



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

LA ENSEÑANZA DE LA TIPOGRAFÍA EN LA ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLÁSTICAS

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
SILVIA ANGÉLICA BARAJAS MIRANDA

DIRECTOR DE TESIS
DR. JOSÉ EUGENIO GARBUNO AVIÑA
(ENAP)

SINODALES
MTRO. MIGUEL ÁNGEL AGUILERA AGUILAR
(ENAP)
MTRO. JULIÁN LÓPEZ HUERTA
(ENAP)
MTRO. LUIS ENRIQUE BETANCOURT SANTILLÁN
(ENAP)
MTRO. MAURICIO JUÁREZ SERVÍN
(ENAP)

MÉXICO, D.F. MARZO DE 2014





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción

Capítulo I: Tipografía Latinoamericana Contemporánea

1.1 Estado actual de los estudios de tipografía en México

Capítulo 2: Antecedentes de la enseñanza de la tipografía en la ENAP

2.1. El origen de la enseñanza de la tipografía en México

2.1.1. La caligrafía española, antecedente de la tipografía en España

2.1.2. Gerónimo Antonio Gil y la Real Biblioteca

2.1.3. Crónica de la enseñanza de la tipografía en la Academia de San Carlos

2.1.4. De la fundación a 1910

2.1.5. Los cursos nocturnos para obreros de carteles y letras

Capítulo 3: La enseñanza de la tipografía en la ENAP

3.1 Surgimiento del Diseño Gráfico en México

3.1.1 El diseño y la tipografía: un origen común en la Academia de San Carlos

3.1.2 La necesidad de la profesión de diseñador gráfico

3.1.3 La economía mexicana durante el surgimiento de la carrera de Diseño Gráfico

3.2. México 68: historia y gráfica

3.2.1 El movimiento estudiantil

3.2.2 Los Juegos Olímpicos

3.2.3 Reflexiones en torno al Plan de Estudios de Diseño Gráfico en la ENAP

3.2.4 El estudio de la Tipografía en la Escuela Nacional de Artes Plásticas

3.2.5 Hacia una prospectiva de la enseñanza de la tipografía en la ENAP

Conclusiones

Bibliografía



INTRODUCCIÓN

La importancia de los estudios sobre tipografía

El estudio de la tipografía puede considerarse un intento por comprender el aspecto formal de la unidad más pequeña de la palabra escrita. La tipografía es el fiel reflejo de su época. Debido a ello el signo tipográfico ha sido miembro activo de los cambios culturales del ser humano.

Entre la referencia fonética y la señal gráfica, el signo ha acompañado al alfabeto en su larga evolución.

Si bien el valor fonético de los caracteres escritos permanece prácticamente invariable desde la creación del alfabeto, su forma ha evolucionado y sigue haciéndolo constantemente.

La palabra escrita es un gesto comunicacional, la repuesta gráfica a una descarga/respuesta, entre el pensamiento y la mano.

La escritura, aún la más funcional en apariencia, posee una dimensión cultural, que algunos denominan “estética”, que desde que está ligada a una lengua, desempeña una función auténtica que sostiene a todas las demás. Una escritura que refleja la identidad cultural de su lector utilizada en texto vinculados

a su lengua es con frecuencia un factor imprescindible para la buena legibilidad.

El ser es producto del entorno biológico, social y cultural particular en el cual un signo trascendente es la lengua, en sus dos formas hablada y escrita.

La cultura tipográfica es una herencia básicamente europea y la cultura occidental básicamente iconográfica.

De la logosfera a la grafosfera y de la videosfera a la mediosfera el lenguaje gráfico a partir de la segunda ha dominado el terreno de la cultura.

En los primeros signos de escritura, cada signo expresa una idea, un concepto o una cosa; estos signos se combinan entre sí para comunicar ideas más complejas. Estos sistemas de escritura son los pictogramáticos, jeroglíficos e ideogramáticos.

Nuestro alfabeto tiene como base al alfabeto fenicio. En este caso, cada signo expresa una sílaba, una unidad fonética y no cosas o ideas.

El lenguaje es premisa fundamental en cualquier acción cognoscitiva, ya que los objetos de nuestra realidad requieren ser nombrados para comprenderlos y aprehenderlos este proceso se traduce en palabras que se representan gráficamente a través imágenes denominadas signos.

La lengua es vehículo del pensamiento y a través de ella trasciende la facultad cognoscitiva del humano y la letra, signo estructural mínimo, elemento supremo de la palabra escrita, en sus múltiples variantes históricas, formales y expresivas. El trazo, elemento común al dibujo y a la escritura se ha transformado a lo largo de la historia relacionado a cuestiones de carácter



pragmático y semántico y dando lugar a toda una tradición de estilos tipográficos que conocen sus antecedentes más remotos en los orígenes icónicos de las formas de las letras.

El arte gráfico pictórico es la forma más simple de escritura. El hombre del paleolítico superior plasma su historia en pinturas sobre piedras y pieles.

El pictograma, imagen que asume el significado del objeto representado y que permite el gran salto al ideograma, como antecedente directo de la historia de la escritura. El largo camino hacia el alfabeto, que va desde los primeros sistemas de escritura abstracta como la cuneiforme ya de carácter silábico, proporciona las bases para que los fenicios aporten el primer sistema alfabético compuesto por 22 signos y son expresiones logradas a partir de representaciones estilizadas de objetos.

Los griegos (900 ac) adaptan el alfabeto fenicio a su lengua, representando sonidos consonantes y vocales.

Esta es la base sobre la cual los romanos, a través de los etruscos crean lo que se conoce como alfabeto latino, aquel que prevalece prácticamente imperturbable a lo largo de más de 2000 años.

El medioevo tuvo sin duda las más hermosas expresiones de la caligrafía (la palabra proviene del griego cali, hermoso o bello de contemplar, y grafía, trazado, dibujo o escritura manual, es decir arte de escribir con belleza o gracia) y sienta las bases de la fabricación más representativa de la palabra escrita vertida en un objeto: el libro.

La patente de la imprenta de tipo movable por el alemán Juan Gutenberg, establece los inicios de la comunicación ma-

siva y el predominio de la cultura visual, no en vano Mc.Luhan en su “Galaxia Gutenberg”, determina la transformación de la cultura occidental de lo oral a lo visual a partir de este trascendental hecho histórico, hasta el punto de llamar a esta supremacía un fenómeno de esquizofrenia, en la acepción de escisión de los sentidos.

A lo largo de 400 años los cambios en el diseño de la tipografía se hicieron evidentes debido en gran medida a lo social, lo artístico y hasta lo político, no olvidemos que la primera letra romana moderna, Romain du Roi surge de la petición de Luis XIV y las mecánicas o egipcias se relacionan a la oleada cultural que se genera a partir de los descubrimientos de vestigios egipcios durante la dominación napoleónica.

Los avances tecnológicos que llevaron la reproducción de la palabra escrita de los tipos movibles de metal, a su reproducción fotográfica en el siglo XX llevaron cientos de años en su desarrollo, sin embargo la percepción de temporalidad ha cambiado, actualmente basta a lo sumo un par de años para que una tecnología sea obsoleta. Este fenómeno ha impactado frontalmente todas aquellas cuestiones relativas al hombre y su cultura, específicamente aquellas relacionadas al conocimiento y a la comunicación.

Los sistemas de escritura, incluyendo una de sus más refinadas expresiones como es el alfabeto latino, han sido objeto de estudio desde hace una gran cantidad de siglos. Las cuestiones relacionadas a la letra en su dimensión de imagen y de signo lingüístico también son objeto de estudios profundos a cargo de una gran cantidad de especialistas, sin embargo parecie-

ra haber una gran laguna de reflexiones o estudios formales relacionados con qué está sucediendo en ese terreno en la actualidad, sobre todo desde el enfoque prospectivo, ¿estamos regresando al pictograma y al ideograma?, ¿el diseño tipográfico seguirá oscilando entre romanas o sans serif?

La cultura de la computadora personal, del software al alcance casi cualquiera ha despertado un renovado interés por la tipografía, alimentado empresas como Adobe, que con su tecnología truetype y poscript y la actual Open Type ha puesto al alcance de la mano de expertos y no tanto, herramientas para el diseño de fuentes tipográficas, que antes requerían especial talento o por lo menos habilidades ópticas, preceptuales y técnicas con alto grado de adiestramiento.

Pero así como los procesos manuales se han facilitado con los nuevos sistemas, hay que reconocer que las computadoras han propiciado un verdadero manierismo y barroquismo, por decirlo de alguna manera, sin precedentes en el diseño gráfico, y la tipografía no se ha librado de ello.

La llegada del siglo XXI nos ha liberado de la incertidumbre de fin de siglo y ha permitido la reflexión sobre el pasado reciente.

La tipografía en los primeros años de los 90's pasaron bajo la influencia de las teorías post-estructuralistas y resultado de ello la idea de que "un texto es un dibujo y viceversa", pasó casi una década que los diseñadores de tipos recapitularan que texto es texto y difiere de un dibujo en su capacidad de comunicar.

Este fenómeno contribuyó a que se comprenda la lectura como un conjunto complejo de actividades, es decir que es un proceso de carácter activo. El uso de la tipografía es una de las

formas de hacer de la acción de la lectura algo más sencillo. En 1985 Adobe Systems presetó postcript, un lenguaje para definir páginas gráficas. Gracias a este recurso el diseñador tuvo el control absoluto sobre el proceso creativo entero.

En 1990, Mathew Carter, tipógrafo inglés dice "Como parte de la democratización de la industria, la creación de tipos se ha desmitificado. Debido a la "democratización" de la tecnología para el diseño, el proceso de la tipografía se transformó velozmente.

En pocos años los diseñadores de tipos habían creado un número similar de tipos nuevos, que los que se habían diseñado en 500 años de tradición tipográfica. Jeff Keddy, profesor del Cal Arts asevera que "**No es posible crear tipografía nueva con viejos tipos. ¿Por qué intentan lograr lo imposible tantos tipógrafos, una fuente nueva con una tipografía vieja?**"

La razón de este fenómeno es sin lugar a duda es que hoy la tecnología ha facilitado los procesos.

Como resultado es posible ver fuentes como la simple simulación digital de tecnologías previas, otras se crean como resultado de las posibilidades o limitaciones que ofrecen los programas.

