastor Enríquez, primera empresa editorial en Pasto», en *Manual de Historia de Pasto*, t. 9 (Pasto: Academia Nariñense de Historia, 2008), 213-261.
- 9 Adriana Bastidas Pérez, Hugo Alonso Plazas y Jorge Alberto Vega, «La Imprenta Imparcial de Enríquez: Artesanía y Tipografía en el Suroccidente Colombiano del Siglo XIX», en *De la piedra al pixel: reflexiones en torno a las edades del libro*, ed. por Marina Garone Gravier, Isabel Galina Russell y Laurette Godinas (México: IIB-UNAM, 2016), 675-699.
- 10 Fernando Antonio Murcia Sánchez, «Imprenta e institucionalización: La cultura letrada en las imprentas de José Antonio Cualla y Nicolás Pontón» (informe final, Instituto Colombiano de Antropología e Historia – Icanh, Área de Historia Colonial, Bogotá, 7 de octubre de 2013). https://www.icanh.gov.co/nuestra_entidad/grupos_investigacion/grupo_historia_colonial_republicana/resultados_proyectos_investigacion_6472/8427.
- 11 Alfonso Rubio y Juan David Murillo Sandoval, *Historia de la edición en Colombia 1738-1851* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2017).
- 12 Por citar dos ejemplos: *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia, siglos XVI-XXI*. Ed. por Diana Guzmán, Paula Marín, Juan David Murillo y Miguel Ángel Pineda (Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano-CERLALC, 2018) y Marina Garone Gravier, Ana María Agudelo, Paula Marín, Diana Paola Guzmán, «La cultura gráfica y el diseño: reflexiones sobre las materialidades, la edición y la tecnología digital», *Revista Chilena de Diseño. Creación y Pensamiento* 4, n.º 6 (Junio 2019): 1-3, doi: 10.5354/0719-837X.2019.53635.
- 13 Alfonso Rubio, «Los inicios de la tipografía neogranadina, 1738-1782. Letras y cajistas hacia un lenguaje impreso», *Lingüística y literatura*, n.º 71 (2017): 55-68 y Juan Camilo González, «Entremos en materia: la imprenta de Nariño» (ponencia, *Primer Coloquio de Patrimonio e Historia de la tipografía*, Bogotá, organizado por el Seminario Interdisciplinario de Bibliología, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM y la Universidad Tadeo Lozano, octubre de 2015).
- 14 No descartamos que con el avance en la catalogación del acervo de las bibliotecas, tanto colombianas como del extranjero, puedan aparecer otras muestras producidas en Colombia durante el siglo XIX. Una fuente relevante para el estudio de las muestras de ese siglo es Maurice Annenberg, *Type Foundries of America and their Catalogs* (New Castle: Oak Knoll Press, 1994).
- 15 En 2016 se publicó *Tipos heroicos: letras, orlas y rayas de la Imprenta Patriótica* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo). La obra es el producto de la compilación de Ignacio Martínez-Villalba, profundo conocedor de la tipografía del siglo XX y en especial de la de dicho establecimiento, la suya es una muestra tipográfica contemporánea realizada a partir del material conservado en el establecimiento.
- 16 Renán Silva, «Relación de imprentas y tipografías en Colombia, 1935», *Revista Sociedad y Economía*, n.º 6 (abril, 2004): 159-171. <https://www.redalyc.org/pdf/996/99617648009.pdf>.

- 17 Ver el número 3 del mapa de imprentas en Bogotá.
- 18 La página oficial del Museo de Artes Gráficas de Colombia es: http://www.imprenta.gov.co/portal/page/portal/IMPRENTA/la_imprenta/RESENA_HISTORICA.
- 19 Abrahán Gardeazábal, «Memorias de un tipógrafo», *Arte Gráfica*, n.º 12 (1934): 12-18. Agradecemos a Ignacio Martínez-Villalba habernos proporcionado la referencia de este artículo.
- 20 Un ejemplo temprano de muestra de letras vinculado con la producción de Propaganda Fide es: *The type specimen of the Vatican Press, 1628*. Introd. y notas de Hendrik D. L. Vervliet (Amsterdam: Menno Hertzberger & Co., 1967). Fernando Prado, «El salesiano Sergio Pellini, nuevo director de la «Tipografía Vaticana-Editorial L'Osservatore Romano»», acceso el 1 de mayo de 2020, <http://www.sotodelamarina.com/2012/Noticias201201/O2/20120118Osservatore.htm>
- 21 Catalunya Religió, «La primera tipografía salesiana compleix 150 anys», acceso el 2 de mayo de 2020, <https://www.catalunyareligio.cat/es/node/152917>.
- 22 Algunas imágenes del edificio se pueden apreciar en internet, acceso el 23 de junio de 2017, <https://www.google.com.mx/search?q=Colegio+salesiano+Le%C3%B3n+XIII+Bogotá&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiHsbHNw-3JAhVB4CYKHSYXGkQsAQILg&biw=1119&bih=661#imgrc=j9hyTbc0pgDtoM%3A>.
- 23 La familia salesiana en Colombia comprende numerosos institutos, tanto religiosos como laicos. Los más representativos son la Sociedad de San Francisco de Sales, las Hijas de María Auxiliadora, la Asociación de Salesianos Cooperadores, la Asociación de Devotos de María Auxiliadora y la Asociación de Damas Salesianas. Más información del Colegio Salesiano, en <http://www.colegiosalesianodeleonxiii.edu.co/salesiano/>, acceso el 23 de junio de 2017. Algunos de los colegios e instituciones técnicas fundados por los salesianos en Colombia fueron: Colegio Salesiano de León XIII (Bogotá), Instituto Salesiano San Juan Bosco (Cúcuta), Colegio Salesiano de Duitama (Duitama), Colegio Salesiano San Medardo (Neiva), Colegio Salesiano Compartir (Mosquera), Colegio Salesiano Maldonado (Tunja), Colegio Salesiano Miguel Unia (Agua de Dios), Colegio Salesiano Juan del Rizzo (Bogotá), Fundación Educativa Don Bosco (Don Bosco 1, 2, 3, 4, 5) (Bogotá); Instituto Técnico Salesiano de León XIII (Formación Técnica para el Trabajo) (Bogotá), Instituto Técnico Industrial Centro Don Bosco (Bogotá), Instituto Técnico Industrial Salesiano (Cúcuta), Instituto Técnico Agrícola Valsalce (Fusagasugá), Instituto Técnico Agropecuario «La Holanda» (Granada), Instituto Técnico Industrial San Juan Bosco (Contratación), Instituto Tecnológico Salesiano Eloy Valenzuela (Bucaramanga), Instituto Técnico Industrial San Juan Bosco (Cali). *Centros de Capacitación*: Centro Juan Bosco Obrero (Bogotá - Ciudad Bolívar), Centro de Capacitación Salesiana y Promoción Popular Juvenil «Fortecj» (Bogotá), Centro Salesiano de Capacitación Laboral «Cescal» (Cúcuta), Escuela Salesiana de Capacitación Laboral «Escala».
- 24 Alberto Mayor Mora et al., *Las escuelas de artes y oficios en Colombia 1860-1960* (Bogotá: Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Javeriana, 2013). Una obra exhaustiva y muy bien documentada. Los capítulos 6 y 7 están dedicados a los maestros tipógrafos y a los encuadernadores salesianos.
- 25 Mayor Mora et al., «El poder regenerador de la cruz», en *Las escuelas de artes...*, 539.
- 26 En este texto la expresión *fundición* tiene varias acepciones: se refiere a la actividad de fundir tipos, como se usa en la tabla 1 al describir la tarea de un salesiano en particular, se refiere a al establecimiento tipográfico, como se usa cuando se habla por ejemplo de la «fundición Nebiolo», y se puede aplicar a un cuerpo o diseño de letra en especial, acepción que no es usada en este trabajo.
- 27 Tabla elaborada a partir de la información disponible en *Las escuelas de artes...*
- 28 *Revista Don Bosco* V, n.º 43 (agosto 1926); Año VI, n.º 50 (abril 1927); y n.º 54 (agosto 1927). Tomado de Mayor Mora et al., *Las escuelas de artes...*, 543.
- 29 En el catálogo digital de la Biblioteca Nacional de Colombia identifiqué 135 títulos, el más antiguo de 1908 y el más moderno de 2011.
- 30 «De José F. Venz se publicó en 1923 el manual *Teoría de encuadración. Curso primero*, y un año después del mismo título el segundo curso, ambos con el sello editorial Escuela Tipográfica Salesiana». Tomado de Mayor Mora et al., *Las escuelas de artes...*, 542.
- 31 El número de páginas de las obras oscila entre 46 y 288.
- 32 Esta referencia fue localizada en el sitio, «San Juan Bosco y los salesianos en Colombia», acceso el 3 de mayo de 2020, <https://gomezimpresorescucuta.blogspot.com/2010/06/san-juan-bosco-y-los-salesianos-en.html>.
- 33 Mayor Mora et al., *Las escuelas de artes...*, 551.
- 34 El más destacado de sus discípulos fue Luis J. del Real, quien ejerció como docente en Bogotá, Medellín y Barranquilla. Junto con Prano creó la revista *Arte Gráfica* (1926-1942), reconocida como la mejor de su clase en Colombia. L. del Real, *Tríptico modelo. Rasgos biográficos de tres coadjutores salesianos* (Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1942), 54.
- 35 Mayor Mora et al., *Las escuelas de artes...*, 548.
- 36 Mayor Mora et al., *Las escuelas de artes...*, 547.
- 37 Hay que destacar que en la Biblioteca Nacional de Colombia se conservan numerosas partituras con pie de imprenta de la tipografía salesiana.
- 38 Mayor Mora et al., *Las escuelas de artes...*, 549.
- 39 Apostolado Bíblico Católico, acceso el 2 de mayo de 2020, <http://apostoladoabc.blogspot.mx/p/publicidad-abc.html>.
- 40 Las clasificaciones y localizaciones se ofrecen en las fuentes de consulta, al final de este escrito.
- 41 La descripción del contenido nominal de cada uno de estos muestrarios se encuentra en los anexos 1 y 2 de este ensayo. Hasta donde he podido localizar, éstas son las primeras descripciones de muestras tipográficas colombianas del siglo XX.
- 42 Mayor Mora et al., *Las escuelas de artes...*, 550.
- 43 Esa referencia aparece en la serie 37: Versales Arauca, 120. Información disponible en Abebooks.com, acceso el 27 de abril de 2020, <http://www.abebooks.co.uk/book-search/title/nonni-aventuras-de-un-jovencito-island%E9s/author/svensson-j%F3n/>.
- 44 Consultado en línea, acceso el 27 de abril de 2020, https://www.google.com.mx/search?q=nonni+novela&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjCjevDh-XOAhWEeSYKHdcmA8kQ_AUICcgB&biw=1153&bih=811&dpr=0.9#imgrc=UPEJZREOAttLQM%3A.
- 45 La información textual de la muestra colombiana aparece en un anuncio publicado en el periódico español *La Vanguardia*

- (domingo 11 agosto de 1929): 2. El anuncio se puede consultar en la Hemeroteca de *La Vanguardia*, acceso el 27 de abril de 2020, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/08/11/pagina-2/33231945/pdf.html>.
- 46 Serie 23: Núñez Cursiva negra, 81. Serie 25: Sucre Cursiva negra, 121. Serie 38: Versales Darién, 73.
- 47 Serie 38: Versales Darién, 125; Serie 39: Versales Huila, 121. Queda pendiente un estudio detallado de la relación entre los textos de los anuncios comerciales y los nombres de los cuerpos de letra.
- 48 Serra Hermanos, *Catálogo general de tipos, adornos y raya* (Leipzig: Serra Hermanos, [s.f.]).
- 49 Hoffmann & Stocker, *Muestrario fundición de tipos* (Buenos Aires: Hoffmann & Stocker, 1938).
- 50 National Paper and Type Company, *Muestrario de tipos y catálogo ilustrado de maquinaria y materiales de imprenta* (New York, [1908]).
- 51 Marina Garone Gravier, ««Imprenta La Purísima Coronada»: comentarios acerca del repertorio tipográfico de un establecimiento michoacano (ca. 1895-), *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* XIV, n.º 1 y 2 (Primer y segundo semestres de 2009): 121-150.
- 52 Maurice Göldner, «Die Schriftgießerei Brüder Butter steht für Schriftkultur in Dresden», *Journal für Druckgeschichte, Deutscher Drucker*, n.º 9 (2010): 27-30.
- 53 Göldner menciona también que la obra de Friedrich Bauer, *Chronik der Schriftgießereien in Deutschland und den deutschsprachigen Nachbarländern*, presenta inexactitudes sobre esta empresa, pues antedata en dos años su fecha de fundación, lo que altera radicalmente sus antecedentes.
- 54 Accedí a cierta información en el Museo Klingspor, acceso el 27 de abril de 2020, <https://www.yumpu.com/de/document/read/22474500/der-reichsbankschatz-dwa-deutsche-wertpapier-rauktionen-gmbh>.
- 55 En algunas imágenes de internet se encuentra como Ohio, <http://www.journal-fuer-druckgeschichte.de/downloads/2010-01.pdf>; en otras como Saxonía, <https://www.flickr.com/photos/n1ke/3328582077/in/photostream/>. Imagen tomada de <https://es.pinterest.com/pin/539376492841794232/>. Acceso el 27 de abril de 2020.
- 56 Colegio de León XIII de Artes y Oficios, *Tipos de texto y titulares: fabricación alemana* (Bogotá: Colegio de León XIII de Artes y Oficios, [1920]), 79.
- 57 Marina Garone Gravier y Fabio Ares, «Letras argentinas: una mirada a la industria tipográfica del siglo XIX a través de la Fundación Nacional de Tipos para Imprenta de la familia Estrada», *Letras Históricas*, n.º 9 (Otoño 2012-inverno 2014): 115-146.
- 58 Sabemos que Fernanda Brito, académica de la FESP, está llevando a cabo un estudio sobre los manuales de imprenta y la actividad gráfica de los salesianos en Brasil. Al cierre de este texto no había podido leer sus aportes. Agradezco la información a Ana Utsch.
- 59 Nos referimos a talleres como la Imprenta de la Caridad, cuya muestra fue publicada en Montevideo en 1838; Imprenta de los Huérfanos de Lima, que publicó una muestra en 1896; la Imprenta de la Penitenciaría, con una muestra de 1878; y el Taller del Hospicio Cabañas, en Guadalajara, México, aunque de este último no hay un catálogo tipográfico registrado.

REFERENCIAS

FUENTES PRIMARIAS

Libros

- Colegio de León XIII de Artes y Oficios. *Tipos de texto y titulares: fabricación alemana*. Bogotá: Colegio de León XIII de Artes y Oficios, [1920].
- Departamento de Nariño [Paz, Sergio]. *Muestrario de Tipos, orlas, clichés de la Imprenta del Departamento de Nariño*. [Pasto]: Ed[itorial] Departamental, 1912.
- Escuela Tipográfica Salesiana. *Tipos, viñetas, grabados de la Escuela Tipográfica Salesiana*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, [ca. 192-?].
- *Muestrario fundición de tipos Hoffmann & Stocker*. Buenos Aires: Hoffmann & Stocker, 1938.
- National Paper and Type Co., *Muestrario de tipos y catálogo ilustrado de maquinaria y materiales de imprenta*. Nueva York, [1908?].
- Serra Hermanos. *Catálogo general de tipos, adornos y rayas*. Leipzig: Serra Hermanos, s.f.
- Società Nebiolo – Torino. «Función de tipos y fábrica de máquinas gráficas». *Extracto del Catálogo General de Tipos, Orlas y Rayas*. Torino, 1928.

FUENTES SECUNDARIAS

Libros y capítulos

- Adams, Thomas R. y Nicolas Barker. «A New Model for the Study of the Book». En *A Potencie of Life: Books in Society*, Londres: British Library, 1993.
- Álvarez, María Teresa. «La Imprenta de palo de Pastor Enríquez, primera empresa editorial en Pasto». En *Manual de Historia de Pasto*, t. 9. Pasto: Academia Nariñense de Historia, 2008: 213-261.
- Annenberg, Maurice. *Type Foundries of America and their Catalogs*. New Castle: Oak Knoll Press, 1994.
- Bastidas Pérez, Adriana, Hugo Alonso Plazas y Jorge Alberto Vega. «La Imprenta Imparcial de Enríquez: Artesanía y Tipografía en el Suroccidente Colombiano del Siglo XIX». En *De la piedra al pixel: reflexiones en torno a las edades del libro*, editado por Marina Garone Gravier, Isabel Galina Russell y Laurette Godinas, 675-699. México: IIB-UNAM, 2016.
- Corbeto, Albert y Garone Gravier, Marina. *Historia de la tipografía. La evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundidoras digitales*. Lérida: Milenio, 2015.
- Del Real, L. *Tríptico modelo. Rasgos biográficos de tres coadjutores salesianos*. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1942.
- Garone Gravier, Marina. *La tipografía en México. Ensayos históricos (siglos XVI-XIX)*. México: Facultad de Artes y Diseño-UNAM, 2015.

- Garzón Marthá, Álvaro. *Historia y catálogo descriptivo de la imprenta en Colombia (1738-1810)*. Bogotá: Gatogemelos Comunicación, 2008.
- Higuera B., Tarcisio. *La Imprenta en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1970.
- *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia, siglos XVI-XXI*. Editado por Diana Guzmán, Paula Marín, Juan David Murillo y Miguel Ángel Pineda. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano-CERLALC, 2018.
- Martínez-Villalba, Ignacio. *Tipos heroicos: letras, orlas y rayas de la Imprenta Patriótica*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2016.
- Mayor Mora, Alberto, Ana Cielo Quiñones Aguilar, Gloria Stella Barrera Jurado y Juliana Trejos Celis. *Las escuelas de artes y oficios en Colombia: 1860-1960. Vol. 1 El poder regenerador de la cruz*. Bogotá: Facultad de Arquitectura y Diseño, Dpto. de Diseño, Universidad Javeriana, 2014.
- Rubio, Alfonso y Juan David Murillo Sandoval. *Historia de la edición en Colombia 1738-1851*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2017.
- *The type specimen of the Vatican Press, 1628*. Introducción y notas por Hendrik D. L. Vervliet. Amsterdam: Menno Hertzberger & Co., 1967.
- Updike, Daniel Berkeley. *Printing Types. Their History, Forms and Use*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1922.
- Artículos en revistas, conferencias e informes
- Gardeazábal, Abrahán. «Memorias de un tipógrafo». *Arte Gráfica*, n.º 12 (1934): 12-18.
- Garone Gravier, Marina. «De las fuentes como fuentes: la historia de la tipografía y el estudio material del libro». *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, (Noviembre 2012): 188-198. <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>
- ——. ««Imprenta La Purísima Coronada»: comentarios acerca del repertorio tipográfico de un establecimiento michoacano (ca. 1895-)». *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas XIV*, n.º 1 y 2 (Primer y segundo semestres de 2009): 121-150.
- ——. «Las letras de una región. Muestra latinoamericana. Siglos XVIII-XX». Conferencia magistral del Encuentro Internacional de Teoría e Historia del Diseño Gráfico, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia, 12 de agosto de 2013.
- Garone Gravier, Marina y Fabio Ares. «Letras argentinas: una mirada a la industria tipográfica del siglo XIX a través de la Fundación Nacional de Tipos para Imprenta de la familia Estrada». *Letras Históricas*, n.º 9 (Otoño 2012-invierno 2014): 115-146. <https://doi.org/10.12957/arcodesign.2013.9993>
- Garone Gravier, Marina, Ana María Agudelo, Paula Marín, Diana Paola Guzmán. «La cultura gráfica y el diseño: reflexiones sobre las materialidades, la edición y la tecnología digital». *Revista Chilena de Diseño. Creación y Pensamiento* 4, n.º 6 (Junio 2019): 1-3, Dossier monográfico, <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2019.53635>
- Göldner, Maurice. «Die Schriftgießerei Brüder Butter steht für Schriftkultur in Dresden». *Journal für Druckgeschichte, Deutscher Drucker*, n.º 9 (2010): 27-30.
- ——. «The Brüder Butter typefoundry: a history in type specimens». *Typography Papers* 9, (2013).
- González, Juan Camilo. «Entremos en materia: la imprenta de Nariño». Ponencia pronunciada en el *Primer Coloquio de Patrimonio e Historia de la tipografía*, Bogotá, organizado por el Seminario Interdisciplinario de Bibliología, del Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM y la Universidad Tadeo Lozano, octubre de 2015.
- Murcia Sánchez, Fernando Antonio. «Imprenta e institucionalización: La cultura letrada en las imprentas de José Antonio Cualla y Nicolás Pontón». Informe final, Instituto Colombiano de Antropología e Historia – ICANH, Área de Historia Colonial, Bogotá, 7 de octubre de 2013. https://www.icanh.gov.co/nuestra_entidad/grupos_investigacion/grupo_historia_colonial_republicana/resultados_proyectos_investigacion_6472/8427.
- Rubio, Alfonso. «Los inicios de la tipografía neogranadina, 1738-1782. Letras y cajistas hacia un lenguaje impreso». *Lingüística y literatura*, n.º 71 (2017): 55-68. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n71a03>
- Silva, Renán. «Relación de imprentas y tipografías en Colombia, 1935». *Revista Sociedad y Economía*, n.º 6 (Abril 2004): 159-171. <https://www.redalyc.org/pdf/996/99617648009.pdf>,

Publicaciones en internet

- Apostolado Bíblico Católico. Acceso el 1 de mayo de 2020. <http://apostoladoabc.blogspot.mx/p/publicidad-abc.html>
- Catalunya Religió. «La primera tipografía salesiana compleix 150 anys». Acceso el 1 de mayo de 2020. <https://www.catalunyareligio.cat/es/node/152917>
- Deutsche Wertpapierauktionen, «Der Reichsbankschatz». Acceso el 27 de abril de 2020. <https://www.yumpu.com/de/document/read/22474500/der-reichsbankschatz-dwa-deutsche-wertpapierauktionen-gmbh>
- *Incunables bogotanos (siglo XVIII)*. Bogotá: Imprenta del Banco de la República, 1959. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Acceso el 1 de mayo de 2020. <http://www.banrepcultural.org/blaaavirtual/todaslasartes/incu/incu0a.htm>.
- *La Vanguardia* (domingo 11 agosto de 1929): 2. Hemeroteca de *La Vanguardia*. Acceso el 27 de abril de 2020. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/08/11/pagina-2/33231945/pdf.html>.
- Prado, Fernando. «El salesiano Sergio Pellini, nuevo director de la «Tipografía Vaticana-Editorial L'Osservatore Romano» ». Acceso el 1 de mayo de 2020. <http://www.sotodelamarina.com/2012/Noticias201201/Q2/20120118Osservatore.htm>
- «San Juan Bosco y los salesianos en Colombia». Acceso el 3 de mayo de 2020. <https://gomezimpresorescucuta.blogspot.com/2010/06/san-juan-bosco-y-los-salesianos-en.html>

ANEXOS

ANEXO 1: TIPOS VIÑETAS. GRABADOS DE LA ESCUELA TIPOGRAFICA SALESIANA. BOGOTA, COLOMBIA

[p. p. 2] TIPOS

[p. 3] ELZEVR, sin interlinear, 6; interlineado de 2 puntos; interlineado de 1 punto; ELZEVR, sin interlinear, 9; interlineado de 2 puntos; interlineado de 1 punto.

[p. 4] ELZEVR, sin interlinear, 12; interlineado de 2 puntos, interlineado de 1 punto; ELZEVR, sin interlinear, 16; interlineado de 2 puntos; interlineado de 1 punto.

[p. 5] ELZEVR, 20; ELZEVR, 24, 28, 36 y 48

[p. 6] BODONIA, sin interlinear, 6; interlineado de 2 puntos; interlineado de 1 punto; BODONIA, sin interlinear, 8; interlineado de 2 puntos; interlineado de 1 punto.

[p. 7] BODONIA, sin interlinear, 9; interlineado de 2 puntos; interlineado de 1 punto; BODONIA, sin interlinear, 12; interlineado de 2 puntos; interlineado de 1 punto.

[p. 8] BODONIA, sin interlinear, 14; interlineado de 2 puntos; BODONIA NEGRO, 6, 9, 12.

[p. 9] ROMANO MODERNO; sin interlinear, 9; interlineado de 2 puntos; interlineado de 1 punto; ROMANO MODERNO; sin interlinear, 16; interlineado de 2 puntos.

[p. 10] ELZEVR NEGRO, 6, 5, 6, 10; RENACIMIENTO, 18, 24, 36, 48.

[p. 11] ELZEVR CONDENSADO, 10, 12, 16, 20, 24; JENSON, 34, 45, 56.

[p. 12] ROMANO EXTENDIDO, 6°, 6°, 8, 10, 12, 18, 24; ALDINO, 9, 18, 28, 36, 45

[p. 13] ROMANO, 28, 36, 48; ALDINO MODERNO, 48, 60, 96.

[p. 14] ALDINO CONDENSADO, 8, 10, 12, 16, 20 y 28; ALDINO CONDENSADO, 36, 42, 544, 60.

[p. 15] LATINO ANTIGUO, 12, 18, 28, 32, 8, 10; LATINO EXTENDIDO 10°, 10°, 24°, 24°, 28, 35.

[p. 16] LATINO CONDENSADO, 6, 9, 12, 18, 24, 32; LATINO FILETEADO, 12, 16, 20, 24, 36.

[p. 17] ETRUSCO, 10, 12, 12, 16, 16; ANTIGUO CONDENSADO, 8, 12, 16, 24, 36.

[p. 18] NIOVE, 24, 36, 48; ANTIGUO ESTRECHO, 12, 12, 24, 32, 40, 56.

[p. 19] COSMO CLARO, 12, 12°, 12° 16, 24; COSMO NEGRO, 6ª, 6ª, 6ª, 12ª, 12ª, 12ª, 16, 20, 24.

[p. 20] SARDANAPALO CLARO, 6, 8, 10, 14, 20; SARDANAPALO NEGRO, 6, 10, 14, 16, 28, 36.

[p. 21] MARCONI, 6ª, 6ª, 6ª, 6ª, 12ª; MARCONI, 12ª, 12ª, 16, 18, 36.

[p. 22] SPLENDOR, 6ª, 6ª, 10ª, 10ª, 12ª, 12ª; REMINGTON, 10, 12, 18, 24, 40

[p. 23] CURSIVO ORNATO, 8, 10, 12, 12, 20, 28; BASTARDAS, 10, 20, 20, 28, 32, 36.

[p. 24] REDONDA ITALIANA, 30, 36, 40; REDONDA ORNAMENTADA, 14, 16, 20, 24, 36.

[p. 25] COLOMBIANO, 18ª, 18ª, 8, 10; FULGENS CLARO, 12, 16, 20, 28, 8.

[p. 26] GOTICO, 8, 12, 16, 20, 32, 48; GOTICO ESTRECHO, 8, 12, 24, 36, 48, 60.

[p. 27] FULGUR CLARO, 6, 8, 10, 12, 18; FULGUR CLARO, 24, 28, 40, 48.

[p. 28] FULGUR NEGRO, 6, 8, 10, 12, 18; FULGUR NEGRO, 24, 28, 40, 48.

[p. 29] IREOS, 28, 36, 48, 60; VULCANO, 28, 48, 60.

[p. 30] CIRCE, 20ª, 28ª, 36ª, 48ª; CIRCE 20ª, 28ª, 36ª, 48ª.

[p. 31] IRIS, 24ª, 36ª, 24ª, 36ª; MIGNON, 10, 12, 14, 16, 24.

[p. 32] MARGARITA, 12ª, 16a, 20a, 28a, 36a. MARGARITA, 16ª, 20ª, 28ª, 36ª.

[p. 33] GRIEGO, sin interlinear, 10, BODONIA NEGRO, 36, 24, 28.

[p. 34] ECLEICISATICO, 9, 12, 20, 24, 36; INICIALES GOTICAS, 36, 24, 43. (35) FULGUR, 6, 8, 10, 12, 18, 24, 28; FULGUR, 40, 43, 24, 36.

[p. 36] CIRCE, 20, 28, 36, 48; IREOS Y VULCANO, 28, 48, 60; MARGARITA, 16, 20, 28, 36; INICIALES GOTICAS, 24, 36, 48.

[p. 37] RUBRICAS [p. 11]

[p. 38] VIÑETAS

[p. 39] RAYAS DE COBRE, CLARA DE 1 PUNTO, MEDIANEGRA DE 1 PUNTO, MEDIANEGRA DE 2 PUNTOS, DOBLECLARA DE 2 PUNTOS, CLAROSCURO DE 2 PUNTOS, PUNTILLADA DE 2 PUNTOS, CLARA DE 3 PUNTOS, MEDIANEGRITA DE 3 PUNTOS, MEDIANEGRA DE 3 PUNTOS, NEGRA DE 3 PUNTOS, DOBLECLARA DE 3 PUNTOS, DOBLENEGRITA DE 3 PUNTOS, CLAROSCURO DE 3 PUNTOS, DOBLENEGRITA DE 4 PUNTOS, CLAROSCURO DE 4 PUNTOS; CLAROSCURO DE 6 PUNTOS; NEGRA DE 6 PUNTOS; CLAROSCURO DE 12 PUNTOS. ESQUINEROS DE COBRE, 1, 2, 3 4, 5, 6, y 7. BIGOTES, 1.

ANEXO 2: DESCRIPCIÓN DE CONTENIDO DE LA MUESTRA DEL COLEGIO DE LEÓN XIII DE ARTES Y OFICIOS

COLEGIO DE LEÓN XIII DE ARTES Y OFICIOS, CARRERA 5 A. N. 12 2 C. APARTADO 85, BOGOTÁ. TIPOS DE TEXTO Y DE ADORNO Y TODA CLASE DE MATERIAL PARA ARTES GRÁFICAS DE FABRICACIÓN ALEMANA. CONCESIONARIOS CON DEPÓSITO DE LA ACREDITADA CASA: SCHRIFTGUSS A.-G. VORM. BRÜDER BUTTER, DRESDEN, FUNDICIÓN DE TIPOS Y FÁBRICA DE RAYAS DE BRONCE.

TIPOS DE TEXTO Y TITULARES; FABRICACIÓN ALEMANA; COLEGIO DE LEON XIII DE ARTES Y OFICIOS; BOGOTÁ

SERIE 1: BOGOTÁ; NO. 2121, CUERPO 6. ½ LOTE DE CA. 2,3 KOS. 44 A 175 A.; NO. 2122, CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 2,8 KOS. 30 A 136 A.; NO. 2123 A. CUERPO 9. ½ LOTE DE CA. 2,8 KOS. 25 A 136 A.; NO. 2124, CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 3 KOS. 20 A 86 A.; NO. 2125, CUERPO 12. ½ LOTE DE CA. 3,3 KOS. 18 A 78 A. [p. 2]

SERIE 1: BOGOTÁ; NO. 2127, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 4,8 KOS. 15 A 59 A; NO. 2128, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 5,5 KOS. 12 A 47 A; NO. 2130, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 6,3 KOS. 6 A 23 A; NO. 2131, CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 8 KOS. 5 A 18 A; NO. 2132, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 8,8 KOS. 3 A 12 A; NO. 2133, CUERPO 60. ½ LOTE DE CA. 11 KOS. 3 A 12 A. [p. 3]

SERIE 2: BOGOTÁ CURSIVA; NO. 2141, CUERPO 6. ½ LOTE DE CA. 2,3 KOS. 44 A 175 A; NO. 2142, CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 2,8 KOS. 30 A 136 A; NO. 2143A. CUERPO 9. ½ LOTE DE CA. 2,8 KOS. 25 A 136 A; NO. 2144, CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 3 KOS. 20 A 86 A; NO. 2145, CUERPO 12. ½ LOTE DE CA. 3,3 KOS. 18 A 78 A. [p. 6]

SERIE 2: BOGOTÁ CURSIVA; NO. 2147, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 4,8 KOS. 15 A 59 A; NO. 2148, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 5,5 KOS. 12 A 47 A; NO. 2150, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 6,3 KOS. 6 A 23 A; NO. 2151, CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 8 KOS. 5 A 18 A; NO. 2152, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 8,8 KOS. 3 A 12 A; NO. 2153, CUERPO 60. ½ LOTE DE CA. 11 KOS. 3 A 12 A. [p. 7]

SERIE 3: PATRIA; NO. 1701, CUERPO 6. FUENTES DE CA. 5 Y 10 KOS. (INCLUIDAS LAS VERSALITAS); NO. 1703, CUERPO 8. FUENTES DE CA. 12 KOS. (INCLUIDAS LAS VERSALITAS); NO. 1704, CUERPO 9. FUENTES DE CA. 15 Y 28 KOS. (INCLUIDAS LAS VERSALITAS); NO. 1705, CUERPO 10. FUENTES DE CA. 25 KOS. (INCLUIDAS LAS VERSALITAS); NO. 1706, CUERPO 12. FUENTES DE CA. 25 KOS (INCLUIDAS LAS VERSALITAS). [p. 10]

SERIE 3: PATRIA; NO. 1708, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 3,5 KOS. 13 A 58 A; NO. 1709, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 4,5 KOS. 11 A 51 A; NO. 1710, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 5,5 KOS. 6 A 27 A; NO. 1711, CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 6,5 KOS. 6 A 20 A; NO. 1712, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 8 KOS. 4 A 15 A; NO. 1713, CUERPO 60. ½ LOTE DE CA. 10,5 KOS. 3 A 11 A; NO. 1714, CUERPO 72. ½ LOTE DE CA. 13,5 KOS. 3 A 11 A. [p. 11]

SERIE 4: PATRIA CURSIVA; NO. 1741, CUERPO 6. LOTE DE CA. 2,5 KOS.; NO. 1743, CUERPO 8. LOTE DE CA. 4 KOS; NO. 1744A, CUERPO 9. LOTE DE CA. 4,5 KOS.; NO. 1745, CUERPO 10. LOTE DE CA. 4 KOS.; NO. 1746, CUERPO 12. LOTE DE CA. 4 KOS. [p. 14]

P. 15 SERIE 5: CÚCUTA SEMINEGRA; NO. 81, CUERPO 6. ½ LOTE DE CA. 1,5 KOS. 22 A 107 A; NO. 82, CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 2 KOS. 20 A 97 A; NO. 83, CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 2,8 KOS. 19 A 88 A; NO. 84, CUERPO 12. ½ LOTE DE CA. 3,3 KOS. 15 A 74 A; SERIE 6: CÚCUTA NEGRA; NO. 91, CUERPO 6. ½ LOTE DE CA. 1,5 KOS. 21 A 88 A; NO. 92, CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 2,3 KOS. 17 A 78 A; NO. 93, CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 2,8 KOS. 16 A 74 A; NO. 94, CUERPO 12. ½ LOTE DE CA. 3,3 KOS. 14 A 64 A. [p. 15]

SERIE 7: MARAÑÓN; NO. 2701, CUERPO 6. ½ LOTE DE CA. 1,3 KOS. 30 A 107 A; NO. 2702, CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 1,5 KOS. 27 A 97 A; NO. 2704, CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 2,3 KOS. 24 A 88 A; NO. 2705, CUERPO 12. ½ LOTE DE CA. 3 KOS. 22 A 78 A. [p. 17]

SERIE 7: MARAÑÓN [FOTOGRAFÍA ESTÁ FUERA DE FOCO]. [p. 18]

SERIE 7: MARAÑÓN; NO. 2712, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 9,5 KOS. 6 A 15 A; NO. 2713, CUERPO 60/48. ½ LOTE DE CA. 12 KOS. 4 A 10 A; NO. 2714, CUERPO 72/60. ½ LOTE DE CA. 13,3 KOS. 3 A 8 A. [p. 19]

SERIE 8: REPÚBLICA; NO. 2607, CUERPO 14. ½ LOTE DE CA. 3,5 KOS. 18 A 65 A; NO. 2608, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 4 KOS. 16 A 58 A; NO. 2609, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 5,3 KOS. 14 A 50 A; NO. 2610, CUERPO 24. ½ LOTE DE CA. 5,8 KOS. 11 A 39 A; NO. 2611, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 6,3 KOS. 8 A 30 A; NO. 2612, CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 7,5 KOS. 7 A 20 A; NO. 2613, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 10 KOS. 6 A 15 A. [p. 22]

SERIE 9: REPÚBLICA CURSIVA; NO. 2627, CUERPO 14. ½ LOTE DE CA. 3,3 KOS. 18 A 65 A; NO. 2628, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 3,8 KOS. 16 A 58 A; NO. 2629, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 5 KOS. 14 A 50 A; NO. 2630, CUERPO 24. ½ LOTE DE CA. 5,5 KOS. 11 A 39 A; NO. 2631, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 6 KOS. 8 A 30 A; NO. 2632, CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 7 KOS. 7 A 20 A; NO. 2633, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 9,5 KOS. 6 A 15 A. [p. 23]

SERIE 10: REPÚBLICA SEMINEGRA; NO. 2641, CUERPO 6. ½ LOTE DE CA. 1,3 KOS. 30 A 108 A; NO. 2643, CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 1,8 KOS. 27 A 97 A; NO. 2644A, CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 2,5 KOS. 25 A 88 A; NO. 2646, CUERPO 12. ½ LOTE DE CA. 3,3 KOS. 22 A 78 A; NO. 2647, CUERPO 14. ½ LOTE DE CA. 3,8 KOS. 18 A 65 A; NO. 2648, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 4,3 KOS. 17 A 59 A; NO. 2649, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 5,5 KOS. 12 A 45 A; NO. 2650, CUERPO 24. ½ LOTE DE CA. 6,3 KOS. 11 A 39 A. [p. 26]

SERIE 10; REPÚBLICA SEMINEGRA; NO. 2651, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 6,8 KOS. 8 A 30 A; NO. 2652, CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 8 KOS. 7 A 21 A; NO. 2653, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 10,8 KOS. 5 A 15 A; NO. 2654, CUERPO 60/48. ½ LOTE DE CA. 12 KOS. 4 A 11 A; NO. 2655, CUERPO 72/60. ½ LOTE DE CA. 14 KOS. 3 A 8 A. [p. 27]

SERIE 11: REPÚBLICA CIRCULAR; NO. 2721, CUERPO 6. ½ LOTE DE CA. 1 KO. 22 A 113 A; NO. 2723, CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 1,5 KOS. 20 A 100 A; NO. 2724 A, CUERPO 9. ½ LOTE DE CA. 2 KOS. 18 A 90 A; NO. 2725, CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 2,3 KOS. 18 A 90 A; NO. 2726, CUERPO 12. ½ LOTE DE CA. 2,8 KOS. 16 A 82 A; NO. 2727, CUERPO 14. ½ LOTE DE CA. 3,3 KOS. 14 A 67 A; NO. 2728, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 3,8 KOS. 14 A 59 A; NO. 2729, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 5 KOS. 10 A 47 A. [p. 30]

SERIE 11: REPÚBLICA CIRCULAR; NO. 2730, CUERPO 24. ½ LOTE DE CA. 6 KOS. 8 A 38 A; NO. 2731, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 7 KOS. 7 A 30 A; NO. 2732, CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 8 KOS. 5 A 20 A; NO. 2733, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 9,5 KOS. 3 A 15 A; NO. 2734, CUERPO 60/48. ½ LOTE DE CA. 10,8 KOS. 2 A 10 A; NO. 2735, CUERPO 72/60. ½ LOTE DE CA. 12,5 KOS. 2 A 8 A. [p. 31]

SERIE 12: POTOSÍ; NO. 1401, CUERPO 6. ½ LOTE DE CA. 2,3 KOS. 42 A 175 A; NO. 1402, CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 2,8 KOS. 30 A 128 A; NO. 1404, CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 3,5 KOS. 26 A 109 A; NO. 1405, CUERPO 12 (PEQUEÑA). ½ LOTE DE CA. 3,8 KOS. 17 A 70 A. [p. 34]

SERIE 12: POTOSÍ; NO. 1406, CUERPO 12 (LARGA). ½ LOTE DE CA. 4 KOS. 17 A 70 A; NO. 1407, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 4,5 KOS. 13 A 50 A; NO. 1408, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 5,5 KOS. 11 A 46 A; NO. 1409, CUERPO 24. ½ LOTE DE CA. 5,5 KOS. 8 A 35 A; NO. 1410, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 6,8 KOS. 6 A 22 A; NO. 1411, CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 8,8 KOS. 5 A 20 A; NO. 1412, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 10,5 KOS. 4 A 15 A. [p. 35]

SERIE 13: POTOSÍ CLARA; NO. 1431, CUERPO 6. ½ LOTE DE CA. 2,3 KOS. 46 A 163 A; NO. 1432, CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 2,5 KOS. 31 A 132 A; NO. 1433, CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 2,8 KOS. 20 A 89 A; NO. 1434, CUERPO 12. ½ LOTE DE CA. 3,3 KOS. 17 A 70 A. [p. 38]

SERIE 13; POTOSÍ CLARA; NO. 1435, CUERPO 14. ½ LOTE DE CA. 3,5 KOS. 13 A 55 A; NO. 1436, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 4 KOS. 12 A 46 A; NO. 1437, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 5 KOS. 10 A 43 A; NO. 1438, CUERPO 24. ½ LOTE DE CA. 5,8 KOS. 9 A 35 A; NO. 1439, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 6,5 KOS. 6 A 23 A. [p. 39]

SERIE 14: TUMACO; NO. 1256 CUERPO 5/6 ½ LOTE DE CA. 1,5 KOS 24 A 117 A. NO. 1257, CUERPO 6. ½ LOTE DE CA. 1,8 KOS. 27 A 117 A; NO. 1258, CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 2,5 KOS. 21 A 101 A; NO. 1259, CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 3 KOS. 17 A 82 A; NO. 1260, CUERPO 12. ½ LOTE DE CA. 3,5 KOS. 14 A 68 A. [p. 42]

SERIE 14: TUMACO; NO. 1261, CUERPO 14. ½ LOTE DE CA. 4,3 KOS. 13 A 58 A; NO. 1262, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 5 KOS. 13 A 58 A; NO. 1263, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 5,8 KOS. 8 A 39 A; NO. 1264, CUERPO 24. ½ LOTE DE CA. 6,5 KOS. 6 A 30 A; NO. 1265, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 7,8 KOS. 6 A 23 A; NO. 1266, CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 9,3 KOS. 5 A 22 A. [p. 43]

P. 46 SERIE 15: TOLIMA; NO. 1268, CUERPO 5/6. ½ LOTE DE CA. 1,5 KOS. 24 A 117 A; NO. 1269, CUERPO 6. ½ LOTE DE CA. 2 KOS. 24 A 171 A; NO. 1270, CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 2,5 KOS. 21 A 101 A; NO. 1271, CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 3 KOS. 17 A 78 A; NO. 1272, CUERPO 12. ½ LOTE DE CA. 3,5 KOS. 14 A 64 A; NO. 1273, CUERPO 14. ½ LOTE DE CA. 4,3 KOS. 13 A 59 A; NO. 1274, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 5,3 KOS. 13 A 59 A; NO. 1275, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 6 KOS. 8 A 39 A; NO. 1276, CUERPO 24. ½ LOTE DE CA. 6,5 KOS. 6 A 30 A; NO. 1277, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 7,8 KOS. 6 A 22 A; NO. 1278, CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 10 KOS. 5 A 20 A; NO. 1279, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 11,5 KOS. 3 A 12 A. [p. 46]

SERIE 16: BOLIVAR; NO. 286, CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 3,3 KOS. 13 A 59 A; NO. 287, CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 4,5 KOS. 11 A 47 A; NO. 288, CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 5,8 KOS. 8 A 30 A; NO. 289, CUERPO 35. ½ LOTE DE CA. 6,5 KOS. 7 A 25 A; NO. 290, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 7,8 KOS. 4 A 15 A; NO. 668, CUERPO 60. ½ LOTE DE CA. 11 KOS. 3 A 10 A; NO. 669, CUERPO 72. ½ LOTE DE CA. 9,3 KOS. 3 A 10 A; NO. 670, CUERPO 84. ½ LOTE DE CA. 12 KOS. 3 A 14 A. [p. 47]

SERIE 17: CARTAGENA [FOTOGRAFÍA ESTÁ FUERA DE FOCO]. [p. 50]

SERIE 17: CARTAGENA; NO. 840, CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 9,3 KOS. 6 A 27 A; NO. 841, CUERPO 60. ½ LOTE DE CA. 10,5 KOS. 4 A 15 A; NO. 842, CUERPO 72. ½ LOTE DE CA. 12 KOS. 3 A 14 A; NO. 843, CUERPO 84. ½ LOTE DE CA. 13 KOS. 3 A 14 A; NO. 844, CUERPO 96. ½ LOTE DE CA. 14 KOS. 3 A 10 A. [p. 51]

SERIE 18: PASTO ESTRECHO SEMINEGRA; [FOTOGRAFÍA ESTÁ FUERA DE FOCO]. [p. 54]

SERIE 18: PASTO ESTRECHO SEMINEGRA; NO. 576. CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 6,3 KOS. 9 A 43 A; NO. 577. CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 7,8 KOS. 7 A 30 A; NO. 578. CUERPO 60. ½ LOTE DE CA. 8,8 KOS. 5 A 20 A; NO. 579. CUERPO 72. ½ LOTE DE CA. 9,5 KOS. 4 A 16 A; NO. 579. CUERPO 84/72. ½ LOTE DE CA. 10,5 KOS. 4 A 16 A. [p. 55]

SERIE 19: PASTO SEMINEGRA; NO. 476. CUERPO 8. ½ LOTE DE CA. 2,3 KOS. 25 A 117 A; NO. 477. CUERPO 10. ½ LOTE DE CA. 2,8 KOS. 21 A 107 A; NO. 478. CUERPO 12. ½ LOTE DE CA. 3,3 KOS. 18 A 87 A; NO. 480. CUERPO 16. ½ LOTE DE CA. 4 KOS. 15 A 68 A; NO. 481. CUERPO 20. ½ LOTE DE CA. 4,8 KOS. 11 A 55 A; NO. 482. CUERPO 28. ½ LOTE DE CA. 5,3 KOS. 7 A 25 A. [p. 58]

P. 59 SERIE 19: PASTO SEMINEGRA; NO. 483. CUERPO 36. ½ LOTE DE CA. 6,3 KOS. 5 A 19 A; NO. 484. CUERPO 48. ½ LOTE DE CA. 8,8 KOS. 4 A 15 A; NO. 485. CUERPO 60. ½ LOTE DE CA. 9,8 KOS. 3 A 10 A; NO. 486. CUERPO 72. ½ LOTE DE CA. 11,3 KOS. 3 A 10 A. [p. 59]

No. 905, CUERPO 13, ½ LOTE DE CA. 4 KGS. 17 A 69 a; No. 906, CUERPO 16, ½ LOTE DE CA; 4,5 KGS. 14 A 59 A; NO. 907, CUERPO 20, ½ LOTE DE CA. 5,5 KGS., 11 A 39 A.; N° 908, CUERPO 28, ½ LOTE DE CA. 7 KGS. 7 A 27 A; N° 909, CUERPO 36, ½ LOTE DE CA. 8,3 KGS. 6 A 22 A. [p. 60]

SERIE 20: GIRARDOT, N° 910, CUERPO 48, ½ LOTE DE CA. 9,3 KGS. 4 A 15 A; N° 911, CUERPO 60/48, ½ LOTE DE CA. 15 KGS. 3 A 10. [p. 61]

SERIE 21: GIRARDOT CURSIVA; N° 917, CUERPO 14, ½ LOTE DE CA. 3,8 KGS., 17 A 69 A; N° 918, CUERPO 16, ½ LOTE DE CA. 4,5 KGS., 14 A 59 A; N° 919, CUERPO 20, ½ LOTE DE CA., 5,5 KGS. 11 A 39 A; N° 920, CUERPO 28, ½ LOTE DE CA. 7 KGS., 7 A 27 A; N° 921, CUERPO 36, ½ LOTE DE CA 8,5 KGS. 6 A 22 A. [p. 62]

(P. 63) SERIE 21: GIRARDOT CURSIVA; N° 922, CUERPO 48, ½ LOTE DE CA. 9,5 KGS., 4 A 15 A; N° 923, CUERPO 60, 48, ½ LOTE DE CA. 11 KGS, 3 A 11 A; N° 924, CUERPO 72, 60, ½ LOTE DE CA. 14,5 KGS. 3 A 11 A. [p. 63]

(P. 64) LOMBROSO & UNAMUNO. [p. 64]

TIPOS: SERIE 21, GIRARDOT CURSIVA, ADORNOS SERIE N° 126 PIEHLER. [p. 65]

SERIE 22, PAEZ CURSIVA CLARA; N° 2521, CUERPO 12, ½ LOTE DE CA. 3 KGS. 16 A 28 A; N° 2522, CUERPO 14, ½ LOTE DE CA. 3,5 KGS. 14 A 68 A; N° 2523, CUERPO 16, ½ LOTE DE CA. 4 KGS., 13 A 59 A, N° 2524, CUERPO 20, ½ LOTE DE CA. 4,8 KGS. 9 A 43 A; N° 2525, CUERPO 24, ½ LOTE DE CA. 5,3 KGS. 8 A 30 A; N° 2526, CUERPO 28, ½ LOTE DE CA. 6,3 KGS. 7 A 27 A. [p. 66]

SERIE 22: PÁEZ CURSIVA CLARA. N° 2527, CUERPO 36, ½ LOTE DE CA. 7,5 KGS. 6 A 16 A; N° 2528, CUERPO 48, ½ LOTE DE CA. 10 KGS. 5 A 15 A; N° 2529; CUERPO 60/48, ½ LOTE DE CA. 12,5 KGS. 4 A 14 A; N° 2530, CUERPO 72/60, ½ LOTE DE CA. 13,8 KGS. 3 A 8 A. [p. 67]

ARMENIA. [p. 68]

TIPOS, SERIE 22, PÁEZ CURSIVA CLARA. SERIE 2, BOGOTÁ CURSIVA, VIÑETA 8, 3960. [p. 69]

SERIE 23: NUÑEZ CURSIVA NEGRA. N° 2502. CUERPO 8, ½ LOTE DE CA. 2,3 KGS. 20 A 101 A; N° 2504 CUERPO 10, ½ LOTE DE CA 2,8 KGS. 17 A 85 A; N° 2505, CUERPO 12, ½ LOTE DE CA. 3,5 KG. 16 A 68 A; N° 2506, CUERPO 14, A 68 A; 2507, CUERPO 16, ½ LOTE DE CA 4,5 KGS. 13 A 59 A; N° 2508, CUERPO 20, ½ LOTE DE CA. 5 KGS. 13 A 43 A; N° 2509, CUERPO 24, ½ LOTE DE CA. 6 KGS.; 8 A 30 A; N° 2510, CUERPO 28, ½ LOTE DE CA 7,3 KGS., 7 A 27 A; N° 2511, CUERPO 36, ½ LOTE DE CA. 8,5 KGS., 6 A 18 A. [p. 70]

SERIE 23: NUÑEZ CURSIVA NEGRA. N° 2512, CUERPO 48, ½ LOTE DE CA. 11 KGS. 5 A 15 A; 2513, CUERPO 60 48; ½ LOTE DE CA. 13,5 KGS., 4 A 14 A; N° 2514, CUERPO 72 60, ½ LOTE DE CA. 16,5 KGS. 3 A 8 A; N° 2515, CUERPO 84 72, ½ LOTE DE CA. 19 KGS., 3 A 8 A; N° 2516; CUERPO 96 84, ½ LOTE DE CA. 23 KGS, 3 A 8 A. [p. 71]

TIPOS: SERIE 23 NUÑEZ CURSIVA NEGRA, VIÑETA B 2581. [p. 72]

TIPOS: SERIE 23 NUÑEZ CURSIVA NEGRA. [p. 73]

SERIE 24: SUCRE CURSIVA; N° 1661, CUERPO 6, ½ LOTE DE CA. 1,8 KGS. 26 A 128 A; N° 1662, CUERPO 8, ½ LOTE DE CA. 2,3 KGS. 24 A 112 A; N° 1663, CUERPO 10, ½ LOTE DE C. 2,8 KGS. 22 A 105 A; N° 1664, CUERPO 12, ½ LOTE DE CA 3,3 KGS. 20 A 97 A; N° 1666, CUERPO 16, ½ LOTE DE CA. 4 KGS. 13 A 59 A; N° 1667; CUERPO 20, ½ LOTE DE CA. 4,8 KGS. 11 A 47 A. [p. 74]

SERIE 24: SUCRE CURSIVA. N° 1668, CUERPO 24; ½ LOTE DE CA. 5,5 KGS., 8 A 35 A; N° 1669; CUERPO 28; ½ LOTE DE CA. 6,5 KGS., 7 A 30 A; N° 1670, CUERPO 36; ½ LOTE DE CA. 7,8 KGS., 5 A 20 A; N° 1671; CUERPO 48, ½ LOTE DE CA. 10 KGS. 5 A 18 A. [p. 75]

TIPOS: SERIE 24, SUCRE CURSIVA, SERIE 35 VERSALES POTOSÍ CLARA Y ADORNOS SERIE 106 ELLY. [p. 76]

TIPOS: SERIE 24 SUCRE CURSIVA. ORIA DE BRONCE REFLEX 12, VIÑETA B, 2622. [p. 77]

SERIE 25: SUCRE CURSIVA NEGRA. N° 1681, CUERPO 6, ½ LOTE DE CA. 2,3 KGS. 24 A 117 A; N° 1682; CUERPO 8, ½ LOTE DE CA. 22 A 105 A; N° 1683, CUERPO 10, ½ LOTE DE CA. 3,3 KGS. 20 A 97 A; N° 1684, CUERPO 12, ½ LOTE DE CA., 3,8 KGS., 18 A 87 A; N° 1686; CUERPO 16, ½ LOTE DE CA. 4,8 KGS. 16 A 50 A; N° 1687, CUERPO 20, ½ LOTE DE CA. 5,5 KGS. 8° 35 A. [p. 78]

SERIE 25: SUCRE CURSIVA NEGRA. N° 1688, CUERPO 24, ½ LOTE DE CA. 6,5 KGS. 7 A 30 A; N° 1689, CUERPO 28, ½ LOTE DE CA. 7,8 KGS. 5 A 21 A; N° 1690, CUERPO 35, ½ LOTE DE CA. 8,8 KGS. 5 A 18 A; N° 1691, CUERPO 48, ½ LOTE DE CA. 10 KGS., 4 A 10 A; N° 1692, CUERPO 60/48, LOTE DE CA. 11 KGS. 4 A 10 A; N° 1693, CUERPO 72, 60, ½ LOTE DE CA. 13 KGS. 4 A 10 A. [p. 79]

(P. 80) TIPOS: SERIE 25 SUCRE CURSIVA NEGRA. SERIE 24, SUCRE CURSIVA ORLA 1764. [p. 80]

TIPOS: SERIE 25 SUCRE CURSIVA NEGRA ORLA 1742. [p. 81]

SERIE 26: MAGDALENA CURSIVA MAGRA; N° 2341, CUERPO 8, ½ LOTE DE CA. 1,5 KGS., 24 A 117 A; N° 2342, CUERPO 10, ½ LOTE DE CA. 2 KGS. 20 A 96 A; N° 2343, CUERPO 12, ½ LOTE DE CA. 2 KGS. 15 A 76 A; N° 2344, CUERPO 14, ½ LOTE DE CA., 3 KGS., 15 A 76 A; N° 2345, CUERPO 16, ½ LOTE DE CA. 3 KGS. 12 A 59 A; N° 2346, CUERPO 20, ½ LOTE DE CA. 4,3 KGS. 9 A 47 A. [p. 82]

SERIE 26: MAGDALENA CURSIVA MAGRA; N° 2347, CUERPO 24, ½ LOTE DE CA. 4,5 KGS. 8 A 41 A; N° 2348, CUERPO 28, ½ LOTE DE CA. 5,5 KGS. 8 A 35 A; N° 2349, CUERPO 36, ½ LOTE DE CA. 7 KGS. 6 A 24 A; N° 2350, CUERPO 48, ½ LOTE DE CA. 8 KGS. 3 A 15 A. [p. 83]

TIPOS: SERIE 26 MAGDALENA CURSIVA MAGRA, SERIE 13 POTOSÍ CLARA, VIÑETA B 3748. [p. 84]

TIPOS: SERIE 26 MAGDALENA CURSIVA MAGRA, SERIE 35 VERSALES POTOSÍ CLARA. [p. 85]

SERIE 27: MAGDALENA CURSIVA NEGRA; N° 2371, CUERPO 8, ½ LOTE DE CA, 2 KGS. 24 A 117 A; N° 2372, CUERPO 10, ½ LOTE DE CA. 2,5 KGS. 20 A 98 A; N° 2373, CUERPO 12, ½ LOTE DE CA. 3,3 KGS. 15 A 76 A; N° 2374, CUERPO 14, ½ LOTE DE CA. 3,5 KGS. 14 A 70 A; N° 2375, CUERPO 16, ½ LOTE DE CA. 3,8 KGS. 12 A 59 A; N° 2376, CUERPO 20, ½ LOTE DE CA. 4,8 KGS. 9 A 47 A. [p. 86]

SERIE 27: MAGDALENA CURSIVA NEGRA; N° 2377, CUERPO 24, ½ LOTE DE CA. 5,3 KGS. 8 A 41 A; N° 2378, CUERPO 28, ½ LOTE DE CA. 6,3 KGS. 8 A 35 A; N° 2379, CUERPO 36, LOTE ½ LOTE DE CA. 7,8 KGS. 6 A 24 A; N° 2380, CUERPO 48, ½ LOTE DE CA. 9,3 KGS. 3 A 15 A. [p. 87]

TIPÓS: SERIE 27, MAGDALENA CURSIVA NEGRA, SERIE 2, BOGOTA CURSIVA, ADORNOS 146 BELLONA. [p. 88]

TIPOS: SERIE 27, MAGDALENA CURSIVA NEGRA, SERIE 26 MAGDALENA CURSIVA NEGRA, SERIE 1 BOGOTA, ADORNOS SERIE 132 MIRABELLE, ORLA DE BRONCE REFLEX 12, VIÑETA A 2625. [p. 89]

SERIE 28: VERSALLES COLOMBIA CLARA. N° 1301, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,7 KG. 42 A; N° 1302, CUERPO B, LOTE DE CA. 0,9 KGS. 38 A; N° 1303, CUERPO 10, LOTE DE CA. 1,3 KGS. 34 A; N° 1304, CUERPO 12, LOTE DE CA. 1,5 KGS. 22 A; N° 1306, CUERPO 16, LOTE DE CA. 2 KGS. 18 A. [p. 90]

SERIE 28: VERSALES COLOMBIA CLARA, N° 1307, CUERPO 20, LOTE DE CA. 2,2 KGS. 14 A; N° 1308, CUERPO 24, LOTE DE CA. 2,7 KGS. 10 A; N° 1309, CUERPO 23, LOTE DE CA. 3,3 KGS. 10 A; N° 1310, CUERPO 36, LOTE DE CA. 5,5 KGS. 10 A; N° 1311, CUERPO 48, LOTE DE CA. 9 KGS. 10 A. [p. 91]

TIPOS: SERIE 28 VERSALES COLOMBIA CLARA. [p. 92]

TIPOS: SERIE 28 VERSALES COLOMBIA CLARA. SERIE 3 PATRIA, ADORNOS SERIE 106 ALLY, ORLAS DE BRONCE REFLEX 12. [p. 93]

SERIE 29: VERSALES COLOMBIA NEGRA. N° 1351, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,9 KGS. 42 A; N° 1352, CUERPO B, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 36 A; N° 1353, CUERPO 10, LOTE DE CA. 1,5 KGS. 34 A; N° 1354, CUERPO 12, LOTE DE CA. 2 KGS., 30 A; N° 1355, CUERPO 14, LOTE DE CA. 2,2 KGS. 22 A; N° 1356, CUERPO 16, LOTE DE CA. 2,5 KGS. 18 A. [p. 94]

SERIE 29: VERSALES COLOMBIA NEGRA. N° 1357, CUERPO 20, LOTE DE CA. 3 KGS. 14 A; N° 1358, CUERPO 24, LOTE DE CA. 3,5 KGS. 10 A; N° 1359, CUERPO 28, LOTE DE CA. 5 KGS., 10 A; N° 1360, CUERPO 36, LOTE DE CA. 7 KGS., 10 A; N° 1361, CUERPO 48, LOTE DE CA. 10 KGS. 10 A. [p. 95]

TIPOS: SERIE 29 VERSALES COLOMBIA NEGRA. SERIE 1 BOGOTÁ. [p. 96]

TIPOS: SERIE 29 VERSALES COLOMBIA NEGRA. SERIE 1 BOGOTÁ, ADORNOS DE BRONCE REFLEX 12. [p. 97]

SERIE 30: VERSALES CALDAS. N° 2000, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,5 KGS. 42 A; N° 1990, CUERPO B, LOTE DE CA. 0,7 KGS. 38 A; N° 1991, CUERPO 10, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 34 A; N° 1992, CUERPO 12, LOTE DE CA. 1,4 KGS. 30 A; N° 1993, CUERPO 14, LOTE DE CA. 1,5 KGS. 22 A; N° 1994, CUERPO 16, LOTE DE CA. 1,7 KGS. 18 A. [p. 98]

SERIE 30: VERSALLES CALDAS. N° 1995, CUERPO, LOTE DE CA. 2 KGS., 14 A; N° 1996, CUERPO 24, LOTE DE CA. 2,2 KGS. 10 A; N° 1997, CUERPO 28, LOTE DE CA. 3,2 KGS. 10 A; N° 1999, CUERPO 48, LOTE DE CA. 5 KGS., 10 A. [p. 99]

TIPOS: SERIE 30 VERSALES CALDAS, SERIE 14 TUMACO, ORLA DE BRONCE REFLEX 12. [p. 100]

TIPOS: SERIE 30 VERSALES CALDAS, SERIE 15 TOLIMA, VIÑETA A 4090. [p. 101]

SERIE 31: VERSALES VALLE. N° 2284, CUERPO 72, LOTE DE CA. 10 KGS. 5 A; N° 2283, CUERPO 48, LOTE DE CA. 7 KGS. 8 A; N° 2282, CUERPO 36, LOTE DE CA. 5 KGS. 10 A; N° 2281, CUERPO 24, LOTE DE CA. 3,5 KGS. 15 A. [p. 102]

[p. 103]

TIPOS: SERIE 31 VERSALES VALLE, SERIE 15 TOLIMA. [p. 104]

TIPOS: SERIE 31 VERSALES VALLE, SERIE 14 TUMACO, VIÑETA B 3061. [p. 105]

SERIE 32: VERSALES TUMACO. N° 1641, CUERPO 5,6, LOTE DE CA., 0,9 KGS., 76 A; N° 1642, CUERPO 6, LOTE DE CA. 1 KG. 60 A; N° 1643, CUERPO B, LOTE DE CA. 1 KG., 76 A; N° 1644, CUERPO B, LOTE DE CA., 2 KGS. 60 A; N° 1645, CUERPO 12, LOTE DE CA. 2,3 KGS. 44 A; N° 1646, CUERPO 14, LOTE DE CA. 2,6 KGS. 34 A; N° 1647, CUERPO 16, LOTE DE CA. 3 KGS. 34 A; N° 1648, CUERPO 20, LOTE DE CA. 3,3 KGS. 22 A; N° 1649, CUERPO 24, LOTE DE CA. 3,7 KGS. 18 A; N° 1650, CUERPO 28, LOTE DE CA. 4 KGS. 14 A; N° 1678, CUERPO 36, LOTE DE CA. 5,5 KGS. 10 A. [p. 106]

SERIE 33: VERSALES TOLIMA. N° 1651, CUERPO 5,6 LOTE DE CA. 0,9 KG. 76 A; N° 1652, CUERPO 6, LOTE DE CA. 1 KG. 76 A; N° 1653, CUERPO B; LOTE DE CA. 1,4 KGS. 60 A; N° 1654, CUERPO 10, LOTE DE CA. 2 KGS. 52 A; N° 1655, CUERPO 12, LOTE DE CA. 2,3 KGS. 44 A; N° 1656, CUERPO 14, LOTE DE CA. 2,6 KGS. 34 A; N° 1657, CUERPO 16, LOTE

DE CA. 3 KGS. 34 A; N° 1658, CUERPO 20, LOTE DE CA. 3,3 KGS. 22 A; N° 1659, CUERPO 24, LOTE DE CA. 3,7 KGS. 18 A; N° 1660, CUERPO 28, LOTE DE CA. 3,7 KGS. 18 A; N° 1679, CUERPO 36, LOTE DE CA. 4,5 KGS. 10 A; N° 1680, CUERPO 48, LOTE DE CA. 6 KGS., 10 A. [p. 107]

TIPOS: SERIE 32 VERSALES TUMACO. SERIE 33, VERSALES TOLIMA, ADORNOS SERIE 106 ELLY, ORLA DE BRONCE REFLEX 12, VIÑETA A 3019. [p. 108]

TIPOS: SERIE 33, VERSALES TOLIMA, SERIE 32, VERSALES TUMACO, ADORNOS SERIE 197 SIMPLEX, VIÑETA A 2993. [p. 109]

(P. 110) SERIE 34: VERSALES POTOSI. N° 1601, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,7 KG. 46 A; N° 1602, CUERPO 8, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 48 A; N° 1604, CUERPO 10, LOTE DE CA. 1,5 KGS. 35 A; N° 1605, CUERPO 12 (PEQUEÑA), LOTE DE CA. 1,7 KGS. 30 A; N° 1606, CUERPO 12 (LARGA), LOTE DE CA. 1,9 KGS. 23 A; N° 1607, CUERPO 16, LOTE DE CA. 2,2 KGS. 21 A; N° 1608, CUERPO 20, LOTE DE CA. 2,5 KGS. 21 A; N° 1609, CUERPO 24, LOTE DE CA. 3,3 KGS. 14 A; N° 1610, CUERPO 28, LOTE DE CA. 3,5 KGS. 12 A; N° 1698, CUERPO 36, LOTE DE CA. 4,5 KGS. 10 A; N° 1699, CUERPO 48, LOTE DE CA. 6 KGS. 10 A. [p. 110]

SERIE 35: VERSALES POTOSÍ CLARA. N° 1011, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,7 KGS. 46 A; N° 1612, CUERPO 8, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 48 A; N° 1613, CUERPO 10, LOTE DE CA. 1,4 KGS. 36 A; N° 1614, CUERPO 12, LOTE DE CA. 1,6 KGS. 23 A; N° 1615, CUERPO 14, LOTE DE CA. 1,6 KGS. N° 1616, CUERPO 16, LOTE DE CA. 2 KGS. 21 A; N° 1612, CUERPO 20, LOTE DE CA. 2,3 KGS. 17 A; N° 1618, CUERPO 24, LOTE DE CA. 3 KGS. 14 A; N° 1619, CUERPO 20, LOTE DE CA. 3,2 KGS. 12 A. [p. 111]

TIPOS: SERIE 35, VERSALES POTOSI CLARA, ORLA DE BRONCE, REFLEX 12, VIÑETA B 3747. [p. 112]

TIPOS: SERIE 34, VERSALES POTOSI, ORLA DE BRONCE, REFLEX 12. [p. 113]

SERIE 36: VERSALES PATRIA. N° 2240, CUERPO 5/6, LOTE DE CA. 0,7 KG. 76 A; N° 2241, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,8 KG. 76 A; N° 2243, CUERPO 8, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 60 A; N° 2245, CUERPO 10, LOTE DE CA. 1,4 KGS. 52 A; N° 2246, CUERPO 12, LOTE DE CA. 1,6 KGS. 44 A; N° 2247, CUERPO 14, LOTE DE CA. 2 KGS. 34 A; N° 2248, CUERPO 16, LOTE DE CA. 2,3 KGS. 34 A; N° 2248, CUERPO 16, LOTE DE CA. 2,3 KGS. 34 A; N° 2249, CUERPO 20, LOTE DE CA. 2,5 KGS. 22 A. [p. 114]

SERIE 36: VERSALES PATRIA. N° 2251, CUERPO 28, LOTE DE CA. 3 KGS. 14 A; N° 2252, CUERPO 36, LOTE DE CA. 4 KGS. 10 A; N° 2253, CUERPO 48, LOTE DE CA. 5 KGS. 10 A; N° 2254, CUERPO 602, LOTE DE CA. 8,5 KGS. 10 A; N° 2255, CUERPO 72, LOTE 11,5 KGS., 10 A. [p. 115]

TIPOS: SERIE 36, VERSALES PATRIA. ORLA 1649, VIÑETA B 3730. [p. 116]

TIPOS: SERIE 36, VERSALES PATRIA. VIÑETA A 2811. [p. 117]

SERIE 37: VERSALES ARAUCA. N° 959, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,5 KGS. 62 A; N° 960, CUERPO 5, LOTE DE CA. 1,3 KGS. 84 A; N° 962, CUERPO 8, LOTE DE CA. 1,3 KGS. 84 A; N° 963, CUERPO 10, LOTE DE CA. 1,6 KGS. 42 A; N° 964, CUERPO 12, LOTE DE CA. 1,8 KGS. 28 A; N° 965, LOTE DE CA. 1,9 KGS. 22 A; N° 966, CUERPO 16, LOTE DE CA. 2,1 KGS. 26 A. [p. 118]

SERIE 38: VERSALE DARIÉN. N° 845, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,5 KGS. 47 A; N° 846, CUERPO 8, LOTE DE CA. 1 KG. 47 A; N° 847, CUERPO 10, LOTE DE CA. 1,3 KGS. 30 A; N° 848, CUERPO 12, LOTE DE CA. 1,7 KGS. 30 A. [p. 119]

TIPOS: SERIE 37 VERSALES ARAUCA. SERIE 42, VERSALES ARBOLEDA, SERIE 146, BELLONA, VIÑETA B 2559. [p. 120]

TIPOS: SERIE 38, VERSALES DARIÉN. ADORNOS SERIE 150 CECIL, ORLA DE BRONCE REFLEX 12. [p. 121]

SERIE 39: VERSALES HUILA. N° 931, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,5 KG. 56 A; N° 932, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,5 KG. 56 A; N° 933, CUERPO 6, LOTE DE CA. 1 KG. 84 A; N° 934, CUERPO 6, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 84 A; N° 935, CUERPO 8, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 56 A; N° 933, CUERPO 6, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 56 A; N° 936, CUERPO 10, LOTE DE CA. 1,5 KGS.

42 A; N° 937, CUERPO 12 (PEQUEÑA), LOTE DE CA 1,6 KGS. 28 A; N° 938, CUERPO 12 (LARGA), LOTE DE CA. 1,9 KGS. 28 A; N° 940, CUERPO 16, LOTE DE CA 2,4 KGS. 18 A; N° 941, CUERPO 20, LOTE DE CA. 2,7 KGS. 18 A; N° 942, CUERPO 24, LOTE DE CA. 3,7 KGS. 16 A. [p. 122]

SERIE 40: VERSALES HUILA SEMINEGRA; N° 945, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,5 KG. 56 A; N° 946, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,5 KGS. 56 A; N° 947, CUERPO 6, LOTE DE CA., 1 KG. 84 A; N° 948, CUERPO 6, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 84 A; N° 949, CUERPO 8, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 56; N° 950, CUERPO 10, LOTE DE CA. 1,5 KGS. 42 A; N° 951, CUERPO 12 (PEQUEÑA), LOTE DE CA. 1,6 KGS. 28 A; N° 952; CUERPO 12 (LARGA), LOTE DE CA. 1,9 KGS. 28 A; N° 954, CUERPO 16, LOTE DE CA. 2,4 KGS. 18 A; N° 955, CUERPO 20, LOTE DE CA. 2,6 KGS. 18 A; N° 966, CUERPO 24, LOTE D CA. 4 KGS. 16 A. [p. 123]

TIPOS: SERIE 40. VERSALES HUILA SEMINEGRA. SERIE 39, VERSALES HUILA, SERIE 41, VERSALES HUILA CURSIVA, ADORNOS: SERIE 150 CECIL Y 198 SIMPLES, VIÑETA SERIE 68 FIORA. [p. 124]

TIPOS: SERIE 39, VERSALES HUILA. SERIE 41, VERSALES HUILA CURSIVA, SERIE 42, ARBOLEDA VERSALES, ORLA 786. [p. 125]

SERIE 41: VERSALES HUILA CURSIVA. N° 2161, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,5 KG. 56 A; N° 2162, CUERPO 6, LOTE DE CA. 0,5 KG. 56 A; N° 2163, CUERPO 6, LOTE DE CA. 1 KG. 84 A; N° 2164, CUERPO 6, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 84 A; N° 2165, CUERPO 8, LOTE DE CA. 1,2 KGS. 56 A; N° 2166, CUERPO 10, LOTE DE CA. 1,5 KGS. 42 A; N° 2167, CUERPO 12 (PEQUEÑA). LOTE DE CA. 1,6 KGS. 28 A; N° 2168, CUERPO 12 (LARGA), LOTE DE CA. 1,9 KGS. 28 A; N° 2170, CUERPO 16, LOTE DE CA. 2,4 KGS. 18 A; N° 2171, CUERPO 20, LOTE DE CA. 2,6 KGS. 18 A; N° 2172, CUERPO 24, LOTE DE CA. 4 KGS. 16 A. [p. 126]

SERIE 42: VERSALES ARBOLEDA; N° 1314, CUERPO 12, LOTE DE CA. 1,8 KGS. 30 A; N° 1317, CUERPO 20, LOTE DE CA. 2,5 KGS. 14 A; N° 1319, CUERPO 28, LOTE DE CA. 3,5 KGS. 10 A. [p. 127]

TIPOS: SERIE 42 VERSALES ARBOLEDA. SERIE 36 VERSALES PATRIA, ADORNOS SERIE 168 ASTORIA. [p. 128]

JUEGO CA. 1 KG. SERIE N° 193: DOLORES DE ANTIMONIO, CUERPO 18., G (16), A (16), D (8), C (8), E (8), B(16) Y F(8); TIPOS: SERIE 1 BOGOTÁ Y SERIE 2 BOGOTÁ CURSIVA; TIPOS: SERIE 1, BOGOTÁ Y SERIE 42 VERSALES ARBOLEDA. [p. 202]

JUEGO CA. 2 KGS., SERIE N° 194 MARCELLA DE ANTIMONIO, CUERPO 18. A(64), C (12), E (12), F (12), B (64) Y D (12); TIPOS: SERIE 3 PATRIA Y SERIE 4 PATRIA CURSIVA; TIPOS: SERIE 3 PATRIA Y SERIE 4 PATRIA CURSIVA. [p. 203]

SERIE N° 150: CECIL DE ANTIMONIO. F (16), D (16), A (48), C (16), E (16), G (16), H (24), I(24); JUEGO CA. 3,5 KGS. CUERPO 18; TIPOS: SERIE 29 VERSALES COLOMBIA NEGRA Y SERIE 37 VERSALES ARAUCA. [p. 204]

TIPOS: SERIE 6 CÚCUTA NEGRA. TIPOS: SERIE 28 VERSALES COLOMBIA CLARA Y SERIE 37 VERSALES ARAUCA; TIPOS: SERIE 28 VERSALES COLOMBIA CLARA; TIPOS: SERIE 28 VERSALES COLOMBIA CLARA. [p. 205]

SERIE 32: MONBIJOU DE ANTIMONIO, JUEGO CA. 2,5 KGS., E (16), C (12), D (12), F (16), CUERPO 6, F (32), H (68), A (2), B(2), G (136), I (24), K (144); TIPOS: SERIE 11 REPUBLICA CIRCULAR Y SERIE I REPUBLICA. TIPOS: SERIE 10 REPUBLICA SEMI NEGRA. [p. 206]

JUEGO CA. 1,25 KGS., SERIE N° 146: BELLONA DE ANTIMONIO, CUERPO 12, E (12), D(16), B(8), A(2), C(48), F(12), G(12); TIPOS: SERIE 26 MAGDALENA CURSIVA MAGRA, SERIE 27, MAGDALENA CURSIVA NEGRA Y SERIE 37, VERSALES ARAUCA. [p. 207]

JUEGO CA. 5 KGS., SERIE N° 84: HELLERAU DE ANTIMONIO; CUERPO 18 Y 12; I (16), I (16), K(24), I(48), M(24), N(48), O(48), P(24), D(48), F(40), B(4), A(2), C(4), E(32), G(16); TIPOS: SERIE 12 POTOSÍ; TIPOS: SERIE 29 VERSALES COLOMBIA NEGRA. [p. 208]

JUEGO CA. 2 KGS. SERIE N° 195: ADLON DE ANTIMONIO, E(4), C(4), V(8), P(16), A(12), A(8), F(2), B(8), D(4), F(4), O(12), Q(16), W(8), 8(4),

G(8), I(8), K(8), H(8), M(4); TIPOS: SERIE 3 PATRIA Y SERIE 22 PÁEZ CURSIVA CLARA; TIPOS: SERIE 3 PATRIA. [p. 209]

SERIE N° 132: MIREBELLE DE ANTIMONIO. JUEGO CA. 1,8 KGS. CUERPO 6; O(2), Z(2), X(2), V(2), E (100); L(12), O(8), K(12), D(100), P(4), R(20), B(18), C(80), S(20), Q (4), F(18), H(12), I(12), T(24), U(24), M(12), N(12), G(16); U(2), A(2), Y(2), W(2); TIPOS: SERIE 24 SUCRE CURSIVA; TIPOS: SERIE 13 POTOSI CLARA. [p. 210]

SERIE N° 133: MIRABELLE DE ANTIMONIO, JUEGO CA. 1,8 KG., CUERPO 3; T (2), R(2), P(2), E(12), L(16), N(18), O(4), M(8), G(8), F(12), A(1009); B(160), C(160), K(120), I(200), H(75), D(75), U(2), S(2), Q(2); TIPOS. SERIE 11; REPUBLICA CIRCULAR; TIPOS: SERIE 8 REPÚBLICA. [p. 211]

SERIE N° 106: ELLY DE ANTIMONIO; B(12), A(72), P(12), E(96), F(96), G(24), O(12), K(12), C(144), D(12), I(24), H(60), M(24), N(36), CUERPO 2, 4, 6, 12; TIPOS: SERIE 13 POTOSÍ CLARA Y SERIE 24 SUCRE CURSIVA; TIPOS: SERIE 24 SUCRE CURSIVA. [p. 212]

SERIE N° 197: SIMPLEX DE ANTIMONIO, L(16), I(16), G(16), E(16), E(8), A(60), B(48), D(8), F(16), H(16), M(16), K(16); JUEGO CA. 1,5 KGS., CUERPO 12; SERIE 198: SIMPLEX DE ANTIMONIO, JUEGO CA. 1 KG., CUERPO 6, A(94), B(48), G(32), E(32), C(16), D(16), F(32), H(32), I(32), L(32), M(32), K(32); TIPOS: SERIE 33 VERSALES TOLIMA; TIPOS: SERIE 3 PATRIA; TIPOS: SERIE 23 NUÑEZ CURSIVA NEGRA. [p. 213]

SERIE N° 143: CHRISTMETTE PARA IMPRESIPON EN DOS COLORES DE ANTIMONIO, JUEGO CA. 2 KGS.; TIPOS: SERIE 1 BOGOTA, SERIE 2 BOGOTA CURSIVA Y SERIE 28 VERSALES COLOMBIA CLARA; TIPOS: SERIE 29 VERSALES COLOMBIA NEGRA. [p. 214]

JUEGO CA. 1 KG. SEIRE N° 126: PIEHLER DE ANTIMONIO. E (2), ¿(2), ¿(2), ¿(2), ¿(2), ¿(2). ¿(2), ¿(2), Q (2), R(2), ¿(2), P(2), ¿(2); N(2), M(2); TIPOS: SERIE 3 Y FUENTE 42 VERSALES ARBOLEDA. [p. 215]

SERIE N° 168: ASTORIA DE ANTIMONIO. JUEGO CA. 3,5 KGS.; 31 (8), 2(2), 24(4), 1(2), 30(8), 8(2), 15(4), 32(12), 16(4), 9(2), 18(4), 20(4), 17(4), 21(4), 18(4), 10(2), 22(4), 29(8), 23(4), 11(2), 3(2), 7(4), 4(2), 5(8), 14(8), 6(8), 12(12), 27(12), 13(12), 23(16), 28(16), 26(16). [p. 216]

ORLAS DE ANTIMONIO. N° 786, JUEGO CA. 1 KG. CUERPO 6, B, C, A, D; CUERPO 6; N° 1720, CUERPO 36, A, B, JUEGO CA. 2 KGS. [p. 217]

ORLAS DE ANTIMONIO, N° 1763, JUEGO CA. 1 KG. A, B, C, D, E, CUERPO 6; N° 1758, JUEGO CA. 1 KG. A, B, C, D, CUERPO 12, N° 1764, JUEGO CA. 1 KG. A, B, C, D, E, CUERO 6. [p. 218]

ORLAS DE ANTIMONIO N° 1761, JUEGO CA. 1 KG, A, B, C, D, CUERPO 12; N° 1751, JUEGO CA. 1 KG. C, A, B, CUERPO 18; N° 1760, JUEGO CA. 1 KG. A, B, C, CUERPO 12. [p. 219]

N° 1756, JUEGO CA. 1 KG. A, B, C, D., CUERPO 12; N° 1719, JUEGO CA. 1 KG. A, B, CUERPO 18; N° 1759, JUEGO CA. 1 KG, A, B, C, D, CUERPO 12. [p. 220]

ORLAS DE ANTIMONIO. N° 1757, JUEGO CA. 1 KG. A, B, C, D, CUERPO 12; N° 1752, JUEGO CA. 1 KG. A, B. CUERPO 18; N° 1762, JUEGO CA. 1 KG. A, B, C, D, CUERPO 12. [p. 221]

ORLAS DE ANTIMONIO, N° 1649, JUEGO CA. 1 KG. CUERPO 18, A, C, B, D; N° 1742, JUEGO CA. 1 KG. CUERPO 12, B, A, C; N° 1744, JUEGO CA. 1 KG. CUERPO 12, A, B; N° 1641, JUEGO CA. 1 KG. CUERPO 18, A, B, C. [p. 222]

VIÑETAS DE ANTIMONIO. SERIE N° 109: RATHEN. JUEGO 12 FIGURAS (UNA PIEZA CADA UNA); SERIE N° 110: WEHLEN, JUEGO 12 FIGURAS (UNA PIEZA CADA UNA); SERIE N° 172: ERNA JUEGO DE 4 FIGURAS (UNA PIEZA CADA UNA). [p. 223]

VIÑETAS DE ANTIMONIO. SERIE N° 69: AMORETTE. JUEGO 4 FIGURAS (UNA PIEZA CADA UNA); SERIE N° 70: AMOR, JUEGO DE 4 FIGURAS (UNA PIEZA DE CADA UNA); SERIE N° 68: FLORA. JUEGO DE 5 FIGURAS (UNA PIEZA DE CADA UNA). [p. 224]

VIÑETAS DE ANTIMONIO. SERIE N° 111: LÖSSNITZ, JUEGO DE 8 FIGURAS (UNA PIEZA DE CADA UNA); SERIE N° 65: VASE, JUEGO DE

4 FIGURAS (UNA PIEZA CADA UNA); SERIE N° 66: FÜLLHORN. JUEGO DE 3 FIGURAS (UNA PIEZA CADA UNA). [p. 225]

VIÑETAS DE ABNTIMONIO: N° 1202, N° 1204, N° 1205, N° 1260; SERIE N° 116: DONAU, JUEGO 9 FIGURAS (2 PIEZAS DE CADA UNA); MANOS NEGRAS, N° 469, CUERPO 48, N° 471, N° 472, CUERPO 6; N° 490 CUERPO 48; N° 487, CUERPO 36; N° 475, N° 476, CUERPO 10; N° 477, N° 478, CUERPO 10; N° 488, CUERPO 36; N° 485, CUERPO 28; N° 479, N° 480, CUERPO 12; N° 486, CUERPO 28; N° 483, CUERPO 20; N° 481, N° 482, CUERPO 16; N° 484, CUERPO 20. [p. 226]

VIÑETAS. GALVANOS SOBRE PIE DE MADERA. B 3743; B 3744, B 3745; B 3746; C 3727; B 3728; B 3730, B 3750. [p. 227]

VIÑETAS. GALVANOS SOBRE PIE DE MADERA. B 3349; B 3748; A 2625; B 2672; B 3061; B 3747; B 2987. [p. 228]

VIÑETAS. GALVANOS SOBRE PIE DE MADERA. A 2981, B 2994, A 2990; B 2560; A 2993; B 2559, A 2962; A 3019, A 2963. [p. 229]

VIÑETAS. GALVANOS SOBRE PIE DE MADERA. B. 3851, A 3604; B 2581; B 3603; A 2580; B 3845. [p. 230]

VIÑETAS. GALVANOS SOBRE PIE DE MADERA. A. 4091; B 3786; A 4090; A 2807; B 2801; A 2811; B 2814; A 2806; A 2875, B 3039; B 2881. [p. 331]

VIÑETAS GALVANOS SOBRE PIE DE MADERA; B 3957; B 3960; ARMAS DO COLOMBIA; C 2896; B 2897. [p. 332]

RAYAS DE BRONCE. COLEGIO DE LEON XIII DE ARTES Y OFICIOS BOGOTÁ

RAYAS DE BRONCE. EN COLECCIONES SISTEMÁTICAS DE 1 KG. N° 181042, CUERPO 1; N° 181042B, CUERPO 1; N° 181044, CUERPO 1; N° 181045, CUERPO 1; N° 181055, CUERPO 1; N° 6009, CUERPO 2; N° 170015 A, CUERPO 2; N° 182035, CUERPO 2; N° 6025 A, CUERPO 2; N° 182042 B, CUERPO 2, N° 6030 A, CUERPO 2; N° 6036, CUERPO 2; N° 182047, CUERPO 2; N° 6054, CUERPO 2; N° 6073, CUERPO 2; N° 13 B; CUERPO 3; N° 6020 B, CUERPO 3. [p. 266]

RAYAS DE BRONCE. EN COLECCIONES SISTEMÁTICAS DE 1 KG. N° 6027 B, CUERPO 3, N° 6033 B; CUERPO 3, N° 6039 B; CUERPO 3; N° 183048, CUERPO 3; N° 6051, CUERPO 3; N° 6055, CUERPO 3; N° 6076, CUERPO 3; N° 6077; CUERPO 3; N° 6145, CUERPO 3; N° 184049, CUERPO 4; N° 170058, CUERPO 4; N° 6087; N° 188100 B; CUERPO B; N° 1812115 B, CUERPO 12. RAYAS BRONCE PARA COLUMNAS DE PERIÓDICO, N° 20 N, CUERPO 6. [p. 267]

RAYAS DE BRONCE. EN COLECCIONES SISTEMÁTICA DE 1 KG. N° 186050, CUERPO 6, N° 186051, CUERPO 8; N° 1810052, CUERPO 10; N° 1812053, CUERPO 12; N° 1818330, CUERPO 18; AZURÉS. EN COLECCIONES SISTEMÁTICAS DE 1 KG. N° 6183, CUERPO 16; N° 6184. CUERPO 20; N° 6185, CUERPO 24, CUERPO 170833; CUERPO 16, N° 170834, CUERPO 20; N° 180323, CUERPO 24. [p. 268]

RAYAS DE BRONCE. AZURES, EN COLECCIONES SISTEMÁTICAS DE 1 KG., N° 6231, CUERPO 12; N° 6232, CUERPO 16, N° 6233, CUERPO 20; N° 6234, CUERPO 24; N° 6224, CUERPO 16; N° 6225, CUERPO 20; N° 6226, CUERPO 24; N° 170611, CUERPO 16; N° 170476 A; CUERPO 20, N° 170477 A; CUERPO 24. [p. 269]

LLAVES DE BRONCE. SERIE I FORMA FRANCESA. CUERPO 6; SERIE H FORMA FRANCESA, CUERPO 3; SERIE O. FORMA FRANCESA, CUERPO 2. [p. 270]

ORLAS DE BRONCE. EN COLECCIONES SISTEMÁTICAS DE 1 KG. N° 170373, CUERPO 4; N° 180076 C, CUERPO 4; N° 170068, CUERPO 6; N° 180308, CUERPO 6; N° 6247, CUERPO 6; N° 180158, CUERPO 6, N° 180165, CUERPO 10. BIGOTES DE ANTIMONIO, SERIE N° 30; EN COLECCIONES DE 1 KG. (14 FIGURAS 3 PIEZAS DE CADA UNA), E, D, K, F, C, L, O, B, N, J, A, O. [p. 271]

NUMERACIONES. ESPECIALES PARA LISTAS DE PRECIOS, CATALOGOS, TABLAS, PLANILLAS, ETC.; N° 1701 Z, CUERPO 6, LOTES ASORTIDOS DE 5 KGS.; N° 1703 Z, CUERPO B, LOTES ASORTIDOS DE 10 KGS.; N° 1704 AZ, CUERPO 9, LOTES ASORTIDOS DE 10 KGS.; N° 1700

Z; CUERPO 12, LOTES ASORTIDOS DE 10 KGS., N° 1706 Z, CUERPO 12, LOTES ASORTIDOS DE 10 KGS. [p. 272]

NUMERADORES AUTOMÁTICOS «SAXONIA» PARA LAS MAQUINAS DE IMPRIMIR. MOD. 102: A NUMERADA DE MENOR A MAYOR O B NUMERANDO DE MAYOR A MENOR.; MOD. 103 A, NUMERANDO DE MENOR A MAYOR. NO MOVIBLE Y CEROS HUNDIBLES CON 6 RUEDAS, TAMAÑO DE LAS CIFRAS: 4 171 M/MS. [p. 281]

NUMERADORES AUTOMÁTICOS DE MANO «SAXONIA». [p. 282]

NUMERADORES AUTOMÁTICOS DE MANO «PRESA»; FECHADOR AUTOMÁTICO «SAXONIA» CON ENTINTACIÓN AUTOMÁTICA. [p. 283]

CONTADOR DE PLIEGOS «PRIMOR» PARA MAQUINAS PLANAS DE 6 CIFRAS. CONTADOR DE PLIEGOS «SCRUTATOR» PARA MAQUINAS PLANA DE 5 CIFRAS. GUIAS PARA MAQUINAS DE PLATINA EN CAJÉTES DE 1 DOCENA. CON LENGÜETA MOVIEL, SIN LENGÜETA MOVIL. [p. 284]

CUÑAS «SAXONIA» CON LLAVE. NUEVO MODELO 5, 10, 15, 20, 25, 30 C/MS.; CUÑAS «HÖLZLE» CON LLAVE, 5, 10, 15, 20, 25 C/MS.; CUÑAS «HEMPLEL» CON LLAVE EN SURTIDOS DE 10 PARES. MODELO GRANDE 10 C/MS, MODELO PEQUEÑO 7 C/MS. [p. 285]

IMPOSICIONES SISTEMÁTICAS DE HIERRO FUNDIDO. SURTIDOS COMPLETOS DE 10 Y 3 KGS. EN VARIOS TAMAÑOS COMBINADOS A BASE DE EXPERIENCIAS PRACTICAS.; RODILLOS ENTINTADORES 16, 20, 25, 30 C/MS. [p. 286]

BRUZAS PARA LIMPIAR LA COMPOSICION 6,5 X 20 CMS.; APARATOS PARA CORTAR REGLETAS Y SACALINEAS CON ESPALDON; ALAMBRES ESTAÑADOS PARA ENCUADERNACIÓN, EN ROLLOS DE 2 KGS. N° 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26. [p. 287]

GALERAS Y VOLADERAS. [p. 288]

16 X 26 C/MS., 34 X 50 C/MS, 13 X 42 C/MS, 11 X 58 C/MS, 21 X 29 C/MS., 40 X 55 C/MS., 13 X 48 C/MS, 13 X 58 C/MS, 24 X 32 C/MS, 42 X 58 C/MS, 13 X 56 C/MS, 15 X 60 C/MS, 20 X 42 C/MS, 49 X 63 C/MS, COMPONENTORES DE PLATA ALEMANA CON CIERRE DE CUÑA. 3,1; 3,6; 4,1; 4,6; 5,1 C/MS DE ANCHO (FONDO DE LA COMPOSICION) 17, 20, 25, 30, 40, 50 C/MS. DE LARGO. PINZAS NIQUELADAS PARA CORREGIR. A) CON CLAVO Y PUNZON, B) CON CLAVO.