El avance tecnológico orilló a las empresas a re-evaluar su sistema de clasificación. Los tipos digitales rebasaron las categorías existentes y los tipos ya no se restringían a serif o sans serif, incluían estilos como semi-serif y mixto, que como se aprecia es una mixtura.

Font Shop, fundidora digital líder, fundada por uno de los más connotados diseñadores de tipos contemporáneo, el alemán Erik Spiekerman presentó un sistema innovador, que toma en cuenta todas las inspiraciones posibles, según este sistema la clasifica-



ción es de la siguiente forma: tipográfico, geométrico, amórfico, irónico, destructivo, inteligente, escrito a mano, histórico.

Otro suceso relevante que ha incidido directamente en el concepto, uso y valoración de la tipografía es la creación a mediados de los ochenta de las primeras fundiciones de tipo digital, los pioneros eran Émigré y Font Shop. El trabajo de estos es muy similar, lo que refleja como la tecnología ha tomado en sus manos el control de la profesión.

Los best sellers de Font Shop en los noventa eran Blur, Instant Type y Meta, considerada por algunos, la nueva Helvética.

En 1991 nace “el proyecto para la investigación del lenguaje”, y sus iniciadores lo llaman un “intento a reunir diseñadores gráficos, culturas populares y filosofía”.

En el año de 1997 la conferencia anual de ATYPI (ATYPI: asociación Tipográfica Internacional. Organización que promueve la tipografía. Fue fundada en 1957 y tiene su sede en Reino Unido. Actualmente cuenta con miembros de más de 40 países) tuvo lugar en la Universidad de Reading y se llamó “tipografía y lenguaje” una situación natural dado que esta institución creó entre los setenta y los ochenta esa idea de **la tipografía como representación gráfica del lenguaje**.

Las ponencias de esa conferencia fueron divididas entre “tipografía y lenguaje” y “tipografía y lenguajes”, separación que se conecta irrevocablemente con la distinción de Ferdinand de Saussure entre *langue* y *langage*, y desde este punto de vista podemos considerar a la tipografía desde una doble naturaleza: como expresión escrita del lenguaje -no importando la lengua de que se trate- y como expresión visual de la oralidad de un

determinado idioma, y por tanto como expresión particular de una determinada cultura.

Los diseños de fuentes de los ochenta llegaron a ser tan específicos, que respondían a nombres como headline” o “text”, limitando su uso en función de su forma y aunque parecía que esta tendencia se matizaría con el tiempo las fundiciones ahora producen fuentes llamadas “web” y “correspondence”. Myriad para impresos, Myriad Web para pantalla, etc.

El diseñador de fuentes francés Jean-Francois Porchez dice “yo me baso en un criterio muy simple: una buena fuente satisface las necesidades del sujeto” y éstas en relación al contexto histórico pueden ser de lo más variado.

¿Estamos volviendo con esta postura tan especificista a una remitificación de la práctica de la tipografía?

Partiendo de la idea de que: las palabras en la superficie impresa (ahora también en una pantalla) se ven, no se oyen, las ideas se comunican a través de la convención de la palabra, la idea adquiere forma a través de las letras y de que la superficie impresa trasciende el espacio y el tiempo, la superficie tradicionalmente impresa, será, seguramente trascendida. *La electro-biblioteca* (Ed. Lissiski)

Hoy existen incluso estilos de letra que deben su diseño y nombre a un filtro de un programa, como es el caso de *Blur*.

Aún en respuesta ante las propuestas de diseño súper complicado y de carácter decorativo en el diseño y específicamente en el diseño de y con tipografía en los 90’s, los diseñadores pasaron de distinguirse dramáticamente de los hábiles aficionados operadores de programas a competir con ellos.

Muchas de las fuentes actuales tienen formas fuertemente influidas por la tecnología, como Emigre Ten de Zuzana Licko, en la que se exploraba la imagen con efecto de bitmap, o la OCR-A, un diseño inspirado por ingenieros que requerían un diseño legible para la computadora.

Como dice Lewis Blackwell, “los tipos son claros deudores de sus contextos tecnológicos y están en los libros de historia... cada día resulta menos factible establecer un sistema de clasificación cerrado, dado que, como ahora ya sabemos, la naturaleza creativa del objeto determina que siempre se busquen nuevas formas que se salgan de las estructuras existentes....no existe un manual de reglas, sino una serie de posibles lecturas que se pueden hacer de cada nueva tipografía y de las cuales puedan extraerse sus coordenadas. No obstante nunca serán fijas”

Así como los artesanos griegos embadurnaban con graffiti sus estatuas, la valoración de la letra desde el punto de vista de su dimensión de imagen resurge de forma cíclica, la letra es más forma que signo en el graffiti actual y otras expresiones artísticas o de comunicación, (recordemos a Marinetti).

La cultura del ciberespacio impregna nuestra vida, prácticamente no hay forma de evadirse.

La contextualización del diseño de fuentes a necesidades cada vez más específicas ha llegado al punto en donde se diseñan estilos de letra especiales para algún tipo de disfunción, como la dislexia, con su respectiva alteración intencional de la forma de los caracteres, y diseños de fuentes especiales para percibirse en la pantalla, como la tan exitosa - y para los puristas, aberrante - imitación de Helvética, Arial, o bien alfabetos

especiales para los mensajes SMS, diseñados por uno de los más exitosos tipógrafos de la actualidad Erik Spiekerman, con una serie de signos combinados que dan por resultado verdaderos pictogramas con un alto grado de iconicidad y ¡ sin vocales!.

¿Cual será el futuro de la letra como la conocemos?, De las pinturas de Altamira y Luscaux al alfabeto latino transcurrieron 15000 años, reflexionando en la percepción de temporalidad actual ¿volveremos a la logosfera en algunos cuantos cientos?

“Primero hubo signos para acciones, más tarde para conceptos e ideas y solo mucho más tarde letras.

El lector de hoy lee palabras y frases como signos- no como letras- él ve:

La **S** como una serpiente

La **M** como una montaña

La **Y** como una copa

La **A** como una bebida deliciosa

¿Y por qué no la **E** como una golondrina en vuelo?”

Adrian Frutiger.



CAPÍTULO 1

Tipografía Latinoamericana contemporánea

La tradición tipográfica más antigua proviene de seis países europeos: Alemania, Italia, Francia, Holanda e Inglaterra. Latinoamérica permaneció al margen del desarrollo de los instrumentos y los procedimientos tecnológicos del sector, históricamente importados desde los países desarrollados en este rubro.

Es prácticamente hasta la década de los setentas del siglo XX, que empiezan a notarse algunos cambios radicales en esta región. Citemos como ejemplo a Venezuela: el diseñador tipográfico venezolano John Moore plantea: “La creación tipográfica profesional en Venezuela tiene una data muy reciente, motivadas por varias razones, en primer lugar a lo complicado de los procesos de creación y producción de los caracteres tipográficos tradicionales del pasado basados en los tipos de plomo, que solo las grandes potencias o países de gran tradición tipográfica eran capaces de producir o comercializar, nuestra pobre influencia geográfica, la cultura pragmática y lo

engorroso de dichos procesos, negó tal creación que solo fue posible gracias a la reproducción fotomecánica.”

Es entonces cuando, a partir de que se extiende el uso de fotocomponedoras, la tipografía en Latinoamérica se comienza a resignificar. Tradicionalmente este *oficio*, como dominio se aprendía en el taller, de la mano del maestro y de forma común en las escuelas de artes y oficios.

Los profesionales extranjeros que impartían este oficio generalmente habían sido formados en escuelas como Ulm o habían sido discípulos de expertos como Tom Carnase y Adolphe Mouron.

Al respecto dice el colombiano Henry Naranjo:” En la década de los cincuenta del siglo XX la tipografía era asimilada al oficio de imprimir, y se enseñaba en las instituciones de educación no formal que proveían de técnicos a las industrias; en las décadas de los sesentas y setentas de este siglo, si bien es cierto que se continuó con esa tradición, ésta comenzó a ser enseñada en las carreras de diseño gráfico que se iban abriendo. Vale decir que muchas carreras de diseño gráfico comenzaron siendo programas de arte publicitario o dibujo publicitario, donde se enseñaban los principios de rotulación y se daban criterios de espaciamento y legibilidad. Así mismo se daban los fundamentos de composición tipográfica a partir de los tipos metálicos”

Los vertiginosos avances tecnológicos y la transformación paradigmática en el ámbito social dominante han sido determinantes para la revolución tipográfica que observamos. Durante las dos últimas décadas principalmente esta evolución tecnológica ha propiciado cambios que rebasan lo meramente técnico-

instrumental. Este fenómeno en América Latina posibilitó algo antes difícil de concebir: la producción local de tipos.

No olvidemos que los cambios tecnológicos inciden en transformaciones de prácticas sociales. Ante este nuevo escenario los diseñadores latinoamericanos se enfrentaron al cuestionamiento de que si bien las nuevas tecnologías pusieron al alcance de la mano la posibilidad de diseñar tipos, ¿para qué diseñar nuevos? Y ¿en qué medida esos diseños deben responder a las necesidades del público latinoamericano?

La respuesta a estas interrogantes nos permite un acercamiento al cambio de paradigma del diseñador y usuario de tipos en América Latina. Hoy como nunca se busca encontrar esa relación entre el diseño y la función de la tipografía y la identidad, las raíces culturales y las necesidades específicas regionales de los usuarios. En este sentido Latinoamérica se propone construir su lugar como productor de tipografía, tratando de escribir su propia historia, si reproducir experiencias de otros espacios y de manera muy atenta a su contexto.

La enseñanza de la tipografía en A.L. es actualmente una saludable práctica heterogénea, ya que es prácticamente imposible reflexionar sobre ella desde un solo punto de vista, ni existe una teoría tipográfica que pueda abarcar todos sus aspectos. A finales de la década de los 80 del siglo XX, después de la creación de las carreras de diseño gráfico en las escuelas y universidades latinoamericanas, se comenzó a discutir sobre la implementación de cursos de tipografía, con una heterogeneidad en los enfoques de contenidos y procesos metodológicos para su impartición. Actualmente Tipografía se imparte como

asignatura autónoma en muchas carreras relacionadas al Diseño en países como Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela.