Fecha de recepción: 15 de febrero de 2019

Fecha de aceptación: 16 de agosto de 2019

Sugerencia de citación: Angulo, Camilo A. «Consideraciones sobre la regulación metacognitiva de los estudiantes al dibujar bocetos de diseño industrial». Revista *La Tadeo DeArte*, n. 7(7) (2021): 56-75. <https://doi.org/10.21789/24223158.1583>

* Doctor en Diseño y Creación

Profesor Asociado II de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

camilo.angulo@utadeo.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-8474-4896>

CONSIDERACIONES SOBRE LA REGULACIÓN METACOGNITIVA DE LOS ESTUDIANTES AL DIBUJAR

BOCETOS

DE DISEÑO

**CONSIDERATIONS ON STUDENTS' METACOGNITIVE REGULATIONS
WHEN DRAWING INDUSTRIAL DESIGN SKETCHES**

CAMILO A. ANGULO*

INDUSTRIAL

EL PRESENTE artículo expone un fragmento del componente metacognitivo que fue investigado en la tesis doctoral *El boceto para pensar, conversar y convencer en diseño industrial* del año 2019. El eje central del estudio se basó en los procesos de evolución que le ocurren al boceto de diseño industrial dibujado en el taller de proyectos básico. En las siguientes líneas, se pretende evidenciar como el estudiante mediante el dibujo de un boceto relaciona la información propia del contexto que experimenta día a día con la información recién adquirida en el proyecto de diseño (Sternberg, 1986). Un proceso de toma de decisiones que le permite proponer soluciones, el cual está definido en gran medida por unas operaciones de regulación metacognitiva (Jaramillo & Osses, 2012; Mateos, 2001; Soto, 2002; Argüelles, 2007), que aplican los estudiantes cuando hacen preguntas y aprenden de los errores, mientras reflexionan sobre sus procesos de pensamiento y se preocupan por la forma como interiorizan lo aprendido.

RESUMEN ABSTRACT

THIS ARTICLE presents a fragment of the metacognitive component addressed in the 2019 doctoral thesis work titled «The sketch to think, speak, and persuade in industrial design.» The central axis of this study is based on the evolution processes of industrial design sketches drawn as part of basic design courses. In the following lines, this work will try to show how students relate information from their daily personal context with information recently acquired in design project courses at the time of drawing a sketch (Sternberg, 1986). This becomes real through a decision-making process—largely defined by metacognitive regulation operations—that allows individuals to propose solutions (Argüelles, 2007; Jaramillo & Osses, 2012; Mateos, 2001; Soto, 2002), and that is deployed by students when they ask questions and learn from mistakes while reflecting on their thinking processes and focusing on how they internalize what they learn.

DISEÑO INDUSTRIAL

INDUSTRIAL DESIGN

BOCETO DE DISEÑO

DESIGN SKETCH

REGULACIÓN

METACOGNITIVA

METACOGNITIVE REGULATION

TALLER DE PROYECTOS

PROJECT WORKSHOP

INTRODUCCIÓN

EN LAS ESCUELAS tradicionales que enseñan Artes y Diseño, el boceto se considera como un componente primordial del proceso creativo, sobre el cual el diseñador puede construir diversos niveles de coherencia, el cual se entiende como un proceso representacional que brinda la posibilidad de externalizar una idea que todavía no existe, pero que tiene todo el potencial de ser transformado en un artefacto de diseño reconocible que presta un servicio a las personas (Buchanan, 2001).

Para comprender el fenómeno de evolución que sufre un boceto dibujado por un estudiante de pregrado, se pueden investigar categorías como: el perfil motivacional, la dimensión conceptual, los modos de lenguaje empleados y la dimensión metacognitiva, entre otras. Pero de estas, el interés del presente texto se centra en la última y en esa capacidad de regulación metacognitiva que tiene el estudiante al definir objetivos, controlar el tiempo, seleccionar lo que es importante, leer para comprender, diseñar, dibujar y preguntar (Jaramillo & Osses, 2012), en su preocupación genuina de interpretar por medio de un boceto la realidad y reconocer estratégicamente las exigencias de un ejercicio de dibujo conceptual, para luego poder decidir sobre los conocimientos específicos que le ayudarán a resolver el problema planteado.

Para efectos de la investigación, el estudio se realizó con cuatro estudiantes de la carrera de pregrado de diseño industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá, en el aula de taller de un ciclo básico de formación.

ANTECEDENTES

ESTUDIOS REALIZADOS en contextos educativos plantean que el nivel metacognitivo soporta el cognitivo desde factores que activan el monitoreo y control, que para el caso particular del boceto indaga sobre lo relacionado al espacio de la representación de problemas en el espacio de taller de proyectos, donde se propende por el desarrollo de conciencia y autorregulación sobre lo aprendido, lo cual incide en la adquisición, comprensión, retención y aplicación de lo que aprenden los estudiantes, en este caso, desde representación en diseño (Tamayo, 2006) (Kuhn, Amsel y O’Loughlin, 1988). Desde las didácticas de las ciencias se desarrolla un constructo teórico que se preocupa por reconocer la capacidad que tienen los estudiantes de ser conscientes de su forma de comprender el mundo, mediante lo cual ellos potencian la creación de concepciones innovadoras para sus propuestas de

diseño con las que pretende solucionar problemas. Se puede afirmar que un estudiante que tiene mayor conocimiento sobre sus propios procesos de conocimiento puede potenciar su aprendizaje (Tamayo, 2006).

Ahora que respecto al desarrollo de nuevos productos en la realidad actual, durante la construcción del boceto se deben tomar una serie de decisiones estratégicas que buscan innovación, y a su vez, se debe enfrentar el reto de responder a un procesamiento con mayor nivel de información, así como nuevas dinámicas de los mercados globales, un tipo de consumidores con mayor conocimiento y tipos de producción más personalizadas (Briede, 2008), que exigen del diseñador(a) desarrollar funciones como: analogía, inferencia, imaginatividad, selección, comparación y combinación (Kapa, 2001) (Johnson & Raye, 1992).

MÉTODOS

A LA INVESTIGACIÓN se le dio un enfoque esencialmente cualitativo que respondiera más a las preguntas sobre el ¿cómo?, organizado en las fases de planeación, implementación y aporte, con el desarrollo de unos protocolos de codificación desarrollados a través de un software.

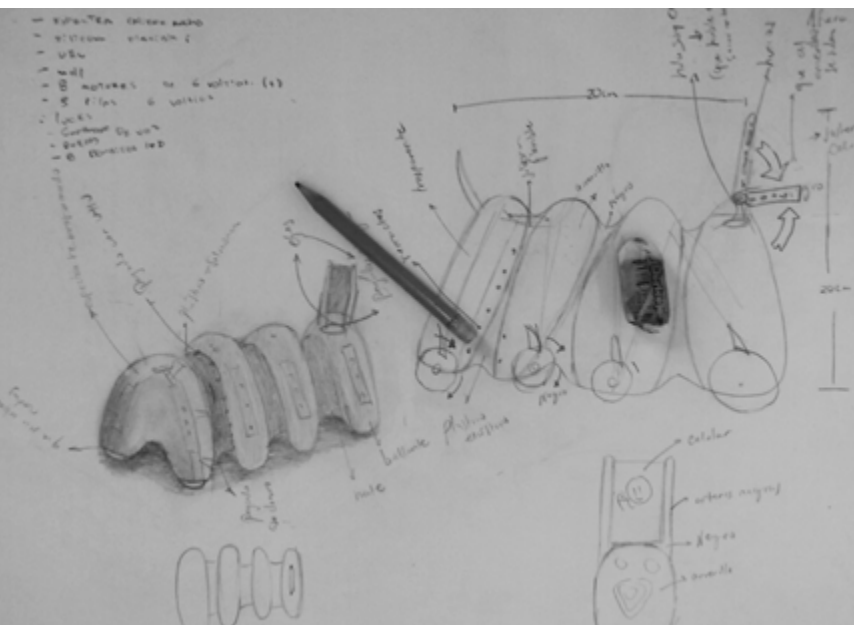
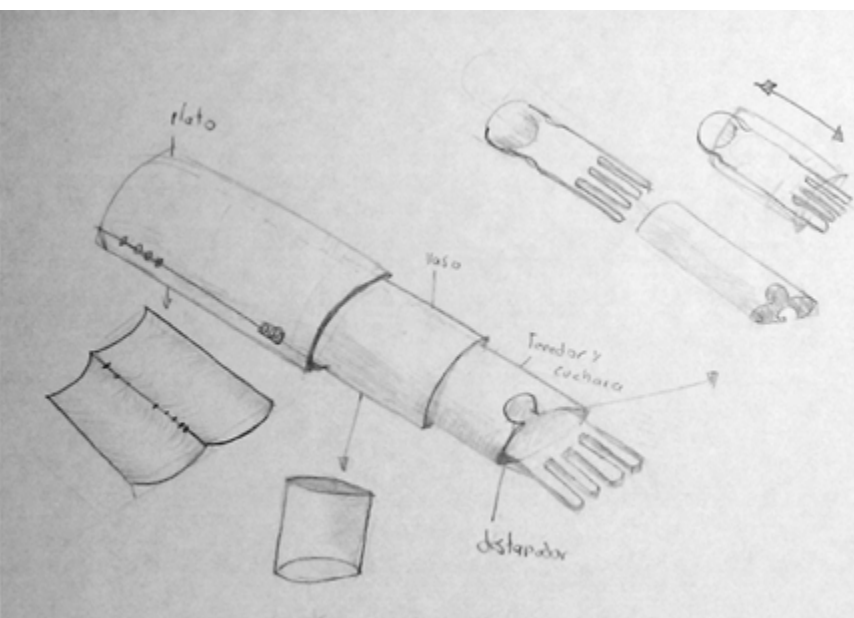
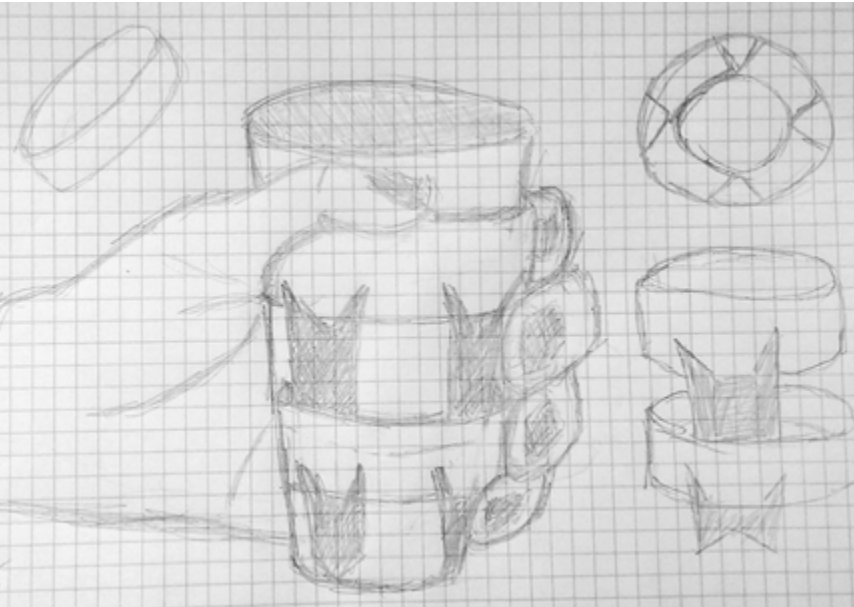
El estudio se realizó con cuatro estudiantes de la carrera de pregrado de diseño industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá:

- Estudiante 1: sexo femenino, 20 años, con fortalezas en procesos de investigación, registro (bitácora, fotografía, planchas), generación de ideas y construcción de Maquetas.
- Estudiante 2: sexo masculino, 19 años, con fortalezas en registro (bitácora, fotografía, planchas), dibujo de Bocetos, dibujo de Renders 3D y construcción de Maquetas.
- Estudiante 3: sexo femenino, 18 años, con fortalezas en registro (bitácora, fotografía, planchas), generación de ideas y construcción de Maquetas.
- Estudiante 4: sexo masculino, 18 años, con fortalezas en registro (bitácora, fotografía, planchas), dibujo de Renders 3D, construcción de Maquetas y exposición de proyectos.

Los instrumentos se aplicaron al grupo de estudiantes del programa de diseño industrial tadeísta, en un salón de taller de proyectación durante un lapso de tres meses. Con una estructura de tres momentos específicos: uno inicial con ideas preliminares, luego uno intermedio donde reestructura lo observado y uno final con detalles productivos y técnicos, los cuales surgen del proceso de mimesis como categorías estético-literarias, aplicadas por Ricoeur al caso concreto de la narrativa arquitectónica, como: *prefiguración* (un acto de toma de conciencia), *configuración* (un acto de liberación) y *refiguración* (un acto de catarsis espacio-temporal), con la intención sublime que el boceto se convierta en un diseño prolífico en detalles.

Los instrumentos de recolección de información fueron de tres tipos:

- Instrumento Tipo 1- *Papel y lápiz*: que incluyen cuestionario escrito de selección múltiple, cuestionario escrito mixto, cuestionario escrito de pregunta abierta, cuestionario pre y post.
- Instrumento Tipo 2- *Práctica del diseño*: que incluyen entrevistas en clase, ejercicios en clase, dibujos, trabajo en grupo, fotografías, grabación de video.
- Instrumento Tipo 3- *Observación de experto*: que incluyen observación sistemática y no sistemática



DESDE LO QUE respecta a los intereses de la presente investigación por conocer los procesos particulares de regulación metacognitiva de cuatro casos de estudiantes de diseño industrial, durante los tres momentos propuestos: inicial, Intermedio y final. Los resultados se presentan como procesos de sujetos individuales que viven experiencias de vida particulares.

[**Figura 1.** Ejemplos de los bocetos dibujados por estudiantes en el Momento inicial (M1), Momento intermedio (M2) y Momento final (M3) durante el trabajo de campo.]

Fuente: Elaboración propia.

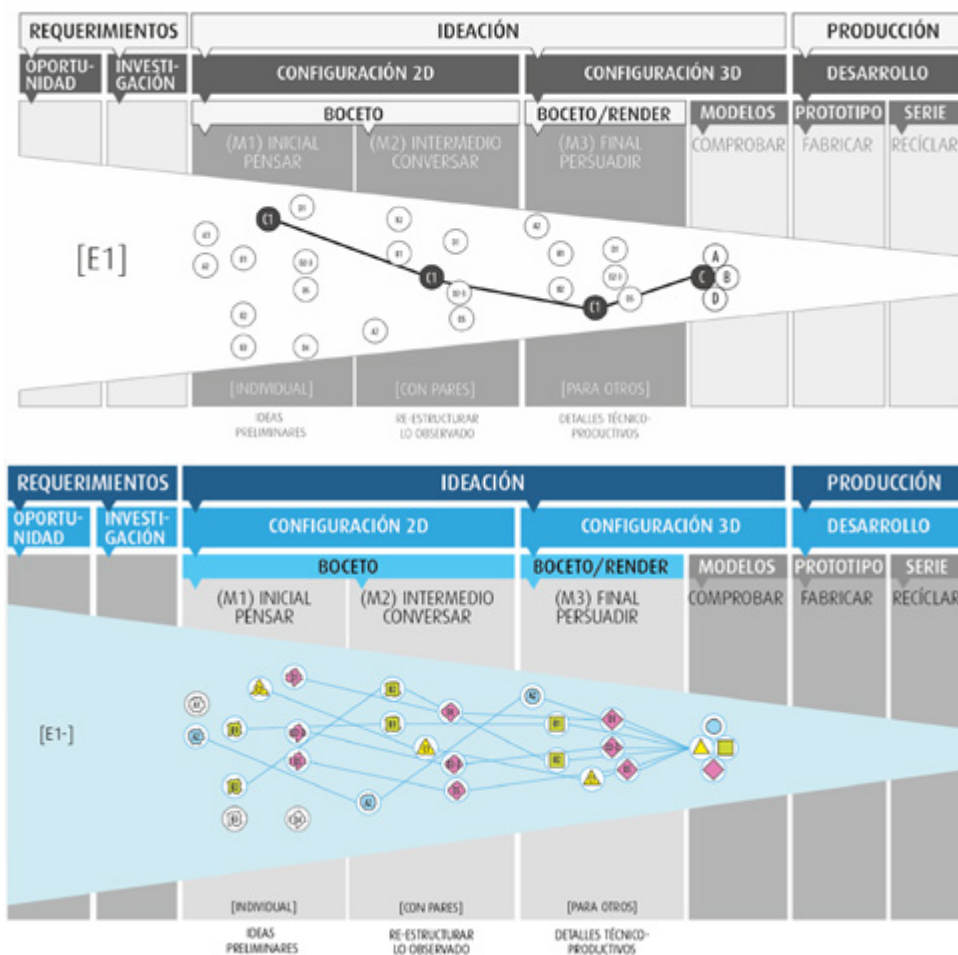
PRIMER ESTUDIANTE

PARA EL MOMENTO inicial, la estudiante implementa procesos autónomos para desarrollar una estrategia que le permita afrontar el reto desde un trabajo individual, enfrentando primero pequeños componentes del problema a manera de unos pasos metodológicos, los que le permiten avanzar con alto grado de cumplimiento respecto al cronograma de trabajo. Al parecer ella tiene una alta convicción sobre lo que realmente aprende y ve la posibilidad real de poder replicarlo en otros escenarios académicos, mediante ejercicios constantes con los que logra una mejora constante en sus diseños. También se evidenció que gestiona un plan en su cabeza antes de comenzar a resolver cualesquiera de los temas y por medio de preguntas aclara las dudas que se le presentan, no obstante que se encuentra en las primeras etapas de

formación tiene la capacidad de generar procesos de reflexión importantes sobre su propio aprendizaje.

Durante el momento intermedio, la estudiante demuestra un entendimiento sobre la relación que existe entre la claridad del boceto y su calidad, especialmente cuando logra definir unas prioridades para diseño. Con esto puede cambiar y estructurar mejor las ideas, utilizando los dibujos anteriores a manera de una memoria extendida a la cual regresaba a consultar cada vez que lo necesita.

Y para el momento final, el propósito del ejercicio ya está materializado y ella cumple con algunas recomendaciones dadas por el profesor y sus compañeros. Su idea de diseño queda plasmada en el boceto final de buena calidad, con el cual busca la valoración más alta de nota.



[**Figura 2.** Esquema huellas del trayecto de evolución del proceso de bocetación estudiantil (E1) durante los tres momentos.]

Fuente: Elaboración propia adaptado de la propuesta del INTI-CIDDI de Argentina (Ramírez, et al, 2015) donde se encuentra un espacio denominado ideación como proceso de pensamiento, que evidencia lo que corresponde a las expresiones en dos dimensiones 2D que se logran a través del dibujo de bocetos, como en las configuraciones de tres dimensiones 3D logradas mediante la construcción de bocetos/renders y modelos de comprobación.

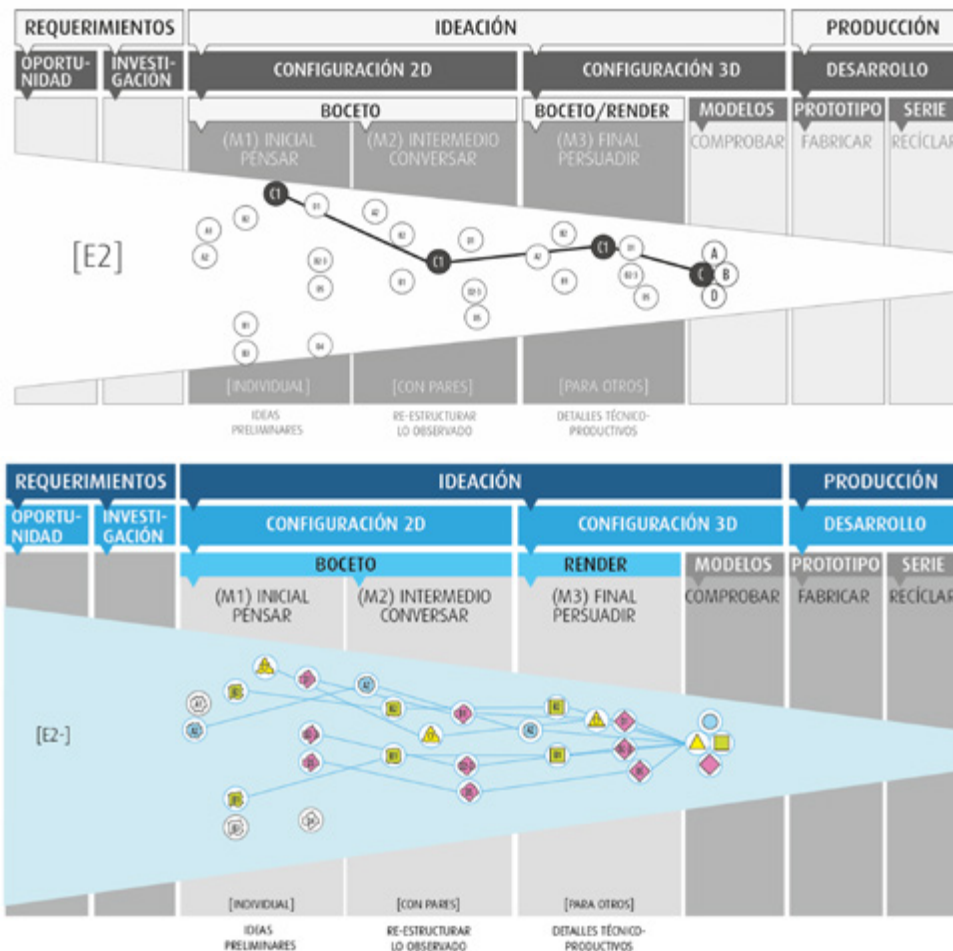
SEGUNDO ESTUDIANTE

PARA EL MOMENTO inicial, el estudiante prefiere trabajar de manera individual sobre pequeños componentes del problema como una estrategia para generar alternativas. Tiene claros los pasos metodológicos y es hábil manejando los objetivos, tanto que cada vez que avanza en el diseño de inmediato lo contrasta con el nivel de cumplimiento de los objetivos primarios. Percibe su rol para construir su propio perfil profesional y entiende que con cada nuevo ejercicio mejora sus diseños y la posibilidad de aplicarlo en otros escenarios diferentes al taller.

Durante el momento intermedio, el estudiante entiende bien la relación que existe entre la claridad del boceto y su calidad, especialmente cuando logra definir

unas determinantes de diseño. Tiene la capacidad de cambiar o estructurar mejor la idea después de la retroalimentación de sus compañeros, mejorando tanto la calidad de la propuesta como su valoración al ser evaluado.

Y para el momento final, el propósito del ejercicio ya es claro para él y aprovecha el apoyo del docente y sus pares de clase. La constante consulta de sus dibujos en el cuaderno de bocetos, como una manera de una memoria extendida, le permite aproximarse a la materialización de una idea clara.



[Figura 3. Esquema huellas del trayecto de evolución del proceso de bocetación estudiante (E2) durante los tres momentos.]

Fuente: Elaboración propia adaptado de la propuesta del INTI-CIDDI de Argentina (Ramírez, et al, 2015) donde se encuentra un espacio denominado ideación como proceso de pensamiento, que evidencia lo que corresponde a las expresiones en dos dimensiones 2D que se logran a través del dibujo de bocetos, como en las configuraciones de tres dimensiones 3D logradas mediante la construcción de bocetos/renders y modelos de comprobación.

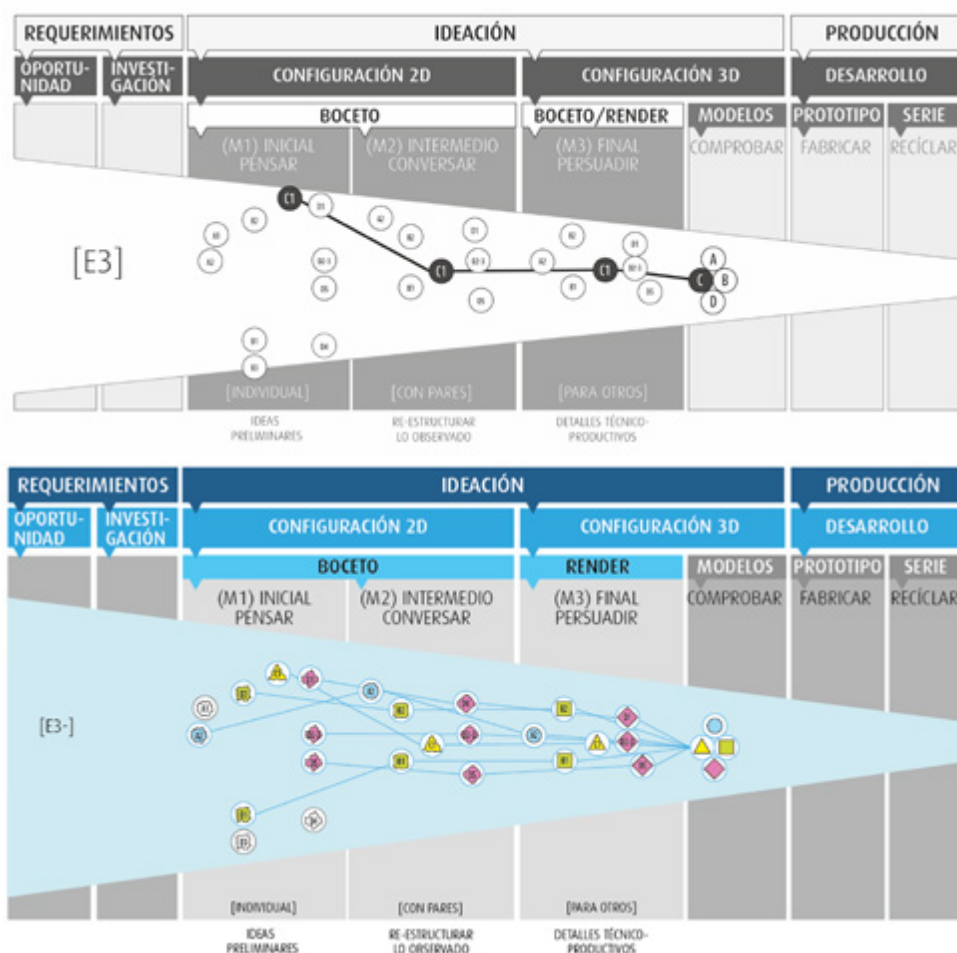
TERCER ESTUDIANTE

PARA EL MOMENTO inicial, la estudiante se interesa en trabajar de manera individual los pequeños componentes del problema como una esta estrategia para generar nuevas alternativas. Entiende su rol durante su propia formación, y tiene claros los pasos metodológicos y sus objetivos primarios. Emplea el tiempo de trabajo autónomo en casa para mejorar los diseños. Confía en sus habilidades para desarrollar un plan de trabajo con el que defina unas etapas claras en el ejercicio proyectual.

Durante el momento intermedio, entiende la relación que existe entre la claridad del boceto y su calidad en

cuanto a elaboración, especialmente cuando logra definir unas determinantes de diseño. Tiene la capacidad de cambiar y estructurar mejor la idea por medio de nuevos dibujos al terminar una retroalimentación por parte de sus compañeros. Con esto mejora tanto la calidad de la propuesta como su valoración.

Y para el momento final, ya tiene claro el propósito del ejercicio y consulta constantemente su cuaderno de bocetos a manera de una memoria extendida, para finalizar la etapa de materialización con una idea que cumple los objetivos.



[Figura 4. Esquema huellas del trayecto de evolución del proceso de bocetación estudiantil (E3) durante los tres momentos.]

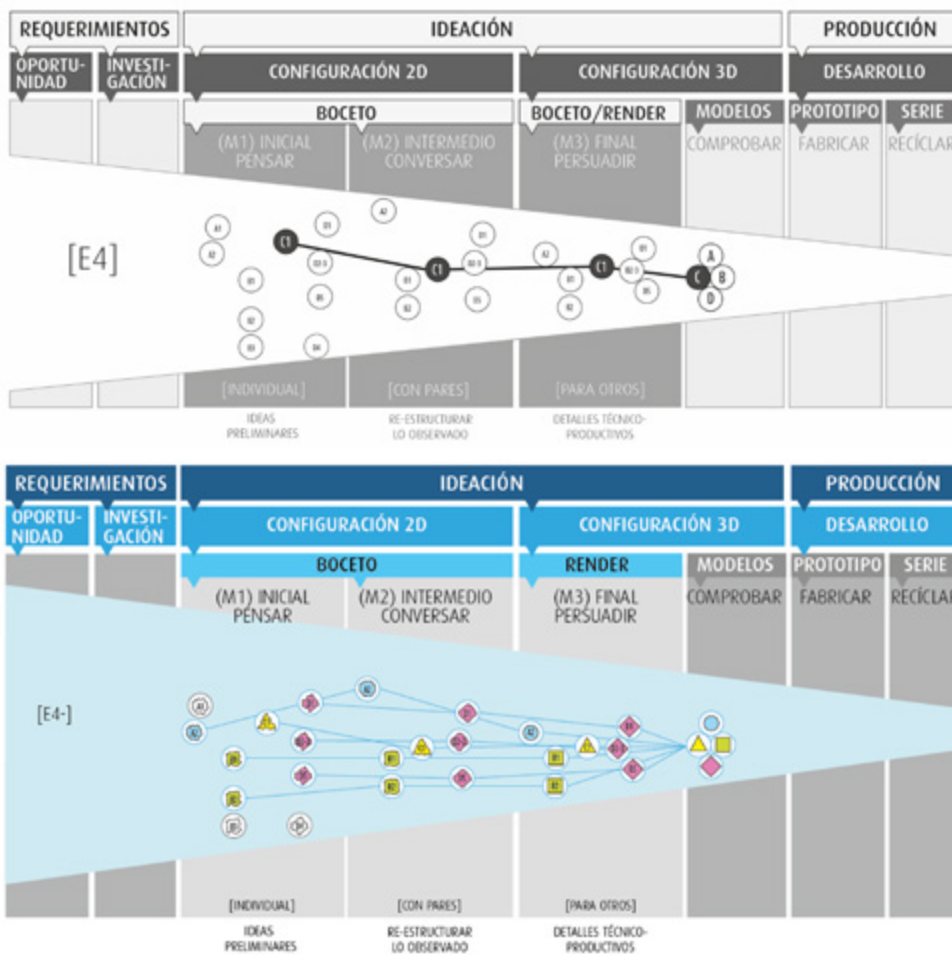
Fuente: Elaboración propia adaptado de la propuesta del INTI-CIDDI de Argentina (Ramírez, et al, 2015) donde se encuentra un espacio denominado ideación como proceso de pensamiento, que evidencia lo que corresponde a las expresiones en dos dimensiones 2D que se logran a través del dibujo de bocetos, como en las configuraciones de tres dimensiones 3D logradas mediante la construcción de bocetos/renders y modelos de comprobación.

CUARTO ESTUDIANTE

PARA EL MOMENTO inicial, el estudiante se interesa en trabajar de manera individual los pequeños componentes del problema como una estrategia para generar nuevas alternativas.

Durante el momento intermedio, comprende la relación que existe entre la claridad del boceto y su calidad, y logra definir unas prioridades claras en el diseño.

Y para el momento final, el propósito del ejercicio ya es claro para el estudiante y aprovecha el apoyo del docente y sus pares de clase para mejorar su propuesta.

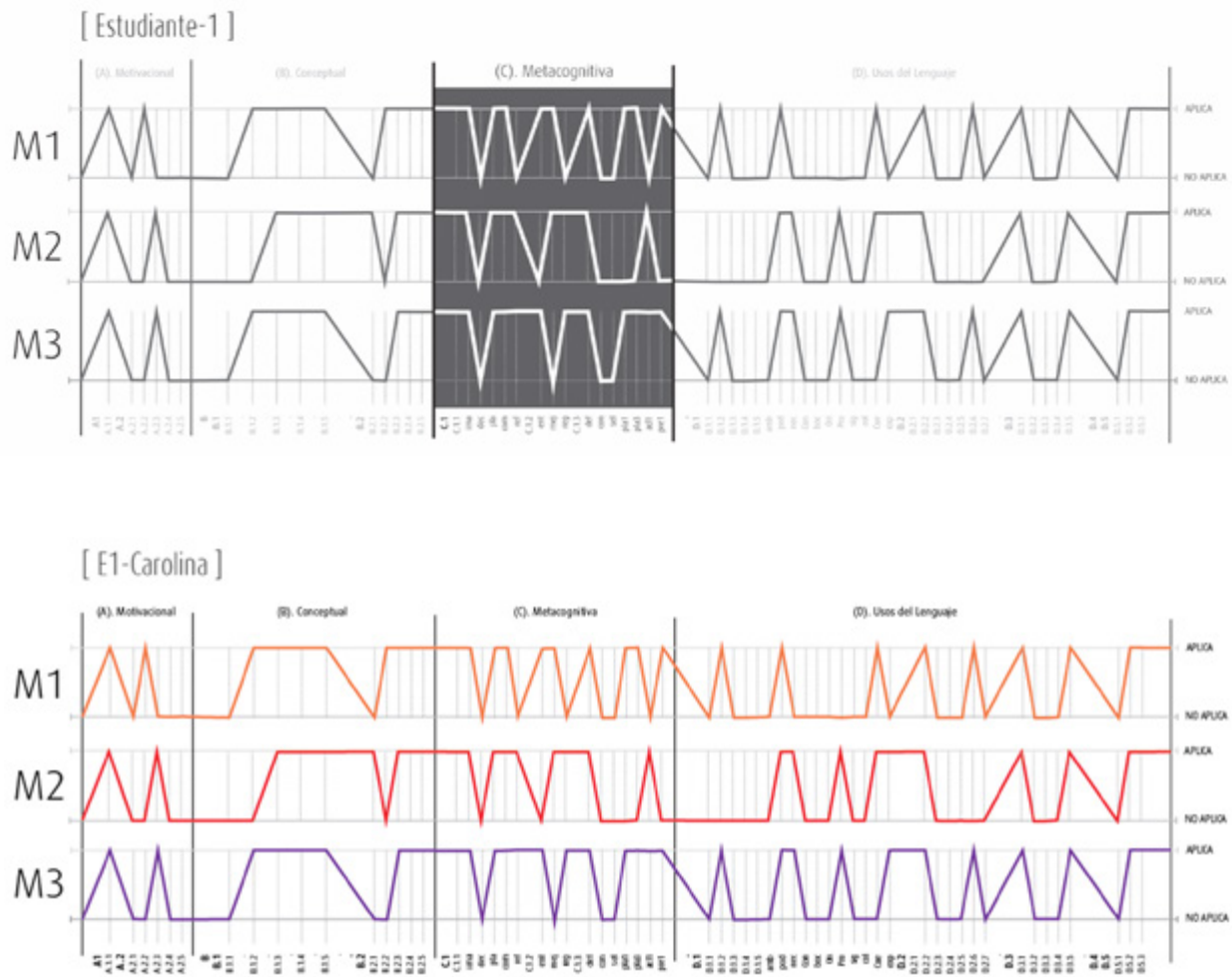


[Figura 5. Esquema huellas del trayecto de evolución del proceso de bocetación estudiantil (E4) durante los tres momentos.]

Fuente: Elaboración propia adaptado de la propuesta del INTI-CIDDI de Argentina (Ramírez, et al, 2015) donde se encuentra un espacio denominado ideación como proceso de pensamiento, que evidencia lo que corresponde a las expresiones en dos dimensiones 2D que se logran a través del dibujo de bocetos, como en las configuraciones de tres dimensiones 3D logradas mediante la construcción de bocetos/renders y modelos de comprobación.

CABE CONSIDERAR que, aunque los cuatro casos de los estudiantes están estrechamente conectados desde su origen en cuanto a contenido, metodología, contexto y análisis, el estudio no tiene la intención de discutir sobre comparaciones o presentar espacios de convergencia para plantear algunas generalidades desde las evidencias de una pequeña muestra de estudiantes en una escuela de diseño determinada, por el contrario se busca exponer un panorama final donde se respetaron las experiencias individuales.

DISCUSIÓN DE RESULTADOS



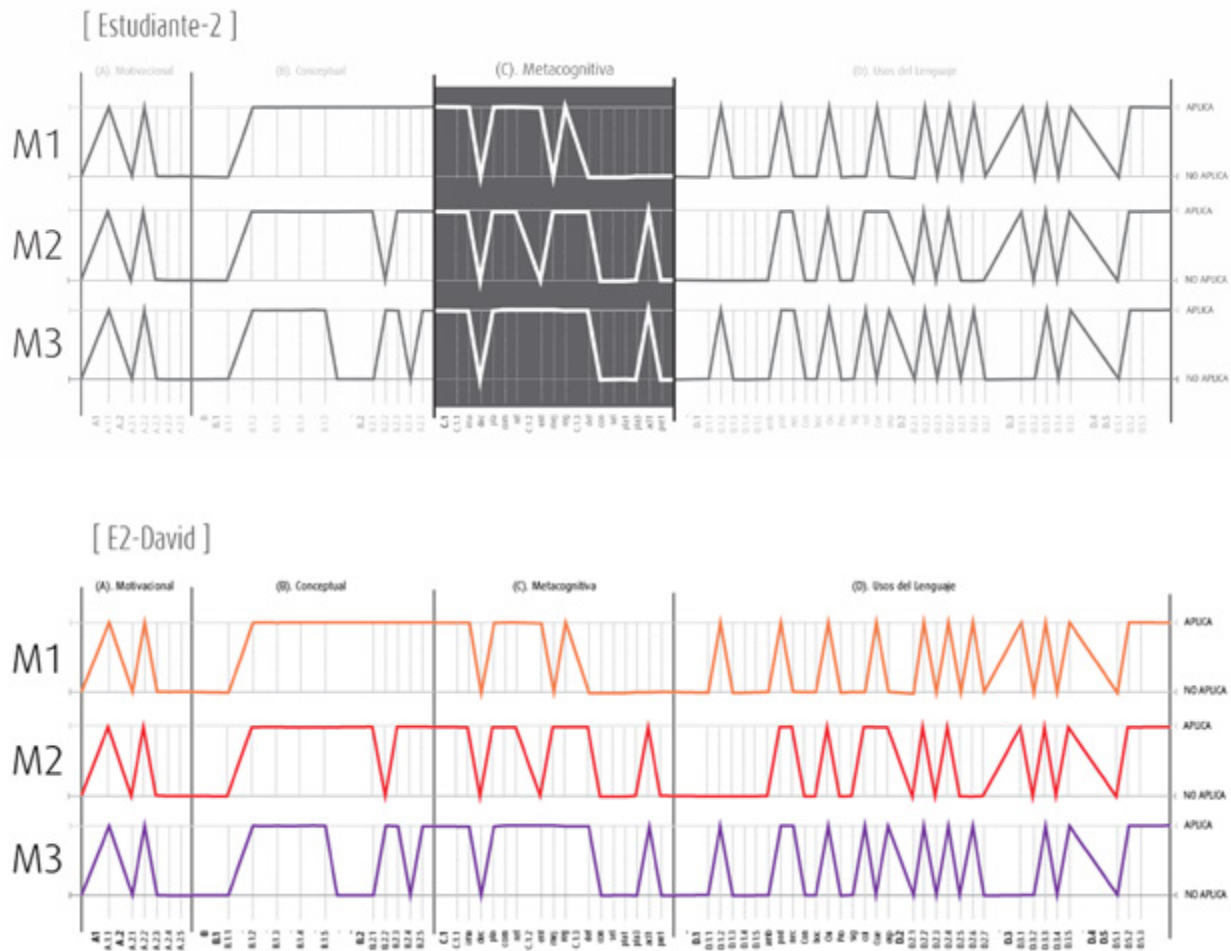
[Figura 6. Evolución del proceso de la estudiante (E1) en los tres momentos, columna (C) Metacognitiva.]

Fuente: Elaboración propia.

PRIMER ESTUDIANTE

SE IDENTIFICA en las explicaciones que da la estudiante, unas referencias claras sobre de factores que le permiten planear, definir objetivos y organizar un problema de su campo disciplinar (Meneses & Lawson, 2006). Siempre y cuando esté enmarcado en un proceso individual que le permita controlar en todo momento la coherencia, porque de lo contrario, al momento de comenzar los procesos de construcción colectiva ella refleja tensiones al tener que trabajar con sus pares, lo que se traduce en la necesidad de repetir un segundo proceso de trabajo individual, para suplir el trabajo del segundo momento, que desde la teoría se había propuesto debería ser más bien un proceso de diálogo colectivo. Es importante resaltar que para el caso particular la carencia de discursos colaborativos puede ser el origen de los conflictos conceptuales.

El proceso de bocetación de la primera estudiante se puede definir como estable y lineal, aunque se distancia de los criterios de algunos autores en donde la investigación a través del boceto permite construir conocimiento para logra materializar una idea de alta calidad y se centra más en cumplir la formulación mecánica de unas determinantes de diseño que le permitan alcanzar una valoración en cuanto a nota mucho más alta. Para lograrlo la estudiante prioriza un plan de toma de decisiones estratégicas que reducen el error desde el dominio de unas habilidades, por encima de las acciones que potencien una reinterpretación de ideas. Por otro lado, este proceso de evolución le permite hacer una búsqueda de su identidad personal como diseñadora desde unos procesos de reflexión importantes sobre su propio aprendizaje.



[Figura 7. Evolución del proceso de la estudiante (E2) en los tres momentos, columna (C) Metacognitiva.]

Fuente: Elaboración propia.

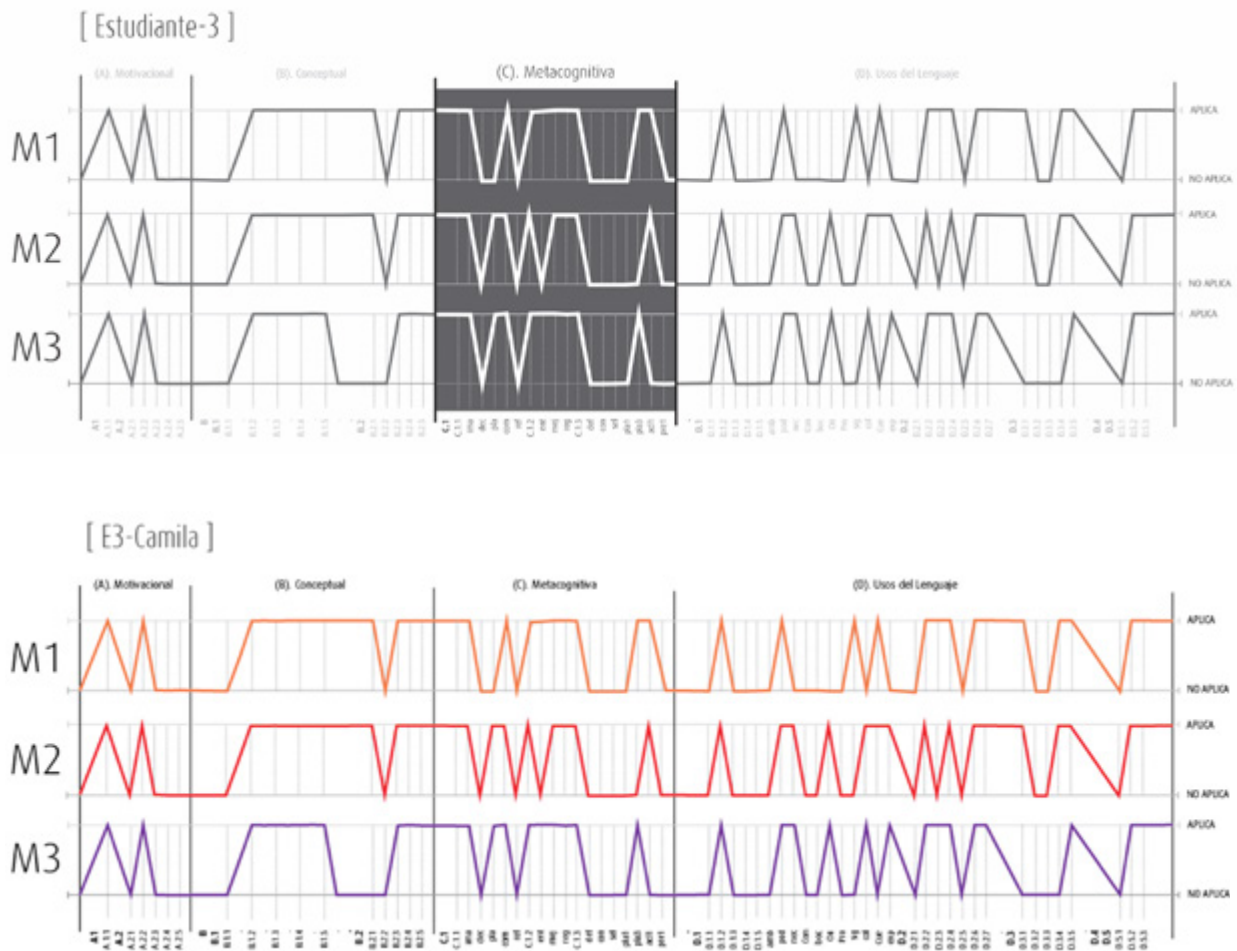
SEGUNDO ESTUDIANTE

DE MANERA puntual se identifica en las explicaciones que da el estudiante algunas referencias claras en cuanto a que las soluciones de diseño a través del boceto ya no es una preocupación sobre su dominio técnico-instrumental o habilidades de dibujo, por el contrario, prefiere crear espacios de construcción de diálogos proyectuales con sus pares (Buchanan, 2001), (Krippendorff, 2007), en el cual se destaca por su alto nivel de compromiso para construir con las ideas que los pares aportan.

Su proceso de bocetación es inconstante y con varios retrocesos, lo cual se reflejan en múltiples trazos borrados en la hoja, acción que curiosamente a la final le permite avanzar desde una convicción por el valor de reinterpretar la información en cada momento para mejorar el diseño. También se evidencia la importancia

de usar como estrategia la escritura de anotaciones y diseño de códigos para romper los momentos de bloqueo creativo, que están directamente relacionadas con el nivel de cumplimiento de los objetivos primarios, estrategias que demoran el desarrollo del proceso al punto de llegar sacrificar tiempo valioso de trabajo y no lograr culminar el proceso en el nivel deseado.

Para destacar se encuentra la capacidad que tiene de aprovechar su cuaderno de bocetos a manera de una memoria extendida, superando algunas limitaciones desde la memoria activa del diseñador durante un ejercicio proyectual y cómo los trazos sobre el papel ayudan a descongestionar estos procesos de almacenamiento de memoria.



[Figura 8. Evolución del proceso de la estudiante (E3) en los tres momentos, columna (C) Metacognitiva.]

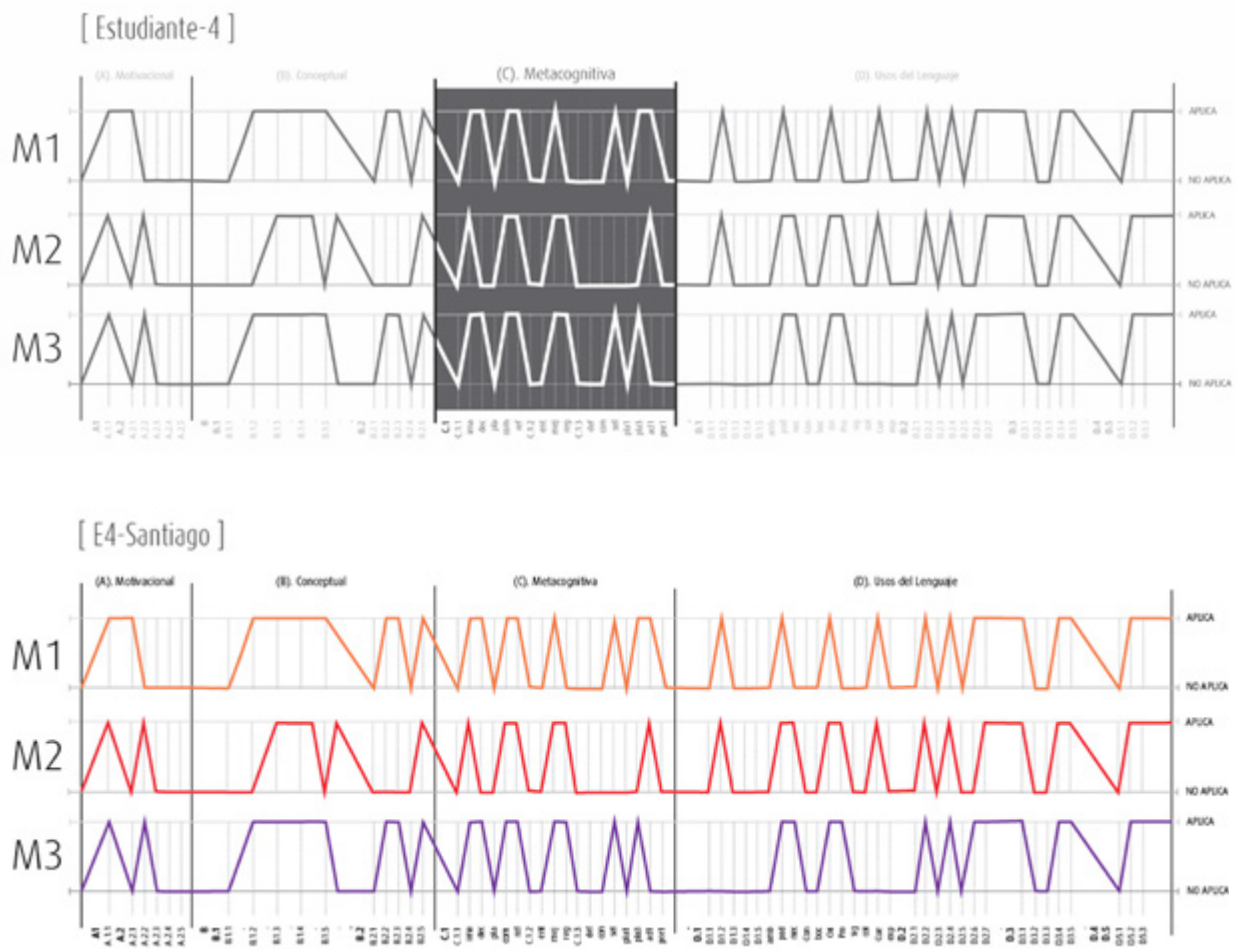
Fuente: Elaboración propia.

TERCER ESTUDIANTE

EL PROCESO de bocetación es inconstante y con muchos nuevos inicios desde cero, ella presenta un ejercicio de búsqueda de respuestas completas, donde el primer boceto no necesariamente contribuye a generar evolución en uno segundo y mucho menos tiene relación con el boceto final. Parece pensar que los detalles del boceto se pueden obviar, si la totalidad de la propuesta es clara, pero lo que al parecer ocurre, es una serie de toma de decisiones que evidencia la necesidad de la estudiante por buscar soluciones que resuelvan el problema de manera completa, antes que ponerse a construir y explorar desde unas respuestas

por partes. Y cuando una propuesta de sistema global no cumple necesariamente se desecha toda su información de inmediato y debe volver a comenzar. Al final del ejercicio se evidencia que cambia de estrategia y comienza a presentar soluciones de las partes del sistema donde puede ir articulando ideas en la medida que se evalúan y evolucionan.

Desde el proceso de bocetación se destaca el manejo consciente de un formato de trabajo que le ayuda con sus procesos constructivos, dando orden a sus ideas y permitiendo exponer un buen nivel de detalles.



[Figura 9. Evolución del proceso de la estudiante (E4) en los tres momentos, columna (C) Metacognitiva.]

Fuente: Elaboración propia.

CUARTO ESTUDIANTE

EL ESTUDIANTE convierte en una oportunidad de aprendizaje las decisiones que resultan del diálogo colectivo, sobre estrategias que les permitirá potenciar respuestas en otros contextos (Duit, 1993), (Goldschmidt, 1994) y para proyectos futuros que tenga la capacidad de imaginar. Donde resulta relevante la convicción del estudiante sobre el carácter provisional del boceto como herramienta de exploración y medio donde madurar las ideas. Así mismo, para el estudiante el ejercicio de bocetación es indispensable y los procesos de construcción, los conceptos funcionales, así como la evolución de las formas están directamente relacionados con un contexto específico.

CONCLUSIONES

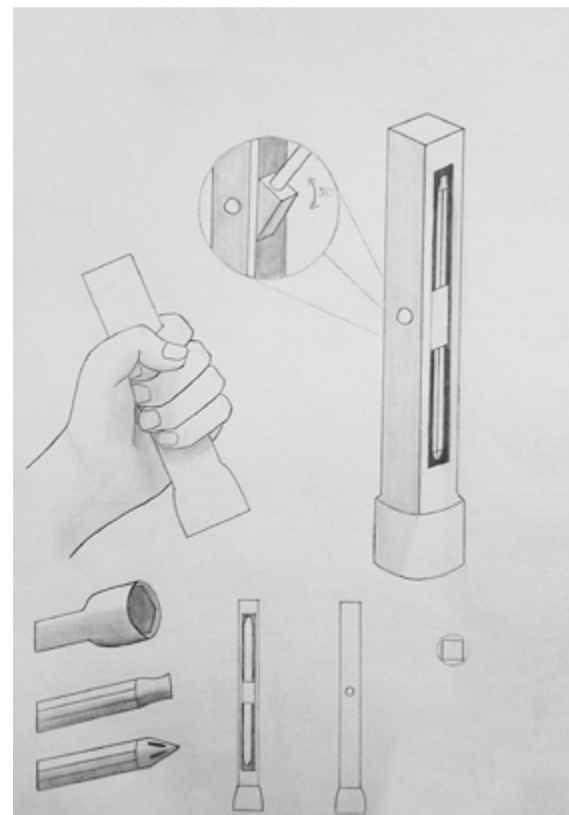
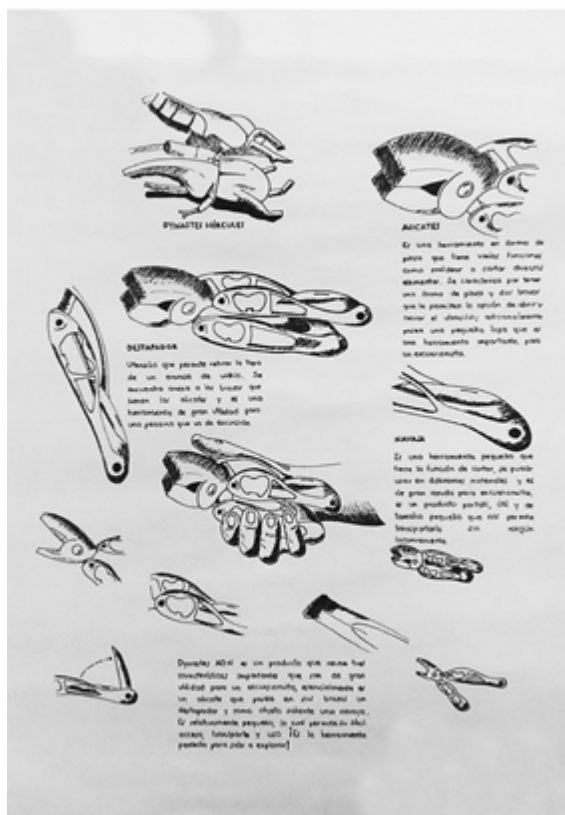
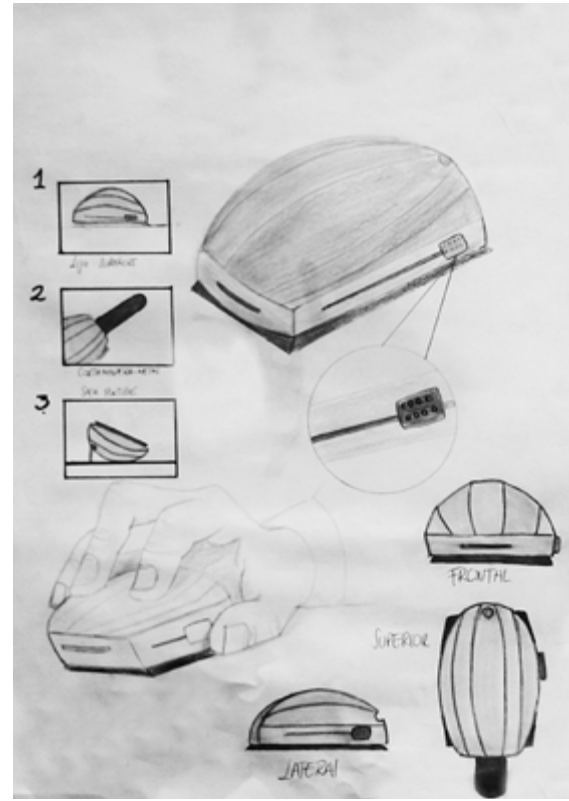
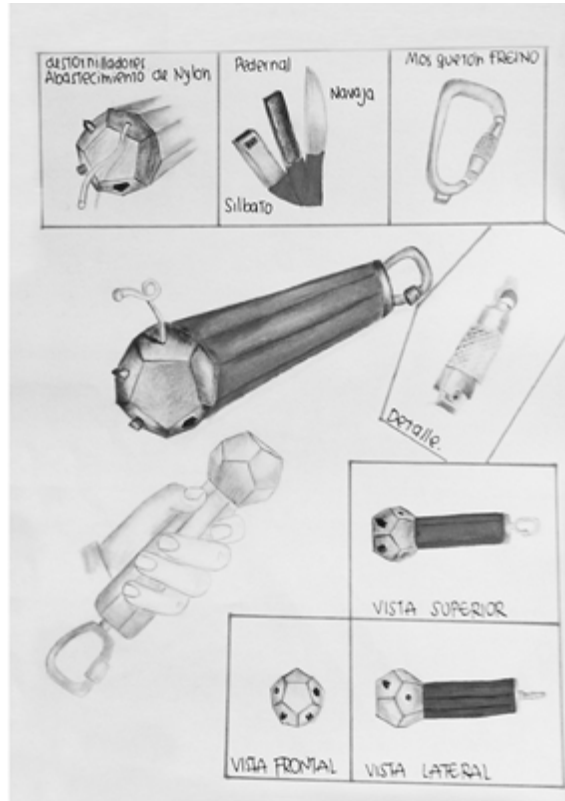
DESDE LAS ACCIONES de regulación metacognitiva que ocurren durante el desarrollo de un boceto en los talleres básicos de diseño industrial, se evidencia que el proceso permite generar momentos de regulación metacognitiva definidos sobre el propio proceso de aprendizaje del estudiante, con la directa consecuencia de ir mejorando en los diseños propuestos.

Y las evidencias muestran que aunque se encuentre en una etapa de formación básica ya se tiene la capacidad de diseñar un plan para definir propósitos y pasos metodológicos. Y luego lograr materializar el ejercicio con su respectiva evaluación desde el apoyo de los compañeros de clase.

En los ejercicios del taller se evidencia una capacidad natural de proponer ideas a través del boceto y la opción de enfrentar su realización en la medida que se emplean estrategias para dividir el problema en pequeños subproblemas, permitiendo así definir prioridades para desarrollar las propuestas.

En cuanto a los medios donde se representan estos ejercicios, el cuaderno de bocetos es uno de los principales apoyos para potenciar la capacidad de cambiar, reflexionar y estructurar mejor las ideas, en la medida que se dibuja repetidamente en nuevos bocetos.

Finalmente, es evidente la relación existente entre la claridad del boceto y su calidad, cuando el estudiante comprende que tiene la capacidad de asumir el rol en su propia formación, implementa unos pasos metodológicos y maneja los objetivos del proyecto.



[Figura 10. Bocetos estudiantes]

AGRADECIMIENTOS

A la Escuela de Diseño de Producto de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá y al programa de Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas de Manizales.

REFERENCIAS

- Angulo, Camilo. *El boceto para pensar, conversar y convencer en diseño industrial: una evolución comprendida desde cuatro dimensiones de estudio*. Manizales: Tesis doctoral en Diseño y Creación. Universidad de Caldas.
- Argüelles, Denise, & Nofal, Nogles. *Estrategias para promover procesos de aprendizaje autónomo*. Bogotá: Alfaomega Colombiana S.A. 2007
- Buchanan, Richard. «Design Research and the New Learning». *Design Issues*, Vol. 17, No. 4 (2001), Autumn, pp.3–23. <https://doi.org/10.1162/07479360152681056>
- Briede, Juan. *La Metodología Sistémica y el Rol del Boceto en el Diseño Conceptual de Productos Industriales*. Tesis Doctoral no publicada. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. 2008.
- Duit, Reinders *Research on student`s conceptions–developments and trends*. Proceedings of the Third International Seminar on Misconceptions and Educational Strategies in Science and Mathematics. New York: Cornell University. 1993.
- Goldschmidt, Gabriela. «On Visual Design Thinking: The Vis Kinds of Architecture», *Design Studies*, Vol. 15, No. 2 (April, 1994), pp.158-179. [https://doi.org/10.1016/0142-694X\(94\)90022-1](https://doi.org/10.1016/0142-694X(94)90022-1)
- Jaramillo, Sandra, & Osses, Sonia. Validación de un instrumento sobre metacognición para estudiantes de segundo ciclo de educación general básica. Valdivia: Estudios pedagógicos. 2012. <https://doi.org/10.4067/S0718-07052012000200008>
- Johnson, Marcia., & Raye, Carol. «Reality monitoring, in T.O. Nelson (ed.)», *Metacognition: Core readings*, pp. 215–229 (1992), *Library of Congress*.
- Kapa, Esther.. «A metacognitive support during the process of problem solving in a computerized environment». *Educational studies in mathematics*, 47(3) (2001), 317-336. <https://doi.org/10.1023/A:1015124013119>
- Krippendorff, Klaus. «Design research, an oxymoron?» *Design research now* (2007), 67-80. https://doi.org/10.1007/978-3-7643-8472-2_5
- Kuhn, Deanna, et al. *The development of scientific thinking skills*. Academic Press. 1998.
- Mateos, Mar. *Metacognición y educación*. Buenos Aires: Aique Grupo Editorial. 2001.
- Menezes, Alexandre. & Lawson, Bryan. . «How designers perceive sketches». *Design Studies*, 27(5) (2006), pp.571–585. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2006.02.001>
- Ortega, Manuel, & Ceballos, Pilar. *Design thinking: Lidera el presente. Crea el futuro*. ESIC Editorial. 2015.
- Parra, Jaime. *Procesos cognitivos creadores*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.. (s.f.).
- Ricoeur, Paul. *Arquitectura y narratividad*. En J. Muntañola, *Arquitectura y hermenéutica* (pp. 9-29). Barcelona: Ediciones UPC. 2002.
- Soto, Carlos. . *Metacognición, cambio conceptual y Enseñanza de las Ciencias*. Bogotá: DidácticaMagisterio. 2002.
- Sternberg, Robert. *A thriarchic theory of intellectual giftedness, en R.J. Sternberg and J.E. Davidson (eds.), Conceptions of Giftedness*. Cambridge press, pp. 223–243. 1986.
- Tamayo, Oscar «La metacognición en los modelos para la enseñanza y el aprendizaje de las ciencias». Artículo resultado de la investigación: *El aula multimodal y la formación y evolución de los conceptos científicos a partir de la incorporación de las nuevas tecnologías de información y comunicación*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional. Universidad Pedagógica Nacional. 2006.

MULTIMODALIDAD

Fecha de recepción: 10 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 2 de julio de 2020

Sugerencia de citación: Cortés López, Erika Marlene y Fermín Chávez Sánchez.

«Multimodalidad: un lenguaje de inclusión arquitectónica». Revista *La Tadeo*

DeArte, n. 7(7) (2021): 76-91. <https://doi.org/10.21789/24223158.1714>

DALIDAD:

UN LENGUAJE DE INCLUSIÓN ARQUITECTÓNICA

* Posgrado de Diseño Industrial
Profesora Asociada de la Universidad Nacional Autónoma de México, México
pdi_7@posgrado.unam.mx, erika.cortes@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3813-7806>

** Posgrado de Diseño Industrial
Estudiante de posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México, México
fermin.ch.s@comunidad.unam.mx, fermin.ch.s@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7829-4315>

EL ARTÍCULO está construido a partir de la investigación que se hizo sobre el tema de la discapacidad abordado desde una perspectiva cualitativa, enfocándonos en el uso de la investigación etnográfica en el diseño con el objetivo de comprender a mayor profundidad la percepción de los objetos, contextos, sistemas o servicios con y en los que interactúan las personas. Las perspectivas que el grupo de investigadores involucrados obtuvimos a través de este enfoque son únicas, nos permitió visibilizar particularidades de la discapacidad y empatizar con la experiencia de las personas que la viven.

Presentamos de manera resumida el método de trabajo, hallazgos y los conocimientos adquiridos poniendo en práctica una perspectiva transdisciplinaria, enlazando conceptos, campos y habilidades para extender el alcance disciplinario, en este caso hacia el ámbito de la arquitectura en la que reconocemos como potencial su lenguaje no verbal en pro de la inclusión.

THE ARTICLE emerges from a research addressed from a qualitative perspective accomplished on the issue of disability, focusing on the use of ethnographic research in design with the aim of a deep understanding about perception of objects, contexts, systems or services with and in which people interact. The perspectives that the group of involved researchers obtained through this approach are unique, and allowed us to make visible the peculiarities of the disability and empathize with the experience of people living with this condition.

We summarize the research method, findings and knowledge acquired by putting into practice a transdisciplinary perspective, linking concepts, fields and skills to extend the disciplinary scope, in this case to the field of architecture in which we recognize as potential its non-verbal language for inclusion execution.

ARQUITECTURA INCLUSIVA

INCLUSIVE ARCHITECTURE

DISCAPACIDAD

DISABILITY

ACCESIBILIDAD

ACCESSIBILITY

INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA EN DISEÑO

ETHNOGRAPHIC RESEARCH IN DESIGN

ETNOGRAFÍA SENSORIAL

SENSORY ETHNOGRAPHY

MULTIMODALIDAD

MULTIMODALITY

INTRODUCCIÓN

LA LUCHA por los derechos de las personas con discapacidad es un tema de corresponsabilidad tanto de las instituciones como de la sociedad en conjunto, de existir una suma de esfuerzos de las iniciativas institucionales y sociales se podría modificar la visión que se tiene de las personas con discapacidad, en cuanto a cómo se les ve y cómo se les trata socialmente y sobre todo de cómo se les conceptualiza, incluso haciendo más visible cómo se les margina o excluye. Los diseñadores formamos parte de la sociedad y en pro de abolir la discriminación deberíamos encaminar nuestros esfuerzos desde el área de acción a favor de sumarnos y sobre todo de involucrarnos en la conceptualización de las personas con discapacidad, además de promover y respetar sus derechos a través de la modificación del comportamiento social desde el diseño al involucrarnos en proyectos que les brinden inclusión y accesibilidad.

En este artículo nos referimos a la importancia y la necesidad de aumentar el nivel de accesibilidad tanto física, como sensorial y cognitiva de los espacios, productos y servicios dado que la falta de ésta no deriva de una sola causa, sino de una combinación de factores como la discriminación, el poco interés en la aplicación correcta de reglamentos, manuales y normas (al menos en el contexto mexicano),¹ además de la baja rentabilidad social en la que se ven los proyectos de diseño para beneficiar a las personas con discapacidad. Presentamos aquí los resultados de una investigación exploratoria que inició con un interés por verificar la accesibilidad en nuestro contexto inmediato, la Unidad de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El uso de herramientas bajo un enfoque de Etnografía Sensorial transformó ese interés inicial por uno vivencial, la forma en que distintas personas con discapacidad experimentan un espacio común y las aportaciones que su comprensión puede brindar al diseño arquitectónico.

A N T E C E D E N T E S

COMO PARTE de los seminarios semestrales «Herramientas de investigación cualitativa» e «Investigación etnográfica en diseño», impartidos en el Posgrado de Diseño Industrial de la UNAM, durante 2019 se trabajó sobre el tema de la discapacidad inicialmente desde una perspectiva general intentando ahondar y buscando problemas aún por resolver, entre las primeras cosas que nos parecieron importantes a atender fueron:

- La concientización de la sociedad sobre la diversidad de discapacidades y su visibilización.
- El desarrollo de empatía ante las necesidades particulares de los otros.
- La comprensión de la diversidad como la existencia de distintas habilidades que cualquiera de nosotros utilizamos para la resolución de diferentes problemas.

No obstante, a medida que avanzaba la investigación y gracias a la participación de alumnos de otros posgrados (Octavio, Iván, Isaías, Claudia, Luis y Óscar) y el interés de la UNAPDI² (Unidad de Atención para Personas con Discapacidad), fuimos enfocando nuestros esfuerzos para encontrar respuestas a la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo es que los alumnos con diferentes discapacidades experimentan el contexto del edificio de la Unidad de Posgrado de la UNAM?

Como punto de partida fue importante saber que a lo largo de décadas, tanto los modelos como las apreciaciones de lo que se comprende como discapacidad han cambiado simultáneamente como lo ha hecho la forma en la que las personas la conciben, esto ha pasado de la prescindencia a la rehabilitación médica hasta llegar a la inclusión social.³

El objetivo general del proyecto fue determinar las diferentes limitantes y necesidades que todos como humanos tenemos, así como evidenciar que éstas deben ser satisfechas de igual manera para todos a través del diseño de un entorno incluyente⁴ o universal,⁵ teniendo como finalidad fomentar la conciencia colectiva sobre estas necesidades, facilitando la ejecución de nuestras actividades diarias, eliminando la segregación y la discriminación.

Sin embargo, fueron varios los hallazgos de esta investigación, entre los que sobresale el factor de las

cualidades espaciales como obstáculo y su incapacidad de provocar interacciones entre el cuerpo, la mente y el entorno de las personas. Juhani Pallasmaa lo denomina la patología de la arquitectura actual, la cual señala, puede entenderse mediante un análisis de la epistemología de los sentidos y una crítica a la tendencia ocularcentrista⁶ de nuestra sociedad en general, y de la arquitectura en particular. Esto es evidente en la inhumanidad de la arquitectura y la ciudad contemporáneas, lo que puede entenderse como consecuencia de una negligencia del cuerpo y de la mente, así como un desequilibrio de nuestro sistema sensorial.⁷

Esta manera de proceder producto del conocimiento positivista, ha venido permeando en el pensar de la arquitectura considerando al humano como un ser homogéneo, tratándose de necesidades biológicas, sin darle la importancia necesaria a las diferencias culturales e históricas; en este sentido el uso de la investigación etnográfica adquiere pertinencia para este proyecto ya que la utilizamos para poner en cuestionamiento la procedencia de la información estandarizada contenida en manuales y normas, que elude la importancia de la antropometría contextualizada (en este caso mexicana).⁸

Es notoria la coincidencia que encontramos entre nuestras indagaciones y la perspectiva de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad,⁹ en donde se señala que el enfoque no está en las deficiencias de las personas, sino en la desigualdad del entorno, que incluye la cultura social, la legislación, las políticas, las instituciones, las estructuras sociales y la educación, siendo el entorno el que hay que adecuar, para convertirlo en inclusivo, respetuoso y de acceso universal.

La Convención marca un cambio en el concepto de discapacidad, enfatiza la preocupación en materia de bienestar social y en los derechos humanos, además de reconocer que las barreras y los prejuicios de la sociedad constituyen en sí mismos una discapacidad por parte de la sociedad.

Otro factor relevante que detectamos fue la forma en que nuestra cultura tecnológica ha ordenado y separado los sentidos aún con más claridad. La vista y el oído son ahora los sentidos socialmente privilegiados, mientras que se considera a los otros tres¹⁰ como restos sensoriales arcaicos con una función meramente privada y, normalmente, son suprimidos por el código de la cultura.¹¹

MÉTODOS



[**Figura 1.** Etapas de la investigación.]

Fuente: Elaboración propia.

NUESTRO PROCESO de investigación se compone de dos grandes etapas secuenciales: una documental basada en fuentes secundarias y una de investigación etnográfica guiada por la etnografía sensorial y bajo la cual realizamos un grupo de enfoque y un rally. Posterior a ellas se analizó la información recabada para encontrar categorías y aportaciones relevantes.

FUENTES SECUNDARIAS: ESTUDIO DE CASOS HOMÓLOGOS Y ANÁLOGOS

PARA ESTE PROYECTO no bastaba visibilizar y clasificar la variedad de discapacidades, se perseguía lograr una sensibilización de manera profunda, para conseguirlo fue indispensable centrar nuestros esfuerzos en comprender y crear un estudio que incluyera la experiencia de las personas que propiamente viven con una discapacidad. Previo a este paso, iniciamos el proyecto haciendo una revisión de casos análogos y homólogos, es decir soluciones que el diseño ha generado para la discapacidad alrededor del mundo, de las cuales analizamos el potencial de visibilización y sensibilización que tenía cada uno.

Entre los *insights* de este ejercicio sobresalió:

- La relación entre la baja efectividad de la propuesta si su visibilidad se mantiene en pequeñas audiencias, a pesar de que presente un alto nivel de sensibilización.
- El potencial de viralidad de elementos digitales.

Posterior a la familiarización con el tema, continuamos utilizando métodos de carácter cualitativo-exploratorios como el grupo de enfoque, la observación participante y las entrevistas semi-estructuradas, buscando obtener más datos desde la interacción directa con nuestros participantes.

ETNOGRAFÍA SENSORIAL

AMPLIANDO EL ESPECTRO de la investigación etnográfica en diseño que se ha venido practicando durante las últimas décadas, vinculamos la propuesta de etnografía sensorial,¹² a través de la cual Sarah Pink promueve no la introducción de nuevas herramientas al trabajo etnográfico sino su recontextualización a través de todos los sentidos ya que sólo con su involucramiento es posible aspirar hacia una comprensión más amplia de las personas. La observación participante, tan central en el trabajo etnográfico parece connotar una preponderancia del dominio visual, mientras que la propuesta de la etnografía sensorial otorga igual primacía a todos los dominios sensoriales. El trabajo con personas con discapacidad nos proporciona un gran ejemplo de realce en la comprensión posible a través de la etnografía sensorial. Así lo señala Oliver Llouquet,¹³ al subrayar que su aplicación en el estudio de la presencia en línea de personas con discapacidad visual lo abrió a una nueva comprensión, más auditiva y menos visual de las relaciones con la tecnología y a través de la misma le permitió promover tecnologías inclusivas en lugar de asistenciales.

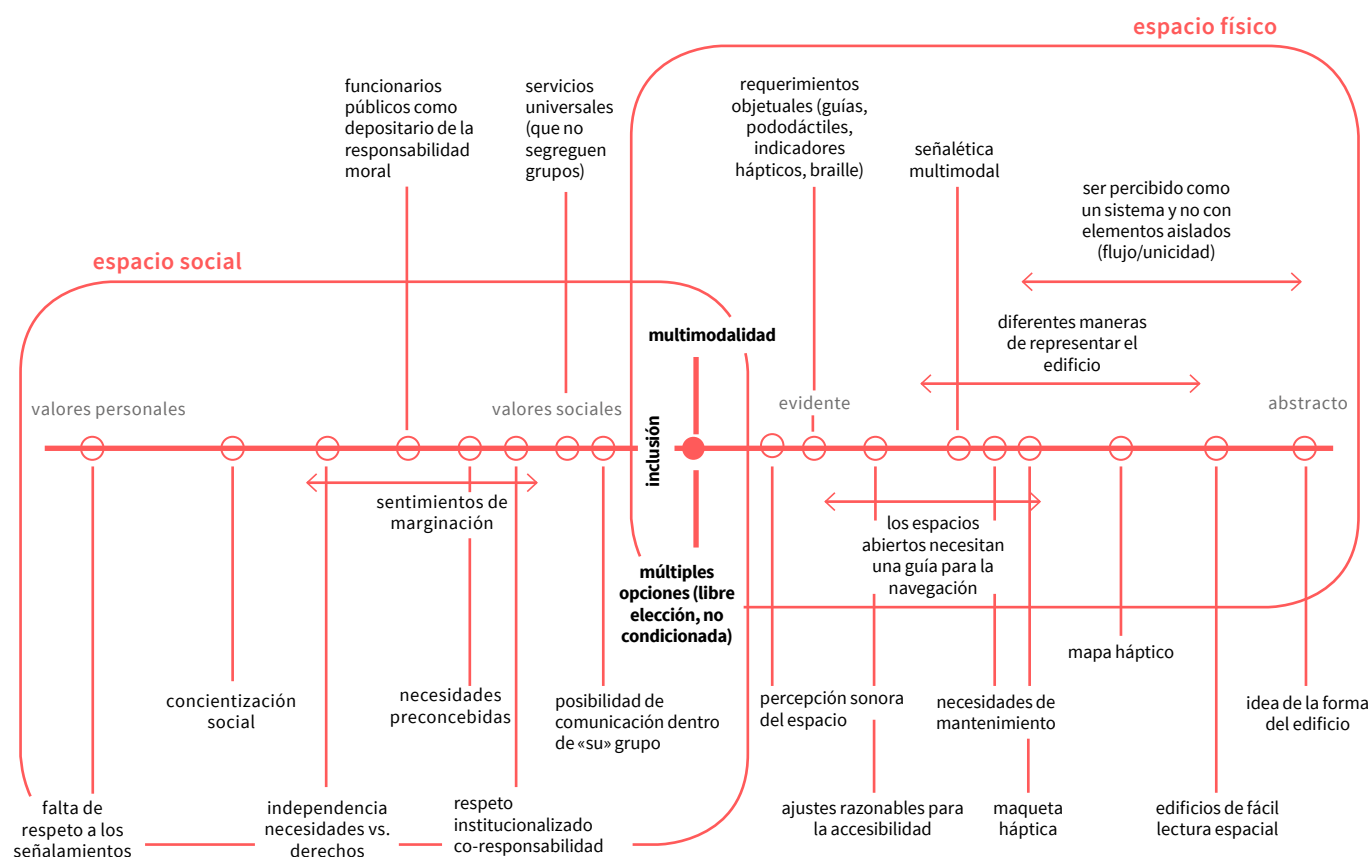
Con esta visión en mente se realizaron dos actividades, la primera consistió en un grupo de enfoque moderado y la segunda de un recorrido por el espacio justificado a través de un rally complementado por la observación participante. Era importante que los participantes en su selección que fueran usuarios (casuales o asiduos) del espacio analizado, bajo esta consideración contamos con la participación de: Octavio, Iván, Isaías, Claudia, Luis y Óscar (personas con discapacidad motriz o visual).

En la etapa de planeación de las actividades se hicieron evidentes ciertas preocupaciones de accesibilidad. Para el grupo de enfoque se extendieron invitaciones de forma personal y

electrónica con ayuda de UNAPDI, los participantes tuvieron oportunidad de confirmar su asistencia. Esto facilitó identificar y atender a sus necesidades, pero también evidenció que factores espaciales como la orientación, el dar direcciones y asegurar el acceso a las instalaciones del Posgrado en Diseño Industrial (dentro de la Unidad de Posgrado) nunca habían sido puestas a prueba. En contraste, el rally tuvo convocatoria abierta, lo que hacía necesario asegurar la inclusión de cualquier posible participante. Las primeras intuiciones (pistas en forma de tarjetas, la selección de estaciones) se vieron confrontadas por la exclusión que se percibió inmersa, desatando un debate en el grupo de investigadores en torno a la posibilidad de incluir necesidades desconocidas. La conclusión fue la multimodalidad, es decir, el uso de varios canales sensoriales en la comunicación con un sistema interactivo, como la mejor apuesta posible.¹⁴ Al rally le siguió una sesión de discusión donde los participantes pudieron compartir sus percepciones y opiniones.

A las actividades realizadas procedió el análisis de los datos, la naturaleza cualitativa de éstos así como su extensión nos llevó a decidir que el mejor medio para su análisis fuera a través de un grupo con diversidad de perspectivas, siendo esta una ventaja de la aproximación multi/transdisciplinaria que propone la investigación etnográfica en diseño, la cual al ser inherentemente creativa y flexible, utiliza estas características en diversos momentos (formular los métodos para seleccionar participantes, recolectar información, guiar la experiencia, traducir los datos en soluciones y ponerlas a prueba). Lo anterior, también significa para este método de investigación la apertura a oportunidades de diseñar herramientas y materiales para trabajar de manera colaborativa con personas y profesionistas de otros ámbitos.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN



[Figura 2. Visualización de resultados.]

Fuente: Elaboración propia.

DONALD NORMAN habla de los modelos conceptuales como el principio psicológico más importante en el proceso de descubrimiento: «Esto significa descubrir lo que [un producto] hace, cómo funciona y qué operaciones son posibles». ¹⁵ Los modelos conceptuales son a su vez parte de los modelos mentales, «Los modelos que las personas tienen de sí mismos, de otros, del entorno y de las cosas con las que interactúan. Las personas forman modelos mentales a través de la experiencia, el entrenamiento y la instrucción». ¹⁶ Es labor del diseñador ofrecerle al usuario las herramientas para formar el modelo mental que permita el uso previsto del producto, esta afirmación debería ser extensible no solo a productos en la forma en que se conceptualizan desde el diseño industrial, sino al espacio construido al considerarse también un

producto del diseño arquitectónico. Aunque no se refiere únicamente a elementos visuales, Norman denomina Imagen del sistema al conjunto de información (incluyendo la estructura física del objeto) que el usuario dispone para construir su mapa mental.

Nuestro análisis nos llevó a descubrir elementos que consideramos contribuyen en la formación de esta Imagen del Sistema. Como muestra la Figura 2, los hemos clasificado en dos grandes campos intersecados: el espacio físico y el espacio social; en la intersección de ambos campos ocurre la multimodalidad. Nos pareció importante mostrar los resultados ubicados en rangos que nos permitieran visualizar la recurrencia de problemas (para el caso del espacio físico) y comportamientos (para el caso del espacio social).

ESPACIO FÍSICO:

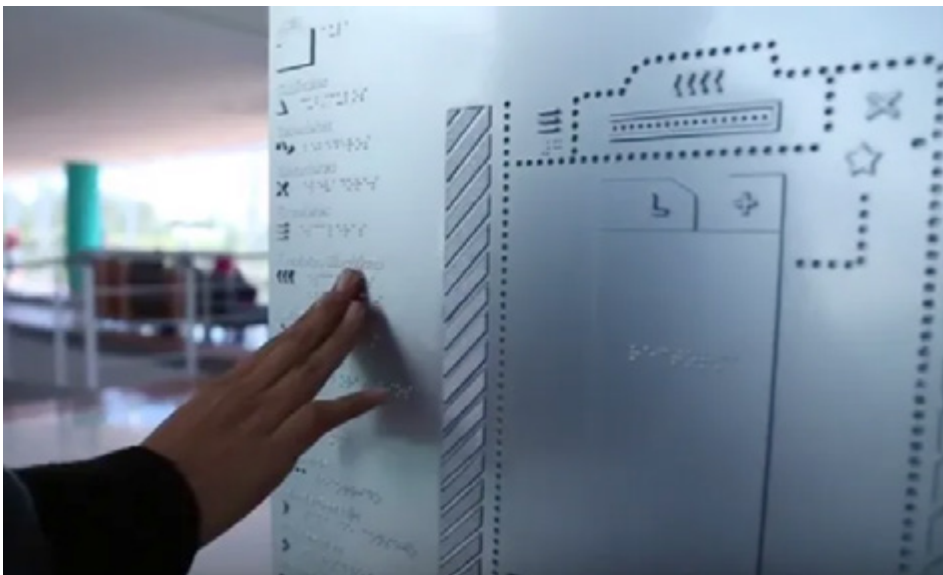
DE LO EVIDENTE A LO ABSTRACTO

EN GARANTIZAR la accesibilidad a un espacio,¹⁷ emergen en primer lugar las necesidades que hemos llamado evidentes: la forma en que el espacio es percibido por primera vez (sus cualidades visuales, sonoras, etc.), aquellos objetos como guías podotáctiles, letreros en braille que son explícitos en su funcionalidad así como los elementos que serían tradicionalmente considerados ajustes razonables (la presencia de rampas, pasamanos...). Cabe señalar que la presencia de cualquiera de estos elementos implica también un mantenimiento mínimo necesario. Sin embargo, por sí solos constituyen apenas un primer paso, pues no informan a las personas sobre la funcionalidad o configuración espacial del edificio. Aquí intervienen en primer lugar la presencia de maquetas, señalética o mapas, donde podemos notar distintos niveles de abstracción. Una maqueta puede representar con mayor fidelidad un edificio sin embargo las dimensiones necesarias para su

comprensión pueden volverla, paradójicamente, inaccesible, recordando que su utilidad existe en función de las posibilidades de interacción tanto visual como háptica que ofrece. Por otro lado, los mapas hápticos pueden resultar más prácticos en tanto incluyan también al dominio visual, la Figura 3 muestra un ejemplo de los mismos ubicado en nuestra ciudad, resultados del proyecto desarrollado en el 2016 por alumnos de la Maestría en diseño, información y comunicación (MADIC) de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa bajo la coordinación de la Dra. Angélica Martínez de la Peña¹⁸ el cual implicó el diseño de pictogramas hápticos dada la carencia de referentes de diseño (las formas como comunicamos la existencia de puertas, ventanas, áreas verdes...), mismo desafío que enfrenta la necesaria reconceptualización de la señalética como algo no exclusivamente visual.

[**Figura 3.** Mapa háptico en la Universidad Autónoma Metropolitana.]

Fuente: Obtenido de <https://blogtodoxinluido.com>¹⁹



En arquitectura, sintetizar una Imagen del sistema debería trascender lo comunicado por el espacio en sí mismo: coadyuvando también la experiencia, las convenciones, por ejemplo, aquello que nos lleva a esperar que los baños se encuentren en proximidad a las escaleras; estos factores trascienden el aspecto visual. En la Figura 2 hemos marcado esta área como las diferentes maneras de representar el edificio, la necesidad de una fácil lectura espacial, de contar con los elementos necesarios para forjar una idea de la forma del edificio y percibir tanto el flujo como la unicidad de sus secciones, elementos que en conjunción forman esta «Imagen del sistema». Aquí es relevante mencionar la labor del arquitecto mexicano Mauricio Rocha, quien en el año 2000 diseñó el Centro de Invidentes y débiles Visuales ubicado en la delegación Iztapalapa de la Ciudad de México²⁰ [Fig.4], este se vale de cambios de texturas en superficies, el uso de distintos materiales, el sonido del agua y de olores (producto de la vegetación) para guiar el movimiento a través del conjunto.

[**Figura 4.** De izquierda a derecha: Pasillo central del Centro de Invidentes y débiles Visuales,²³ Vista de edificios del mismo centro²⁴ y vista de uno de los librerías en la Sala para personas con discapacidad visual.²⁵]

Fuente: Obtenido de <https://blogtudoincluido.com>¹⁹



cada grupo de edificios explora diferentes relaciones espaciales y estructurales; haciendo cada espacio claramente identificable para el usuario, variando en tamaño y proporciones, intensidades de luz, y peso de los materiales.²¹

De la misma autoría es la Sala para personas con discapacidad visual de la Biblioteca México, ubicada también en la Ciudad de México y abierta al público en el 2014.²² Esta incorpora el uso de Braille [Fig. 4] en un diseño que además considera la acústica de los espacios, delimitando a partir del uso de ésta áreas para lectura en voz alta en un espacio abierto.

Es claro que a través de la diversidad de los dominios sensoriales es posible enriquecer la arquitectura a través de: texturas,²⁶ aromas,²⁷ vibraciones,²⁸ temperatura, altura de los espacios, etc. No obstante, salvo contados ejemplos, la exploración de estas posibilidades permanece carente.



ESPACIO SOCIAL:

OTRA DIMENSIÓN DE LA INCLUSIÓN

DENTRO DEL ÁMBITO social es importante generar estructuras sociales que verifiquen y garanticen igualdad de condiciones para el desarrollo de las personas, éstas pueden ubicarse en un rango entre lo que podemos clasificar como valores sociales (o colectivos) y valores personales, tal como se observa en la Figura 2.

Durante la investigación corroboramos que la invisibilidad del otro deviene en una falta de empatía que se refleja en acciones como: la falta de respeto a señalamientos, la baja concientización social de algunos sectores de la población, la preconcepción de que la discapacidad es generalizable y no responde a necesidades diferentes y únicas, por mencionar las más relevantes.

De ahí la urgencia de trascender al pensamiento moderno por parte de las disciplinas encargadas de configurar objetos, espacios, servicios para las personas; en específico la importancia de que la enseñanza de la arquitectura reconecte y exija la identificación, empatía y compasión corporal y mental con el objetivo de conocer y reconocer al otro, al que habita los lugares que proyecta. Mientras no haya espacio en la enseñanza de la arquitectura, tanto entre alumnado como docentes,²⁹ para la inclusión de personas con discapacidad, se perpetuará su condición de alteridad,³⁰ que se ve reforzada por la exclusión implícita en sus creaciones. Por otro lado, su inclusión inmaterial en la disciplina va de la mano con su inclusión material en los espacios.

INCLUSIÓN EN LA MULTIPLICIDAD

LA MULTIMODALIDAD es un concepto utilizado en el campo de Diseño de Interacción, que emergió y se suscribe tradicionalmente a los sistemas digitales.³¹ La multimodalidad como concepto en el resto de las ramas del Diseño es poco abordado, es evidente que aún se continúa vislumbrando la influencia del movimiento moderno que promovió la seducción visual y no la mediación y proyección de significados.

Durante el proceso de la investigación la transdisciplina se convirtió en una perspectiva que nos ha permitido comprender los conceptos

y teorías para entrelazarlos en la construcción de los resultados. Así, la transferencia del concepto de multimodalidad al campo de la arquitectura nos parece una aportación importante que surge de esta investigación, pues si pensamos el rol del arquitecto como mediador de interacciones en el espacio físico y social, la multimodalidad se convierte en una herramienta a considerar para promover la libre elección, no condicionada, materializada en múltiples opciones, resultantes de la generación de soluciones desde la multisensorialidad.

A TRAVÉS DE esta investigación descubrimos la importancia de la experiencia para envolver la espacialidad, la interioridad y la hapticidad y suprimir deliberadamente la visión nítida y enfocada del diseño. Este tema apenas ha entrado en el discurso teórico arquitectónico, puesto que continúa estando interesado en la visión enfocada, en la intencionalidad consciente y en la representación en perspectiva;³² sin embargo descubrimos su pertinencia como una puerta a la arquitectura inclusiva.