La actividad tipográfica latinoamericana se puede apreciar en los últimos años a través de una gran cantidad de eventos como jornadas académicas, seminarios, diplomados y cursos de postgrado. Cada vez más se realizan congresos y encuentros de profesionales. Es digno de analizar cómo cada país presenta intereses particulares en su quehacer tipográfico, como menciona el prestigiado tipógrafo argentino, Alejandro Lo Celso en su artículo “Tipo y lengua: tipografía e identidad Nacional”: “Es evidente el interés que Argentina presenta por el desarrollo de tipografías para textos y títulos, Chile inclina la balanza por las tipografías para pantalla y en cambio Brasil muestra interés por el desarrollo de fuentes experimentales”. Curiosamente parece que en México los diseñadores de fuentes se inclinan por los diseños display, tal vez debido a que muchos de los jóvenes diseñadores incursionan en este ámbito a través de la experimentación.

Otro ejemplo de esta vertiginosa actividad es el siguiente: cuando escribo estas líneas nace *TipoType*. Es un proyecto internacional, colectivo y autónomo de distribución de tipografías, en manos de tipógrafos. Colectivo pues supone la suma de esfuerzos y capacidades en torno al objetivo de establecer las mejores condiciones de desarrollo y distribución de tipografías, para los tipógrafos y los usuarios, en el corto, mediano y largo plazo. Totalmente en manos de tipógrafos, pues todas las personas vinculadas al proyecto practican en alguna de las variadas facetas (diseño, educación, teorización, etc.) de la disciplina tipográfica.

Funcionamiento: El proyecto TipoType se sustenta en las dos instancias de trabajo tipográfico en cuanto a las modalidades de participación: la individual y la colectiva. La venta de cada licencia tipográfica supone un ingreso de entre un 85 y 90%* para el diseñador y un 10 a 15%* para un colectivo tipográfico previamente definido por el diseñador. El mecanismo encontrado (y elegido) para la distribución de las utilidades -por cierto perfectible- mantiene la independencia y autonomía de cada diseñador, ya sea para sí o en representación de un grupo de diseñadores tipográficos, asociado a TipoType.

Esta sumatoria de esfuerzos posibilitará un accionar grupal tendiente a mejorar las condiciones de difusión, negociación, generación, etc. Capacidad que podrá ser aprovechada o no por cada diseñador según su interés y voluntad.

Por tanto, si bien TipoType intentará buscar mecanismos de distribución que excedan su plataforma operativa, no tendrá la capacidad de manejar las tipografías frente a terceros sin el consentimiento expreso y puntual para cada operación Internacional, pues si bien el punto de partida es el movimiento tipográfico de Uruguay y a partir de él el latinoamericano y, más ampliamente, el iberoamericano, no hay una limitación geográfica preestablecida para quienes acuerden con los principios expresados en este proyecto.

Las fundidoras más representativas latinoamericanas contemporáneas son las siguientes:

Andinistas

Emptytype.net

Kimera Type Foundry

Latinotype (Chile)

Letrizmo digitipia

Outras fontes (Brasil)

Pampatype (Argentina)

Typetones

Typetogether

TipoType

Type Republic

El paradigma tipográfico latinoamericano actual es una dicotomía constante entre el pasado y el futuro de la disciplina. Los acelerados cambios compiten con la ausencia de una tradición, y aunque la historia del diseño y la tipografía se remonta a muchos siglos, se encuentra apenas en vías de legitimar su especificidad, aspecto que hace referencia a aspectos de carácter cultural, social, económico y particularidades de comunicación visual local. A los actores de este estadio de transformación de la tipografía regional les corresponderá trazar el mapa que guíe y permita la comunicación y la realimentación entre pares, que fortalezca esa búsqueda de identidad y permita la difusión hacia el mundo del hacer tipográfico de los latinoamericanos.

1.1.2 Estado actual de los estudios de Tipografía en México

La disciplina de la tipografía en México y Latinoamérica se ha resignificado debido en gran medida a un renovado auge que ha determinado transformaciones importantes esta área de conocimiento. Algunas éstas se revelan claramente a través del papel que la tipografía ha venido ocupando paulatinamente dentro de la oferta educativa. Éste fenómeno se debe principalmente a las demandas del mercado profesional. Existen una significativa cantidad de ejemplos de ello, dentro de los cuales están el diseño de fuentes particularizadas o uso específico; así como el diseño de fuentes enfocadas a problemáticas particulares. En el primer caso podemos referir ejemplos como la fuente *Presidencia* de Gabriel Martínez Meave, para la presidencia de la república en el periodo de Felipe Calderón; *Fondo* de Cristóbal Henestrosa, para la editorial Fondo de Cultura Económica; *Soberana* de Cristóbal Henestrosa, para la actual presidencia de la república; en el segundo caso podemos referir como ejemplo emblemático *Read Regular*, fuente diseñada específicamente para disléxicos o bien la fuente diseñada por Erik Speackerman para la compañía Nokia, con adaptaciones especiales para mensajes SMS.

Existen como nunca antes en Latinoamérica y en especial en nuestro país una gran cantidad de actividades relacionadas a esta área, como el congreso Tipografía (Congreso nacional de tipografía en México), la Bienal Letras Latinas (organizada con

la intención de difundir el diseño de fuentes latinoamericanas a partir de la revista argentina *typoGráfica*, dirigida por Rubén Fontana, *Tupigrafía en Brasil* y *Typo* (Primera revista en México especializada en tipografía. Su objetivo es la difusión del trabajo tipográfico mexicano) en México; los foros: Digital, Tipitos, Tipocracia, Tconvoca, etc.

Letras Latinas contó con dos ediciones: 2004 y 2006 y los países participantes en esta última edición fueron: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Paraguay, Uruguay y Venezuela, sumándose también Cuba, Perú y El Salvador.

A la salida de Rubén Fontana la bienal cambió su nombre a Tipos Latinos y en el año de 2008 se celebró en nuestro país, en esta ocasión se sumaron también al evento Bolivia, Ecuador y Paraguay.

Este evento Latinoamericano es revelador ya que por ejemplo, en 2004, el número de trabajos presentados en la Bienal fue de 32 trabajos, pero en 2006 el número creció a más de 130.

El incremento también se hace notorio en el número de trabajos seleccionados: en Letras Latinas 2006 resultaron seleccionados seis trabajos mexicanos; en comparación en Tipos Latinos 2008 el número ascendió a 21 de los cuales tres fueron galardonados con una constancia de excelencia, es decir México fue el país indiscutiblemente ganador.

Crédito especial merece el esfuerzo de personalidades como Francisco Calles, Héctor Montes de Oca e Ignacio Peón con su revista *Typo*, fundada por ellos en 2003, siendo esta publicación especializada en tipografía que ha impulsado especialmente la promoción del quehacer tipográfico mexicano.

Hoy como nunca existen una buena cantidad de sitios especializados en tipografía, como *unostiposduros*, sitio de origen español que publica de forma permanente y constante artículos e información de gran calidad sobre la materia.

Uno de los países donde se aborda esta área de conocimiento con más interés es Argentina, que produce una gran cantidad de investigación especializada y trabajo gráfico al respecto.

Orgullosamente se puede decir que nuestro país (en donde por cierto existe una gran tradición de carácter popular en el manejo de la letra a través de la rotulación manual) en los últimos años también se ha sumado a este trabajo, y hoy en día hay cada vez mas profesionales interesados que desarrollan tanto investigación como producción y aplicación de tipografía para la comunicación visual. Diseñadores como Gabriel Martínez Meave que aparte de ser tipógrafo es ilustrador y diseñador, cuenta con varios reconocimientos internacionales a su trabajo ó Cristóbal Henestrosa, egresado de la ENAP-UNAM, merecedor del reconocimiento a la mejor tesis de licenciatura nacional con su proyecto “Espinoza, rescate de una tipografía novohispana” que se transformó después en un exitoso libro y que recientemente ingresó al Type Directors Club de Nueva York, con su trabajo “Fondo”, una fuente para texto corrido solicitada por una de las editoriales más importantes de América Latina, Fondo de Cultura Económica, Con esta misma distinción han sido reconocidas las fuentes Basílica, Arcana, Mexica , Darka y Presidencia, todas de Gabriel Martínez, Fontana ND, de Rubén Fontana, Argot, Bunker, de Héctor Montes de Oca, Rayuela, de Alejandro Lo Celso, Chocolate, Relato Sans, Lorena y Burgess.

Como mencionaré con más detalle mas adelante en la última versión del evento “Tipos Latinos” celebrado en Veracruz, la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, obtuvo el mayor número de trabajos seleccionados.

El trabajo tipográfico latinoamericano y específicamente mexicano cada vez se inserta más en el escenario internacional, a través básicamente de *fundiciones digitales*, nombre que reciben en remembranza de la producción de tipos de metal en fundidoras. Como ejemplo tenemos a Kimera type, de Gabriel Martínez, Pampa type, fundición de origen argentino sumamente exitosa, Ovni Type, EmyType, Hipopótamo, etc.

Fuentes como Arcana, Lagarto, Fontana ND, Rayuela han sido también premiadas en certámenes extranjeros, por su gran calidad.

Cabe resaltar un hecho importante que es a todas luces significativo de los aspectos antes expuestos y es la creación de la maestría en diseño tipográfico en el Centro de Estudios Gestalt de Varacruz. Esta maestría es única en nuestro país, pero lo realmente significativo es que solo existen tres en el mundo: la perteneciente a la Universidad de Reading en Inglaterra, en La Haya en Holanda y la de México.

En México se está empezando a formar un nuevo escenario en el ámbito de la tipografía ya que no solo hay cada vez más diseñadores jóvenes especializándose en este conocimiento, sino que se está construyendo una nueva cultura del consumo y comercialización. Pionero en esta materia es Gabriel Martínez con *KimeraType*.