Es fundamental para el lenguaje no verbal de la arquitectura revalorar que cada experiencia conmovedora es multisensorial: las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo.³³

Para alcanzar lo anterior es primordial desarrollar la empatía en el arquitecto, quien a su vez debe aprender a reflejarla en sus creaciones, pues sólo a través de la misma podemos esperar comprenda la posibilidad de comunicarse a través de todos los dominios sensoriales, y eventualmente dominar sus lenguajes, abordando los conceptos de modelo mental e Imagen del sistema (entender el primero se vuelve entonces un recurso esencial en el diseño del espacio que debe necesariamente preceder a su conceptualización pues es parte componente de la Imagen del sistema, la forma en que el espacio comunica sus posibilidades). Por lo tanto, cuando un producto, o un edificio es contundente e inequívoco en lo que invita y permite que todos sus usuarios realicen, se vuelve innecesario hablar de requerimientos de accesibilidad.

Los resultados de esta investigación quizá un día se sumen a una de tantas guías o manuales existentes, sin obviar el problema subyacente, aquel que hace que dichas guías sean necesarias en primer lugar ya que por sí solas constituyen apenas un paliativo. Sin embargo, en particular para el grupo de investigadores involucrados significó el descubrimiento de nuevas oportunidades para renovar el pensamiento del diseño.

RECONOCIMIENTO

A los alumnos de los Seminarios «Herramientas de investigación cualitativa» 2019-2 e «Investigación etnográfica en diseño» 2020-1: Aarón Ortiz, Adriana Orrico, Alán Juárez, Alejandro Martínez, Aranzazú García, David Holguín, Erika Mancisidor, Fermín Chávez, Ilse Reyes, Jessica Nava, Luis Fragoso, Triana Martínez y Valeria Llanos.

NOTAS

- 1 Dulce María García Lizárraga, «Accesibilidad, un tema ausente en la crítica arquitectónica», en *Diseño para la discapacidad* (México, DF: Dulce María García Lizárraga, 1. ed, Antologías Univ. Autónoma Metropolitana, 2014), 148–61.ed.
- 2 De su acuerdo de creación: «La UNAPDI tiene como objetivo ofrecer a las y los universitarios los servicios de orientación, información y apoyo que faciliten su integración a la vida cotidiana, para potenciar y ejercer plenamente sus capacidades, habilidades y aptitudes en igualdad de oportunidades y equidad» José Narro Robles, «Acuerdo por el que se crea la Unidad de Atención para Personas con Discapacidad», *Gaceta UNAM* 1, núm. 4525 (el 24 de junio de 2013): 18–20.
- 3 Agustina Palacios, *El modelo social de discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad* (Madrid: Cinca, 2008).
- 4 «El British Standards Institute (2005) define el diseño inclusivo: El diseño de productos y / o servicios convencionales que sea accesible y utilizable por tantas personas lo más razonablemente posible. . . sin la necesidad de una adaptación especial o diseño especializado.» University of Cambridge, *What is inclusive design?*, Inclusive Design Toolkit, consultado el 4 de febrero de 2020, <http://www.inclusivedesigntoolkit.com/whatis/whatis.html#p3b>.
- 5 Acuñado por Ron Mace como: «El diseño de productos y entornos para que puedan ser utilizados por todas las personas, en la mayor medida posible, sin necesidad de adaptación o diseño especializado» WBDG Accessible Committee, Maisel, Jordana L., y Ranahan, Molly, «Beyond Accessibility to Universal Design | WBDG - Whole Building Design Guide», Whole Building Design Guide, el 30 de octubre de 2017, <https://www.wbdg.org/design-objectives/accessible/beyond-accessibility-universal-design>.
- 6 Término asociado con la priorización de la vista frente a los demás sentidos en el proceso arquitectónico.
- 7 Juhani Pallasmaa, «Experiencia multisensorial», en *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos* (Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006), 43.
- 8 La importancia de la misma es señalada por el Manual de Normas técnicas de accesibilidad de la Ciudad de México, aunque admite que la carencia en estos datos hace necesaria la inclusión de fuentes extranjeras. Varios, *Manual de Normas Técnicas de Accesibilidad* (Gobierno de la Ciudad de México, 2016), http://www.data.seduvi.cdmx.gob.mx/portal/images/banners/banner_derecho/documentos/Manual_Normas_Tecnicas_Accesibilidad_2016.pdf.
- 9 Instrumento internacional de derechos humanos de las Naciones Unidas destinado a proteger los derechos y la dignidad de las personas con discapacidad. Partes en la Convención tienen la obligación de promover, proteger y garantizar el pleno disfrute de los derechos humanos de las personas con discapacidad y garantizar que gocen de plena igualdad ante la ley. El texto fue aprobado por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 13 de diciembre de 2006, y México es uno de los países firmantes. Naciones Unidas, «Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad y protocolo facultativo», diciembre de 2006, <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>.
- 10 En la actualidad se considera que el número de sentidos en el humano es superior, sin embargo, aún encontramos la visión clásica de cinco, como lo aborda Pallasmaa.
- 11 Juhani Pallasmaa, «Visión y conocimiento», en *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos* (Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006), 16.
- 12 Sarah Pink, *Doing Sensory Ethnography* (London: SAGE, 2009).
- 13 Olivier Llouquet, «Blind and Online: An Ethnographic Perspective on Everyday Participation Within Blind and Visually Impaired Online Communities», en *Digital Environments*, ed. Urte Undine Frömming et al., Ethnographic Perspectives Across Global Online and Offline Spaces (Transcript Verlag, 2017), 117–26, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxrxw.11>.
- 14 En nuestro caso particular esto fue logrado al ofrecer las pistas a través de videos que combinaban instrucción en texto y voz.
- 15 Donald A. Norman, «Fundamental Principles of Interaction», en *The design of everyday things*, Revised and expanded edition (New York: Basic Books, 2013), 10.
- 16 Donald A. Norman, «The System Image», en *The design of everyday things*, Revised and expanded edition (New York: Basic Books, 2013), 31.
- 17 La Convención en su Artículo Noveno, Sección Dos, Incisos a-e aborda el tema de la accesibilidad en las edificaciones y los compromisos al respecto de los estados parte. Naciones Unidas, «Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad y protocolo facultativo».
- 18 Universidad Autónoma Metropolitana, «Reciben alumnos Premio Nacional de Diseño por sistema de mapas hápticos», *Semanario de la UAM*, el 7 de noviembre de 2016.
- 19 «UAM Cuajimalpa: espacio educativo accesible| #LíderesParaEl-FuturoQueQueremos - Todo Incluido», consultado el 4 de junio de 2020, <https://blogtodoincluido.com/uam-cuajimalpa-espacio-educativo-accesible-lideresparaelfuturoquequeremos/>.
- 20 «Centro de Invidentes y Débiles Visuales / Taller de Arquitectura - Mauricio Rocha», ArchDaily México, el 5 de agosto de 2011, <http://www.archdaily.mx/mx/609259/centro-de-invidentes-y-debiles-visuales-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>.
- 21 Ibid.
- 22 «Galería Obras: Sala para invidentes Biblioteca Vasconcelos - Arq. Mauricio», Obras, consultado el 1 de junio de 2020, <https://obras.expansion.mx/interiorismo/2014/05/29/galeria-obras-sala-para-invidentes-biblioteca-vasconcelos-arq-mauricio>.

- 23 «Centro de Invidentes y Débiles Visuales / Taller de Arquitectura - Mauricio Rocha».
- 24 Ibid.
- 25 «Galería Obras».
- 26 Dando un sentido de continuidad al espacio capaz de ser percibido por una persona con discapacidad visual, o imponiendo un obstáculo a la navegación a través de la fricción que ofrecen a un usuario de silla de ruedas.
- 27 Sissel Tolaas, actualmente investiga sobre la relación entre aromas, comunicación y lenguaje. «Sissel Tolaas», What Design Can Do, consultado el 6 de febrero de 2020, <https://www.whatdesigncando.com/speakers/sissel-tolaas-2/>.
- 28 Como las que emiten las alarmas de baja frecuencia que envían sonidos a 520Hz, ésta es una solución desarrollada para las personas con discapacidad auditiva. «Alarmas contra incendios para sordos y discapacitados auditivos hear-it.org», consultado el 4 de junio de 2020, <https://www.hear-it.org/es/alarmas-contra-incendios-para-sordos-y-discapacitados-auditivos>.
- 29 Del artículo 24 de la Convención, respecto a la formación de docentes: «Esa formación incluirá la toma de conciencia sobre la discapacidad y el uso de modos, medios y formatos de comunicación aumentativos y alternativos apropiados, y de técnicas y materiales educativos para apoyar a las personas con discapacidad.» Naciones Unidas, *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad y protocolo facultativo*.
- 30 Respecto a este concepto: «El yo se forma siempre en relación a un otro, una persona diferente que me constituye desde el inicio. La alteridad involucra ya un espacio de discriminación atribuida a algún personaje social.» Susana Seidmann, «Identidad personal y subjetividad social: educación y constitución subjetiva», *Cuadernos de Pesquisa* 45, núm. 156 (junio de 2015): 344–57, <https://doi.org/10.1590/198053143204>.
- 31 Bill Moggridge, *Designing Interactions* (Cambridge: The MIT Press, 2007).
- 32 Juhani Pallasmaa, «Tocar el mundo», en *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos* (Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006), 12.
- 33 Ibid.

REFERENCIAS

- «Alarmas contra incendios para sordos y discapacitados auditivos | hear-it.org». Consultado el 4 de junio de 2020. <https://www.hear-it.org/es/alarmas-contra-incendios-para-sordos-y-discapacitados-auditivos>.
- ArchDaily México. «Centro de Invidentes y Débiles Visuales / Taller de Arquitectura - Mauricio Rocha», el 5 de agosto de 2011. <http://www.archdaily.mx/mx/609259/centro-de-invidentes-y-debiles-visuales-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>.
- García Lizárraga, Dulce María. «Accesibilidad, un tema ausente en la crítica arquitectónica». En *Diseño para la discapacidad*, editado por Dulce María García Lizárraga, 1. ed., 148–61. Antologías. México, DF: Univ. Autónoma Metropolitana, 2014.
- Llouquet, Olivier. «Blind and Online: An Ethnographic Perspective on Everyday Participation Within Blind and Visually Impaired Online Communities». En *Digital Environments*, editado por Urte Undine Frömring, Steffen Köhn, Samantha Fox, y Mike Terry, 117–26. Ethnographic Perspectives Across Global Online and Offline Spaces. Transcript Verlag, 2017. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxrxw.11>.
- Moggridge, Bill. *Designing Interactions*. Cambridge: The MIT Press, 2007.
- Naciones Unidas. «Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad y protocolo facultativo», diciembre de 2006. <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>.
- Obras. «Galería Obras: Sala para invidentes Biblioteca Vasconcelos - Arq. Mauricio». Consultado el 1 de junio de 2020. <https://obras.expansion.mx/interiorismo/2014/05/29/galeria-obras-sala-para-invidentes-biblioteca-vasconcelos-arq-mauricio>.
- Palacios, Agustina. *El modelo social de discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Madrid: Cinca, 2008.
- Pallasmaa, Juhani. «Experiencia multisensorial». En *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, 43. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006.
- Pink, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. London: SAGE, 2009. <https://doi.org/10.4135/9781446249383>
- Robles, José Narro. «Acuerdo por el que se crea la Unidad de Atención para Personas con Discapacidad». *Gaceta UNAM* 1, núm. 4525 (el 24 de junio de 2013): 18–20.
- «UAM Cuajimalpa: espacio educativo accesible | #LíderesParaElFuturoQueQueremos - Todo Incluido». Consultado el 4 de junio de 2020. <https://blogtodoincluido.com/uam-cuajimalpa-espacio-educativo-accesible-lideresparaelfuturoquequeremos/>.
- Universidad Autónoma Metropolitana. «Reciben alumnos Premio Nacional de Diseño por sistema de mapas hápticos». *Semanario de la UAM*, el 7 de noviembre de 2016.
- University of Cambridge. «What is inclusive design?» Inclusive Design Toolkit. Consultado el 4 de febrero de 2020. <http://www.inclusivedesigntoolkit.com/whatis/whatis.html#p3b>.
- Varios. «Manual de Normas Técnicas de Accesibilidad». Gobierno de la Ciudad de México, 2016. http://www.data.seduvi.cdmx.gob.mx/portal/images/banners/banner_derecho/documentos/Manual_Normas_Tecnicas_Accesibilidad_2016.pdf.
- WBDG Accessible Committee, Maisel, Jordana L., y Ranahan, Molly. «Beyond Accessibility to Universal Design | WBDG - Whole Building Design Guide». Whole Building Design Guide, el 30 de octubre de 2017. <https://www.wbdg.org/design-objectives/accessibile/beyond-accessibility-universal-design>.
- What Design Can Do. «Sissel Tolaas». Consultado el 6 de febrero de 2020. <https://www.whatdesigncando.com/speakers/sissel-tolaas-2/>.

A EVOLUÇÃO ESTÉTICA DAS REVISTAS
FEMININAS POPULARES BRASILEIRAS

ESTUDO

DE CASO:

REVISTA

ANAMARIA

GUSTAVO ORLANDO FUDABA CURCIO*

Fecha de recepción: 27 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 2 de julio de 2020

Sugerencia de citación: Curcio, Gustavo Orlando Fudaba. «A evolução estética das revistas femininas populares brasileiras. Estudo de caso: revista *AnaMaria*». Revista *La Tadeo DeArte*, n. 7(7) (2021): 92-119. <https://doi.org/10.21789/24223158.1595>

* Professor doutor e PhD em *Design* e Arquitetura
Departamento de Projeto, Grupo de Disciplinas de Programação Visual
Universidade de São Paulo, Brasil

curcio@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-0168-0901>

ESTE ARTIGO tem como objetivo apresentar as mudanças no projeto gráfico da revista *AnaMaria*, publicação destinada ao público feminino, entre 2006 e 2009, período de crescimento da classe média brasileira. Como resultado da mudança do perfil dos consumidores, bem como da exigência e expansão do mercado editorial, verificou-se significativa transformação na linguagem visual desse e de outros títulos de nicho semelhante. A evolução dessa linguagem, das referências e dos fatores determinantes para a nova proposta editorial, que perdura sem mudanças significativas até hoje, pode ser verificada neste artigo.

THIS ARTICLE presents the graphic design changes of *AnaMaria* magazine, a publication targeted to women, between 2006 and 2009; a period of growth for Brazilian middle class. As a result of some changes in the profile of its readers, the demand, and the expansion of the publishing market, there was a significant change in the visual language of this publication and similar editorial projects. The evolution of such language, references and reasons for the new editorial proposal, which so far continues without significant changes, can be verified in this paper.

RESUMO_ABSTRACT

REVISTA _____ **MAGAZINE**

DESIGN _____ **GRAPHIC DESIGN**

GRÁFICO _____

DESIGN _____ **EDITORIAL DESIGN**

EDITORIAL _____

LINGUAGEM

VISUAL _____ **VISUAL LANGUAGE**

INTRODUÇÃO

O PRESENTE artigo pretende identificar as principais mudanças e fenômenos pontuais que desencadearam adaptações no projeto gráfico da revista *AnaMaria*, da Editora Abril. O período de transição da linguagem visual adotada pela revista ocorreu entre dezembro de 2006 e dezembro de 2009. Foram analisadas 153 edições da publicação semanal, com ênfase nas características da capa.

A revista *AnaMaria* é uma publicação de conteúdo e serviço, e fornece, mediante artigos sucintos, com textos curtos e diretos, informações e tutoriais em formato almanaque sobre saúde, família, educação dos filhos, beleza, culinária, moda, decoração, sexo e nutrição. Por meio de sua linguagem visual e do conteúdo de seus artigos, comunica necessidades e aspirações da mulher brasileira de um determinado nicho da sociedade, conforme descrito neste artigo.

O enriquecimento da população brasileira e o inchaço da chamada «nova classe média» (antiga classe C) desde a redemocratização do país até 2014 trouxe, paralelamente ao fenômeno de ascensão social e à revolução da tecnologia da informação, mudanças significativas no projeto gráfico e na identidade visual de diversos produtos, com o objetivo de atender às novas demandas estéticas dessa classe. Como bem aponta Frascara (1999, 13),

A roupa não é para cobrir-se, é para expressar um estilo de vida, os automóveis não são meios de transporte, são meios de comunicação dedicados a posicionar o dono numa escala social que é em grande medida econômica. Os objetos, em geral, constroem a personalidade social da gente, comunicando ideologia e preferências, e atuando simbolicamente como metacomunicações que precedem ou emolduram a comunicação verbal.

Nesse sentido, a revista *AnaMaria* é composta por reportagens ilustradas por esses elementos de expressão de estilo de vida descritos por Frascara (1999). Além disso, trata-se de um produto em si, considerado meio de posicionamento em escala social de suas leitoras.

A mudança na estética das revistas populares da Editora Abril pautou-se na profunda transformação social experimentada pelo Brasil entre 1994 e 2014, com o aumento de renda e poder de compra da base da pirâmide, com ênfase na então chamada «classe C». As mudanças editoriais verificadas na revista *AnaMaria* e relatadas neste artigo tiveram reflexo evidente em revistas destinadas a público semelhante, inclusive em concorrentes de outras editoras.

UM BRASIL DIFERENTE: EMERGENTES E EXIGENTES

ENTRE 2009 e 2010, aproximadamente 20 milhões de brasileiros ascenderam à nova classe média. Tais indivíduos representavam, à época, cerca de 52,7% da população brasileira (D + E representam 32,5%), e o aumento do poder de consumo, naquele momento, caracterizou histórica inversão no formato da pirâmide social brasileira. A renda média familiar da nova classe média era, em 2010, de R\$ 2.500.¹ Esse nicho comprava 4 de cada 10 computadores vendidos no país e detinha 4 de cada 10 linhas de celulares no Brasil. No âmbito habitacional, ocorreu, com o impulso dado pelo programa do governo federal Minha Casa, Minha Vida, grande aumento de construtoras populares, muitas delas apêndices das tradicionais construtoras de alto padrão, como Gafisa e Cirella. Em 2009, 70% dos apartamentos e casas financiados pela Caixa Econômica Federal² foram destinados à classe emergente. Sete de cada 10 cartões de crédito emitidos eram para consumidores da classe C, segundo pesquisa realizada pela Marplan.³

Entre os principais anseios dessa população, estavam, em ordem hierárquica, colocar o filho na faculdade, comprar eletrodomésticos, decorar a casa e comprar móveis, trocar de celular e viajar a passeio. São dados complementares da pesquisa Marplan de 2009: 6,8 milhões de brasileiros pretendiam construir ou reformar o imóvel residencial; 2,3 milhões pretendiam comprar eletrodomésticos; 2 milhões planejavam adquirir eletrônicos; 1 milhão pretendia comprar ou trocar de imóvel.

As leitoras da revista *AnaMaria* estão inseridas no grupo social que emergiu nesse período e acompanharam o

fenômeno de enriquecimento da população vivido desde a redemocratização do Brasil até meados de 2014. A revista é produto supérfluo, e seu consumo depende do resultado do crescimento e sucesso econômico do país (Scalzo 2010). Como resultado dessa então nova dinâmica econômico-social, o núcleo de revistas populares femininas da Editora Abril registrou aumento de participação nos lucros da corporação. Até 2009, os títulos somados (*AnaMaria*, *Viva Mais!*, *Sou Mais Eu*, *Ti-ti-ti* e *Minha Novela*) alcançavam a marca semanal de 1 milhão de exemplares vendidos. O crescimento expressivo do segmento editorial coincidiu com as políticas sociais conduzidas pelo Governo Federal à época (Curcio e Keppler 2011). Com apontado por Curcio e Keppler (2011, 38), «a evolução social brasileira advinda da era Lula movimentou o mercado editorial. A conquista dos consumidores emergentes foi amplamente discutida e a estratégia de atuação das editoras acompanhou o fenômeno social». Diante do surgimento da nova classe média, houve a ampliação dos meios digitais e impressos em curvas de crescimento impressionantes. Ainda segundo Curcio e Keppler (2011, 38), «Revistas como *AnaMaria* e *Viva Mais!*, da Editora Abril, *Malu*, da Editora Alto-Astral, e *TV Brasil*, da Editora Escala, ascenderam ao *hall* de títulos semanais mais vendidos do país». De acordo com dados do Instituto Verificador de Circulação registrados em relatório da Associação Nacional de Editores de Revistas em 2009, a circulação das 10 maiores revistas semanais do Brasil era distribuída conforme a tabela a seguir.

TÍTULO	NÚMERO DE EXEMPLARES	EDITORIA
<i>Veja</i>	1.097.481	Abril
<i>Época</i>	417.789	Globo
<i>Istoé</i>	338.549	Três
<i>Caras</i>	312.056	Caras
<i>AnaMaria</i>	218.537	Abril
<i>Viva Mais</i>	213.618	Abril
<i>Contigo</i>	147.476	Abril
<i>Tititi</i>	139.394	Abril
<i>Recreio</i>	124.076	Abril
<i>Malu</i>	120.762	Alto Astral

[Tabela 1. 10 maiores revistas semanais: circulação média por edição. Janeiro-julho, 2009]

Fonte: Instituto Verificador de Circulação (IVC) e Associação Nacional de Editores de Revista 2009.

O recorte específico das leitoras da revista *AnaMaria* é formado por mulheres entre 30 e 40 anos, casadas, com filhos pré-adolescentes. Moram em casa própria, e metade delas trabalha fora para complementar ou chefiar a renda familiar. Gostam de cozinhar, estão fora de forma (acima do peso), querem emagrecer, adoram cosméticos e preferem produtos que focam a praticidade.⁴

SOBRE A PUBLICAÇÃO

LANÇADA EM 1997 pela Editora Azul, a revista *AnaMaria* acumula diversas publicações semelhantes às revistas femininas de comportamento e destinadas à classe A. Saúde, moda, beleza, nutrição, decoração e bem-estar são os principais assuntos abordados pela publicação. Em 2000 no Brasil, as revistas experimentaram um *boom* no aumento de circulação. Como registrado por Curcio e Keppler (2011, 30),

A concorrência interna entre os títulos influenciou o crescimento de circulação do setor. [...] A Discussão sobre a concorrência foi marcada, no período, pela venda da porção de Angelo Rossi da Editora Azul à Editora Abril, que passou a comandar títulos importantes como as revistas *Boa Forma*, *Contigo!* e *AnaMaria*.

Após a migração de editoras, a estratégia editorial de produção de conteúdo da revista *AnaMaria* passou a ser baseada, principalmente, na reedição do conteúdo publicado por grandes revistas femininas mensais da própria Editora Abril, como *Claudia*, *Boa Forma*, *Saúde é Vital* e a extinta *Nova Cosmopolitan*.

Os editores reescreviam os textos e republicavam fotos, o que gerava problemas de identificação do

público-alvo com a linguagem visual e editorial da revista obtida a partir do reaproveitamento de conteúdo. Segundo Noble e Bestley (2013, 164),

É preciso que os designers reconheçam as necessidades do ambiente social e físico no qual trabalham e para o qual contribuem, e que tomem medidas conscientes. Para que isso aconteça, eles precisarão desenvolver novas ferramentas, envolver-se em equipes interdisciplinares, iniciar projetos e gerar e compartilhar novas informações.

O aumento do número de leitoras e o crescente acesso à informação obrigaram a equipe a traçar nova estratégia e produzir conteúdo exclusivo de maneira constante. Para isso, utilizou-se de uma série de instrumentos metodológicos de levantamento quantitativo e qualitativo do universo dessas leitoras, com processo descrito neste artigo. Gradativamente, o reaproveitamento de conteúdo de revistas de classe A passou a ser substituído por produções fotográficas e editoriais próprias. Abaixo, exemplos de readaptação de textos escritos pela jornalista Carolina Costa, à época editora da revista *AnaMaria*.

TEXTO PUBLICADO NA REVISTA CLAUDIA	TEXTO REEDITADO PARA ANAMARIA
«Assim como temos preferência por um tipo de roupa, comida ou filme, temos também um estilo próprio e pessoal na hora de aprender», compara Evelise Portilho, pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, em Curitiba, que se doutorou pela Universidade Complutense de Madri justamente avaliando estilos de aprendizagem. São quatro, segundo ela: ativo, reflexivo, teórico ou pragmático. O ativo caracteriza as pessoas que gostam de aprender sempre coisas novas, ter diferentes experiências e oportunidades, competir em equipe, resolver problemas. O reflexivo aplica-se aos que absorvem conhecimentos observando e refletindo sobre as atividades antes de agir. Os teóricos sentem-se estimulados quando podem questionar e participar de situações complexas e estruturadas. Por fim, os pragmáticos aprendem melhor quando conseguem entender que uso farão daquele conhecimento no dia a dia, assistindo a filmes de demonstração.	Seu filho anota tudo o que o professor fala ou prefere prestar atenção às aulas e só revisa os temas antes da prova? É do tipo que adora fazer experiências práticas ou costuma ser mais caladão e fazer perguntas complicadas? Pois é, crianças e adolescentes não aprendem da mesma forma. «Identificar qual o estilo de aprendizagem de seu filho é uma excelente maneira de estimulá-lo a ter melhores resultados na escola», ensina a professora Evelise Portilho, autora do livro <i>Como se Aprende?</i> (Ed. Wak).

[Tabela 2. Análise comparativa de textos das revistas *Claudia* e *AnaMaria*]

Fonte: Exercício de edição de texto realizado pela jornalista Carolina Costa, então editora da revista *AnaMaria*, em conjunto com o autor.

Embora a produção de conteúdo tenha passado para as mãos da redação da revista *AnaMaria*, a linguagem textual não apresentou significativas mudanças ao longo dos anos. Entretanto, durante os governos Fernando Henrique, Lula e Dilma, a democratização da informação representou grande transformação na exigência estética da nova classe média. Isso pode ser verificado nos levantamentos realizados junto ao público-alvo.

Em 2007, as revistas do núcleo de revistas femininas populares da Editora Abril experimentaram uma baixa de preços (*AnaMaria* caiu de R\$ 2,25 para R\$ 1,99), o que alavancou ainda mais as vendas. O preço, que seria mantido apenas por dois meses, representou aumento de vendas e perdurou por cerca de três anos. A título de comparação, em 2020, a revista circula com periodicidade mensal e tem o valor de capa de R\$ 4,90.

O UNIVERSO DAS LEITORAS

A PROXIMIDADE da equipe da redação da revista *AnaMaria* com seu público-leitor sempre foi ferramenta indispensável para o relacionamento. A Editora Abril, por meio do seu Sistema de Atendimento aos Leitores, estabelece contato periódico com seus leitores. No entanto, ao contrário de revistas mensais consagradas como *Claudia* ou a semanal *Veja*, a revista *AnaMaria* não tem rede de assinantes. Sua distribuição ocorria, durante o período analisado, no varejo (em supermercados, geralmente em gôndolas próximas aos caixas) e em bancas de jornal (veja item «Visitas a bancas de jornal»). A participação do varejo era, naquele momento, de cerca de 30% das vendas contra 70% em bancas. Relatórios semanais com a opinião das leitoras sobre o conteúdo veiculado na edição em circulação eram coletados e registrados pelo Sistema de Atendimento ao Leitor, com funcionário exclusivo para a revista *AnaMaria*, alocado na própria redação.

PESQUISA DESCRITIVA

UMA ESTRATÉGIA específica de coleta e processamentos de dados foi realizada para o embasamento das mudanças no projeto gráfico da revista. O método utilizado esteve alinhado às diretrizes da própria editora e foi baseado no conceito de «análise de rastro» de Malhorta (2019, 167). Segundo o autor, «na análise de rastro, a coleta de dados baseia-se em rastros ou evidências físicas de um comportamento. Os entrevistados podem deixar esses traços intencionalmente ou não» (167). O rastro das leitoras foi analisado a partir de três métodos de observação da pesquisa descritiva proposta por Malhorta (2019, 163), que ainda aponta: «a observação envolve o registro sistemático de padrões de comportamento de pessoas, objetos e eventos a fim de obter informações sobre um fenômeno de interesse». Os métodos estão descritos a seguir.

PROJETO INVASÃO A DOMICÍLIO

PARA ESTE PRIMEIRO pilar de coleta de dados, dividiu-se a redação em duplas de profissionais de arte e texto, sendo os grupos formados por um repórter e um *designer*, preferencialmente. As visitas foram realizadas segundo o cronograma abaixo.

PROJETO INVASÃO A DOMICÍLIO		
Data	Equipe	Local
15/09/2006	Estagiário de arte + repórter	São Paulo
16/09/2006	<i>Designer</i> + repórter	São Paulo
26/09/2006	Editor de texto	Rio de Janeiro*
26/09/2006	<i>Designer</i> + repórter	São Paulo
10/03/2008	Estagiário de arte + repórter	São Paulo
16/03/2008	Diretor de arte + editor de texto	São Paulo
17/03/2008	Atendimento ao leitor + repórter	São Paulo
08/04/2008	<i>Designer</i> gráfico + repórter	São Paulo

[Tabela 3. Cronograma de visitas do projeto Invasão a Domicílio]

Fonte: Dados coletados pelo autor.

A Editora Abril mantinha, à época, uma sucursal no Rio de Janeiro. A *AnaMaria* tinha uma editora de texto alocada nesse município. Por esse motivo, a visita realizada na cidade ocorreu apenas um funcionário da redação.

O projeto Invasão a Domicílio selecionou leitoras fiéis à publicação a partir do banco de dados do Sistema de Atendimento ao Leitor da Editora Abril. As visitas às casas das leitoras foram baseadas no conceito de «observação natural» (Malhorta 2019). Como aponta o autor, «a observação natural envolve a observação do comportamento da maneira como ele se desenvolve em seu ambiente natural» (163). A estratégia se resumiu a uma visita em um dia habitual da rotina das leitoras para o acompanhamento das atividades executadas durante uma jornada de oito horas. Os visitantes (equipe da redação) fizeram registros fotográficos das visitas — do ambiente doméstico da casa das leitoras, das refeições, dos objetos de uso pessoal etc. Como resultado, um arcabouço de referências visuais foi levantado para o entendimento da estética da nova classe média, arsenal indispensável para a etapa futura de concepção do novo projeto gráfico da revista.

Com metodologia criativa de pesquisa, o estudo se baseou no uso de meios visuais para dar forma ao conhecimento. Para Lupton⁵ (2016, 7), «o objetivo culminante da pesquisa visual é servir de base à forma, incutir sentido a signos e superfícies». O *designer* gráfico é um intelectual que atua a partir do estudo das informações sobre o mundo dos objetos e seus usuários para criar atos

de comunicação vivos. Os conteúdos visuais forneceram uma fonte rica, revelando não somente informações sobre o ambiente envolvente, mas também sobre os usuários desses espaços. As fotografias ilustram a realidade e dão informações sobre o fotógrafo, já que é este o profissional que escolhe os recortes registrados, por meio do ângulo, do foco da imagem, do objeto, bem como o momento em que a fotografia foi tirada (Noble e Bestley 2013). Dados como preferências cromáticas, geometria da organização dos espaços (Wheeler 2019), moda e embalagens de produtos fizeram parte da base iconográfica criada [Fig. 1 e 2]. São informações realistas sobre um determinado momento e essenciais para uma análise na qual se procuram atingir conclusões mais complexas. Afinal, o *design* é uma disciplina em que a concepção do objeto de estudo, do método e do propósito faz parte da atividade e dos resultados. Assim, não se trata de produto, mas sim da arte de conceber e planejar produtos (Buchanan 1995).

Durante a análise das imagens coletadas, foram utilizados os princípios de forma, função, contexto e conceito de Noble e Bestley (2013).

A seguir, são apresentados exemplos de imagens coletadas no projeto Invasão a Domicílio, registradas em 16 de setembro de 2006, em visita realizada no bairro Jardim Nossa Senhora do Carmo, zona leste da capital paulista, e em 16 de março de 2008, no bairro da Freguesia do Ó, zona oeste de São Paulo, Brasil.



[Figura 1. Exemplo de mosaico de imagens coletadas no projeto Invasão a Domicílio.]

Fonte: Fotos registradas pelo autor durante visita a domicílio.



[Figura 2. Exemplo de mosaico de imagens coletadas no projeto Invasão a Domicílio]

Fonte: Fotos registradas pelo autor durante visita a domicílio.

REGISTRO FOTOGRÁFICO SISTEMATIZADO

EM COMPLEMENTARIDA DE ao projeto Invasão a Domicílio, uma análise de coleta sistematizada de imagens por fotógrafa profissional foi a segunda estratégia de pesquisa visual adotada. O projeto Minha Casa, Minha Cara, Minha Vida — Memória & Fotografia, foi uma iniciativa da Secretaria de Habitação da prefeitura de São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo, realizada pela fotógrafa Carol Quintanilha. O projeto registrou 266 imagens, que foram distribuídas em três painéis com montagens de 42 casas. Como estratégia visual, Quintanilha captou as imagens do interior das unidades habitacionais do Conjunto Nova Silvina com o foco no mesmo ponto (correspondente) nos diversos apartamentos. Como resultado, é

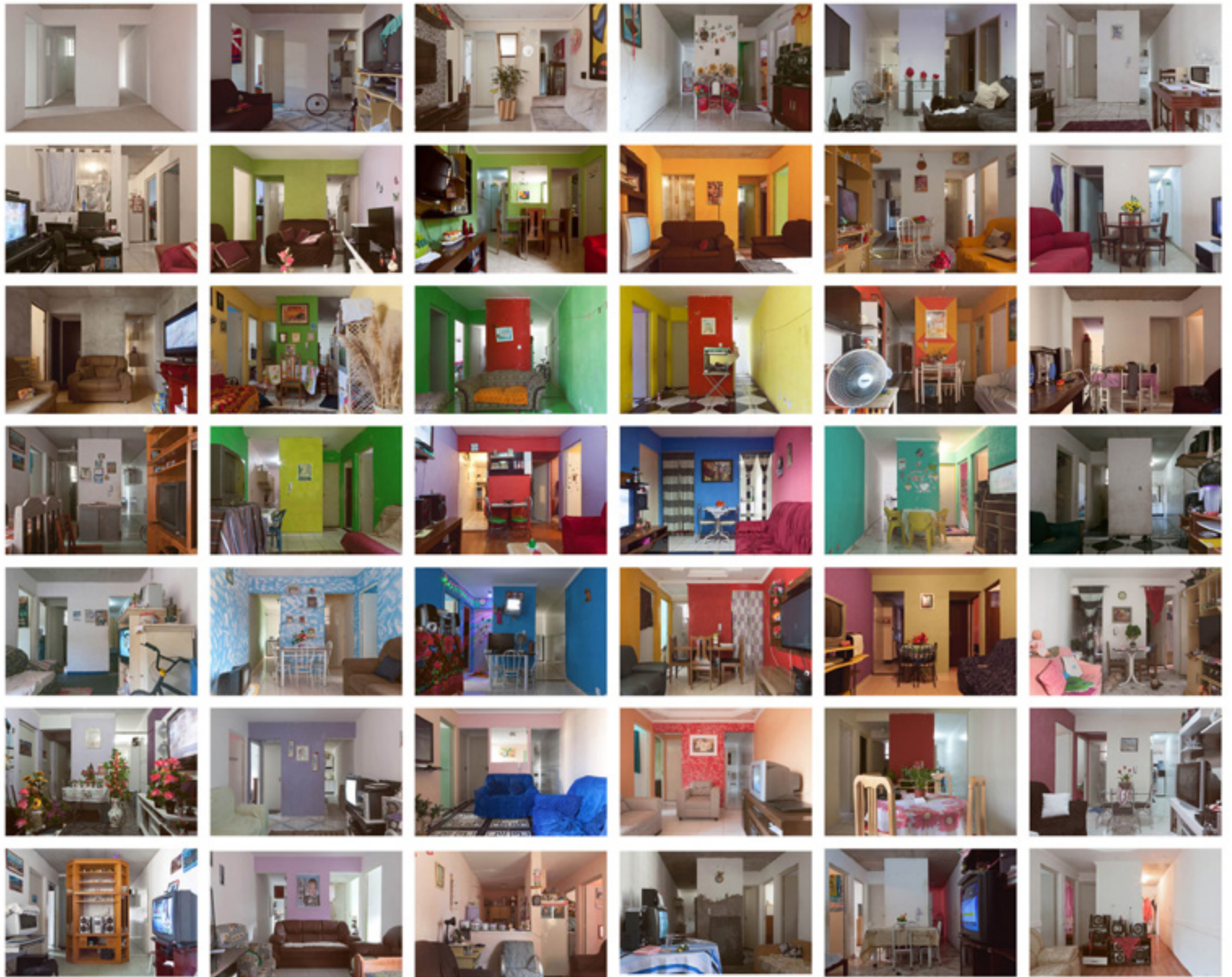
possível observar de que maneira cada uma das famílias equipou o mesmo *layout* arquitetônico, sedimentando um conjunto homogêneo de composições visuais sob aspectos de forma, função, contexto e conceito (Noble e Bestley 2013).

O resultado da análise dos painéis produzidos por Quintanilha, associados ao resultado da coleta visual do projeto Invasão a Domicílio, constitui o espaço de referências para o desenvolvimento do novo projeto gráfico de *AnaMaria*. Combinado aos princípios de *design* editorial e de edição de revistas definidos pelo arquiteto e diretor de arte Jan White (2006), obteve-se a nova fórmula proposta e implementada na revista (veja o item «O novo projeto gráfico»).



[**Figura 3.** Painel do Projeto Minha Casa, Minha Cara, Minha Vida — Memória & Fotografia]

Fonte: Acervo da fotógrafa Carol Quintanilha.



[**Figura 4.** Painel do Projeto Minha Casa, Minha Cara, Minha Vida — Memória & Fotografia]
Fonte: Acervo da fotógrafa Carol Quintanilha.



[Figura 5. Painel do Projeto Minha Casa, Minha Vida — Memória & Fotografia]

Fonte: Acervo da fotógrafa Carol Quintanilha.

REUNIÕES COM LEITORAS

A TERCEIRA estratégia de pesquisa descritiva (Malhorta 2019) utilizada para o entendimento do padrão estético das leitoras de *AnaMaria* tinha periodicidade mensal. As tradicionais reuniões com leitoras eram realizadas na sede da editora, em São Paulo. Seleccionadas a partir do banco de dados do Sistema de Atendimento ao Leitor, cinco leitoras eram convidadas para um bate-papo informal com a equipe reduzida da redação, necessariamente transdisciplinar,

com repórteres e *designers*. Durante a conversa, realizada em salas de reuniões do Novo Edifício Abril, as leitoras eram convidadas a sugerir pautas, apontar falhas e satisfações ou insatisfações com o título. Essa observação não disfarçada (Malhorta 2019), embora permitisse o registro sistemático dos padrões de comportamentos das leitoras, segundo o autor, podem sofrer efeitos diante da «presença do observador sobre o comportamento» (2019, 163).

OBSERVAÇÃO PLANEJADA OBSERVAÇÃO DISFARÇADA

EM OPOSIÇÃO ao método anterior de observação, seguindo o princípio de observação disfarçada (Malhorta 2019), esta fase da pesquisa de observação foi conduzida pelo Instituto Data Popular e teve como objetivo apresentar as impressões das leitoras expostas ao conteúdo da revista. A instituição, fundada em 2002 com foco na classe C, utiliza métodos quantitativos de análise de dados, além de realizar experimentações em campo, de observação disfarçada e não disfarçada, e coleta de informações por meio de pesquisa responsiva, entrevistas e questionários. O instituto defende a tese de que o investimento em empresas na classe C seja a saída para as crises econômicas.

Como estratégia definida em conjunto com a Editora Abril, em uma sala de reuniões aparentemente sem a presença da equipe de redação da revista *AnaMaria*, leitoras podiam opinar sobre diferentes edições da revista, dispostas em abundância sobre a mesa. Escondida atrás de uma cortina de vidro, a equipe da redação ouviu e registrou as impressões das leitoras sobre as edições disponibilizadas. Segundo Malhorta (2019, 163), «na observação disfarçada, os entrevistados não sabem que estão sendo observados. O disfarce permite que os participantes se comportem de maneira natural, já que as pessoas tendem a se comportar de modo diferente quando sabem que

estão sendo observadas». Durante a dinâmica, realizada em abril de 2006 na cidade de São Paulo, foram frequentes os comentários de leitoras referentes a aspectos visuais da publicação, como o excesso de cores e a confusão de leitura, problemas de entendimento e legibilidade das chamadas

de capa. Muitas delas, reunidas num grupo de 15 leitoras, apontavam como revistas «bonitas» títulos consagrados de classe A, como *Claudia* e *Nova Cosmopolitan*, das quais não eram assinantes nem compradoras assíduas em banca.

VISITAS A BANCAS DE JORNAL

A EQUIPE da redação também realizava periodicamente visitas a bancas de jornal em São Paulo e no Rio de Janeiro, para avaliar a exposição das revistas e a visibilidade em meio aos outros títulos. Os pontos de venda eram selecionados pela Dinap, empresa do Grupo Abril responsável pela distribuição de publicações em todo o país. As formas de exposição mais comuns das revistas em banca são feitas lado a lado ou em cascata (ver fig. 6), o que influencia de forma decisiva na legibilidade do conteúdo impresso nas capas. As visitas a bancas seguem a metodologia de análise visual de Jan White. Segundo o arquiteto (2006, 186), «olhar as capas isoladas numa mesa de reunião é enganoso, porque a tentação é considerá-las como ‘arte’.

Elas devem ser vistas como o investidor potencial (possível comprador) irá vê-las, de maneira fugaz, competindo por atenção». Ainda de acordo com White (2006), a exposição em banca define importantes diretrizes do projeto gráfico da capa, como, por exemplo, o posicionamento do logotipo da revista:

O logo fica no canto superior esquerdo, de modo que as primeiras palavras são visíveis quando os exemplares estão sobrepostos nas estantes da banca de jornal. Se as vendas de exemplares avulsos não forem importantes, porque os assinantes recebem a revista pelo correio, então o logo pode ir em qualquer lugar (187).



[Figura 6. Formas de exposição das revistas em banca: lado a lado (à esquerda) e cascata (à direita)]

Fonte: Montagem realizada pelo autor.

O PROJETO GRÁFICO ORIGINAL

COMO BEM aponta White (2006), a capa tem outras funções essenciais e inter-relacionadas além de ser «a página mais vital por ser uma vitrine que representa a publicação». Para o autor,

Desenhar capas não é um processo artístico. Nesse mercado acirradamente competitivo, cada publicação deve deixar sua marca, e a capa incorpora essa característica e ostenta esse sentido de identidade. A capa deve ter sangue-frio e ser comercial, primeiro e acima de tudo. (185)

A revista *AnaMaria*, editorial e visualmente tinha até 2006 *benchmarks* norte-americanos que norteavam seu projeto gráfico. As revistas *Woman's World* e *First for Women*, publicadas pelo Bauer Media Group USA, eram utilizadas como modelo de inspiração na elaboração de pautas e, principalmente, nos aspectos visuais de *AnaMaria*.



[Figura 7. Capa da revista *Woman's World* (à esquerda) e da revista *AnaMaria* (janeiro de 2006)]

Fonte: Reprodução de capas de revistas impressas, acervo do autor.



[Figura 8. Capa da revista *First for Women* (à esquerda) e da revista *AnaMaria* (março de 2006)]

Fonte: Reprodução de capas de revistas impressas, acervo do autor.

A quantidade de informação sempre foi estratégia dos editores das revistas populares, numa tentativa de incentivar a compra por parte das leitoras mediante o grande pacote de informações oferecido pela publicação em troca de um baixo valor de capa (Góes 2010). A *Woman's World* tem uma circulação média⁶ de 1,6 milhões de exemplares e, segundo o perfil da revista na Wikipedia, vendeu 77 milhões de cópias em 2004, exclusivamente em supermercados, com estratégia de distribuição semelhante à de *AnaMaria* no varejo, próxima aos caixas na zona *check-out* das lojas. A quantidade de chamadas de capas nas revistas norte-americanas e em *AnaMaria* são semelhantes. Cerca de oito chamadas de capa estampam as capas de cada edição.

Para a análise gráfica comparativa de *Woman's World* e *AnaMaria*, com base nas diretrizes definidas por White (2006), foram verificados os aspectos: hierarquia de informação, uso da tipografia, legibilidade e uso da cor. Além disso, aspectos aspiracionais foram levados em consideração. Para White (2006, 185), uma capa vendida em banca deve ser:

- reconhecível de uma edição para a outra (isso é marca);
- emocionalmente irresistível (pelo apelo da imagem);
- magnética e capaz de despertar curiosidade (para puxar o leitor para dentro);
- intelectualmente estimulante (com a promessa de benefícios);
- eficiente, rápida, fácil de varrer com o olhar (com a apresentação de seu «serviço»);
- lógica (fazendo sentido como investimento).

Como aspecto preponderante nesta análise está uma distinção fundamental entre a natureza dos personagens de capa das publicações norte-americanas e da brasileira. *Woman's World* e *First for Women* trazem mulheres anônimas na capa, geralmente recém-saídas de dietas rigorosas com resultados de perda de peso visualmente impactantes. *AnaMaria*, desde a gênese na extinta Editora Azul, trouxe celebridades que ilustram sua capa. Tal partido editorial acaba por gerar interpretações equivocadas sobre a natureza da publicação. Há quem confunda *AnaMaria* com revistas sobre a vida de famosos. A presença da celebridade nas capas está diretamente associada com as questões aspiracionais, como apresenta Frascara (1999, 30).

O poder da imaginação atua constantemente em nossa sociedade consumista. Os produtos se comercializam não sobre a base do que são ou do serviço que prestam, e sim, sobre as bases de intangíveis dimensões que o processo de comercialização, os meios e a cultura em geral, relacionam com o objeto.