Es interesante analizar el porqué la Escuela Nacional de Artes Plásticas cuenta con el mayor número de diseñadores de tipos en este momento, con un total de nueve de entre 29 retomando estos datos de una selección presentada por Gabriel Martínez Meave, Leonardo Vázquez, Marina Garone e Isaías Loaiza en la conferencia “México, Forging the Character”, dictada en TypeCon 2007 evento organizado por The Society of Typographic Aficionados en la ciudad de Seattle, Estados Unidos y los diseñadores de la ENAP participantes de la Bial Letras Latinas 2008. Las otras Instituciones Educativas que actualmente cuentan con diseñadores de tipos reconocidos son: Universidad Iberoamericana, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Intercontinental, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Estudios Gestalt y Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Otro dato interesante es que de los 29 diseñadores mencionados nueve son egresados de la maestría en diseño tipográfico por el Centro de Estudios Gestalt y tres cuentan con estudios en el extranjero. A manera de resumen presento una lista de los diseñadores contemporáneos mexicanos más connotados, con algunas de sus creaciones, ya que representa una clara señal del interés de los diseñadores y los estudiantes de diseño por esta área de conocimiento:

Alejandro Magallanes: Cinematográfica
Ángeles Moreno: Sta. Clara
Armando Pineda: Arritmia
Armin Vit: Modular
Beatriz Valerio y Felipe Coca: Leche

Carolina Rodríguez: Hendrix
Cristóbal Henestrosa: Espinoza, Fondo
David Ortiz: Cadore Romain
David Kimura: Chayote, Plasma, Sofía Sans
Diego Mier y Terán: Viko
Eric Olivares: Cire-Type, Kafeína
Edgar Reyes: Belly Boy, El Chalán, Euphoria, La morena, Morphosis, Pronst LCD, Iskra, Synthetic Propaganda
Enrique Ollervides: Bloke, Fierros, Khaki, Led Gothic, Luchita Payol, Pólvora, Tabique, Urbe
Francisco Toscano: Mimo Font
Gabriel Varela: Tlayuda
Giné Martínez: Istria
Gonzalo García Brecha: Enrico
Gabriel Martínez Meave: Arcana, Artifex, Aztlán, Basílica, Darka, Economista, Ferra, Indio, Integra, Ironía, Fulgora, Lagarto, Mexica, Mitla, Neocodex, Nota, Orgánica, Presidencia, Sol, Rondana, PSUC, Sólida
Héctor Herrera: Menino
Héctor Montes de Oca: Montesquieu, Búnker Font
Heidi Puón: Julia
Ignacio Peón: Mexican Gothic, Incompleta
Jorge de Buen Unna: Unna
José Luis Cóyotl Mixcóatl: Alacrán, Ángel, Be Happy, El Chamuco, Éon, Ix, Maria, Mixcóatl, Navigator, Santaneca, Super, Toro, Vulcana



Juan Manuel Arboleyda: Sonera Type
Kamie Guaida: Gardenia, Pixilated
Leonardo Vázquez: Proteo, Búnker Type, Lectura,
Señal México
Mauricio Tello: Altiva
Miguel Ángel Padriñán: Espiral
Mónica Peón: Mariel
Octavio Alonso López: Revolver
Oscar Salinas: Rotman, Gruesa
Raúl Plancarte: Tauran
Víctor Martínez: Tzompantli.

(Relación obtenida de la tesis de licenciatura: “Catálogo de Tipografía contemporánea”, Karina Díaz Barriga, ENAP/UNAM, 2009.)

El panorama es esperanzador y responsabilidad nuestra, de los profesionales de la enseñanza del diseño, impulsar en las nuevas generaciones de diseñadores el interés por abundar en el estudio y ejercicio de la tipografía con una nueva concepción del servicio del diseño en la sociedad.

Reflexionando acerca de esta transformación es inevitable pensar en un asunto que nos atañe de forma directa: la enseñanza de la tipografía en las escuelas de diseño.

Hace unos pocos años el conocimiento y la práctica de la tipografía en las escuelas de diseño parecía ser una actividad de carácter complementario, este fenómeno actual nos obliga a analizar y revalorar constantemente su pasado y replantear su futuro.

En América Latina nos enfrentamos a un proceso de legitimación de la disciplina tanto del diseño como de la

tipografía, a diferencia de países como Estados Unidos y principalmente Europa, donde existe una gran tradición en el área.

Tendremos que replantearnos pronto y de forma constante la necesidad de promover investigación en este conocimiento ya que es un reflejo de cambios sociales, políticos y culturales. La tipografía es la expresión gráfica y visual de la lengua hablada y por tanto parte inherente del hombre.

La tipografía es cultura.



CAPÍTULO 2

Antecedentes de la enseñanza de la tipografía en la ENAP

2.1 El origen de la enseñanza de la tipografía en México

2.1.1 La caligrafía española, antecedente de la tipografía en España

Las contribuciones dedicadas al estudio de la gran obra producida durante la segunda mitad del siglo XVIII por los grabadores de punzones españoles son escasas, así la actividad de los punzonistas no ha sido debidamente valorada a pesar de su enorme importancia en el buen funcionamiento de la Imprenta Real, industria que carecía de tradición en España; asimismo la abundante y brillante producción tipográfica española de ese período continúa siendo prácticamente ignorada por las investigaciones bibliográficas extranjeras y tampoco ha merecido el interés entre los historiadores del libro español.

Puede afirmarse que uno de los aspectos a los que no se ha prestado la debida atención y que justamente puede considerarse como la principal peculiaridad estilística de algunos de los caracteres diseñados en ese período, es su estrecha vincula-

ción con las formas caligráficas. Se señala, por tanto, la particularidad caligráfica como elemento distintivo y diferenciador de los caracteres españoles en relación con los extranjeros, ciertamente lógica en un país con una arraigada tradición en esta disciplina (Updike, 1937: 87). A diferencia de la escasa atención prestada a la tipografía española, las más prestigiosas figuras de la caligrafía ibérica siempre han sido altamente valoradas fuera de España.

En los tipos españoles de este período son evidentes las extraordinarias cualidades caligráficas, especialmente en las letras cursivas; sin embargo no parece que la influencia de la escritura manual en la tarea de los punzonistas hubiera sido tan sistematizada. Ciertamente la actividad de los grabadores de punzones españoles estuvo principalmente subordinada a los propios modelos tipográficos, los cuales siguieron de forma más o menos estricta en relación con la capacidad técnica de cada uno de ellos. Es notable que las cualidades caligráficas en los tipos españoles se muestran de forma muy evidente en los diseños de los dos grabadores formados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Antonio Espinosa de los Montes y Gerónimo Antonio Gil (Updike, 1937: 87).

De cualquier modo, no parece que la vinculación de la escritura manual a los diseños tipográficos fuera el resultado de una operación relativamente programada. Es posible que fuera la propia inexperiencia de los grabadores de punzones españoles, incapaces de encontrar modelos adecuados para establecer el diseño de los nuevos caracteres, la que propició que ellos optaran por buscar sus referentes entre los ejemplos caligráficos.

La apariencia caligráfica de los tipos grabados por Gerónimo Antonio Gil, así como también de otros caracteres españoles de este período, entre los que sin duda habría que considerar los de Antonio Espinosa de los Monteros, es tan evidente porque traduce directamente el diseño de la forma escrita. Como señala Updike (1937: 87), esos tipos fueron modelados directamente de la caligrafía española -entonces considerada ideal para documentos o cartas-, así por ejemplo, las letras en cursiva, en algunos de estos ejemplares terminan con un relleno de pluma.

Aun así, este mismo autor no considera que esta estrecha dependencia de la escritura manual sea una elección plenamente madura y voluntaria, en concordancia con el peso de la fuerte tradición caligráfica característica en el país, sino que se relaciona con la falta de experiencia de los grabadores de punzones españoles, considerando que en otros países donde el oficio estaba ya arraigado, hacía tiempo que se había desechado la ineficaz tendencia de copiar de forma tan directa las letras escritas para convertirlas en formas tipográficas.

Resulta evidente que la falta de tradición en esta disciplina pudo condicionar la tarea de los punzonistas españoles, quienes se vieron obligados a elegir sus referentes de diversos ámbitos. La vinculación de algunos de los principales grabadores de punzones con conocidos calígrafos es razonable si se toma en cuenta el prestigio que estos últimos disfrutaban en la sociedad española de la época.

En este sentido, se considera que los calígrafos eran los profesionales más aptos para definir las características formales de

las letras, y los más capacitados para revisar y corregir las creaciones de los novatos punzonistas. Tal vez así lo consideró Juan de Santander, el Bibliotecario Real, al involucrar a Francisco Javier de Santiago Palomares, el más prestigioso de los calígrafos españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, en las labores que Gerónimo Antonio Gil empezaba a realizar para formar el taller de fundición de la Real Biblioteca.

Fue hasta el año 1761 que por orden real se le encomendó a Juan de Santander el establecimiento de una imprenta agregada a la Real Biblioteca, aunque hacía algunos años que trabajaba en este proyecto y especialmente en adquirir los materiales para formar un taller de fundición. En 1754 había hecho traer de Holanda cuatro fundiciones de letra, y posteriormente compró varios de los escasos juegos de matrices que existían en el país, en específico los que estaban en posesión de la viuda de José de Orga y los que habían sido de Gabriel Martín Cabezaero, e incluso alquiló los que pertenecían al Colegio Imperial de los jesuitas.

Conocedor de los problemas endémicos que habían caracterizado el ámbito, Santander resolvió acertadamente actuar contra el que consideraba el principal obstáculo que dificultaba el desarrollo de la imprenta española: la escasez de tipos de imprenta. Decidido a cortar la tradicional dependencia del material extranjero, insistió en su iniciativa de fundar un taller de fundición como paso necesario para el buen funcionamiento del taller de la Real Biblioteca, con la voluntad manifiesta de que al paso del tiempo debería permitir también el poder abastecer con tipos de calidad a un amplio número de talleres de imprenta.

Sin embargo, Santander pronto quedó convencido de la imposibilidad de formar una colección de matrices coherente juntando los escasos y ya antiguos juegos existentes en el país, así como también de la dificultad de reparar sus defectos. Por otra parte, consciente de la política proteccionista impuesta por Carlos III, juzgó del todo inconveniente proponer la adquisición a un precio muy elevado de los materiales necesarios en el extranjero, así decidió finalmente intentar realizar todo el proceso de producción de tipos grabados en España.

2.1.2 *Gerónimo Antonio Gil y la Real Biblioteca*

Para llevar a cabo la difícil comisión de producir los tipos se recurrió a Gerónimo Antonio Gil, quien conocía ya las particularidades del oficio y tenía cierta experiencia en esta especialidad. Se había iniciado en dicha actividad completando o reparando las faltas de juegos de matrices ya existentes, pero su constancia le permitió vencer las diversas dificultades que representaba esta disciplina prácticamente desconocida en el país y consiguió completar en su totalidad un cuerpo de letra. Gerónimo Gil presentó al bibliotecario mayor, Juan de Santander, las matrices, los punzones y los contrapunzones del grado de letra llamado Atanasia y propuso ejecutar todos los demás que se consideraran necesarios. Inicialmente, le fue encomendada la tarea de completar uno de los antiguos juegos de matrices: la

letra Parangona. Posteriormente, una vez visto el éxito y calidad de su trabajo, se le encargó la fabricación de nuevos punzones y matrices para crear los diversos grados de caracteres. La participación del calígrafo Francisco Javier de Santiago Palomares en este proyecto no sólo está totalmente documentada, sino que incluso puede asegurarse que se inicia prácticamente en el mismo momento en que Santander confía a Gerónimo Gil la realización de tan extraordinaria empresa. En 1766, el mismo año en el que Gil inicia su vinculación con la Real Biblioteca, Santander solicitó a Santiago Palomares que estuviera presente en el reconocimiento y tasación, que debían hacer Gerónimo Gil y los fundidores de letra Miguel Sánchez y Joseph Pérez, de las matrices del Colegio Imperial que quería adquirir para formar el taller de fundición.

Santiago Palomares aceptó el encargo, “gustoso” por su afición a todo lo concerniente al “admirable arte de imprimir”, como demuestra un documento con fecha de marzo de 1767 (BN de España, Archivo 0079/05), en el que efectivamente aparece el nombre del calígrafo, junto al de Gil y sus dos fundidores, dando el visto bueno a la adquisición de los materiales del Colegio Imperial. Cabe confirmar que la consulta de la documentación conservada sobre este asunto, permite asegurar que la participación de Santiago Palomares no se limitó a la tasación de viejas matrices. Es sabido que continuó vinculado al proyecto revisando y corrigiendo las muestras de letra que se le remitían, varias de ellas fruto de las matrices que Santander había adquirido y otras como resultado de los punzones que Gil estaba grabando para el taller de la Real Biblioteca.

El análisis de varias muestras de letras grabadas por Gil y de las que Santiago Palomares otorga su opinión en anotaciones al margen, dando su visto bueno o rectificando aquellos caracteres que no le parecen lo suficientemente correctos, inducen a pensar que el papel del calígrafo pudo ser en mayor medida puramente consultivo. Pese a que resulta bastante complejo establecer con exactitud el grado de participación de Santiago Palomares en los diseños de Gerónimo Antonio Gil, las particularidades estilísticas de los caracteres que el punzonista grabó durante este período -los cuales se encuentran bastante alejados de los modelos que había realizado con anterioridad a su vinculación con la Real Biblioteca-, inducen a pensar que la influencia del prestigioso calígrafo fue posiblemente mucho mayor de lo que en un principio podría parecer.

De hecho, no sólo no debe descartarse su posible influjo en la elección de modelos para los nuevos caracteres grabados por Gil, sino que incluso debe considerarse su muy probable influencia en la definición formal de algunos caracteres, concretamente en la concepción de la letra cursiva. Es significativo que un autor como Daniel B. Updike, sin tener conocimiento de la participación de Santiago Palomares en el proyecto de formación del taller de fundición de la Real Biblioteca, comparara el aspecto caligráfico de los caracteres diseñados en la España de este período con las muestras de escritura aparecidas en el tratado *Arte nueva de escribir*, impreso por Antonio Sancha en 1776, y que erróneamente el autor estadounidense considerara una reedición del texto publicado en 1615, con el título *Nueva arte de escribir*, por el calígrafo del siglo XVII Pedro Díaz de Morante.

En realidad, la falsa atribución es hasta cierto punto comprensible si se revisa el título completo de la obra, *Arte nueva de escribir*, inventada por el ilustre maestro Pedro Díaz de Morante, y en el que Francisco Javier de Santiago Palomares, el auténtico autor de este tratado de importancia decisiva para la historia de la escritura en España, se manifiesta heredero de la tradición y estilo de Díaz de Morante, enalteciendo el excelente método de escribir utilizado por éste a principios del siglo XVII.

Ciertamente con excepción de los caracteres grabados por Gil, no parece que puedan determinarse elementos característicos de este tipo de letra de escritura en la mayoría de los modelos realizados por los punzonistas españoles. De hecho, la definición formal de los diseños ibéricos de este período, incluidos los de la Real Biblioteca, se estableció con anterioridad a la aparición del famoso tratado de Santiago Palomares. Sin embargo, parece claro que la principal aportación de Santiago Palomares y sus magníficas muestras fue la de recuperar una brillante tradición caligráfica que se había corrompido por influencias externas, instaurando nuevamente el gusto por la letra bastarda identificada como el estilo nacional de escritura.

Un elemento que debe tomarse en cuenta, y que puede confirmar el papel influyente de Santiago Palomares en la actividad del punzonista, es un borrador a modo de muestra de letras, que el calígrafo dibujó y envió a Gil con una nota adjunta, con fecha del día 13 de abril de 1768 (BN de España, Archivo 0077/01), en la que escribía:

Amigo y señor D. Gerónimo, como anoche hablamos de muestras, o pruebas de letras, vine con animo (*sic*) de formar el borrador adjunto. Véale Vmd. Y muéstrele si gusta, al Sr. D. Juan [Santander]. En ella se descubrirá todo, así en redondo como en bastardo. De cada clase se debe hacer una muestra, y las rayas deben ser de viñeta. Creo que puesta en limpio hará un buen efecto.

En este boceto, Santiago Palomares no sólo mostraba sus preferencias estilísticas en la formación de las letras redondas y cursivas, sino que también proponía a Gil un ejemplo de cómo debía presentar de forma correcta sus caracteres en una hoja de muestras.

Este ejemplo de distribución de caracteres, fue utilizado por Gil para componer una muestra en la que reproducía toda la variedad de estilos necesarios en un único cuerpo de letra (versales, versalitas, minúsculas redondas y cursivas, ligaduras, acentos, numerales, etc.), y en la que se puede leer, en una indicación impresa al pie: “Estas matrices son abiertas por Don Gerónimo Antonio Gil, año de 1765” (BN de España, Archivo 0077/01). Si bien es cierto que Gil abrió un juego completo de matrices con anterioridad a su actividad en la Real Biblioteca, es más que probable que esta hoja de muestras hubiera sido compuesta con posterioridad al borrador de Santiago Palomares, que como ya ha sido señalado, fue realizado a principios de 1768.

Resulta claro que los caracteres que Gil exhibe en esta muestra presentan ya ciertas características que no corresponden al modelo renacentista que el punzonista siguió en sus inicios,

y en los que copiaba fielmente el modelo que le brindaban las escasas matrices existentes en el país. Asimismo, se conserva una muestra con los diseños de la letra Atanasia que Gil presentó inicialmente a Santander para demostrar su capacidad para ocuparse del proyecto que el bibliotecario real tenía entre manos, que permite confirmar la absoluta vinculación de sus creaciones iniciales con modelos renacentistas, popularizados principalmente por el francés Claude Garamond, que monopolizaban la impresión en España desde mediados del siglo XVI, y que reemplazaron a las viejas letrerías góticas procedentes del período incunable.

Es posible conjeturar que la inicial vinculación de Gil con el fundidor Bernardo Ortiz, para quien había trabajado completando o reparando sus viejos juegos de matrices, no sólo le había permitido adquirir la experiencia necesaria para realizar esta actividad, sino que también le facilitó la adquisición de un modelo de referencia para sus creaciones.

La comparación de los caracteres grabados en esta fase inicial, con los de la hoja de muestras adjunta a su solicitud de ayuda, presentada al monarca Carlos III en 1774, así como los del volumen “Muestras de los nuevos punzones y matrices para la letra de imprenta executados por orden de S.M. y de su caudal destinado a la dotación de su Real Biblioteca”, publicado en 1787, demuestra una evidente evolución en los diseños de Gil. En realidad, y aunque se sigue moviendo entre las formas de corte humanístico, su modelo inicial renacentista parece haber sido sustituido por el barroco representado por los caracteres holandeses del siglo XVII. Se percibe en los nuevos diseños de

Gil un ligero aumento en el contraste entre los trazos gruesos y finos, el incremento de la altura de la **x**, y por tanto una reducción de las ascendentes y descendentes, así como también la aparición de pequeñas gotas en las terminaciones de las letras **c, f, g, r, o, y**, elemento característico de algunos diseños barrocos o neoclásicos.

En la gran hoja de muestras que presenta en su solicitud de ayuda de 1774, Gerónimo Antonio Gil exhibe toda la variedad de cuerpos de letra en los que estaba trabajando y de los que algunos estaban todavía por concluir. Utilizando un texto muy conciso: “*Christophorus Plantinus, Regius Antuerpiensis Architypografus*”, el cual repite para cada grado de letra, y que demuestra su voluntad manifiesta de presentar exclusivamente los nuevos diseños en perjuicio de los caracteres de estilo renacentista, de los que no queda rastro en este ejemplar. También se presentan en esta hoja ejemplos de alfabetos orientales: hebreo, griego y árabe, así como una letra gótica, que en realidad es una letra visigótica del ámbito castellano-leonés; sin duda un ejemplo más del decisivo influjo de Santiago Palomares, uno de los más prestigiosos paleógrafos de su tiempo, en la actividad que estaba realizando Gerónimo Gil.

Por el contrario, el libro de muestras de la Real Biblioteca, impreso en 1787 por orden del entonces director de la imprenta y tallador de fundición de la Real Biblioteca, Manuel Monfort, ofrece una imagen mucho más confusa de las características formales de los diseños de madurez de Gil. Los caracteres que el punzonista grabó para la Real Biblioteca se entremezclan en ocasiones, a veces confundidos dentro de un mismo grado,

con aquellos de corte renacentista que grabó en sus inicios, con los de las matrices adquiridas por Santander, e incluso con otros realizados posteriormente por los operarios que debieron reemplazar a Gil, seguramente sin tener la formación y habilidad suficiente, en la tarea de completar aquellos juegos de punzones que aquél no había podido terminar.

En las setenta y cuatro páginas que forman el volumen, realizado en una estructura compositiva idéntica al *Manuel Typographique* de Pierre-Simon Fournier, se presentan los diversos grados que ya aparecían en la hoja de 1774 (varios de ellos fundidos también en un cuerpo superior), además de letras griegas, hebreas y árabes, una amplia variedad de capitulares, algunas viñetas, y finalmente una nueva cursiva de texto, vinculada sin duda a los diseños de transición que había popularizado el mismo Fournier y que muy probablemente se realizó con posterioridad al traslado de Gil a México.