Como aponta Thomaz Souto Correa (2000, 174), diretor do Conselho Editorial da Editora Abril, «as [revistas] femininas tiveram um destacado papel nas mudanças que se processaram no fazer jornalístico durante as últimas cinco décadas». As publicações de conteúdo feminino (Correa 2000) ajudaram a formar uma consumidora atenta e exigente. Como resultado da análise comparativa, seguindo os princípios de White, alguns pontos importantes foram levantados, conforme a tabela a seguir.

WOMAN'S WORLD

ANAMARIA



HIERARQUIA DE INFORMAÇÃO

O que diz Jan White: White propõe um desafio ao editor. «Tente descobrir o que torna sua publicação especial e trabalhe em cima disso. Use o pensamento racional dos negócios para definir o que é único e por isso merecedor de ênfase. Aja conscientemente ao classificar o que é importante. Cada decisão envolve concessões e tem custos ocultos, e o resultado provavelmente terá pouco a ver com 'gostar' e não em termos estéticos. Boa aparência é uma consideração secundária» (2006, 185).

Apresenta chamada principal alinhada à esquerda, claramente destacada em relação às chamadas secundárias.

Apresenta dificuldade de identificação de hierarquia de informação. A chamada «vestidos de verão», provavelmente é a chamada principal.

USO DA TIPOGRAFIA

O que diz Jan White: «a fonte da chamada de capa deve corresponder à distância a partir da qual o produto será visto: a distância da banca de jornal pede uma escala maior que a distância mais íntima de quem tira uma revista do envelope do correio» (2006, 188).

O corpo da chamada principal é visivelmente maior se comparado ao das demais chamadas. Há clara padronização no uso da família tipográfica, com uso de caixa alta para os textos em destaque e caixa alta e baixa no subtítulo das chamadas. Como aspas da personagem de capa, utiliza-se fonte de aspecto manuscrito com o intuito de atribuir autoria à citação.

Não há uma padronização no tamanho do corpo da tipografia. O uso de cor, sombras e fundos variados sob o texto não parece ter um padrão predefinido. Fontes serifadas são usadas para dar destaque a preços, por exemplo. A personagem cobre parte do logotipo da publicação. Textos invadem a foto da personagem de capa.

LEGIBILIDADE

O que diz Jan White: chamadas de capa vendem a edição. Para White (2006, 188), «elas existem para serem lidas, rápido. Deixe-as simples; fazer joguinhos espertos com a tipografia só por curtição não atrai leitores, que estão preocupados com o que as palavras dizem, e não se elas têm um visual lindo ou não».

A chamada principal está disposta sobre fundo branco, e as chamadas secundárias, embora em negativo, não têm interferências de imagens ou texturas no fundo.

O uso de contorno é recurso utilizado para vencer problemas (sem sucesso) de legibilidade gerados pela variação de cores e texturas de fundo.

USO DA COR

O que diz Jan White: a escolha ideal para o fundo da capa é monocromática. Faz o produto parecer maior. Uma cor só destaca o exemplar de sua espalhafatosa concorrência. Para White (2006, 188), «quanto mais colorido e excitante ele parecer na sua mesa de reunião, mais desaparecerá no meio dos outros. As chamadas de capa não devem competir, e sim contrastar com a foto, de maneira que uma realce a outra. A esse respeito, os óbvios branco e preto são melhores».

Embora utilize fundo em um único matiz saturado (há raras exceções de capas brancas), a revista tem uso controlado de cor, com ênfase em chamadas amarelas sobre o fundo vermelho.

O fundo totalmente preenchido era um padrão nas capas de *Ana Maria* antes do novo projeto gráfico. Não havia contraste entre a figura da personagem e o fundo, e o uso excessivo de cor dificulta a leitura das chamadas.

[Tabela 4. Análise comparativa de capas das revistas *Woman's World* e *Ana Maria*]

Fonte: Elaboração própria com base nos princípios de Jan White (2006, 185).

Além das análises comparativas, com quatro capas de *Woman's World* e quatro capas de *First for Women*, foram objeto da pesquisa 153 capas de *Ana Maria*, incluindo o processo de transição (ver item «O plano de transição») entre o projeto gráfico anterior e o novo proposto.

O NOVO PROJETO GRÁFICO

SEGUNDO WHITE (2006, 43), «a essência do design multipágina (impressos) é a repetição rítmica de um padrão básico que dê à publicação sua coerência visual característica». White foi consultor do Conselho Editorial da Editora Abril por décadas. Em 2011, o autor deste artigo esteve em Nova Jersey em entrevista com o diretor de arte sobre as diretrizes de projetos gráficos destinados à classe C no Brasil. White reforçou, na ocasião, a importância do uso de uma estrutura gráfica predeterminada, com grades, esquema tipográfico e cromático bem-definidos, como ele mesmo expõe em seu livro *Edição e design* (2006, 183). «A estrutura dá previsibilidade, de modo que o observador/leitor, por intuir a organização fundamental da peça, tem uma sensação de ordem e até deduz a hierarquia de valores comparativos do material».

O novo projeto gráfico da revista *AnaMaria* deveria, necessariamente, respeitar os critérios de hierarquia de informação, uso da tipografia, legibilidade e uso da cor previstos por White. A missão da equipe de *design* gráfico estava, então, em conciliar todo o arsenal de referências obtido a partir da pesquisa visual com as diretrizes de projeto colocadas em questão. Das imagens coletadas durante a fase de pesquisa, foram extraídas referências como cor, forma e textura, e conceitos subjetivos, como metáforas, símbolos e figuras de linguagem, assim como o estilo de vida ou emoções que dizem respeito ao seu público-alvo (Wheeler 2019).

Uma equipe interdisciplinar coordenada pelo diretor de redação Demetrius Paparounis definiu a fórmula editorial a ser adotada pela revista. De acordo com a diretriz apresentada, são três os ingredientes fundamentais para se fazer boas chamadas de capa (Paparounis 2013): vender soluções, e não problemas; mostrar fartura de números; fugir de chamadas burocráticas.

VENDA A SOLUÇÃO, NÃO O PROBLEMA	MOSTRE A FARTURA EM NÚMEROS	FUJA DA CHAMADA BUROCRÁTICA
<p>Sim, diabetes é uma doença silenciosa que pode matar. Mas não é assustando a pessoa que você vai fazê-la tirar dinheiro do bolso para comprar seu jornal ou revista. Essa abordagem até funciona na televisão, que é de graça. Mas afugenta compradores. O foco da chamada (e da própria matéria) deve estar na solução: como eu vou te ajudar a resolver esse problema. Na matéria, claro, estarão os riscos, as advertências, mas principalmente o estímulo a atitudes positivas.</p>	<p>As pessoas, principalmente as que têm orçamento mais apertado, gostam de ver que estão comprando muito com seu suado dinheiro. Revistas de moda fazem isso muito bem ao informar, na capa, que a publicação traz «235 roupas irresistíveis». As de comportamento, no mundo todo, costumam enumerar os «15 segredos de um bom casamento»; as de nutrição e dieta, as «27 regras para emagrecer com saúde». Ali não está apenas uma ideia — mas várias. Coincidência ou não, nove em cada dez chamadas desse tipo trazem número ímpar, que, segundo alguns estudiosos, seria mais convincente que o par.</p>	<p>Aqui, certamente entra a parte mais difícil de uma boa chamada de capa: a criatividade. Tirando algumas pessoas muito sortudas, o restante de nós geralmente precisa de muito suor para chegar a uma frase que valha a pena ser estampada numa capa de revista. É comum ver equipes dedicando quase todo o tempo disponível na melhora do texto da matéria, da diagramação e, depois, correndo contra o relógio para fazer rapidamente títulos e chamadas, quando deveria ser o contrário. A chamada será o primeiro convite ao leitor — por isso, é ela que merece o maior capricho (e tempo!) por parte dos editores. Por conta desse desajuste de prioridades, é muito comum ver chamadas burocráticas em jornais e revistas — elas não estão necessariamente erradas; apenas ficam mornas, não despertam emoções.</p>

[Tabela 5. Ingredientes para boas chamadas de capa, segundo Demetrius Papparounis]

Fonte: Meio&Mensagem (2013).

HIERARQUIA DE INFORMAÇÃO

UM DOS principais pontos verificados no projeto gráfico que antecedeu a mudança estava relacionado com a falta de hierarquia das chamadas de capa. Diante disso, desenvolveu-se um esquema de chamadas de capa baseado em quatro níveis hierárquicos associados com a relevância dos temas das principais editoriais da revista.

Como bem aponta White (2006, 185), para se conseguir uma organização hierárquica no projeto gráfico da capa, é preciso agir «conscientemente ao classificar o que é importante». Segundo o autor, essa classificação envolve concessões estéticas e deve deixar claro o que fará da publicação um produto irresistível.

HIERARQUIA	EDITORIAIS	QUANTIDADE
Principal	Dieta	1
Secundária	Beleza, saúde, educação dos filhos	2 ou 3
Terciária	Decoração, sexo, nutrição	4 ou 5
Quaternária	Legenda sobre a personagem de capa	1

[Tabela 6. Hierarquia de chamadas de capa por temas (editoriais)]

Fonte: Dados levantados pelo do autor sobre a análise das capas utilizadas durante a pesquisa.

USO DA TIPOGRAFIA

O PONTO de partida para a escolha e combinação dos tipos utilizados no novo projeto gráfico foi o uso de uma única família tipográfica, a Vectora LH, em suas variações disponíveis no *fontfolio* da Editora Abril. A escolha da fonte não serifada pautou-se, principalmente, pelo contraste

com o logotipo da revista *AnaMaria*, que se manteve original mesmo após a intervenção gráfica. Composto pela fonte Times New Roman Bold, em corpo 137, a imagem da marca é preponderante na composição. O contraste entre a tipografia do logo e das chamadas já estabelece em si um

distanciamento hierárquico entre a marca e o conteúdo da edição. Para White (2006, 93), «a escolha da fonte obviamente afeta o caráter e a personalidade da peça». O uso de uma única família tipográfica para toda a composição foi adotado para deixar evidente a transformação, simplificação e assertividade do texto das chamadas. Um dos resultados da pesquisa de observação disfarçada deixou clara a necessidade do uso da linguagem de forma objetiva

na capa da revista. A persuasão da compra da revista passa diretamente pela identificação da leitora com a mensagem. White (2006, 93) chama esse conceito de «fala tornada visível», num contexto da escolha e disposição dos tipos na página. A tipografia (White 2006) precisa ser disposta sutilmente, expressando a linguagem falada, com hierarquia semelhante ao discurso verbal, composto por gritos, falas, cochichos e sussurros.

LEGIBILIDADE E USO DE COR

DURANTE A FASE de visitas a bancas de jornal, comprovou-se o apontamento de White sobre a preocupação com o corpo das chamadas, para que fossem legíveis a distância. Para White (2006, 188), «a fonte da chamada de capa deve corresponder à distância a partir da qual o produto será visto: a distância da banca de jornal pede uma escala maior que a distância mais íntima de quem tira uma revista do envelope do correio».

Ainda nesse sentido, White (2006) defende o uso de fundos monocromáticos, com textos pretos sobre o branco, jamais utilizados em negativo. O projeto gráfico anterior apresentava o uso de tipos diversos, com contornos e cores diversas, sobre fundos saturados, inclusive sobre a foto da personagem de capa. A cor ideal da capa é monocromática (White 2006). Para o autor, as chamadas de capa não devem competir entre si, mas contrastar de maneira que uma realce a outra. Para destacar-se nas gôndolas de supermercado, nas estantes de livrarias ou nas bancas de jornal, optou-se pelo fundo branco, seguindo a perspectiva proposta por White (2006, 188). «Quanto mais colorida e excitante [a capa] parecer na sua mesa de reunião, mais desaparecerá no meio das outras».

O texto das chamadas de capa foi disposto alinhado à esquerda e à direita, de acordo com a margem mais

próxima, liberando o núcleo central para a foto da personagem. Com exceção da chamada principal, disposta sobre tarja amarela, os textos da capa não são aplicados sobre a foto (ver fig. 14). O corte e a edição dos textos eram realizados em conjunto pelos editores de arte e texto.

Para atribuir unidade tipográfica que respeitasse a hierarquia criada (ver fig. 9), padronizaram-se o tipo e o corpo dos subtítulos de todas as chamadas. Tais subtítulos, como se pode ver no esquema detalhado mais adiante, tinham como objetivo, após o impacto visual das grandes chamadas a distância, aguçar a leitora que já tinha em mãos o título sobre o conteúdo das matérias, instigando-a à compra (estratégia eficaz principalmente nas gôndolas de supermercado, na estratégia de distribuição em varejo).

É importante registrar que a revista *AnaMaria* traz encartado a ela um caderno de receitas de 12 páginas, em formato reduzido. Na versão de varejo da revista, o encarte aparece por fora, preso ao grampo inferior da lombada canoa. Essa sobreposição (ver fig. 11) esconde área significativa da capa. Abaixo, segue tabela com as características básicas de impressão da revista no período analisado. Eventualmente, com a entrada de publicidade acima de 20% do número de páginas, acrescentava-se caderno extra de oito páginas à estrutura-base.

PAPEL (MIOLO)	LWC* 75g / 56 páginas (7 cadernos de 8 páginas)
PAPEL (CAPA)	Couché brilho 115g
IMPRESSÃO	Rotativa Editorial — Gráfica da Editora Abril em 4 x 4 cores
FORMATO	Fechado (202 mm x 266 mm), aberto (404 mm x 266 mm)
ACABAMENTO	Lombada canoa grampeada com shrink (varejo) e sem shrink (banca)

[Tabela 7. Características técnicas de impressão da revista *AnaMaria* à época]

Fonte: Análise das revistas do acervo do autor, realizada por este.

* Lightweight Coated Paper.

Para cada capa escolhia-se um matiz predominante, aplicado sobre o logotipo da revista e algumas chamadas de apoio, conforme o esquema a seguir.

LOGOTIPO DA REVISTA
 Fonte: **Times New Roman Bold**
 Corpo: **137 pt**
 Cor: **Matiz Predominante**



CHAMADA PRINCIPAL
 Fonte: **Vecora LH Black**
 Corpo: **47 pt**
 Uso: **Caixa alta**
 Cor: **Preto (c0 m0 y0 k100)**
 Tarja: **Amarela (c0 m0 y100 k0) com sangria**
 Alinhamento: **À direita**



SUBTÍTULO PADRONIZADO
 Fonte: **Vecora LH Roman**
 Corpo: **15 pt**
 Uso: **Caixa alta e baixa**

CHAMADA SECUNDÁRIA
 Fonte: **Vecora LH Black**
 Corpo: **38 pt**
 Uso: **Caixa alta e baixa**
 Cor: **Preto (c0 m0 y0 k100)**
 Alinhamento: **De acordo com a margem mais próxima**



SUBTÍTULO PADRONIZADO
 Fonte: **Vecora LH Roman**
 Corpo: **15 pt**
 Uso: **Caixa alta e baixa**

CHAMADA SECUNDÁRIA
 Fonte: **Vecora LH Black**
 Corpo: **36 pt**
 Uso: **Caixa alta**
 Cor: **Matiz Predominante**
 Alinhamento: **De acordo com a margem mais próxima**



SUBTÍTULO
 Não utilizado

[Figura 9. Esquema hierárquico de chamadas, com descrição da tipografia (parte 1)]

Fonte: Prancha da revista *AnaMaria* produzida pelo autor a partir dos templates em InDesign.



[Figura 10. Esquema hierárquico de chamadas, com descrição da tipografia (parte 2)]

Fonte: Prancha da revista *AnaMaria* produzida pelo autor a partir dos *templates* em InDesign.

LEGIBILIDADE E USO DA COR

PARA FRASCARA (1999, 14),

no mundo dos objetos, o êxito comercial não está determinado pela prestação de serviço, e sim, pelo valor que o objeto simboliza. Não que seja possível promover um produto pobre somente sobre a base de uma imagem social, porém, dado que muitos produtos de consumo são semelhantes em sua qualidade, o êxito de mercado se concentra em aspectos de fantasia, na maneira em que esses produtos se posicionam como símbolos do desejável, diferenciando-se uns dos outros não pelo que são, e sim, pelo que evocam na gente, e pelas percepções que a gente tem do que são.

Aspectos aspiracionais foram tratados pela produção e escolha das fotos de capa. A personagem, escolhida por meio de enquetes de popularidade realizadas

periodicamente pelo Sistema de Atendimento ao Leitor da Editora Abril, deveria despertar o desejo pela compra e a afinidade com o universo da leitora. O novo projeto gráfico aboliu o uso de fotos de reaproveitamento de ensaios fotográficos realizados por outros títulos (de classe A) e passou a convidar as celebridades para ensaios exclusivos,⁷ com produção própria e adequada ao universo do público-alvo. Durante os ensaios, procurou-se dirigir as fotos para que as personagens estivessem com os braços junto ao corpo, gerando uma imagem estreita e alongada, liberando a área lateral para a tipografia. Na fase de estudos de posicionamento da foto da personagem, testou-se o alinhamento à esquerda e à direita da página. O resultado foi a centralização da foto na capa. No estudo disposto abaixo, as duas primeiras capas mostram a revista com o encarte de receitas «Delícias da fazenda» sobre a capa, maneira como era vendida em supermercados.



[Figura 11. Estudos de posicionamento da foto de capa]

Fonte: Prancha produzida a partir das revistas físicas Ana Maria do acervo do autor.

O PLANO DE TRANSIÇÃO

APÓS a apresentação e aprovação do novo projeto gráfico pela Editora Abril, o grupo decidiu em reunião conjunta, depois da apreciação do próprio consultor Jan White e do presidente do Conselho Editorial Thomaz Souto Correa, pela implantação da proposta. O grupo apontou que a mudança de projeto gráfico deveria ser implementada de forma gradativa. O plano de transição foi desenvolvido

com a eliminação gradativa das cores de fundo, havendo inclusive período de uso de degradê, simplificação gradativa e diminuição da variedade de tipos. A transição ocorreu entre a edição 614, de junho de 2008, e a edição 673, a primeira publicada com o novo projeto 100% implementado. O processo gradativo foi documentado, e parte dele está disposta a seguir.

<p>Quatro capas foram escolhidas para representar o plano de transição gradativamente implementado, conforme o esquema disposto a seguir.</p>	<p>07/2008</p>	<p>10/2008</p>	<p>04/2009</p>	<p>09/2009</p>
---	----------------	----------------	----------------	----------------



<p>Capa com a atriz Juliana Paes.</p> <p>O projeto gráfico original da revista era caracterizado pelo uso de cores fortes no fundo das capas, duas ou mais famílias tipográficas (serifadas e não serifadas) e foto da personagem deslocada à direita. As chamadas principais ficavam sobre a foto da atriz, o que dificultava a leitura.</p>	<p>Capa com a atriz Claudia Raia.</p> <p>Primeira mudança significativa no plano de transição. Contrariando a equipe de marketing da editora (adversa às mudanças), optou-se pelo fundo branco, para melhorar a leitura das chamadas. A tipografia adotada passou a ser única, sem serifa (<i>Interstate – Adobe Font</i>).</p>	<p>Capa com as atrizes Gisele Frões e Elisângela.</p> <p>A edição de aniversário da revista teve fotografia produzida pela equipe editorial, e diminuiu a quantidade de chamadas sobre as atrizes. As chamadas laterais deixaram de ter tarjas sob os tipos, e a chamada principal foi deslocada para a parte superior esquerda.</p>	<p>Capa com a atriz Tania Kalil.</p> <p>As chamadas laterais, sob o caderno de receitas, foram dispostas totalmente sobre fundo branco. O amarelo foi eliminado das chamadas e passou a compor apenas o preço em destaque. Preservou-se a monocromia da composição, formada pela roupa da atriz, logotipo e chamadas.</p>	<p>Capa com a atriz Eliane Giardini.</p> <p>O novo projeto gráfico foi publicado em setembro de 2009, com ensaio fotográfico realizado com a atriz Eliane Giardini. Praticamente monocromática, a capa teve as chamadas dispostas sobre fundo branco. O novo projeto passou a ter três chamadas em destaque, sem tocar a atriz.</p>
--	--	---	--	--

[Tabela 8. Capas emblemáticas do plano de transição]

Fonte: Prancha produzida pelo autor a partir da reprodução de revistas físicas do seu acervo e análise.



[Figura 12. Registro do plano gradativo de transição de projeto gráfico.]

Fonte: Prancha produzida a partir das revistas físicas AnaMaria do acervo do autor.

A edição de aniversário de 2009, com ensaio fotográfico realizado com a atriz Guilhermina Guinle, teve a consolidação do novo projeto gráfico como destaque. Teve ensaio de capa produzido em estúdio no Rio de Janeiro, registrado pelo fotógrafo Ernani D’Almeida, com produção de moda da repórter visual Christina Boller. A AnaMaria recebeu o Prêmio Abril de Jornalismo daquele ano pelo novo projeto gráfico implementado. Acompanhando o processo iniciado por essa mesma revista, as demais publicações do núcleo de revistas populares femininas da Editora Abril, dirigidas pelo jornalista Demetrius Paparounis, sofreram alterações semelhantes em seus projetos gráficos. A Viva Mais!, outro título popular, foi uma das pioneiras ao lado de AnaMaria.

Concurso cultural de aniversário Você pode ganhar batons e perfumes! Pág.12

Só R\$ 1,99

Nº 677 - 2 DE OUTUBRO DE 2009
a semana em

Ana Maria

www.revistaanamaria.com.br

8 RECEITAS CASEIRAS PARA O CABELO

“Mãe, você já usou drogas?”
Saiba como responder a essa e outras 11 perguntas delicadas dos filhos

Tontura, enjoo, zumbido...
Esses sintomas podem indicar uma doença séria!

FAÇA UM STRIPEASE SEM MEDO
Nossa especialista ensina!
Pág. 36

Seu cachorro uiva à noite?
Aprenda a evitar os escândalos do Totó. Pág. 34

A TÉCNICA CHINESA QUE REDUZ INCHAÇO E SECA 3 KG!

O alimento que previne câncer, colesterol e diabetes

O SUTIÃ QUE FAZ MILAGRES! LEVANTA, AUMENTA, DIMINUI...
Com peças a partir de R\$ 19,90!

GRÁTIS!
Novíssimo curso de decoração em 10 aulas

GUILHERMINA GUINLE:
"Parabéns, AnaMaria!"



[Figura 13. Capa da revista AnaMaria, edição 677, com a atriz Guilhermina Guinle, 2009.]

Fonte: Reprodução de revista física do acervo do autor.

CONCLUSÃO: DINÂMICA SOCIAL COMO IMPULSO AO *DESIGN*

O CASO da revista *AnaMaria* é exemplo de como o *design* gráfico pode atender a demandas sociais como agente facilitador de acesso à informação. Diversas empresas de segmentos variados passaram por adaptações em suas respectivas identidades visuais durante o período de crescimento da classe C (entre 1994 e 2014). São exemplos a Suvinil, que deu à Glasurit o segmento popular da marca; Gafisa, que deu à Tenda o setor de casas populares; Cirella, com a popular Living, além das linhas econômicas da Deca (material hidráulico), Dellano (móveis planejados) e outras marcas. Para White (2006, 185), «bons designers sabem como cumprir as exigências do negócio e ao mesmo tempo obter um resultado favorável em termos de aparência». Foi o que ocorreu com a revista *AnaMaria* após a implementação do projeto gráfico. Antes das mudanças no projeto gráfico da revista, a venda média da publicação era de 60 mil exemplares em banca por semana. Após as mudanças, o número saltou para 150 mil. Em 2009, a publicação foi considerada pelo IVC a quarta maior revista semanal do Brasil, atrás apenas de *Veja*, *Época* e *Istoé* (veja tabela 1).

A condição do *design* gráfico, que se encontra entre a indústria, a tecnologia, a arte, a cultura, o consumo e o público, faz desse campo um espelho das transformações do cotidiano da sociedade. No caso das revistas, a disputa visual significa sobrevivência em meio às concorrentes, já que a eleita pelo consumidor será a única a obter sucesso no contexto da banca de jornal. Como aponta Frascara (1999, 91):

Toda campanha de comunicação em massa traz consigo um sistema de valores culturais que altera ou reforça os existentes em um grupo social. A promoção de um produto específico de consumo, além de promover o produto dado, promove o consumo, e todo o sistema cultural-econômico que o acompanha. [...] Cada campanha

individual contribui para a criação de um sistema de valores que gera um espectro de expectativas e de condutas no grupo social em questão.

A estrutura gráfica proposta, rigorosa em sua implementação, agregou valor ao produto revista. Como explica White (2006, 43), «a estrutura dá previsibilidade, de modo que o observador/leitor, por intuir a organização fundamental da peça, tem uma sensação de ordem e até deduz a hierarquia de valores comparativos do material».

Seguindo a mudança de projeto gráfico das revistas semanais populares da Editora Abril, a concorrência também se adaptou, com as editoras Escala e Alto-Astral. Além disso, o material de mídia impressa de grupos de varejo como Casas Bahia sofreu intervenção gráfica conduzida pelo mesmo grupo de *designers* que atuou em *AnaMaria*, por meio da atuação da agência de *branded content* do Grupo Abril. Focada em informes publicitários de conteúdo, a rede de varejo lançou, logo após a mudança do projeto gráfico das revistas, uma série de anúncios com o novo *design* gráfico, seguindo a nova demanda visual do mercado emergente. Desde 2011, não se verificou mudança significativa no projeto gráfico da revista *AnaMaria*.

Atualmente, o autor trabalha na continuidade da análise de revistas brasileiras populares no Laboratório de Pesquisa em Design Visual, LabDesign, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. A pesquisa «Narrativas visuais e *design* na base da pirâmide» analisa casos específicos de produção de conteúdo — editorial, institucional e publicitário — de veículos de comunicação populares, incluindo a revista *AnaMaria*, objeto de análise deste artigo. Além disso, estuda os impactos das mudanças de políticas sociais ocorridas no Brasil desde 2011 nas estratégias de comunicação desses veículos, em plataformas impressas e digitais.

NOTAS

- 1 Cerca de USD\$ 490, valor de câmbio de 22 de julho de 2020.
- 2 Banco estatal vinculado ao Ministério da Economia, governo federal, responsável pelo financiamento e operações de grandes programas sociais no setor habitacional, como o Minha Casa, Minha Vida.
- 3 Dados de 2009. Marplan é uma pesquisa de mídia feita pelo grupo Ipsos de pesquisa, que é um dos líderes globais no fornecimento de pesquisas em marketing, propaganda, mídia, satisfação do consumidor e pesquisa de opinião pública e social. A Marplan relaciona os hábitos de mídia (ler revista, jornal, assistir à televisão etc.) aos hábitos de consumo (que marca de tênis eu uso, qual o carro que ando etc.); com esses dados, a mídia pode decidir o melhor meio para o seu cliente. A pesquisa é trimestral, reúne dados dos meios, revista, jornal, TV, rádio, internet, teatro, cinema, mobiliário urbano, *outdoor*. Acontece por meio de um questionário feito «*face to face*» e é muito utilizada para os meios impressos.
- 4 Dados obtidos pelo Sistema de Atendimento ao Leitor da Editora Abril.
- 5 Elen Lupton escreveu o texto de apresentação do livro *Pesquisa visual*, de Noble e Bestley, citado nas referências deste artigo.
- 6 Dados do *Audit Bureau of Circulations*.
- 7 Os ensaios fotográficos eram realizados principalmente no Rio de Janeiro, em estúdios fotográficos alugados por período, ou eventualmente na sala de assessoria de imprensa dos Estúdios Globo de Produção.

REFERÊNCIAS

- Audit Bureau of Circulations. «Consumer Magazines. Circulation Averages for the six months ended 12/31/2011». Acesso em 22 de julho de 2020. <https://www.webcitation.org/69Y0HWROH?url=http://abcas3.accessabc.com/ecirc/magtitlesearch.asp>.
- Buchanan, R. *Rhetoric, Humanism and Design, Discovering Design: Explorations in Design Studies*, 1995.
- Correa, T. S. *A Revista no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 2000.
- Curcio, G. O. F e Keppler, P. *História Revista*. Associação Nacional de Editores de Revista, 25 anos. São Paulo: Aner, 2011.
- Frascara, J. *El Poder de la imagen — reflexiones sobre comunicación visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1999.
- Góes, M. *Segmentação de Mercado e Linguagem Visual em Revistas*, Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Editoração Eletrônica da ECA, Universidade de São Paulo, 2010.
- Lupton, E. «Introdução». Em *Pesquisa visual: introdução às metodologias de pesquisa em design gráfico*. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- Malhorta, N. *Pesquisa de Marketing — Uma orientação aplicada*. Porto Alegre, Bookman, 2019.
- Noble, I e Bestley, R. *Pesquisa visual: introdução às metodologias de pesquisa em design gráfico*. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- Paparounis, D. «3 ingredientes essenciais para boas chamadas de capas». *Meio&Mensagem* (2013). <http://meioemensagem.com.br>.
- Scalzo, M. *Jornalismo de Revista*. São Paulo: Contexto, 2010.
- Wheeler, A. *Design de identidade da marca: guia essencial para toda a equipe de gestão de marcas*. 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2019.
- White, J. *Edição e Design. Para designers, diretores de arte e editores*. São Paulo: JSN, 2006.
- *Wikipedia*. Woman's World. Acesso em 22 de julho de 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Woman%27s_World

O SILÊNCIO EM

FFLICTS

DANIELA GUTFREUND*

CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZZILLI**

Fecha de recepción: 29 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 2 de julio de 2020

Sugerencia de citación: Gutfreund, Daniela y Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli. «O silêncio em *FLICTS*». Revista *La Tadeo DeArte*, n. 7(7) (2021): 120-149. <https://doi.org/10.21789/24223158.1685>

* Mestranda em *Design*
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Brasil
danigutfreund@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-7565-2877>

** PhD en Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP.

Professora Associada do Departamento de Projeto da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), Brasil.
clíce@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-6903-9099>

RESUMO

Este artigo se propõe a refletir especificamente sobre o branco e a virada da página nas diferentes edições de *FLICTS*, de Ziraldo. Publicado originalmente em 1969, o livro foi o primeiro livro-álbum (*picture book* ou livro ilustrado) brasileiro, linguagem em que palavras, imagens e projeto gráfico constroem sentido. O livro sofreu grandes alterações em suas diferentes edições, as quais interferem significativamente em sua narrativa. Neste artigo, as versões são comparadas e analisadas com a intenção de evidenciar a importância do branco e da virada da página, ou seja, do espaço vazio e da composição/decupagem na construção de significado.

ABSTRACT

This article intends to reflect specifically upon the blank space and the turn of page in different editions of *FLICTS*, by Ziraldo. Originally published in 1969, the book was the first Brazilian picture book, a language in which words, images and graphic design build up meaning. The book suffered a great amount of changes in its different editions, which tremendously interfere to the narrative. In this article, the different versions are compared and analysed with the intention of putting light on the relevance of white space and the turn of page, this is, the empty space and composition for creating meaning.

PICTURE BOOK, TURN
OF PAGE, SILENCE,
BLANK SPACE.

**LIVRO-ÁLBUM,
LIVRO ILUSTRADO,
VIRADA DA PÁGINA,
SILÊNCIO, BRANCO.**

Para falar do silêncio proponho o plural: os silêncios. Assim como há diversidade de vozes encarnadas em pessoas e textos, pode haver diversos silêncios disponíveis para serem percebidos por nossos sentidos. Pensando esta pluralidade, evito sacralizar o não dito. Tampouco tento abordá-lo como se se tratasse de um bem precioso para poucxs ou apenas para iniciadxs. [...]

Além do caráter social do silêncio, sua pluralidade e sua não essencialidade provêm da diversidade de silêncios, que não são uma enteléquia nem uma abstração. (Bajour 2019, 2)

APRESENTAÇÃO

ESTE TEXTO tem como intenção analisar quatro diferentes edições de *FLICTS*, de Ziraldo, o primeiro livro-álbum¹ brasileiro, com ênfase na importância do espaço em branco e da virada da página como elementos narrativos. Ao longo do tempo —e nas diferentes editoras que o publicaram— *FLICTS* sofreu alterações de grande impacto em sua narrativa. A análise das diferentes edições se dá a partir de uma leitura comparativa, baseada em um referencial teórico que reflete o hibridismo dessa linguagem, a qual transita sempre explorando os limites —por vezes, inaugurando novos limites— nos campos da literatura, da arte e do *design*. Pensando «a presença do que se apresenta» (Bolliger 2020, p. 2), o método de análise aqui empregado se vale da fenomenologia, em uma tentativa de fundamentar os pressupostos da leitura a partir daquilo que se encontra no livro, levando em consideração que o livro-álbum, composto no entrelaçamento de texto escrito, imagem e elementos gráficos, não pode ser lido segundo um sistema estrutural fixo e definitivo, mas sim se valendo de uma análise dos fragmentos que compõem o todo de modo semelhante ao que propõe Dondis (2015, 29) em relação à sintaxe visual: «Não há regras absolutas: o que existe é um alto grau de compreensão do que vai acontecer em termos de significado, se fizermos determinadas ordenações das partes que nos permitam organizar e orquestrar os meios visuais».

INTRODUÇÃO

FLICTS, de Ziraldo, em sua versão original, é um livro-álbum exemplar: as páginas duplas como unidade narrativa, sequenciadas em ritmo perfeito, a disposição do texto,² que se vale de recursos da poesia concreta — em que o suporte dita ou delimita a criação do texto poético — e que cede espaço às cores e às formas para, no virar das páginas, compor sentido; a presença do branco como elemento narrativo, a fonte carregada de significado, tudo conjugado dando vida a esse livro que se destina à dupla audiência.

Com todas essas características, a obra oferece a oportunidade de um novo olhar para a produção literária para crianças: *FLICTS* não é mais um livro infantil, mas sim um trabalho que desperta o interesse de qualquer leitor, independentemente de sua idade, fazendo com que se reflita sobre o livro como um todo e, por consequência, sobre a leitura como um ato complexo e que envolve vários, se não todos, os sentidos, orquestrados de modo a construir significado.

Embora seja um objeto literário, o livro-álbum se estabelece como uma linguagem específica, um sistema de códigos e elementos que, funcionando de acordo com certas regras, comunica sentido. Não se limitando à competência verbovisual, o livro-álbum pede que se compreenda a conjugação de todos os aspectos que o constituem: estéticos, narrativos, de conteúdo e emocionais, compostos no intercâmbio e no equilíbrio constantes entre imagem, palavra, elemento gráfico e objeto. Caracteriza-se, portanto, pela conjugação de imagens, palavras — expressas ou implícitas — e projeto gráfico. Tais elementos, em diálogo constante, constroem a narrativa e têm papel fundamental para a compreensão e interpretação do livro.

Este artigo se propõe a analisar diferentes edições de *FLICTS* sempre considerando a obra como um todo, com suas particularidades e com o mundo específico que ela propõe. A análise, portanto, detém-se em como os elementos constitutivos de tal obra se comportam dentro de seu ambiente específico, na arquitetura do livro, nas diferentes versões analisadas e como isso reflete na interpretação do leitor. Vem daí a escolha pela fenomenologia como um referencial teórico, já que, de acordo com Sérgio Bolliger (2020, 2), a fenomenologia

é o método de ir às coisas mesmas. Um método bem fundado e bem fundamentado, porque repousa na possibilidade de acesso ao puro apresentar-se do que se apresenta; na descrição, sem pressupostos outros, do que assim puramente se apresenta, bem como das estruturas dessa presença.

Como nos ensina Donis A. Dondis (2015, 4, ênfase no original) em sua introdução à *Sintaxe da linguagem visual*:

O modo visual constitui todo um corpo de dados que, como a linguagem, podem ser usados para compor e compreender mensagens em diversos níveis de utilidade, desde o puramente funcional até os mais elevados domínios da expressão artística. É um corpo de dados constituído de partes, um grupo de unidades, determinadas por outras unidades, cujo significado, em conjunto, é uma função do significado das partes. Como podemos definir as unidades e o conjunto? Através de provas, definições, exercícios, observações e, finalmente, linhas mestras, que possam estabelecer as relações entre todos os níveis de expressão visual e todas as características das artes visuais e de seu significado.

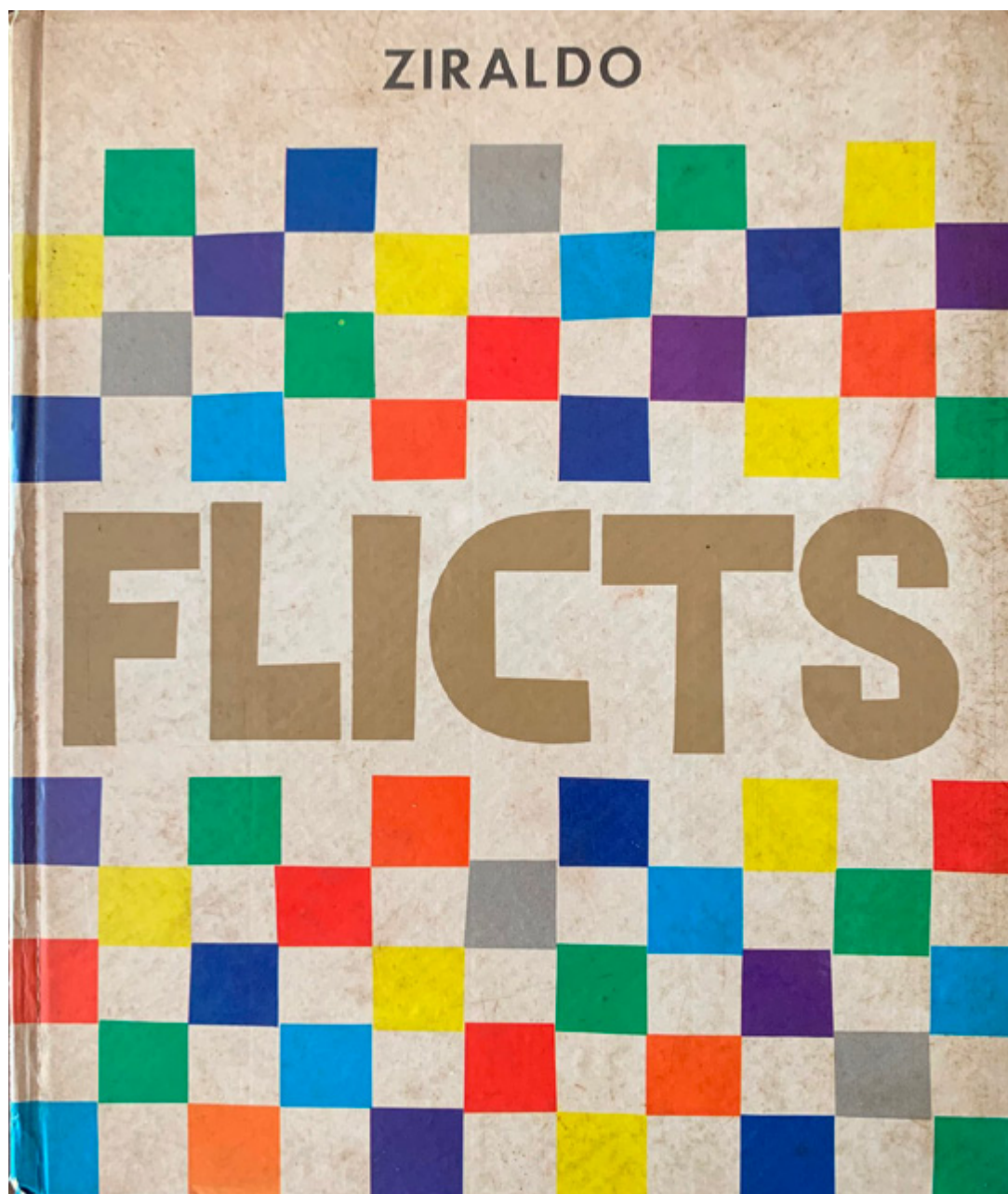
Publicado pela primeira vez em 1969, *FLICTS* revela grande ousadia editorial e excelência gráfica, e inaugura um novo olhar para a produção nacional. Os dez mil exemplares de sua primeira edição, da editora Expressão e Cultura, esgotaram-se e, assim, uma reimpressão de mesma tiragem foi feita.

Anos depois, em 1976, a obra foi relançada pela editora Primor. Essa nova edição tem diferenças drásticas e, a meu ver, extremamente prejudiciais ao livro, pois corrompem a linguagem, o que torna o ritmo claudicante e embaralha a composição. As edições posteriores, todas da editora Melhoramentos, também trazem uma compreensão parcial da obra, para dizer o mínimo. Há aqui um interesse especial em refletir especificamente sobre o branco e a virada da página nas diferentes edições de *FLICTS* e sua interferência na construção de sentido.

Entende-se o branco aqui não como a cor, mas a ausência, como o que não está preenchido, um espaço que evidencia a materialidade do objeto, o vazio — possibilidade de criação, tanto para o autor quanto para o leitor. É também repouso: um interstício entre imagens narrativas que, em uma sequência, compõem significado. Muitas vezes, o espaço em branco precede a virada da página, como se a anunciasse. O virar da página é um momento de suspensão, uma nesga de tempo entre o que já é passado e o que está por vir. É um instante tanto de tensão quanto de pausa, que não apenas evidencia o ritmo da leitura, mas possibilita ao leitor o tempo e a quietude intrínsecos ao ato de ler. O branco e o virar de páginas são, assim, silêncio, tempo e suspensão.

A ESTRUTURA DO ORIGINAL DE 1969: UMA LEITURA

COMPOSTO POR NOVE cadernos de oito páginas, costurados e colados às guardas, o livro tem 23,5cm x 27,8cm. Capa e miolo foram impressos em couchê branco de 150g/m², com fonte gotesca.



[Figura 1. Capa da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.



[Figura 2. Imagens da primeira edição original de 1969]

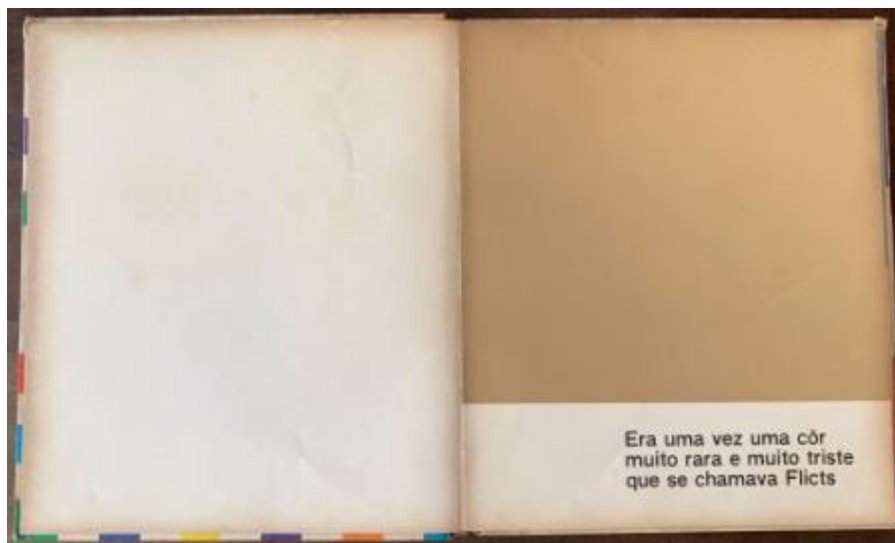
Fonte: Acervo pessoal.

FLICTS, em sua versão original, após apresentar as doze cores que atuarão em sua narrativa na capa, oferece ao leitor o silêncio —ou a solidão e o isolamento, que o leitor experimenta junto à pobre cor *Flicts*. O primeiro caderno é quase inteiramente branco: as guardas brancas antecedem uma dupla de páginas brancas para só depois mostrar novamente o título, centralizado na página da direita, sozinho em meio à imensidão branca da página dupla. Não há nenhuma outra informação: apenas a palavra «*FLICTS*». O leitor ainda não sabe que *Flicts* é o nome de uma cor. Uma cor que não se encaixa em nada, que não se identifica com nenhuma outra. Uma cor isolada, que vive em busca da integração. Se voltar às capas, perceberá que já no título a cor não se encaixa entre as outras, tampouco se assemelha a qualquer uma delas. *Flicts* fica isolado entre duas faixas com quadradinhos coloridos, harmonicamente organizados na capa, até mergulhar, em completa solidão: as páginas em branco que abrem o livro.

Mais uma virada e percebemos que o título cresceu, retomando o tamanho da capa, ocupando o centro

da página de ponta a ponta. No topo, centralizado com o título, o nome do autor, Ziraldo, em preto, uma cor que, como o branco, abriga todas as cores. Enquanto o branco as reflete, no preto, elas são absorvidas. Para Kandinsky, o branco é uma pausa, um silêncio à espera de ser rompido. É puro, representa o início e a eterna possibilidade— talvez porque nele se encontrem todos os raios coloridos (Barros 2011).

A cor branca ainda prevalece, pronta para receber outros elementos narrativos ou evidenciar o isolamento que aflige *Flicts*. Avança-se mais uma página para encontrar em fontes delicadas, que causam pouquíssima interferência, os créditos à esquerda e a dedicatória à direita, na parte inferior da página, deixando que o branco predomine na dupla. Na próxima prancha, a página esquerda prolonga o branco, que na direita oferece metade do espaço às palavras do editor. Compreensível: esse editor precisava falar —*FLICTS* era diferente de tudo que já se publicara no Brasil, era para ele «uma nova dimensão em livro» como foi aqui explicitado.



[Figura 3. Imagens da primeira edição original de 1969.]

Fonte: Acervo pessoal.

Mais uma virada de página e na dupla seguinte, à direita, encontramos um quadrado de cor ocupando três quartos da página, em tensão com a esquerda toda branca, e uma faixa branca onde se lê: «Era uma vez uma cor/Muito rara e muito triste/Que se chamava Flicts», o que para muitos pode ser o começo da história, mas não para o leitor de livro-álbum, que sabe que a história começa no momento em que pega o livro em mãos e se dispõe à leitura.