Cabe recordar que el volumen de muestras se imprimió casi una década después de que Gil dejara España rumbo a su nuevo destino, y pese a que partió cargado con las herramientas necesarias para cumplir la promesa que le hizo a Santander de continuar en México la obra que había dejado sin terminar, no hay constancia de que enviara nuevos punzones para completar la colección del taller y, en cambio, sí se documentan varios y poco fructíferos intentos de encontrar un nuevo punzonista que pudiera concluir las tareas que habían mantenido ocupado a Gil durante más de doce años.

Pero al margen de la evidencia más o menos clara de sus referentes tipográficos, lo cierto es que la variedad estilística

de los caracteres de la Real Biblioteca los convierte en los más originales en la ya de por sí excepcional -no sólo por su calidad sino básicamente por su falta de antecedentes-, producción española de este período. En este sentido, no puede dejarse de mencionar la particularidad de su diseño que más ha llamado la atención: la peculiaridad formal de las letras **J** y **U** mayúsculas.

Este aspecto ha sido ya ampliamente analizado por Enric Tormo, quien en varias estudios ha analizado la aparición de este pequeño apéndice o asta que, según apunta, no se encuentra en toda la producción tipográfica del siglo XVIII (Tormo Freixas, “Noticia de Gerónimo Antonio Gil”: 9-10). Considera este autor que esta “curiosidad tipográfica”, que se atreve incluso a bautizar como “gilismo”, y que por cierto ya es perceptible en las capitulares de la hoja de muestras fechada en 1765, es un rasgo muy común en una buena cantidad de caracteres grabados al cobre anteriores y contemporáneos a Gil. La formación de esta pequeña asta es, en opinión de Tormo, el resultado de la dificultad de unión entre el trazo vertical descendiente y la curva de la base con sus diferencias de grosor en la talla al buril, ocasionado por la forma de corte empleada en el grabado de textos.

Aunque parece claro que Gil, artista de importante trayectoria en el grabado calcográfico, pudo haber trasladado este rasgo característico de la talla en cobre al grabado de punzones con fines tipográficos, no debe olvidarse también que este es un detalle que aparece ya en algunos de los más destacados tratados de caligrafía españoles anteriores a Santiago Palomares. Esta pequeña asta se encuentra en las letras mayúsculas **G** y **U** dibujadas por José de Casanova, así como también en las de Juan Claudio

Aznar de Polanco, por lo que también sería aceptable suponer que su introducción en los diseños del punzonista pudo ser el resultado de la imitación directa de los modelos de escritura.

Con todo, las características más específicamente definitorias de los caracteres de Gerónimo Antonio Gil se encuentran básicamente en el diseño de su letra cursiva. De hecho, la evidente influencia caligráfica, así como el admirable eclecticismo de su definición formal, distinguen los caracteres cursivos grabados por Gil de cualquier posible antecedente directo y le otorgan un mayor grado de singularidad. Aunque algunas de las particularidades de esta letra cursiva la hacen difícilmente clasificable, lo cierto es que debido a la marcada disposición caligráfica de los terminales de las letras e incluso a las variantes formales que presentan varias de ellas, como es el caso de la **p**, se percibe una cierta independencia de los antecedentes tipográficos y se supone una posible vena en los modelos difundidos por los tratados de escritura, en especial de la tradicional letra bastarda española cuyo uso Santiago Palomares se encargó de recuperar y normalizar durante la segunda mitad del XVIII.

Francisco Javier de Santiago Palomares fue el heredero de la auténtica tradición caligráfica española. La publicación en 1776 de su ya citado tratado *Arte nueva de escribir*, supuso una auténtica revelación para los que consideraban necesaria la restauración de la antigua letra bastarda española, que desde mediados del siglo XVII había ido perdiendo su posición predominante en beneficio de la llamada letra “de moda” o seudorredonda (Emilio Cotarelo y Mori, 1913-1916: 13). Conocedor de la obra de los grandes calígrafos de su país -que había

estudiado a fondo-, tomó de ellos, básicamente de Francisco de Lucas y José de Casanova, la inspiración para un tipo de letra bastarda que debía significar la restitución de la tradicional escritura española en oposición a los vigentes caracteres de influencia foránea. Sus bellas láminas no sólo propiciaron la admiración general sino también la rápida implantación de su modelo caligráfico.

Se debe a Juan de Iciar, el primer tratadista de caligrafía en España, con su *Recopilación subtilísima* de 1548, el primer intento por normalizar el uso de la bastarda en el país. Sin embargo, fue hasta 1580 que Francisco de Lucas publicó su *Arte de escribir*, cuando se otorgó a este tipo de letra su diseño y su auténtica definición formal. Lucas dio a la bastarda las proporciones, forma y aire que ha conservado hasta hoy, diferenciándola para siempre de la cancillerisca italiana, así como de otras letras cursivas desarrolladas a partir de los caracteres impresos (Martínez Pereira, 2005: 15).

Posteriormente, siguiendo el ejemplo de Lucas, también sobresalieron en el dibujo de la bastarda los mejores calígrafos del Siglo de Oro, Pedro Díaz de Morante, autor del tratado *Nueva arte de escribir* (1616), y José de Casanova, cuyo *Arte de escribir toda forma de letras* se imprimió en 1650; ya en siglo XVIII, Juan Claudio Aznar de Polanco, pese a que en su tratado *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos*, impreso en Madrid en 1719, se caracterizó por apegar su método a la estricta utilización de unas reglas geométricas, también consagró la mayor atención a la definición formal y a un estricto análisis de la clásica letra bastarda española.

La identificación de la letra bastarda como el modelo de escritura nacional, resultado de la evolución autóctona de los modelos cancillerescos, adquiere en la apreciación de Santiago Palomares una mayor dimensión. No sólo considera que los modelos difundidos por Iciar o Lucas tuvieran un papel decisivo en la concepción de los caracteres que tanta fama dieron a las impresiones del célebre Plantin, sino que también insinúa que fueron los españoles quienes propagaron...

el arte de escribir en Roma, y en otras partes de Italia, en donde se hicieron matrices de letra al gusto español, que llamaron itálicas. Sobre el buen pie de éstas Sebastián Grif, impresor francés, aumentó alguna novedad, con tan buen suceso que habiendo gustado generalmente sus ediciones de letra bastarda, quedó con el nombre de Grifa, o del Grifo, y viene a ser un compuesto de las hermosas letras bastardas española e italiana (Santiago Palomares, 1776: IV-V).

De cualquier modo, no es tan sencillo confirmar la opinión de Santiago Palomares en relación al papel decisivo de la letra española en la concepción inicial de la cursiva de imprenta, fruto sin duda de la alta consideración que el calígrafo tenía por la tradición que le antecedía. Lo cierto es que el prestigio adquirido por la antigua letra bastarda facilitó, sin duda, la propuesta restauradora de Santiago Palomares, quien propició la recuperación de los tradicionales modelos de escritura e incluso participó en la formación de unos caracteres de imprenta en los que, con toda probabilidad, expresó de forma

directa los principios caligráficos que caracterizaban la clásica letra española.

Aunque, como ya se ha mencionado, el tratado de Santiago Palomares no había sido publicado en el momento en que éste dirigía y supervisaba las tareas que Gil realizaba en la formación de los punzones y matrices de la Real Biblioteca, su amplio conocimiento de la mejor tradición caligráfica española y su respaldada consideración de la letra bastarda como el origen de la letra itálica o cursiva de imprenta, hizo posible que otorgara al punzonista una perfecta asimilación de los principios difundidos por los antiguos maestros de la escritura. Seguramente reveló a Gil los principios de la letra bastarda, así como también debió mostrarle ejemplos de la letra grifa, es decir la cursiva de imprenta, que también había tenido un papel destacado dentro de los antiguos tratados caligráficos. Ciertamente, pese a que Francisco de Lucas ya distinguía en su tratado la letra grifa de la letra bastarda, también era muy consciente de las similitudes y deudas que existen entre ambas (Martínez Pereira, 2005: 15), por lo que cabe suponer que el propio Santiago Palomares pudo también considerarlas perfectamente complementarias.

A pesar de la dificultad evidente de encasillar estilísticamente los caracteres cursivos de Gil, es claro que sus referentes parecen mucho más cercanos a los modelos de la letra grifa, que conocemos por algunos tratados de caligrafía españoles, más que a cualquier otro antecedente de origen tipográfico. Un análisis detallado de los ejemplos de este tipo de letra que aparecen en los tratados de Lucas, de Casanova o sobre todo de Aznar de Polanco, permite valorar la probable influencia que

estos modelos ejercieron en la concepción de los caracteres de Gerónimo Antonio Gil.

En este sentido, la gran similitud entre los caracteres grabados por Gil y las muestras de letra grifa que aparecen en el tratado de Aznar de Polanco resulta sumamente reveladora. Sin embargo, la opinión de Santiago Palomares sobre el método caligráfico utilizado por Aznar de Polanco no era del todo buena, ya que incluso le acusaba de ser uno de los principales responsables de la corrupción que posteriormente afectó a la escritura española, recriminándole que:

por haberse empeñado en reducir a reglas geométricas los caracteres antiguos o modernos, fue causa de que los demás maestros abandonasen las reglas del arte, y la pusiesen en confusión, introduciendo varias novedades caprichosas, que corrompieron el carácter magistral bastardo, y produjeron la letra seudoredonda (*sic*), que es la que generalmente se enseña en las escuelas con aplauso de los que ignoran la serie progresiva de nuestros buenos caracteres (Santiago Palomares, 1776: II.)

De hecho, el mismo reproche que servía para enjuiciar la obra de Aznar de Polanco, para muchos el verdadero maestro de la letra bastarda (Barker, 1993: 19), Santiago Palomares también lo aplicaba para la de Durero, quien de la misma manera había pretendido reducir las letras a simples formas geométricas.

No obstante, hay que tener en cuenta que Gerónimo Gil no era un simple artesano. A diferencia de lo que era habitual entre los escasos grabadores que se habían dedicado a esta disciplina,

Gil adquirió una amplia formación académica, pues realizó estudios de dibujo y grabado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y se convirtió en un artista altamente valorado. Del inventario de los títulos que contenía su rica biblioteca, que quedó en México después de su muerte, contenía “un tomo sobre fundición de caracteres de imprenta” (Báez Macías, 2001: 38), seguramente el *Manuel Typographique* de Fournier, y se descubre la personalidad de un hombre ilustrado y culto. Por lo tanto, cabe preguntarse si Gil siguió sistemáticamente las indicaciones de Santiago Palomares, o si por el contrario, teniendo también en consideración su fuerte personalidad, aceptó los consejos del calígrafo, pero conservando una cierta independencia creativa en congruencia con su amplia formación académica y su indudable capacidad artística.

De cualquier modo, aparte de las diversas conjeturas aquí expuestas, resultado del análisis de los materiales documentales que por el momento se han podido consultar, puede afirmarse que los caracteres cursivos que Gerónimo Gil grabó para el taller de la Real Biblioteca participan de muchas de las características que definen las formas caligráficas y, en especial, con la forma más emblemática de escritura española, la letra bastarda.

El proyecto de formación del taller de fundición de la Real Biblioteca fue el resultado de la primera iniciativa institucional de reunir una colección de punzones y matrices de producción autóctona, que pudiera competir en cantidad y calidad con las mejores de Europa. Asimismo, si se reconoce la vinculación de sus diseños con la mejor tradición caligráfica española, no es arriesgado considerar los caracteres de Gil como los más

característicamente “españoles” de toda la producción tipográfica ibérica. De hecho, los posteriores intentos de recuperación de los modelos tipográficos del pasado estuvieron casi siempre relacionados con la reivindicación de la más próspera tradición española, como en el caso de la letra bastarda de Ceferí Gorchs o el gótico incunable de Eudald Canibell; pero también con la ponderación de aquellos caracteres tipográficos que se relacionan con los mayores logros obtenidos por la imprenta española de la segunda mitad del siglo XVIII.

En vista de lo anteriormente expuesto, puede considerarse sin lugar a dudas, a Gerónimo Antonio Gil como el introductor de la enseñanza de la tipografía en México, como se verá a continuación.

2.2 *Crónica de la enseñanza de la tipografía en la Academia de San Carlos*

2.2.1 *De la fundación a 1910*

En realidad, no existen estudios hasta el momento que aporten una información concreta y específica acerca de la enseñanza de la tipografía ni de sus orígenes y desarrollo en México, a partir de la fundación de la Real Academia de las Artes de San Carlos de la Nueva España en 1783, bajo el patrocinio directo de la Corona española. No obstante, debe tomarse en consideración como antecedente de este hecho, la apertura de la escuela de grabado al servicio de la Real Casa de Moneda, fundada por el propio Gerónimo Antonio Gil en 1778, para lo cual fue enviado a la Nueva España. Sin embargo, no existe información clara respecto a la actividad de la tipografía en los documentos de la época disponibles en los acervos de la misma Academia de San Carlos, ni en el Archivo General de la Nación. Todo lo más que puede hacerse son inferencias de una disciplina que desde el inicio y por mucho tiempo se consideró simplemente subordinada a un fin práctico: la acuñación de monedas. Además de esta aplicación fundamental, la tipografía se empleó posteriormente “para cartas tipográficas y sellos, numismática, heráldica y medallas monumentales” (Báez Macías, 2011). Sin duda, es muy probable que para la elaboración de estos diseños, los alumnos de la Academia de San Carlos debían aprender la elaboración de punzones para grabar letras en los moldes de plomo.

Según José de Santiago, no es descabellado, efectivamente, considerar que desde la fundación de la Antigua Academia de San Carlos, ha existido el adiestramiento y el entrenamiento en la materia de lo que hoy se conoce con el nombre de tipografía, pero que en aquel tiempo se denominaba simplemente “letras”, y que se impartía como parte de la enseñanza y la formación en materias técnicas como dibujo, geometría y perspectiva (Santiago Silva, 2012). En opinión del investigador y académico, aunque desde el inicio se abordó el problema de la tipografía, es evidente que no fue con la intención de hacer “arte tipográfico”, ya que se subestimaba el desarrollo y valoración de la página tipográfica, pues no fue sino hasta mediados del siglo XIX que esto se consolida como un movimiento formal orientado hacia el diseño: el *Arts & Crafts*, gracias a los prerrafaelitas y a William Morris; ya que desde la fundación de las academias de arte se trataba, en realidad, “de explotar la habilidad de dibujar letras para acotaciones y leyendas de planos y proyectos adecuadamente” (Santiago Silva, 2012).

Por lo tanto, es posible considerar como el antecedente más remoto de la enseñanza de la tipografía en la Academia de San Carlos, desde el inicio de su fundación en 1781, con Gerónimo Antonio Gil como su fundador, en su papel de director de la escuela de grabado y de grabador mayor de la Casa de Moneda. En efecto, Gerónimo Antonio Gil, como ya se ha indicado, conocía y dominaba el arte de la tipografía y debió transmitir estos conocimientos a sus alumnos; asimismo, se ha mencionado que previamente a su llegada a México fue comisionado por el rey Carlos III para realizar los punzones y conformar el

taller de la Real Biblioteca, “pues el monarca español promovió entonces un impulso a la producción de libros como parte del movimiento de la Ilustración” (Báez Macías, 2011).

Para José de Santiago, en efecto, “los punzonistas eran los que llegaban al nivel máximo de capacidad, pues producían los patrones, un trabajo muy complejo que les llevaba muchos años de preparación”; pero cualquier grabador de talla de monedas debía saber tipografía, basta revisar las monedas que se acuñaron en el periodo colonial donde todos los grabadores provenían de la Antigua Academia de San Carlos, de allí emergieron una buena cantidad de variables tipográficas; por entonces un buen grabador de medallas debía saber tipografía, era necesario para desempeñar adecuadamente su oficio. En ese sentido, ahí se encuentra una veta muy rica de investigación, pues “no sólo los grabadores, sino también los estudiantes grabaron monedas, y la colección que es amplísima está documentada en publicaciones de la Escuela Nacional de Artes Plásticas” (Santiago Silva, 2012).

Por ello, es probable que todas las aplicaciones tipográficas en monedas y medallas hayan partido de la propuesta personal de los maestros talladores y de los estudiantes. Como afirma José de Santiago, “ciertamente la colección tiene una buena cantidad de ejercicios en los que el estudiante hizo absolutamente todo, en los cuales pueden apreciarse ejercicios tipográficos de primera”, así resulta claro que el grabador de monedas era también un tipógrafo. Aunque el concepto de tipografía, para nuestro tiempo, surge con la invención de los tipos móviles, quienes tallan madera o metal tienen que hacer uso de una

tipografía que no depende de los tipos móviles; a fin de cuentas están haciendo tipografía al trabajar con las diversas familias de letras que existen, lo cual es en esencia, el quehacer de la tipografía; “puede afirmarse que la tipografía es connatural a los estudios que se realizaron en la Academia de San Carlos desde sus inicios” (Santiago Silva, 2012).

Por ende, los orígenes de la formación de talladores de tipos con la fundación de escuela de grabado y de la Antigua Academia de San Carlos, bajo la conducción de Gerónimo Antonio Gil, cuyo trabajo como grabador fue tan importante como el de tallador de punzones para matrices de imprenta, es muy probable por la necesidad imperante en la época: básicamente la acuñación de monedas en la Nueva España, por entonces un país absolutamente dependiente por su carácter de colonia, en donde había un escaso público lector y una inmensa mayoría de iletrados, por lo tanto una casi inexistente producción de imprenta y editorial; puesto que la fundación de las academias de arte europeas se llevó a cabo con la idea prevaleciente de que significaran una utilidad económica, “contribuyendo a mejorar el nivel de las manufacturas, para intercambiarlas en el mercado exterior por circulante metálico” (Báez Macías, 2009: 25-27).

Sin embargo, esto ocurría a fines del virreinato; no hay que olvidar que la fundación de la Antigua Academia de San Carlos se concretó el 4 de noviembre de 1785, cuando el rey Carlos III le otorgó los estatutos, en los cuales quedaban asentados sus privilegios, su forma de gobierno y su organización general, y quedando de este modo, bajo la protección del rey mismo como su patrocinador. Desde ese momento, la institución de

la Academia de San Carlos “vino a establecer un monopolio sobre la producción artística, especialmente en la arquitectura” (Báez Macías, 2009: 29-31). Asimismo, se produjo la imposición oficial del “buen gusto” identificado con el neoclasicismo racionalista en detrimento y prohibición de las manifestaciones artísticas del barroco.

En la monumental obra, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, el historiador del arte Eduardo Báez, relata el arribo de Gerónimo Antonio Gil a Veracruz, el 5 de diciembre de 1778, con un cargamento de veinticuatro cajas que contenía además de su equipaje, toda una serie de materiales, utensilios y libros, así como los *Estatutos* de la Academia de San Fernando, lo que confirma la idea de que el grabador mayor llegaba a México con la encomienda de fundar una academia de bellas artes. Gerónimo Antonio Gil se apoyó en el aval del superintendente de la Real Casa de Moneda, Fernando José Mangino, para la fundación de la Academia de San Carlos, la cual pasó por tres etapas: la Escuela de Grabado (1778-1781), la Escuela Provisional de Bellas Artes (1781-1783) y la Real Academia en 1783. Al establecer la escuela de grabado en la Casa de Moneda, Gil tenía “la obligación de enseñar a los discípulos... () para destinarlos a las demás casas de monedas de Indias” (Báez Macías, 2009: 22-23). Entre sus primeros discípulos estaban los propios hijos de Gil, Gabriel y Bernardo, y Tomás Suría, quienes venían con él desde España.

La escuela de grabado tuvo gran éxito, debido a la gran afluencia de alumnos que querían aprender dibujo, base de

toda ocupación artesanal, lo que motivó a Gil a llevar a cabo la realización del proyecto de instituir una academia de bellas artes. Sin embargo, no fue fácil para el maestro grabador convencer a Fernando José Mangino, quien le puso toda serie de trabas para hacer posible la fundación de una Academia de las artes. Finalmente, gracias a que Carlos III era aficionado al grabado, “influyó sin duda el hecho de que el embrión de la academia hubiera sido la escuela de grabado de la Casa de Moneda y el principal promotor un maestro de grabado” (Báez Macías, 2009: 19, 29), muy a pesar de las tres nobles artes: arquitectura, escultura y pintura, cuyos profesores peninsulares, una vez en actividad académica, miraban despectivamente al grabado como un simple agregado y a Gil como un artista no digno de dirigir la recién creada academia de bellas artes; ello provocó una controversia entre Gil y los primeros profesores llegados de España en 1786: Andrés Ginés de Aguirre, Cosme de Acuña, Manuel José Arias Centurión y Antonio González Velázquez, quienes se hicieron cargo de las direcciones particulares de pintura, escultura y arquitectura, respectivamente. De tal modo que “el caso de los profesores peninsulares fue tan severo que afectó los primeros progresos de la escuela, según se desprende de afirmaciones de Gil” (Báez Macías, 2009: 34).