E aquela massa de cor, comprimida pelo branco, em conjugação com o texto, conta ao leitor que Flicts é uma cor, aquela cor que não se parece com as outras, que não se encaixa em categorias conhecidas. Não é bege, não é ocre, não se assemelha a nada na natureza, não combina com as cores do arco-íris, não se encaixa em nenhuma bandeira.

As duas páginas duplas seguintes não contam com nenhum branco: a primeira é totalmente vermelha e a segunda, amarela. A fonte é preta, e a disposição do texto na página não apenas o potencializa, mas também dá força à cor:



[Figura 4. Imagens da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.

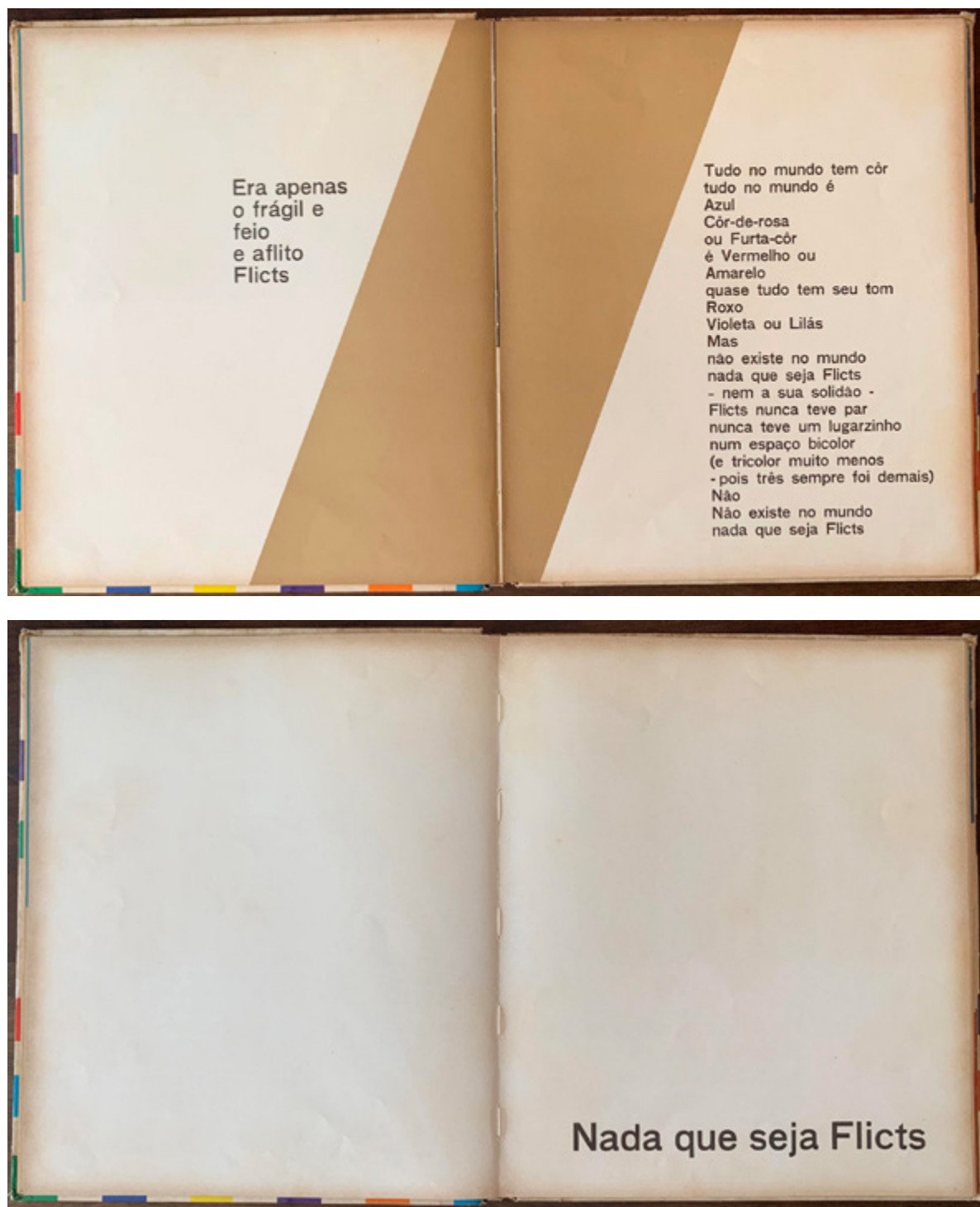
Ao virar a página, encontramos uma faixa azul de ponta a ponta, ligeiramente menor (5mm) do que a parte inferior branca com a inscrição na página da direita: «nem a paz que tem o Azul». Branco e azul são cores que remetem à paz. Aqui, o branco ganha outro significado: cria a imagem do horizonte, retoma sua conotação de paz, cede espaço ao azul e ambos, em harmonia, ocupam a página. O leitor sente certo acalento depois das cores que gritavam nas páginas anteriores.



[Figura 5. Imagens da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.

Porém, o acalento não dura muito. Dura apenas o tempo em que o leitor fica naquela dupla, pois a seguinte é como uma avalanche sobre ele: uma faixa Flicts inclinada ocupa a parte central do livro. Há um movimento de avanço, de subida: a faixa sai da parte inferior da página da esquerda —a página protegida— e sobe inclinada invadindo a direita. Na página esquerda, o texto expõe a fragilidade da cor; na da direita, bombardeia o leitor com o sentimento de isolamento de Flicts, na voz do narrador. Sufocado, o leitor decide virar a página para ver o que espera a pobre cor: uma dupla em branco, a vastidão da solidão. Aumentada, a fonte ocupa a parte inferior da página direita, como um ponto final —e pesado— à exclusão de Flicts. O branco traz também uma ideia de possibilidade —ele é espaço a ser preenchido pela narrativa.



[Figura 6. Imagens da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.

Viramos a página, quase sem coragem. O que nos move é a promessa da história. O que vai acontecer? Onde Flicts vai parar?

Não é na caixa de lápis de cor que encontramos à esquerda da dupla, desenhada apenas com linhas, faixas de 24 cores, a dobra do caderno e muito branco. Flicts está na página espelhada, em que as 24 cores foram substituídas pelo branco. Ele não cabe em caixa nenhuma — está para fora. A disposição do texto da página direita é relevante, parece formar um pedestal para Flicts. Mas, por que a desamparada cor, excluída, banida de todo espectro, estaria em um pedestal? Só virando a página para descobrir.



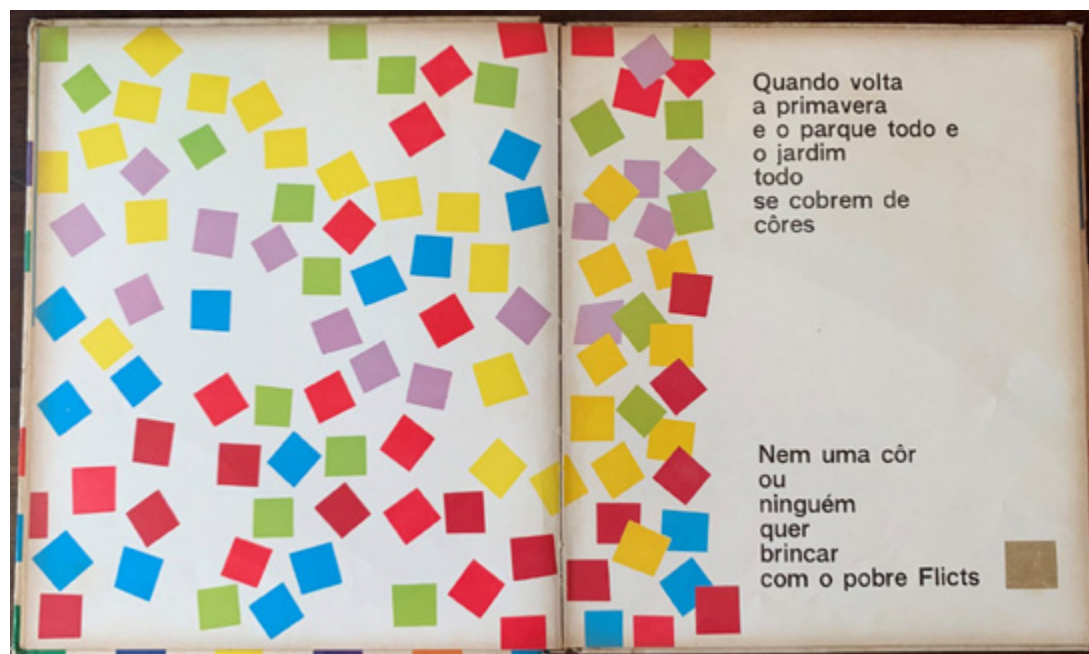
[Figura 7. Imagens da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.

E para quê? Para encontrar um jardim colorido, em que as cores se misturam entre si. Flicts fica à margem, separado pelo branco, que é a cor do fundo, e uma cerca de palavras, que o isola das outras cores. As palavras «com o pobre Flicts» empurram o quadradinho da cor para o futuro do livro. Flicts aqui funciona como um virador de página, exatamente na parte inferior direita da página aventureira, que nos obriga a virar a página e descobrir o novo, aquela que nos faz seguir adiante na narrativa.

[Figura 8. Imagens da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.



Um arco-íris sobre fundo branco ocupa toda a dupla seguinte. O texto é diagramado ao centro da semicircunferência, dividido em duas colunas pela espinha do livro. Todas as cores estão nessa página, inclusive o branco e o preto, menos Flicts. E todas, aparentemente, se divertem.

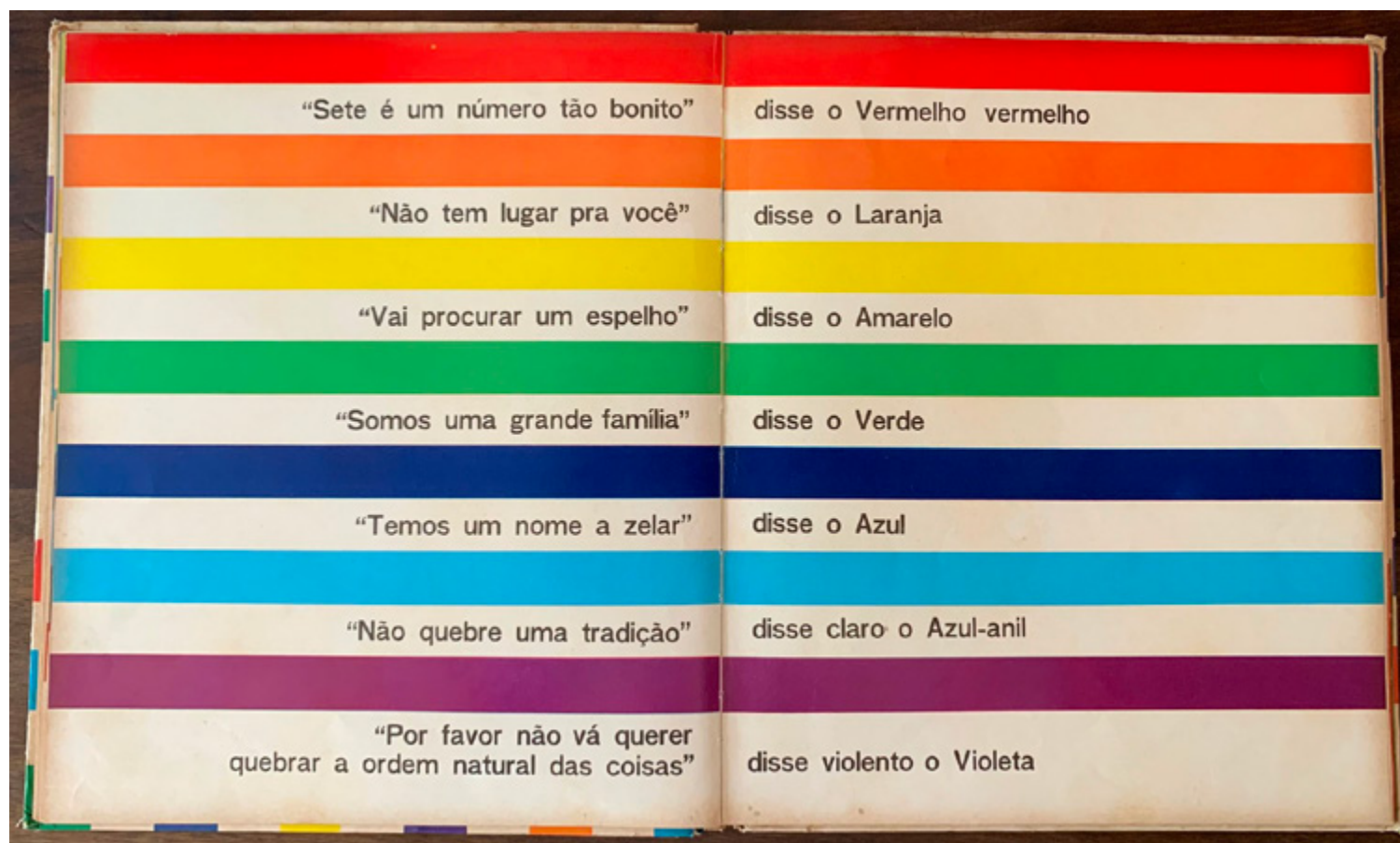
Mas e o protagonista da história, se pergunta o leitor, onde estará? Com isso em mente, vira a página e encontra o arco-íris invertido, de ponta cabeça, um movimento das cores que sugere grande diversão. No branco, que ocupa a maior parte da página, a frase no meio do livro, com a fonte aumentada, grita: «Mas ninguém olhou para ele» e, agora, é o texto que funciona como virador de página, convidando o leitor a acompanhá-lo, curioso para saber o que anunciam aqueles dois-pontos.



[Figura 9. Imagens da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.

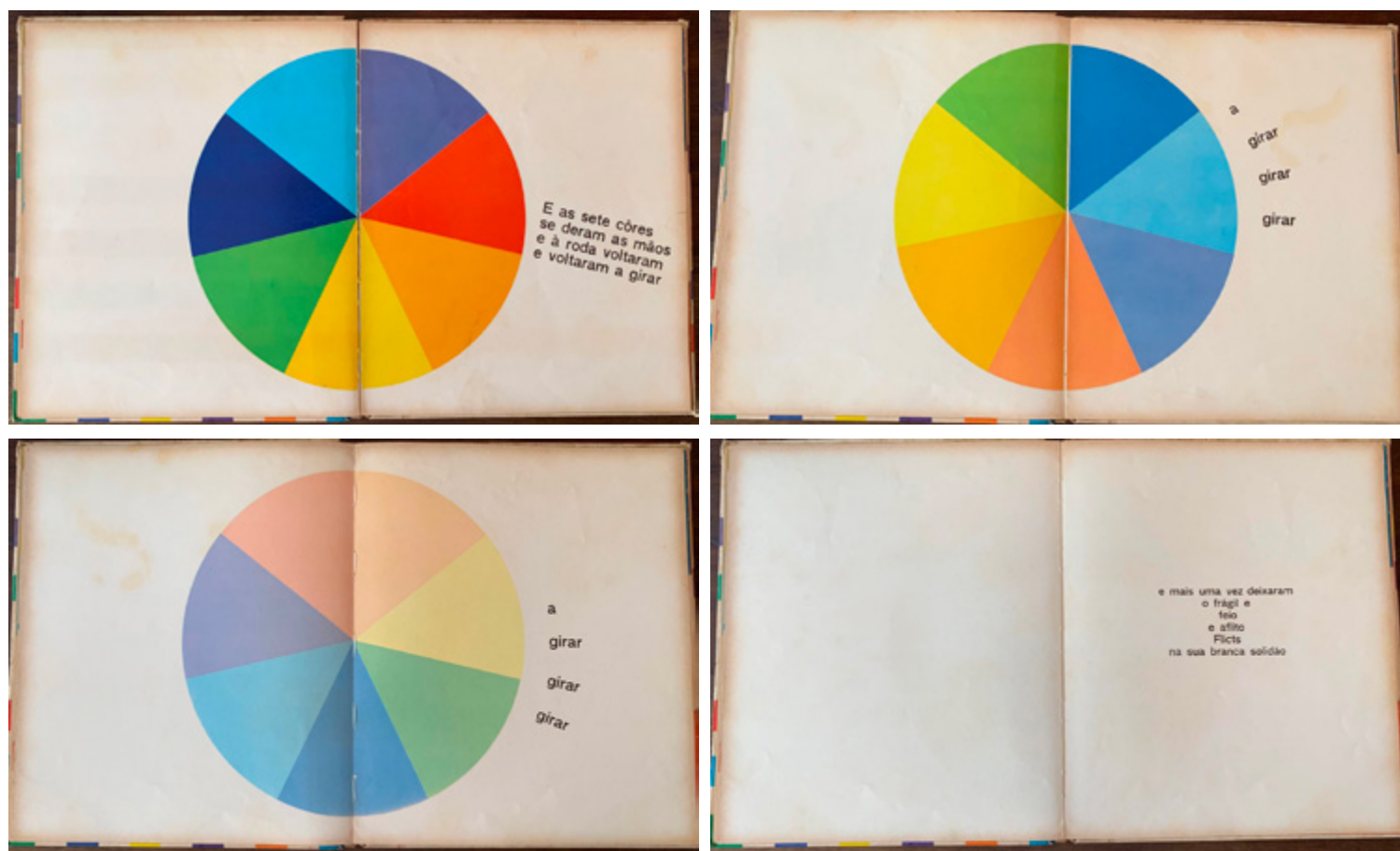
As sete cores que compõem a cor branca deixaram a curva e se fizeram faixas retas, intercaladas por faixas brancas, ocupam a dupla de páginas de ponta a ponta, sem deixar qualquer espaço para Flicts. O leitor talvez se pergunte se a cor solitária não caberia nesse branco. Aqui, o branco é ocupado pelo texto escrito, que traz a fala de cada uma das cores. Elas dizem que Flicts não cabe ali, cada uma a seu modo.



[Figura 10. Imagens da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.

Na dupla que segue, as sete cores remetem ao disco de Newton em meio à página, no fundo branco. A massa de texto está disposta de modo que se intua movimento: o círculo gira e, nesta roda, dá-se continuidade à leitura; nas duas duplas seguintes, encontra-se o mesmo disco, com as cores cada vez mais esmaecidas, pois se sabe que, no movimento veloz, as cores se misturam e geram o branco. A dupla seguinte é toda branca, com o texto organizado para que as características de Flicts fiquem em evidência —sempre brincando com a aliteração das palavras— e usando, pela primeira vez, a palavra «branca» no texto.



[Figura 11. Imagens da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.

Na página da esquerda, um texto alinhado à direita nos conta que Flicts quer se enquadrar. A partir da seguinte, uma série de cores em composições que remetem a bandeiras ocupa as próximas páginas, até que a bandeira da Inglaterra ocupa uma dupla inteira, seguida de outras três para chegar a uma menção à bandeira do Brasil, que não podia na época ser reproduzida. Em edições posteriores, isso foi alterado como se vê na reprodução das páginas na próxima seção deste artigo.



[Figura 12. Imagens da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.



[Figura 13. Imagens da edição de 1976 da editora Primor]

Fonte: Acervo pessoal.

Flicts fica sempre à parte. O branco, que também tem protagonismo nessa história, alude à solidão e contribui para construir o isolamento de Flicts na narrativa, ao mesmo tempo que se faz espaço de criação, um espaço em potencial, que há de ser ocupado, criando um paralelo metafórico com a cor que busca um lugar no mundo.

O jogo entre os elementos gráficos, verbais e imagéticos é extremamente bem-sucedido, compondo uma narrativa fluida e com ritmo perfeito. O leitor quase se anima com a composição tão equilibrada, mas, ao virar a página, depara-se com um muro, uma faixa Flicts que divide a página direita, enquanto, em uma fonte enorme, o texto anuncia a exaustão de Flicts. Diminuído, o texto à direita do muro reforça a falta de forças da cor, que se coloca o mais perto possível da página protegida, como se não quisesse ir adiante.

Avançando na sequência, encontra-se uma prancha praticamente toda branca, com Flicts na mesma posição, mas já «subindo e sumindo», como as palavras delatam. São elas que nos contam que Flicts sumiu totalmente, o que a dupla que segue quase toda em branco —devido à presença do texto— confirma.



[Figura 14. Imagens da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.

Cinco duplas em que o único branco que aparece é a cor das fontes que encerram o livro.



[Figura 15. Imagens da primeira edição original de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.

NOVAS EDIÇÕES:

OUTROS FLICTS?

EM 1976, *Flicts* é reeditado em casa nova. A editora Primor não apenas muda a capa e reduz o tamanho, mas também elimina o «branco excessivo» :

Esgotado há anos, ressurgue *Flicts*, o grande sucesso de Ziraldo no campo da literatura infantil. Nesse intervalo, tornou-se conhecido internacionalmente, com edições em diversos países da Europa. Sua história, um poema em prosa, é a de uma cor Flicts «muito rara e muito triste» que simplesmente não encontra lugar na terra. [...] Graficamente está ainda mais bonito nessa nova edição. Seu tamanho foi diminuído, tornando de fácil manuseio; a utilização do papel couchê³ valoriza a excelente impressão. A capa dura foi modificada para melhor, com utilização de outra página interna de efeito mais interessante do que a da primeira edição. Quanto ao miolo, houve uma diminuição drástica do número de páginas (de 82 para 44), sem nada se perder do original. Ao contrário, a condensação só trouxe benefícios ao livro, evitando os grandes espaços brancos que sobravam na edição anterior (Sandroni 1976 citado em Resende 2013, 51).

Muitas das características peculiares à linguagem do livro-álbum parecem não ser compreendidas pelos especialistas e pelo mercado na época, como ilustra a crítica de Laura Sandroni. A jornalista e crítica literária fez parte do grupo que, em 1968, criou a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, entidade da qual foi a primeira diretora executiva. Sua coluna sobre literatura infantil no jornal *O Globo*, de 21 de novembro de 1976, apresenta um parecer absolutamente equivocado do ponto de vista dos elementos gráficos

como componentes narrativos, dos silêncios e da composição da obra, sem contar no que diz respeito a essa linguagem, que abria caminho para muitos outros autores que a compreenderam.

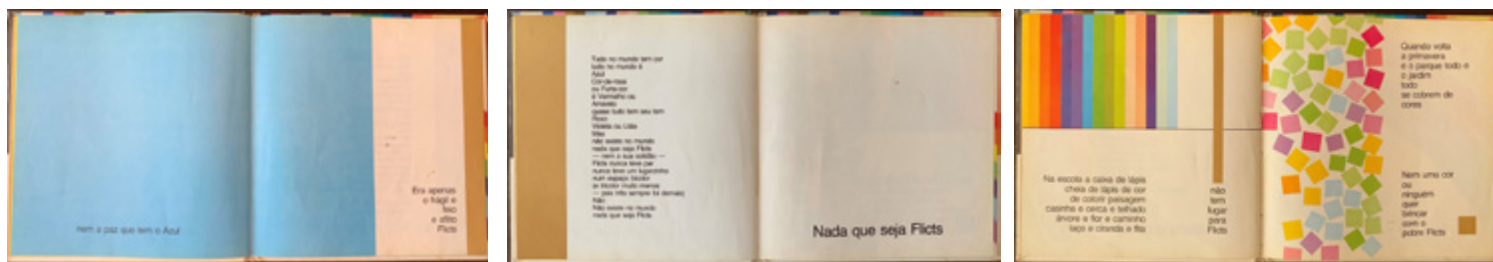
Na nova edição, a capa empresta a imagem da caixa de lápis de cor, colocando o título e o nome do autor fora dela. Ao abrir o livro, veem-se os créditos e a dedicatória já impressos na guarda, combinada à folha de rosto com suas devidas informações — nome do autor, título e editora. Era a isso que se referia Laura Sandroni ao mencionar «um efeito mais interessante do que na primeira edição»? O couchê brilhante também traz outra qualidade à leitura — pior, com reflexos indesejados — e, como se não bastasse, a cor Flicts foi ligeiramente alterada e já se assemelha ao ocre, cor que reinará em edições posteriores até se transformar em mostarda, como veremos a seguir. Ou seja, *Flicts* já não é mais uma cor que não se parece com nenhuma outra.

Embora a entrada do leitor no livro pelo silêncio tenha sido eliminada, uma vez que a página 2 em branco não faz jus a toda a trajetória silenciosa oferecida na primeira versão tampouco à sensação de ver a cor perdida na imensidão solitária e o livro ter sido reduzido à praticamente sua metade, há quem se engane — como lemos anteriormente — pensando que o original não sofreu alterações. Possivelmente, o que tais pessoas entendem como original é apenas o texto escrito, que não foi cortado, de fato, porém sofreu modificações fundamentais com a condensação das páginas, a falta de respiro, a perda de ritmo e o rompimento da linguagem, tendo seu significado transformado. Um livro ilustrado fala por meio do entrelaçamento de todos seus elementos compositivos — as palavras, as imagens e os elementos gráficos e materiais. A alteração de qualquer um deles afeta diretamente a narrativa, como veremos a seguir.



[Figura 16. Sequência da 1ª edição de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.



[Figura 17. Mesma sequência na edição de 1976]

Fonte: Acervo pessoal.

A paz do azul se perde na segunda edição, não há silêncio, nada está estático. A disposição das cores na dupla reformulada gera movimento, como se as cores andassem adiante, o que é reforçado pela virada de página que revela Flicts como uma continuidade da página anterior. Na versão original, a cor se lança ao futuro, toma a posição de frente, sobe, ataca. Na posterior, protege-se no canto da página, acuada. Já a dupla seguinte da versão original, toda branca, em que as palavras «nada que seja Flicts» se repetem, ganhando força e refletindo a solidão da pobre cor, perde potência na nova versão, quando a imensidão branca é rompida pela barra Flicts e

o texto que a acompanha, perdendo a suspensão do virar a página, que dá a chance de o leitor respirar, reorganizar seus pensamentos, levantar questões e hipóteses, rever sua leitura e se preparar para o prosseguimento da história. Ao leitor, lançam-se as palavras que acabam perdendo o significado sem os elementos que as complementam e modificam na versão original — o silêncio do branco e do virar da página, a composição equilibrada, a tensão da cor que corta a página e se lança ao futuro. Vê-se menos quando as informações se sobrepõem umas às outras. Mais do que isso, vê-se algo diverso.



[Figura 18. Sequência da 1ª edição de 1969]

Fonte: Acervo pessoal.



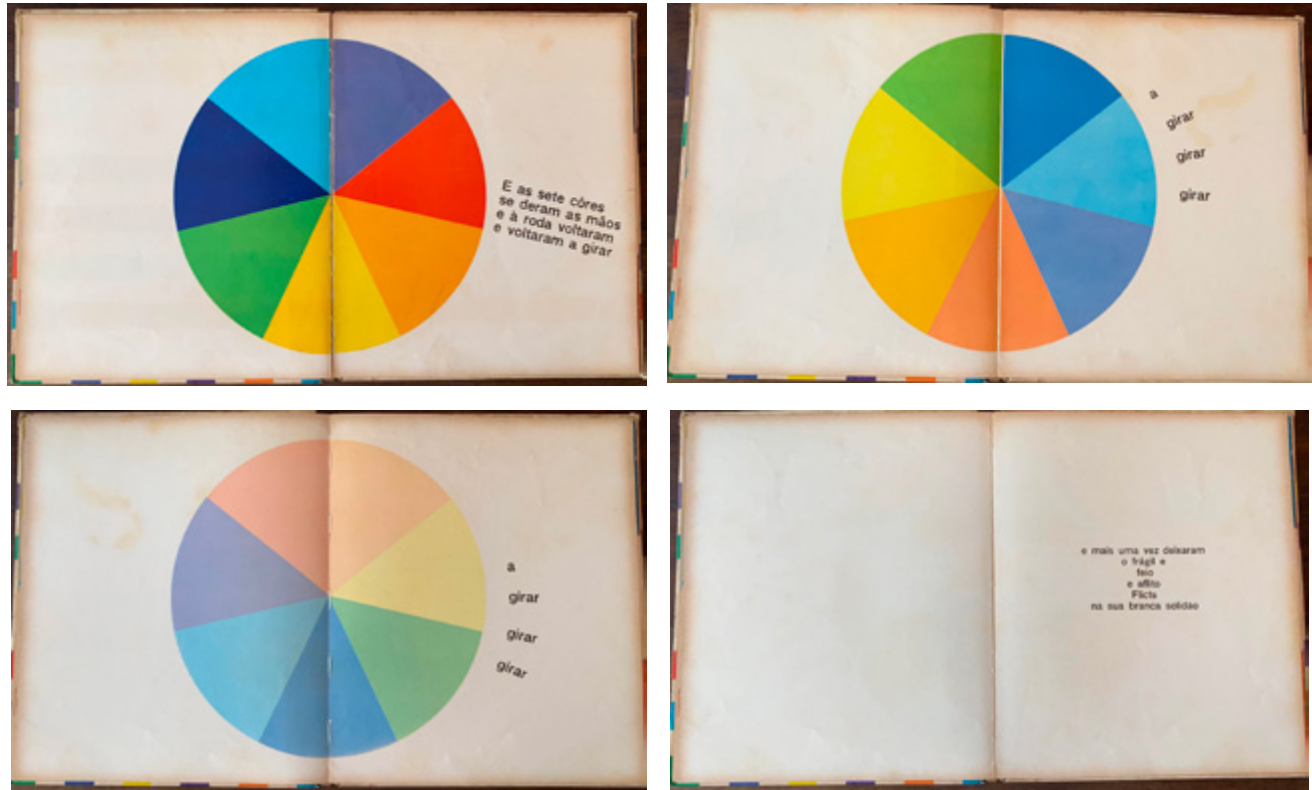
[Figura 19. Mesma sequência na edição de 1976 da Primor]

Fonte: Acervo pessoal.

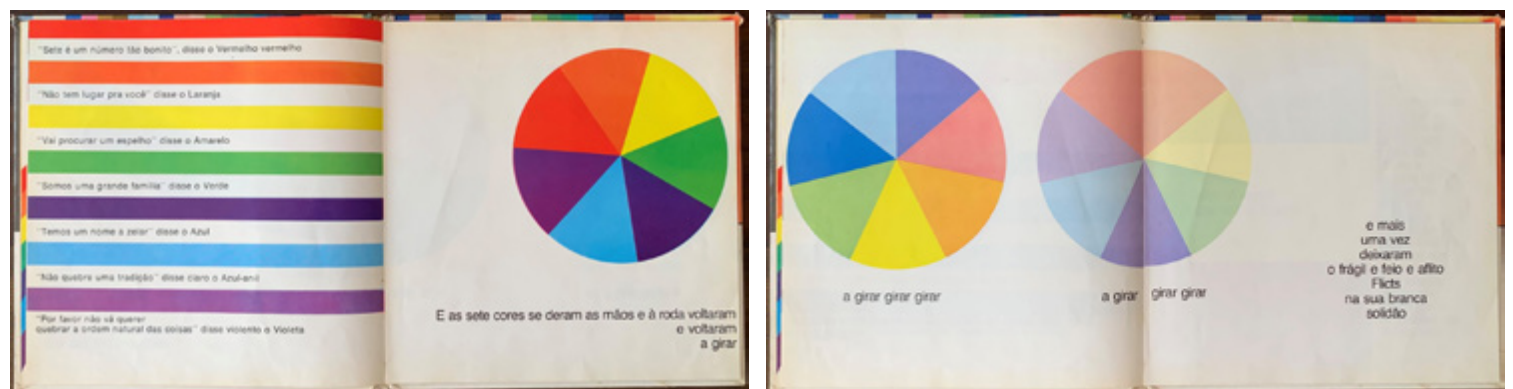
A falta de movimento dos arcos compridos na página de menores dimensões e com pouco branco (fundo) que se esticam em faixas que ocupam a página é facilmente notada (como se fosse uma legenda).

É o que pode ser observado nas próximas sequências em que o significado enfraquece quando alguns elementos são modificados, como a disposição dos discos, do texto que acompanha a imagem e a ausência de ritmo nas páginas da versão mais econômica produzida pela editora Primor, em que as viradas de página e o espaço vazio foram reduzidos.

Modificações da edição da editora Primor trouxeram a certas passagens massificação/aceleração do ritmo visual e narrativo, o que acarreta não só a perda de leveza e de apuro estético, como interfere na produção de sentidos. Na edição da editora Melhoramentos, há um corte em uma das cirandas, prejuízo ou defeito inadmissível da forma circular. Nas edições das duas editoras, os textos que acompanham as três cirandas perdem a disposição dinâmica no espaço, o que, na edição original, integrava a palavra aos sentidos visuais da cor e do movimento do giro (Resende 2013, 60).



[Figura 20. Sequência da 1ª edição de 1969]
Fonte: Acervo pessoal.



[Figura 21. Mesma sequência na edição de 1976 da Primor]
Fonte: Acervo pessoal.

Na seqüência de bandeiras, o uso do branco é curioso. Inserem-se faixas da cor devido à redução das imagens que causam certa confusão nas páginas como pode ser visto nas reproduções a seguir. Em 1977, *FLICTS* passa a ser editado pela Melhoramentos e sofre outras alterações, das quais talvez o que se note imediatamente seja a substituição da bandeira da Inglaterra pela do

Brasil, como se vê abaixo. Tal mudança radical foi inserida com uma pequena — e malresolvida — alteração na narrativa que causa certo estranhamento no leitor.

O texto de duas duplas condensado em uma, sem as imagens, perde o sentido como pode ser visto nas reproduções abaixo.



[Figura 22. Edição original, 1969]

Fonte: Acervo pessoal.



[Figura 23. Edição Primor, 1976]

Fonte: Acervo pessoal.



[Figura 24. Edição Melhoramentos, 1997]

Fonte: Acervo pessoal.



[Figura 25. Edição comemorativa dos 50 anos da Melhoramentos, 2019]

Fonte: Acervo pessoal.

Porém, no que diz respeito ao branco, parece-me ainda mais grave a alteração da sequência narrativa. O livro da Melhoramentos (não o da edição comemorativa) conta com 48 páginas e parece aproveitar a oportunidade para inserir um pouco mais de silêncio. Além de insuficiente, o retorno do espaço vazio não contribui em nada para a narrativa. Ao contrário, um leitor atento, que considera o branco em sua leitura, ficará confuso com a nova composição. Nessa edição, o branco parece ser apenas espaço que sobrou. A sequência foi alterada de tal forma que o silêncio e o branco perdem sentido.

Quando vemos, fazemos muitas coisas ao mesmo tempo. Vemos, periféricamente, um vasto campo. Vemos através de um movimento de cima para baixo e da esquerda para a direita. Com relação ao que isolamos em nosso campo visual, impomos não apenas eixos implícitos que ajustem o equilíbrio, mas também um mapa estrutural que registre e meça a ação das forças compositivas, tão vitais para o conteúdo e, conseqüentemente, para o *input* e *output* da mensagem (Dondis 2015, 25).

O livro-álbum, tal qual mensagens visuais, também oferece a visualização de muitas coisas ao mesmo tempo e pede que o leitor se concentre em áreas específicas e busque o equilíbrio entre os elementos oferecidos à leitura e as forças compositivas — palavras, imagens e componentes gráficos e materiais — dessa linguagem. Como toda boa leitura, pressupõe o desvelamento de camadas, diversas aproximações e permite variadas interpretações.

Ampliando o que diz o autor e pesquisador Odilon Moraes sobre a relação entre a palavra e a imagem na composição de sentido nos livros-álbum com outros elementos com outros elementos compositivos da narrativa, alertando os leitores que é necessário desconfiarem dos fragmentos que compõem as obras, uma vez que o significado se constrói quando concluído o trajeto, ou um dos trajetos, proposto pelo livro:

Aqui me parece necessário dizer que o livro ilustrado, na maneira com que joga com a fragmentação e com a necessidade de um leitor atento a esse jogo nos coloca em uma espécie de desconfiança em relação às palavras que lemos assim como às imagens que vemos. Sendo elas fragmentos de um todo, podem mudar de significado ao final da história ou mesmo na página posterior. A palavra pode ser negada constantemente pela imagem e vice-versa. Ainda assim, os fragmentos só podem ou devem fazer sentido completo após o todo transcorrido ou, ao menos, ao fim de uma sequência. Aprendemos a partir das experiências de leitura do livro ilustrado a sair dos fragmentos em busca do todo e a nos posicionar frente a imagens e palavras, assumindo que suas incongruências podem estar a nos dizer algo (Moraes 2019, 173).

EDIÇÃO COMEMORATIVA: VERSÃO FAC-SÍMILE?

FOI COM UMA imensa alegria que os leitores apaixonados por *FLICTS* receberam a notícia da edição comemorativa dos 50 anos do livro, em que se prometeu a reedição do livro de acordo com a versão original, preservando os brancos e a composição das sequências.

Em matéria do *Estadão* por ocasião do lançamento de tal versão, para a qual Adriana Lins, a *designer* responsável e sobrinha do autor, foi entrevistada, lê-se:

A edição comemorativa de 50 anos resgata o livro idealizado por Ziraldo, com 80 páginas, conta Adriana, responsável pelo projeto gráfico. Segundo ela, a partir da segunda edição, o livro foi reduzido para 40 páginas —as páginas duplas se transformaram, de maneira geral, em simple — para ser adotado nas escolas e é assim que a maioria dos leitores conhecem a obra. «Recuperamos a diagramação e a tipografia originais. É exatamente o projeto que Ziraldo pensou e fez, mantendo as páginas brancas, os silêncios» (Reis, B. 2019).

No entanto, o primeiro caderno do livro, na versão original praticamente branco, é todo ocupado por cores e textos, sem deixar as páginas em branco traçarem a solidão de *Flicts*. Não há respiro, foi tudo ocupado; a cor *flicts*, que antes era única, sem nenhuma semelhança com qualquer cor existente, tornou-se mostarda.

As perguntas com que Didi-Huberman (2010, 35) nos faz mergulhar em sua discussão sobre o vazio em *O que vemos, o que nos olha* cabem ao livro perfeitamente: «O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma — uma forma que nos olha?». Embora afirme a importância do silêncio e do branco em seu discurso, a *designer* ocupa —ou permite que se ocupe— todo aquele espaço vazio que inicia —e é fundamental— para a narrativa do livro, como se cedesse ao *horror vacui* sem nem perceber, permanecendo no conhecido, naquilo que é facilmente decifrável.

[...] um verdadeiro horror e uma denegação do vazio: uma vontade de permanecer nas arestas discerníveis do volume, em sua formalidade convexa e simples. Uma vontade de permanecer a todo custo no que vemos, para ignorar que tal volume não é indiferente e simplesmente convexo, posto que oco, esvaziado, posto que faz receptáculo (e concavidade) a um corpo ele próprio oco, esvaziado de toda a sua substância (Didi-Huberman 2010, 39).

As escolhas editoriais, e aqui se incluem aquelas referentes ao projeto gráfico, parecem ir de encontro ao que afirma a *designer* responsável, que alega ter recuperado o branco e os silêncios fundamentais para a obra. De fato, o mesmo número de páginas foi mantido, mas a ocupação das páginas iniciais, com tantos paratextos, apenas demonstra desconfiança em relação ao leitor e desconhecimento sobre o livro e a própria linguagem. Talvez, para além do medo do vazio que gera desconforto em quem não consegue permanecer nele, haja também uma necessidade de ocupar todo o espaço com informação — um verdadeiro bombardeio — que parece ser fruto da necessidade de reiteração da importância do livro. Porém, esse livro fala por si só.

[...] evidenciar intenções estéticas sedutoras em suas distintas linguagens, propõe ruídos que depreciam o estético e reduzem a polissemia, privilegiando funções extraliterárias que se manifestam univocamente. [...]

No plano da edição (uma das formas de mediação entre os textos e xs leitorxs), o hi-perdizer manifesta-se, com frequência, em contracapas, prólogos, orelhas, catálogos e outros meios de divulgação. [...] Tais intromissões revelam a desconfiança quanto à possibilidade de xs leitorxs produzirem sentidos por si mesmos (Bajour 2019, 5).



[Figura 26. Edição comemorativa dos 50 anos, editora Melhoramentos, 2019]
 Fonte: Acervo pessoal.

A entrada no livro por meio do branco silencia o leitor, colocando-o em estado de suspensão. O que está por vir, o que aquela palavra desconhecida —«Flicts»— na capa quer dizer em meio às cores, tão bem organizadas e separadas pelo branco, de forma que possam ser vistas isoladamente? Como afirma Bajour (2019, 3), «seguir os rastros do silêncio é uma maneira de ativar a sensibilidade pensante» e devemos nos deixar levar por ele.

CONCLUSÃO

SE CONSIDERARMOS que *FLICTS* originalmente surgiu como um livro-álbum exemplar, em que há equilíbrio total entre os elementos compositivos, tecendo uma narrativa forte na dança perfeita entre palavras, imagens e elementos gráficos e materiais, suas transformações ao longo do tempo, de acordo com a visão aqui apresentada, foram extremamente danosas. Negligenciando a real importância do espaço em branco e do ritmo imposto pela composição, que culmina no virar das páginas, as edições posteriores à original causam enorme prejuízo no potencial metafórico, com a dilaceração e recomposição aleatória dos fragmentos que compõem o todo. Além disso, prejudicam a leitura ao eliminar praticamente o espaço em que o leitor —tecendo o sentido ao se relacionar com as forças compositivas da narrativa, do livro— se coloca na obra. Decisões editoriais, muitas vezes derivadas de necessidades comerciais, podem ser fatais, impedindo que a obra se manifeste em sua totalidade.

NOTAS

- 1 Também chamado de «*picture book*» ou «livro ilustrado».
- 2 A palavra «texto» isolada, neste artigo, sempre se refere ao texto verbal.
- 3 O original utiliza papel couchê fosco de 150 m/g²; a edição de 1976 passa a usar couchê brilhante.

REFERÊNCIAS

- Bajour, Cecilia. «Silenciografias: marcas do não-dito em leituras, textos e mediações». *Entreletras* (Araguaína), n.º 10(2) (2019). <https://doi.org/10.20873/uft.2179-3948.2019v10n2p17>
- Barros, Lillian Reid Miller. *A cor no processo criativo — um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- Bolliger, Sergio. «O que é pensar?». Em *Ações compositivas: encontro catalisador transdisciplinar*, organizado por Maria F. de Mello e Vitória M. de Barros, 44-54. São Paulo: BookNando Livros Ltda, 2020.
- Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- Dondis, Donis Adonis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- Moraes, Odilon. *Quando a imagem escreve — reflexões sobre o livro ilustrado*. Dissertação de mestrado, UNICAMP, 2019.
- Pinto, Ziraldo Alves. *Flicts*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.
- Pinto, Ziraldo Alves. *Flicts*. Rio de Janeiro: Primor, 1976.
- Reis, Bia. 2019. «Livro histórico, *Flicts*, de Ziraldo, chega aos 50 anos com edição comemorativa». *Jornal O Estado de São Paulo* (2019). <https://cultura.estadao.com.br/blogs/estante-de-letrinhas/flicts-ziraldo-50-anos/>.
- Resende, Vania Maria. *Ziraldo e o livro para crianças e jovens no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 2013.

GANI

BRÍA

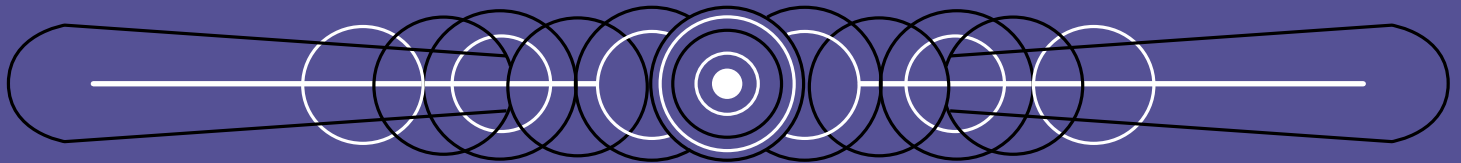
DIANA PAOLA VALERO*

CHIVAS COLOMBIANAS

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 2 de julio de 2020

Sugerencia de citación: Sugerencia de citación: Valero, Diana Paola. «Chivas Colombianas y sus repertorios visuales». Revista *La Tadeo DeArte*, n. 7(7) (2021): 152-175. <https://doi.org/10.21789/24223158.1703>



BIANIAS

Y SUS REPERTORIOS VISUALES

* Doctora en Historia y Artes de la Universidad de Granada
Profesora Departamento de Diseño de la Universidad del Valle, Colombia
diana.valero@correounivalle.edu.co
<https://orcid.org/0000-0001-5517-476X>

Las chivas o buses de escalera son parte de la historia del transporte del siglo XX en Colombia, que además de llevar consigo una carga de objetos cotidianos y transportar pasajeros, moviliza una serie de contenidos culturales y formas diversas de la gráfica popular en los repertorios visuales que se pueden observar a través del decorado de la carrocería exterior. Las llaman así principalmente porque constan de una escalera para subir al techo, donde va la carga. Pero también se les conoce con otros nombres: «camiones escalera» por su semejanza en la parte delantera con los camiones, y porque sus chasis provienen de antiguos buses; «líneas» como le dicen los campesinos, haciendo referencia a las distintas rutas que transitan; y el más genérico: «chivas» (procedente de la costa), aludiendo al sonido que emiten los chivos (balar), que se asemeja al de los pitos o cláxones que las escaleras usaban en sus inicios, cuando no contaban con cornetas. Entonces el campesino relacionaba el pito con el balar y decía: «Ahí viene la chiva».



[**Figura 1.** «Regiones de Colombia».]

Fuente: Elaboración propia.

EN LA DÉCADA del 60, empezaron a aparecer los primeros diseños. El Código Nacional de Tránsito obligaba a las empresas de transporte a presentar un esquema con los logos,¹ es decir, con los nombres de las empresas y los colores representativos de la marca, así como con la decoración que acompañaba el nombre, que solía tener una forma básica donde escasamente, se solía agregar un círculo con dos rombos en los extremos con los emblemas y colores que usarían los vehículos. Siendo aprobados los dibujos distintivos de cada empresa, las escaleras se dirigían a los patios de los pintores para dejar atrás la sim- plesza de la franja única y el reinado del rombo, a cambio de la geometría, cada vez más compleja con el paso de los años, así como los retratos de paisajes y figuras religiosas tan arraigadas en el alma de los campesinos.

Actualmente los pintores de Chivas continúan ornamentando y haciendo más complejos sus diseños, cada vez se vuelven más inquietantes los colores, formas y texturas que hacen parte de sus repertorios visuales.

Así que iniciamos la tarea de rastrear la procedencia de estos artistas, reconocidos por los conductores y propietarios de las chivas, pero anónimos para el resto de la población, para mostrar y describir cual es el repertorio visual que se presenta en tres de las cinco regiones en que se encuentra dividido el país: la Región Caribe, que pertenece a la costa atlántica; la Región Andina, especialmente donde surge esta modalidad de transporte; y la Región Pacífico, al suroccidente colombiano.

REGIÓN CARIBE

EL DIBUJO FIGURATIVO siempre ha sido la manera de decoración de la chiva costeña. Sin embargo, se puede observar cómo se han ido implementando otras técnicas en aerógrafo, así como el vinilo adhesivo para calcomanías y recientemente se ha presentado un hibridismo,² donde se observa como el canon o patrón dominante de la región antioqueña ha llegado a influir el estilo de creación en las chivas de la costa, haciendo que la franja central, donde se recrean los motivos turísticos de la costa, se ha ido reduciendo, para dar espacio al trazo geométrico característico de la región Andina [foto 1].

[**Foto 1.** Martín Padilla nació en Cartagena y es más conocido como «Monkey», pinta los símbolos de la ciudad o paisajes representativos de la cultura cartagenera dentro de la tipografía.]

Fuente: Archivo personal (2019).





[Foto 2. Lugares y bailes tradicionales de la cultura del Caribe pintados en los laterales de chiva costeña.]

Fuente: Archivo personal (2017).

Hace algunos años dominaban los temas mitológicos, pero esto ha ido cambiando por la influencia del turismo, sobre todo, en la ciudad de Cartagena de Indias. Los laterales son como una ventana al mundo del folklor, sus bailes tradicionales, que invitan a realizar un viaje en chiva, visitar la región y observar en vivo el patrimonio cultural que se conserva, por ejemplo, en las rancherías de la Guajira [foto 2].

Dentro del decorado de la chiva costeña, predominan colores como amarillo, verde y rojo en gradación al naranja. Hay una mixtura de técnicas con el aerógrafo para los esfumados o gradaciones del cielo y para los tonos de la piel. El pincel para pintura a base de aceite, permite delinear las figuras y definir trazos específicos del dibujo que, por lo regular, es de color vivo e intenso, lo cual hace ver la imagen con la saturación al 100%. No es común observar tonos claros, ni tonos pastel, como por ejemplo el rosado o lila. En general, los colores implementados son brillantes y se crean utilizando pigmentos puros, es decir, sin añadir gris ni negro. Los fondos se componen de tonos fuertes como amarillo ocre, mostaza y rojo carmín que, además de mezclarse con el azul profundo del mar que está en el paisaje, logran atraer la atención y suelen usarse para publicitar, destacar la parte turística de la ciudad y mostrar un poco más acerca de las tradiciones culturales. De esta manera, se crean asociaciones culturales y el significado ayuda a transmitir el mensaje a los espectadores.



[Foto 3. Esculturas y sitios emblemáticos que resignifican el patrimonio cultural y el turismo en la ciudad de Cartagena de Indias.]

Fuente: Archivo personal (2019).

REGIÓN ANDINA

EN ESTA ZONA prefieren el nombre de camiones escalera. El frente se decora con un tablero que tiene el nombre con el que identifican a la línea. Este, muchas veces, se suele pintar sobre vidrio. Cada pintor tiene un estilo para crear su alfabeto y en general, son letras robustas y coloridas, no suelen agregar serifas o patines, aunque en algunos casos agregan remates discretos.

Los laterales se fragmentan en seis u ocho franjas de colores, profundamente decoradas con dibujos geométricos, que presentan múltiples combinaciones de radiación y simetría. En la parte posterior o «testero», se encuentra la tapa del maletero, usualmente llamado «paisaje», en el que predomina el tema religioso o la imagen que el dueño desea pintar.

La paleta de colores de esta región se compone de la gama de colores cálidos —empezando por el rojo, que suele ser energético y brillante—, en contraste con los fríos —que son tonos basados en el azul primario—. Pero, a la vez, se complementan muy bien con la forma, las variables de repetición y la infinidad de combinaciones visuales.

Al observar cada franja del decorado, normalmente, hay un punto focal en el centro de la composición y, de ahí, se despliega la secuencia de líneas. Por lo general cada pintor se define por una paleta de colores según como esté pintada la parte frontal de la escalera, pero no es muy común encontrar el color café en uno de estos camiones.



[**Foto 4.** Alejandro Serna nació en Medellín y es uno de los tres hijos del maestro Alejandro Serna quien era oriundo del municipio de Andes, Antioquia, y uno de los pioneros en el arte de pintar los buses escalera. Su estilo es reconocido por los pintores de la región. Su repertorio se caracteriza por la densidad en la lámina y la variedad en las combinaciones de simetría.]

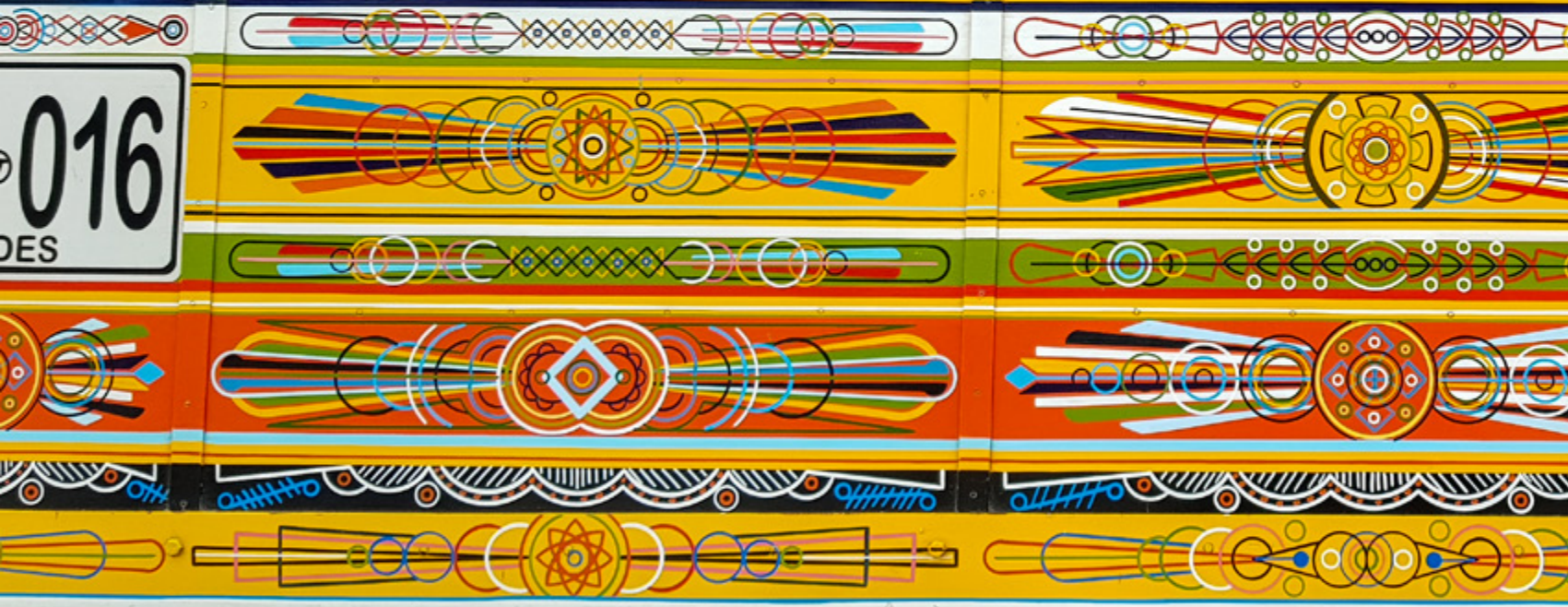
Fuente: Archivo personal. **Foto:** Adrián Ríos Olaya (2020).



TRANSPORTES SUROESTE

ANTIOQUIA

016
DES



ACPM





[Foto 5. Camión escalera llamado «El Girasol», del suroeste antioqueño en Andes, Antioquia.]
Fuente: Archivo personal. Foto: Adrián Ríos Olaya (2020).



[Foto 6. Testero y maletero de camión escalera «El Girasol» pintado por la familia Serna en Andes, Antioquia. En esta ocasión, el maletero no corresponde a una representación religiosa sino humorística.]

Fuente: Archivo personal. Foto: Adrián Ríos Olaya (2020).



[**Foto 7.** Lateral de Camión escalera «La 60» del municipio de Jardín, Antioquia. Pintada por la familia Serna, que tiene un repertorio muy pulido basado en la geometría y trazado de la simetría axial y central implementada en el color de las líneas proyectadas hacia los costados.]

Fuente: Archivo personal. **Foto:** Adrián Ríos Olaya (2020).



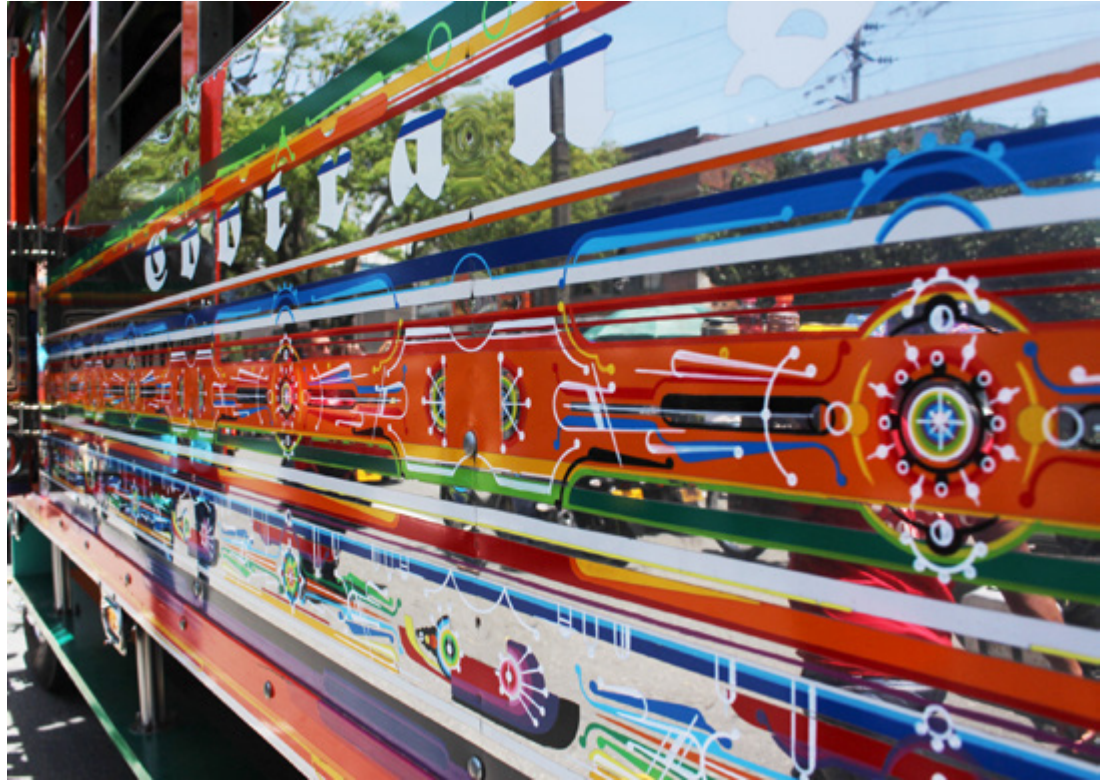
[**Foto 8.** Implementación de figuras simétricas entrelazadas y profusión de líneas en radiación centrífuga.]

Fuente: Archivo personal. **Foto:** Adrián Ríos Olaya (2020).

[**Foto 9.** Durante la feria de las flores en Medellín, se pueden observar la gran variedad de técnicas que actualmente se están utilizando en la decoración de estos vehículos. Por ejemplo, el capó de esta chiva tiene pintado un ave (papagayo) en aerógrafo y unas llamas flameantes que se funden con el color naranja, que es el color característico de la carrocería del camión.]

Fuente: Archivo personal (2018).





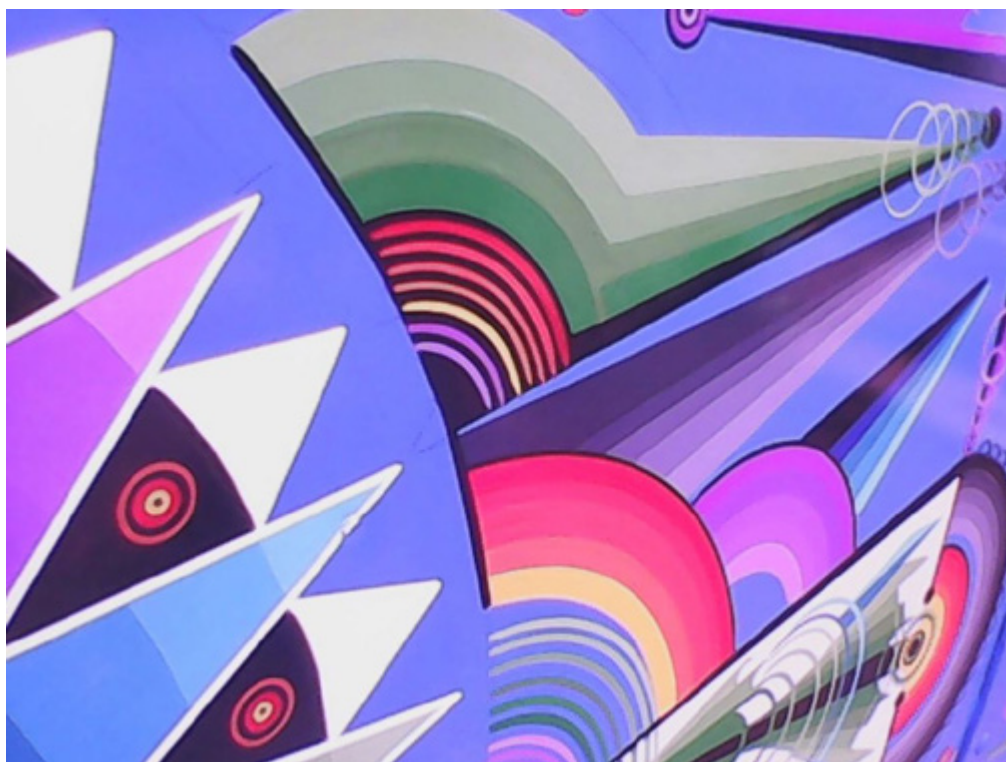
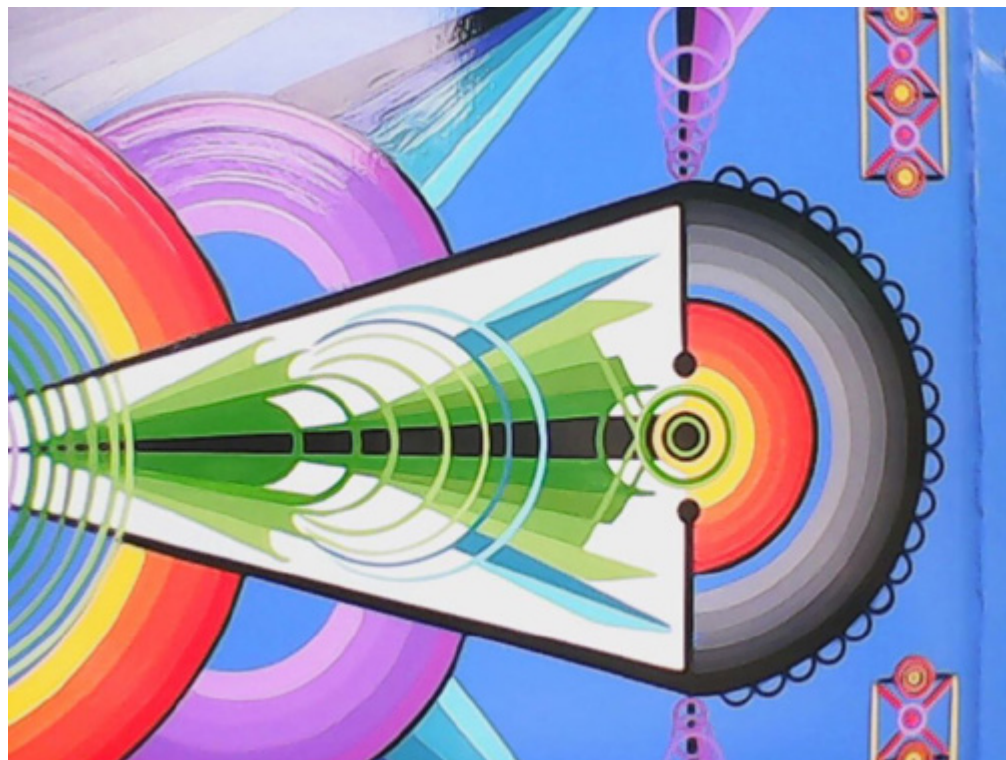
[**Foto 10.** Esta chiva en particular fue decorada sobre la lámina sin haber aplicado una pintura de fondo, es decir, el pintor creó su repertorio directamente sobre la lámina plateada.]

Fuente: Archivo personal (2018).

[**Foto 11.** Luis Fernando Pérez nació en Medellín y es hijo del pintor Hernando Pérez, Su estilo sigue la pauta de la familia Serna y la aplica de manera constante en sus composiciones. Sin embargo, ha empezado a distinguirse por el manejo de escalas tonales, es decir, la expansión de colores en gradación, creando armonías que parecen arcoíris en toda su creación.]

Fuente: Archivo personal (2018).





[Fotos 12 y 13. Radiaciones concéntricas que van en gradación en las creaciones del pintor Luis Fernando Pérez.]

Fuente: Archivo personal (2017).



[Foto 14. Costado del Camión de Escalera «La coqueta 1942» del municipio de Jardín, Antioquia. Decorada por Luis Fernando Pérez.]

Fuente: Archivo personal (2018).



[Foto 15. Pedro Chaustre pintando chivas en el terminal mixto de Manizales, Caldas.]

Fuente: Archivo personal (2013).

[Foto 16. Detalle en el decorado de chiva pintada por Pedro Chaustre. Se observa la superposición de rombos y círculos en radiación concéntrica que van en aumento y configuran una homeometría.]

Fuente: Archivo personal (2018).





[**Foto 17.** Chiva pintada por Pedro Chaustre. La puerta lateral del conductor de la chiva muestra una anomalía en el decorado lateral del vehículo, ya que usualmente las franjas laterales continúan hasta el final de la carrocería. Los trazos con pintura blanca definen los espacios y enmarcan la figura principal de las franjas. Asimismo, marca la fuerza de la radiación centrífuga en la composición que está sobre la puerta. En la parte inferior del estribo se observa una secuencia de círculos que se desplaza a través de las líneas de proyección, lo cual crea la ilusión óptica de que aumenta de tamaño.]

Fuente: Archivo personal (2013).



[Foto 18. Alberto Ocampo, pintando desde el taller de su casa, ubicado en la vereda de Hojas Anchas, cerca de Supía, Caldas.]

Fuente: Archivo personal (2013).



[Foto 19. Alberto Ocampo usa el color de manera singular en su repertorio. Por ejemplo: el color naranja sobre rojo o el color rosado sobre blanco. En su remate traza muchas líneas y círculos de color blanco para generar el contraste y el movimiento que desea en su composición.]

Fuente: Archivo personal (2013).



[**Foto 20.** Alberto Ocampo usa el color de manera singular en su repertorio. Por ejemplo: el color naranja sobre rojo o el color rosado sobre blanco. En su remate traza muchas líneas y círculos de color blanco para generar el contraste y el movimiento que desea en su composición.]

Fuente: Archivo personal (2014).

[**Foto 21.** Las cápsulas horizontales son un elemento característico y particular de su repertorio y su mejor aliado para los espacios apaisados.]

Fuente: Archivo personal (2014).



REGIÓN PACÍFICO

EN LA DECORACIÓN lateral se puede apreciar un real interés por la naturaleza o a lo que las comunidades indígenas llaman «Madre Tierra», la vegetación y las flores. En especial, la abstracción de la orquídea es esencial. Sin embargo, se observa que, a través de la implementación de la técnica de pintura en aerógrafo, con plantillas, y luego, con la digitalización e impresión fotográfica en vinilo adhesivo, ha habido claramente una evolución de este símbolo cultural en esta región.

Actualmente, se implementó la imagen figurativa al final de los laterales, en la que predominan los temas mitológicos, en especial, la superstición, el mito y el exotismo.

A diferencia de las dos regiones anteriores, aquí se hace un tratamiento diferente del color. Las chivas

se caracterizan, por ejemplo, en que todo el fondo del lateral está pintado de un color vivo, que puede ser azul, amarillo, verde, o tonos pastel o el blanco se utiliza para bajar la intensidad de los colores vivos en la composición. Sobre esta base de color inicial, se procede a decorar el resto de la carrocería con gamas de colores más contrastantes.

Actualmente, se hace uso del aerógrafo para hacer grandes cuadros al final de los laterales. Esto hace más llamativa la chiva y, además, refuerza la intención con la naturaleza, que siempre se ha observado en la decoración de esta región. Los bordes están pintados en forma difuminada, de manera que el contraste es más suave.

[**Foto 22.** La chiva caucana tiene un patrón ubicado en los tableros laterales, que sirven como acceso a los pasajeros. En estos laterales se pueden observar los elementos de su cosmología indígena ancestral que se representan de manera simbólica a través de águilas, lobos, tigres, colibríes, caballos, dragones, y caballos de mar.]

Fuente: Archivo personal (2017).





[Foto 23. Un elemento característico en los laterales de la chiva caucana es la orquídea, símbolo nacional de Colombia. En las primeras chivas se realizaba la abstracción de esta flor con simples trazos de pintura y ahora se hace uso del adhesivo en plóter para hacer más rápido y más vistoso el decorado.]

Fuente: Archivo personal (2017).



[Foto 24 y 25. Evolución de la abstracción de orquídeas: la primera está realizada con pincel y la segunda con aerógrafo.]

Fuente: Archivo personal (2016).



[Foto 26 y 27. ngel Alberto Valencia fabricando y decorando una chiva desde cero. Tiene su taller de *Consolas VAVE* en Piendamó, Cauca. Su hija Elizabeth Valencia Burbano, desde los 23 años le ayuda los fines de semana en la parte del decorado de chivas.]

Fuente: Archivo personal (2018).

NOTAS

- 1 Juan Luis Mejía, *En el recodo de todo camino* (Bogotá: Bancafé, 1998), 68.
- 2 Peter Burke, *Hibridismo Cultural* (Madrid: Akal, 2010), 105.

DOWN

ELEMENTOS

MEMOR

TALLER

CALLE:

JULIÁN VELÁSQUEZ OSORIO*

IA DESDE EL

Y LA

**PROYECTOS DE GRADO, DE SEMILLERO
Y ESTUDIO EN ILUSTRACIÓN**

* Ilustrador. Docente. Diseñador gráfico Especialista / Magíster en Estudios Culturales Director Línea IMAGEN, Escuela de Diseño, Fotografía y Realización Audiovisual Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Director del proyecto LA PROCESION PUPPET CLUB, del semillero de AQUÍ NO HAY ARTISTAS y codirector del salón de ilustración IMAGENPALABRA.

En los gabinetes de la memoria, la vida se traba como deseo, narrándose feliz, miserable o irreconciliable entre lo cotidiano, la posibilidad, el recuerdo, la identidad, la transgresión. Ante los supuestos que constituyen la memoria como categoría de la historia, asistimos a un escenario de territorilización y tensión entre lo impuesto y lo auto impuesto, lo público, lo privado y todas las zonas grises de las que podemos dar cuenta. Estas últimas develan el habitual uso de categorías opuestas. Y tras esas huellas aparecen los rastros que permite indagar la imagen ilustrada, sus historicidades, sus recuentos y sus novedades.

Lo nuevo en ilustración no son las desgastadas nuevas tecnologías. Lo nuevo se relaciona con ellas, pero sobre todo se vincula con la manifiesta reestructuración de lo social respecto a lo narrable, sus tiempos y sus formas de editar. La ilustración se transformó no por la adecuación de la tecnología, sino porque todo aquello que puede contarse como imagen también mutó.

Esta pequeña disputa que protagoniza la ilustración permite verla como parte de un desplazamiento más vigoroso y polémico. Tal como ocurrió en un momento con el habla, la escritura y el giro lingüístico,¹ asistiríamos hoy (según algunos observadores) a un giro pictórico² que acusaría la emergencia de un campo visual, donde las herramientas de la historia del arte y la estética no bastarían para comprender unas imágenes que, en tanto subalternas de la palabra, se independizarían de sus tradicionales

formas de interpretación y lectura constituyendo regímenes de visualidad, es decir, dispositivos para ver, ser visto y hacer ver. Al respecto, señala W. J. T. Mitchell:

No he pretendido manifestar que la era moderna se muestre sola y carente de precedentes en su obsesión con la visión y la representación visual. Mi pretensión era poner de manifiesto la percepción de un «giro hacia lo visual» o hacia la imagen como lugar común, como algo que es afirmado de modo casual e irreflexivo a propósito de nuestro tiempo y que es saludarlo sin ningún cuestionamiento tanto para aquellos que les place la idea como para aquellos que la odian. Pero el giro visual no deja de ser un tropo, una figura del habla que ha sido repetida hasta la saciedad desde la antigüedad (2003, 31).

Sobre estas premisas, presentamos el resumen de trabajo de trabajos de grado en diseño y fotografía, donde la transversalización memoria - re presentación - ilustración, son la frecuencia de exploración. Posteriormente exponemos una galería de imágenes resultado del taller de investigación creación del semillero de ilustración y del Estudios de Ilustración, en la vigencia del último semestre 2019.

NOTAS

- 1 El giro lingüístico es la revolución lingüística del siglo XX que proclama que el significado no es algo expresado por el lenguaje, sino producido por el lenguaje; en el ejercicio del lenguaje.
- 2 El giro pictórico podría sintetizarse como una revaloración de las imágenes no como reflejo de las palabras, sino, y bajo la misma forma-principio del giro lingüístico, como el resultado de la acción constitutiva de significación en el ejercicio mismo de ser imágenes. Esto es, el reconocimiento de que palabras e imágenes pertenecen a órdenes diferentes de conocimiento. «Una manera de lidiar con este problema sería abandonar la idea de un metalenguaje o discurso que pudiera controlar nuestra forma de entender las imágenes, para explorar la forma en que las imágenes tratan de representarse a sí mismas» (Mitchell 2009: 30).

REFERENCIAS

- Mitchell, William. 2011. «¿Qué es una imagen?» . En Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*. pp. xx-xx. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- ———. 2009. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- ———. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: Universidad de Chicago.
- ———. 2003. Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual. *Revista de Estudios Visuales*. (1). Recuperado de <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>.
- ———. 1996. What Do Pictures "Really" Want? *Revista October*. 77: 71-82.
- Castro-Gómez Santiago. Maquinas Deseantes. En: Tejidos oníricos: Movilidad Capitalismo y Biopolítica en bogota1920-1930. Ed. Javeriana-2009

AQUÍ HAY GATA ENCERRADA

CHRISTOPHER ORTIZ - LEONARDO GÓMEZ

ESTA INVESTIGACIÓN buscó trabajar alrededor de las imágenes ilustradas respecto a dudas e intereses personales, que a su vez, podrían encontrarse en otros ilustradores, en ésta, nos cuestionamos el modo en que estábamos representando a los *sujetos femeninos* y *masculinos*. Con relación a lo anterior, se indagó una bibliografía existente hasta la fecha, orientado al tema de la ilustración en Colombia, para este caso el texto de Zenaida Osorio *Personas Ilustradas* del año 2001, el cual logró ampliar nuestro panorama sobre cómo

existen representaciones ilustradas que aparentan ser *neutrales*, pero que al final, son el resultado de construcciones históricas donde los sujetos están configurados a partir de ciertos roles establecidos. Desde esta perspectiva decidimos configurar la categoría *Gata-Mujer*, no para insistir en cómo nos referimos a ciertos cuerpos de mujeres, sino para hablar de la manera en que ciertos roles son atribuidos a los *sujetos femeninos*.



ILUSTRACIÓN Y NARRATIVA SECUENCIAL. ANÉCDOTAS PARA PRIMÍPAROS

CAROLINA SOTO RINCÓN

UN FENÓMENO ha estado afectando negativamente a los estudiantes universitarios; este consta de un comportamiento y dificultades de los estudiantes durante esta etapa de educación superior, algo que los impulsa a desarrollar hábitos perjudiciales y/o trastornos, como consecuencia de la falta de flexibilidad emocional, cognitiva y social, para adaptarse a las condiciones a las que se ven expuestos.

Este es el tema que se busca trabajar desde la ilustración y la narrativa secuencial. Pensando la ilustración a partir de Moro, es decir, como un medio capaz de manifestar un mensaje a través de la imagen y así referenciar contenidos y, posteriormente la narración secuencial como una de las posibilidades de la imagen permitiendo contar la experiencia.



ILUSTRACIÓN, TRANSMEDIA Y ESQUIZOFRENIA

MANUEL SANTIAGO LÓPEZ

ESTE PROYECTO busca por medio de la ilustración establecer un escenario de discusión y contraste sobre el tema de la esquizofrenia.

Hacer uso de la imagen gráfica ilustrada en conjunto con la transmedia es pertinente, sobre todo si tenemos en cuenta el modo en el que se comunica la sociedad hoy en día. Como lo expresa Carmen Gómez Mont, la fragmentación de los contenidos, ha provocado que al día de hoy la manera en la que se comunica la sociedad se base en un inmensurable cúmulo de pequeños fragmentos,

que impiden la profundización de la información. Por esta razón es importante que dicha división se vuelva algo intencional desde la transmedia, y que la ilustración haga de los contenidos objetos que carguen una gran cantidad de significados, y a su vez estén abiertos a la re-interpretación y la apropiación por parte del público quienes son los encargados de su difusión y la creación de comunidad. Lo cual puede generar los escenarios de diálogo y debate sobre el tema que se está tratando.



ETER

CAMILO ACOSTA

PÚBLICO-PRIVADO, Mujer-Hombre, animal-humano, organismo-máquina, Los opuestos siempre nos acompañaron y en cierta medida configuraron una única manera en la que el mundo se presentaba ante nuestros ojos. Las zonas grises parecen haber sido eliminadas y casi toda imagen que existe por fuera del molde es visto como lo extraño, lo ajeno y por tanto la «diferencia» .

Considerando lo anteriormente expuesto, las bases del proyecto se formaron desde el libro «a cyborg manifesto» de Donna Haraway, en donde se «construye una especie de unidad, un mito. El «cyborg» , un organismo cibernético, un híbrido entre máquina y organismo que no necesita distinciones, una criatura de un mundo post genérico que no tiene relaciones con la binariedad del sexo, ni con otras características propias de una totalidad orgánica, pues rechaza cualquier distinción de género; gay, mujer, trans,

etc... una criatura de realidad social y también de ficción (internet)» Haraway (1984).

Es desde este punto de partida que se aborda el estudio de caso que interesó al proyecto: la propagación del contenido audiovisual del colectivo de comediantes «con ánimo de ofender» 1 a través de una plataforma digital hiperconectada (youtube), donde se evidencia muy frecuentemente y a través de la comedia como se deslegitima al cuerpo diferente al propio, pues este no encaja dentro de la lógica binaria de hombre masculino y mujer femenina mediante la cual configuran una única mirada válida de percibir el mundo; el hombre «blanco» , que solo concibe la heterosexualidad como lo legítimo ,que ha construido a la mujer como su objeto de deseo y de masculinidad frágil que necesita ser avalada ante un grupo de hombres

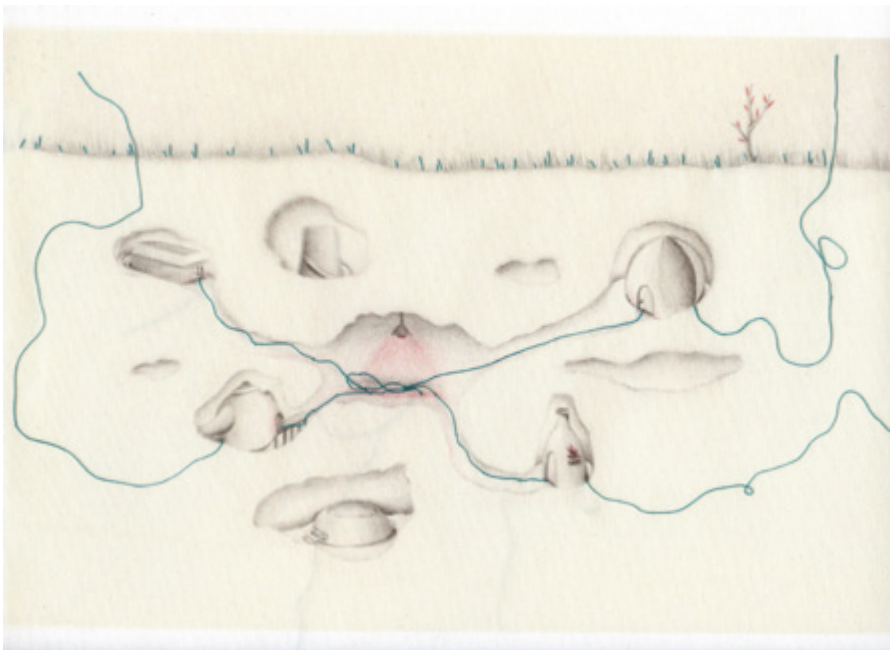
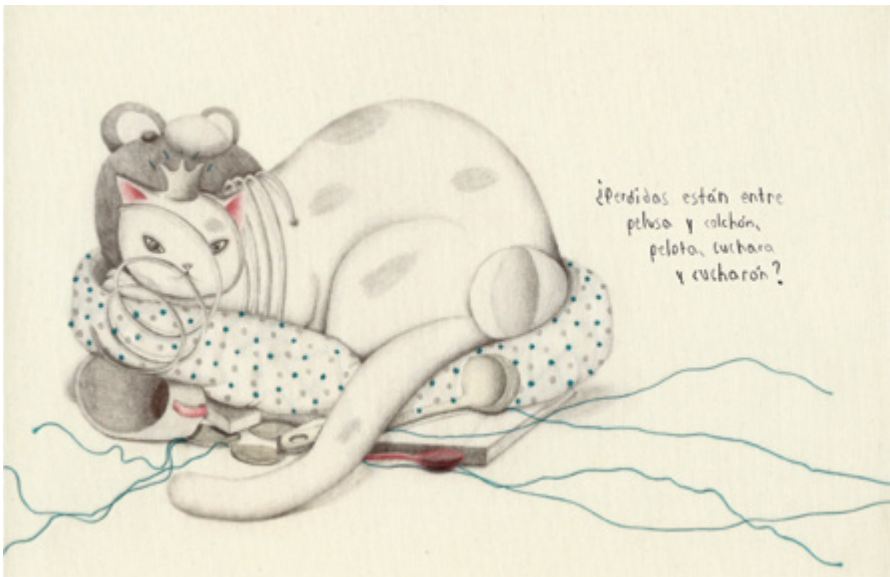


OBJETOS, COTIDIANIDAD E ILUSTRACIÓN: ENTRE PÉRDIDA E INFANCIA

CATHERINE HERRERA OVALLE

A PARTIR del seguimiento realizado del estudio de caso de la situación de los niños hiperregalados, se identificó que estos niños tienen un bajo interés por sus objetos en medida que ya los poseen, esto se presenta ya que están acostumbrados a tenerlo todo. Debido a que estas situaciones traen implicaciones en los niños, por las asociaciones que generan con sus objetos de pequeños, tienen repercusiones en su vida cotidiana.

Al encontrar este punto débil se propuso desde la ilustración tratar este problema, haciendo reconocer a los niños desde la pérdida de los objetos el valor de los mismos. Se planteó una manera didáctica de tratar este tema con los niños, así que se estudió el libro álbum y se escogió como herramienta para efectuar el objetivo final; esto con ayuda de recolección de historias o anécdotas que giran en torno a la pérdida de objetos.



PACTO

SARA DOUSDEBES

¿CÓMO ENTENDER un rastro? ¿Qué pasa con las imágenes que están ausentes cuando abrimos un álbum, una caja, un cuaderno o cualquier otro contenedor en busca de un relato y éste se ha perdido? Si acudimos a la contemplación de un fragmento del pasado por medio de una fotografía y lo que encontramos son otro tipo de huellas ¿Qué lectura podemos hacer? ¿El rastro ocupa el lugar de la fotografía?

¿Qué sucede cuando la contemplación se encuentra en el rastro de una fotografía que ya no está? En las marcas que ha dejado el ácido del pegante sobre las páginas o las líneas de adhesivo del papel fotográfico, las decoraciones o la tinta del sello de algún establecimiento, por citar algunos ejemplos.



-¿LO OLVIDAMOS?

-**NO,** NOS ACOSTUMBRAMOS

A OLVIDAR

JUAN BURBANO

ESTE PROYECTO nace del interés que encuentro en el Álbum de familia y la Ilustración, y la relación que encuentro en estas a su vez, como técnicas en las que la imagen puede asumir un carácter testimonial e interpretativo de ciertos acontecimientos. Para esto, he optado por revisar tres álbumes de tres núcleos familiares cercanos, los cuales se ubican temporalmente entre la mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI, y proponer como objetivo específico, diseñar un proyecto de ilustración editorial puede considerarse el uso del álbum de familia con el fin de interpretar Memorias relacionadas con el tema del pariente ausente.

Asumiremos que el Álbum de familia sobrepasa el contenedor de un compendio de imágenes y retrata la intención de construir memoria. Su uso, además de ser parte del entretenimiento íntimo que se produce de manera individual o colectiva, señala la memoria familiar como la herencia que recibe cada integrante, donde cada individuo es el resultado de todos los factores en los cuales influyeron sus predecesores, es por esto, que propongo anclar la categoría Memoria con la experiencia familiar de la ausencia de varios individuos en la familia.



La revista **LA TADEO DEARTE** (<http://dx.doi.org/10.21789/issn.2422-3158>) es una publicación periódica en formato impreso y digital, de acceso abierto, cuya finalidad es convertirse en un espacio de discusión de la teoría, la historia y la crítica en el arte y el diseño, con énfasis en Latinoamérica. Este medio de difusión le apunta a ser el catalizador entre académicos especialistas y el público educado y general.

LA TADEO DEARTE acepta trabajos de investigación y de reflexión en cualquier idioma y se centra en los siguientes campos, sin excluir otras propuestas:

Arquitectura | Arte | Artes visuales y escénicas | Ciudad | Cultura visual | Diseño de producto | Diseño gráfico | Diseño industrial | Diseño de modas y vestuario | Paisajismo | Patrimonio

Los interesados en publicar en **LA TADEO DEARTE** deben tener en cuenta las siguientes indicaciones, de manera cuidadosa, antes de enviar sus propuestas. La recepción de artículos es permanente.

GUÍA GENERAL PARA AUTORES

CLASIFICACIÓN DE ARTÍCULOS PUBLICABLES

Los interesados en publicar en **LA TADEO DEARTE** deben tener en cuenta las siguientes indicaciones, de manera cuidadosa, antes de enviar sus propuestas. Se publican manuscritos originales e inéditos, que respondan a las tipologías que se describen a continuación:

- 1. Artículo de investigación científica y tecnológica:** en este texto se deben presentar, detalladamente, los resultados originales de proyectos de investigación ya finalizados.
- 2. Artículo de revisión:** en este documento se recoge un análisis integrado y original sobre los resultados de investigaciones publicadas y no publicadas, con la idea de registrar avances y tendencias de desarrollo.
- 3. Artículo de reflexión derivado de investigación:** este escrito original aborda, desde una posición analítica o interpretativa del autor y a través de fuentes originales, los resultados de una investigación ya finalizada.
- 4. Reseñas:** se refiere a una descripción de uno o varios libros de temática similar. El texto debe concluir con una reflexión crítica para el campo académico.
- 5. Artículo de reflexión no derivado de investigación:** este documento recoge la postura del autor, de una mesa de discusión o del entrevistado sobre una cuestión relevante para el tema de la edición abierta.
- 6. Reporte de casos:** se trata de un texto en el que se describe y analiza con sentido crítico una obra o un proyecto específico, y se relaciona con el tema de la edición en curso.
- 7. Recopilatorio gráfico:** se refiere a trabajos inéditos de fotografía o ilustración, que se ajustan al tema de la edición en curso.

PROCESO EDITORIAL

Este proceso puede tardar, aproximadamente, diez semanas.

Se publican manuscritos originales e inéditos, que respondan a las tipologías que se describen a continuación:

1. Envío de material

Los autores deben remitir el documento que contiene el artículo y el paquete de imágenes en formato de compresión a

nuestro sistema de gestión editorial OJS en <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/ltd>. Una vez verificada la documentación y el cumplimiento de los parámetros, los autores deberán diligenciar y enviar el formato de autorización de arbitraje ciego (para artículos de las categorías 1, 2 y 3) o de evaluación (para las tipologías 4, 5, 6 y 7) para ser incluidos en la siguiente fase de evaluación.

2. Evaluación

Los manuscritos recibidos son revisados por el editor; aquellos que considere viables son discutidos y valorados por el director y el Comité Editorial. Los artículos aprobados por este comité y que se clasifiquen en las tipologías 1, 2 y 3 se evalúan por, como mínimo, un árbitro externo bajo el criterio de «doble ciego»: los archivos son anonimizados antes de ser enviados a estos evaluadores, que también son anónimos para los autores. El árbitro envía al editor un formulario de evaluación en el que especifica si el artículo es susceptible de publicación, aceptado sin condiciones, con ligeras modificaciones o con modificaciones importantes. El editor comunica a los autores las recomendaciones y los comentarios de los árbitros.

Para el caso de las obras recibidas que se clasifiquen en las tipologías 4, 5, 6 y 7, son valoradas y aprobadas o rechazadas por el director y el Comité Editorial. El editor se encarga de notificar a los autores.

3. Aceptación

Todos los manuscritos aceptados pasan por un proceso de corrección de estilo del texto y de maquetación final del artículo completo. Este proceso debe ser verificado y aceptado por los autores para la publicación definitiva.

PREPARACIÓN DE DOCUMENTOS

Aunque se aceptan textos en cualquier idioma, aquellos aceptados para publicar se traducirán al español. Los artículos y reseñas deben cumplir con el formato y la configuración indicados a continuación: documento en Word, tamaño A4, con márgenes de 2,5 cm por lado. El texto debe tener como fuente Times New Roman, tamaño 12, interlineado 1,5, justificación completa y párrafos sin sangría.

Cada contribución, para el caso de los artículos y las reseñas, debe contener las siguientes secciones: 1. Título en español, inglés y, preferiblemente, portugués; 2. Resumen en español, inglés y, preferiblemente, portugués, con una extensión que no supere las 150 palabras; 3. Entre tres y ocho palabras clave, en español, inglés y, preferiblemente, portugués; 4. Cuerpo: texto e imágenes; 5. Anexos; 6. Agradecimientos (opcional); y 7. Referencias bibliográficas.

- **Autores:** en la primera página debe aparecer **1.** el título del artículo (español, inglés y, preferiblemente, portugués); **2.** nombres y apellidos de cada autor junto con el grado académico más alto (MD, PhD, Magíster), rango académico (profesor titular, asociado, asistente, instructor, MD estudiante de posgrado) y la institución, departamento o sección a la cual pertenece; dirección postal; correo electrónico; registro en OrCID y Google Académico.
- **El texto:** se recomienda que el cuerpo del texto esté dividido en, al menos, las siguientes secciones: introducción, antecedentes, métodos, resultados, discusión de resultados, conclusiones, agradecimientos (si procede) y referencias citadas. El texto podrá estructurarse en segmentos, organizados a partir de títulos primarios, secundarios y terciarios.
- **Referencias bibliográficas:** se deben incluir todos los textos citados en el artículo o reseña, y deben seguir el estilo de citación del *Manual de estilo de Chicago*.
- **Material gráfico y multimedia:** las tablas, imágenes, gráficos, fotografías y demás deben mencionarse en el texto y enumerarse en coherencia a su aparición. Es indispensable mencionar la fuente de la que fue tomado dicho material, incluso si es resultado del estudio presentado. En caso de que el material pertenezca a un tercero, se debe anejar el permiso de uso que remite el titular de los derechos patrimoniales.

Las tablas y los gráficos deben tener un encabezado apropiado y este no debe tener notas aclaratorias ni referencias. De ser necesarias, las referencias deben ir en el pie de tabla.

Las imágenes deben enviarse en formatos bitmap (*.bmp), GIF (*.gif), JPEG (*.jpg), TIFF (*.tif), con una resolución mínima de 300 dpi. Si se envían fotografías de personas, se debe enviar la autorización para su publicación.

L A T A D E O D E A R T E
ARTE | ARQUITECTURA | DISEÑO | PUBLICIDAD

PRÓXIMA EDICIÓN:

ABIERTA

**LA TADEO DEARTE 7 SE TERMINÓ DE EDITAR
EN EL MES DE MARZO DE 2021.**