En los *Estatutos* otorgados por Carlos III en 1785, al igual que los de San Fernando de Madrid, se planteaba la enseñanza en cuatro ramos básicos: arquitectura, pintura, escultura y grabado, y se prescribía el aprendizaje del dibujo como fundamento de todas las artes. En 1796, surgen los primeros planes de estudios, en donde se expone que Gil los enseñaba:

A afirmar el pulso en los buriles sobre el cobre y luego que lo han conseguido los dedica a grabar sobre el acero, imponiéndoles en el modo de templar los buriles y troqueles, en el armar el volante y demás necesario a un buen grabador (Báez Macías, 2009: 258).

A la muerte de Gerónimo Antonio Gil, el primer director particular de Grabado en Hueco, acaecida el 18 de abril de 1798, le sucedió su alumno más brillante llegado con él de España, Tomás Suría, como grabador mayor de la Casa de Moneda, y aunque no existen documentos que acrediten que haya sido nombrado director del ramo en la Academia, de cualquier manera los alumnos de grabado se instruían en la Casa de Moneda, “y de acuerdo con los *Estatutos* el grabador mayor debía ser a la vez director de grabado en la Academia” (Báez Macías, 2009: 73); cargo que ocupó hasta 1813, cuando murió y fue sustituido por Francisco Gordillo, quien sí ostentó ambos cargos según la *Guía de Forasteros* de 1821, pero fue suspendido por ser español en 1828 como grabador mayor de la Casa de Moneda, aunque continuó siendo el director de grabado en la Academia hasta 1830. Debido a la guerra de Independencia, se presentó una grave crisis financiera, y la Academia tuvo que cerrar sus puertas entre 1822 y 1824, y con el apoyo gubernamental volvió a abrirse con el nuevo nombre de Academia Nacional de Bellas Artes.

Hacia 1843, grupos conservadores tenían interés en su resurgimiento, entre ellos el sector de españoles vinculados a la masonería escocesa, quienes intervinieron directamente para

que Antonio López de Santa Anna decretara su reorganización, dotándola de amplios recursos económicos provenientes de lo recabado por la Lotería Nacional (Acevedo *et al.*, 1985: 95-96). Por tanto, la dirección particular de grabado estuvo vacante hasta 1846, cuando fue ocupada por el maestro inglés Santiago Bagally, quien permaneció en el cargo hasta 1860, cuando ya no fue renovado su contrato. Lo sustituyó su discípulo Sebastián Navalón hasta el año 1867, “en que esta dirección se extinguió” (Báez Macías, 2009: 73).

Después de Gerónimo Antonio Gil, los sucesivos directores de grabado en hueco, Tomás Suría, Francisco Gordillo, Santiago Bagally y el último, Sebastián Navalón, es evidente que poseían conocimientos sobre tipografía y los transmitieron a sus alumnos continuando con la misma enseñanza, “pero en el último tercio del siglo XIX se le dio más importancia a las tres nobles artes” (Báez Macías, 2011). Dos ejemplos de medallas conmemorativas muestran claramente la importancia de la tipografía: la de Bagally de 1849, y la de Cayetano Ocampo de 1881, que celebraba el centenario de la fundación de la Academia; en el frente ostenta las efigies de Gerónimo Antonio Gil y de Fernando J. Mangino, y al reverso un texto tipográfico con sendas biografías de los ilustres personajes.

En el plan de estudios de 1861, la clase de grabado en hueco, a cargo del profesor Sebastián Navalón, se menciona la fabricación de punzones de todo género y estudios elementales de numismática, perspectiva y heráldica, así como proyectos y composiciones de medallas monumentales (Báez, 2009: 266). Es posible encontrar evidencias de la enseñanza de la tipogra-

fía en los planes de estudio de 1897 y el de 1903 de Grabado en Hueco en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En el primero de ellos, se dispone para el séptimo año: “Dibujo al desnudo. Concurso de composición, Elementos históricos de heráldica, *punzones y grabados de letra*” (Báez Macías: 2009: 273). Y en el segundo, entre “Figuras modeladas de antiguo o de medallas. Composición y grabado relativo. *Punzones y grabados de letras*” (Báez Macías, 2009: 275).

2.2.2 *Los cursos nocturnos para obreros de carteles y letras*

En opinión del Dr. Eduardo Báez, la enseñanza de la tipografía en la Academia de San Carlos, después denominada Academia Nacional de Bellas Artes (1824), y posteriormente Escuela Nacional de Bellas Artes (1867), no tuvo auge durante el siglo XIX, ya que en México se enseñaba como oficio para la impresión de libros en los talleres de imprenta, además de que en nuestro país el público consumidor de libros era escaso, por ende la producción editorial también lo era, a lo que debe añadirse que “todavía hasta mediados del siglo XX la industria editorial francesa era predominante e incluso publicaba en español, como fue el caso de la editorial Hachette” (Báez Macías, 2011). Según el historiador del arte, se puede considerar, por lo tanto, que se concebía una enseñanza de la tipografía en algunos de los planes de estudio de la Academia de San Carlos, que van del periodo de 1781 a 1910, como ya se ha indicado, y como oficio durante el siglo XIX, en los locales de impresión

para libros y en la Escuela de Artes y Oficios a principios del siglo XX. El surgimiento del diseño gráfico en este siglo dio un impulso a las artes gráficas y editoriales. Es posible reconocer entonces, como el antecedente inmediato de la enseñanza de la tipografía en la Escuela Nacional de Artes Plásticas a los cursos para obreros en 1929, en la primera mitad del siglo XX, en los cuales se enseñaba como oficio para la realización de carteles e impresión de libros.

Según la investigadora Marina Garone, aunque para el siglo XVI ya existía producción editorial en la Nueva España, el México de 1900 se inicia con un gran atraso editorial respecto de los logros alcanzados a mediados del siglo XIX, y de los prósperos talleres que habían existido en esa centuria sobrevivían con muy baja producción los de la Viuda de Bouret, cuya casa central estaba Francia y editaba básicamente literatura, y los de Herrero Hermanos, que realizaba libros de texto. En dichos libros de inicios del siglo XX se pueden apreciar las características visuales del *Art Nouveau*, cuya línea estilística se mantiene hasta los años veinte, ya que con la revolución mexicana se da un giro en el tratamiento gráfico de las publicaciones. Las proclamas y panfletos políticos, hechos en linotipo y con premura, “tienen una apariencia general desaseada y una pobre composición, debido entre otras cosas al desabastecimiento de fuentes tipográficas” (Garone Gravier, 2006). Entre 1913 y 1914 surgen dos editoriales, que fueron precedidas por sus librerías: Porrúa Hermanos y Andrés Botas e Hijo, después Ediciones Botas. Porrúa Hermanos comenzó en 1904 su labor editorial con la aparición de los Boletines

Bibliográficos, aunque sus primeros títulos son de 1913 en la colección “Obras de América”. En el caso de Ediciones Botas, editó alrededor de tres mil títulos y en las portadas de esta editorial es más evidente la influencia de las vanguardias europeas en el diseño mexicano, desde los lenguajes formales cubistas o *Decó* hasta composiciones expresionistas.

Sin embargo, hasta 1916 Agustín Loera y Chávez y Julio Torri comenzaron a publicar los libros que formarían el catálogo de la editorial Cvltura, algunas obras editadas por esta casa fueron ilustradas y diseñadas por Francisco Díaz de León. El tratamiento gráfico en estas portadas remite al de *Arts & Crafts*. Asimismo, los Talleres Gráficos de la Nación se fundaron durante el gobierno de Venustiano Carranza (1917-1920) y fueron de los mayores impresores de la época. En el ámbito gubernamental se debe mencionar la publicación y distribución masiva de textos clásicos impulsada por José Vasconcelos entre 1921 y 1924, lo cual permitió el florecimiento de diversas ediciones como *El Maestro. Revista de Cultura Nacional* (1921-1923), que resultó ser un muestrario de distintas manifestaciones gráficas desde *Arts & Crafts* hasta *Decó*. Otro caso fueron los dos tomos de *Lecturas clásicas* para niños, de gran formato y caja de proporciones clásicas con ornamentación estilo *Art Decó*, a cargo de Montenegro y Fernández Ledesma. Este libro “se inscribe en una modalidad del diseño editorial que comienza a tener auge en la década de los veinte y treinta: el libro ilustrado, donde podemos ver el desarrollo de la obra gráfica de distintos artistas mexicanos” (Garone Gravier, 2006).

Como señala Marina Garone, las bases gráficas e informativas del diseño editorial en México en los inicios del siglo XX hasta ahora no han sido recopiladas, organizadas ni analizadas, debido entre otras cosas a la dispersión de la información, la inexistencia de archivos y la falta de historiadores del diseño interesados en este tema. En ese tenor, habría que esperar hasta pasada la revolución mexicana (1910-1920), para que con la consolidación del nuevo régimen institucional se sentaran las bases para el resurgimiento de la industria gráfica, en especial la editorial, que fue el principal motor del proyecto educativo nacional. La combinación de movimientos artísticos nacionales e internacionales, y de técnicas de impresión ofreció una amplia gama de recursos iconográficos y lenguajes diversos con los que los artistas-diseñadores comenzaron a realizar sus trabajos. Durante este periodo el diseño fue generalmente realizado por artistas que se concebían a sí mismos como decoradores, proyectistas, maquetistas, tipógrafos, directores de arte o de edición, quienes desarrollaron una suerte de «arte gráfico aplicado a los medios impresos» (Garone Gravier, 2006). Este grupo era heterodoxo: pintores y grabadores, fotógrafos e incluso arquitectos; autodidactas o con formación académica; mexicanos o extranjeros; que laboraban para empresas privadas u oficinas del gobierno. Estos personajes trabajaron en diversos medios impresos entre los que destacan los productos editoriales y el cartel. La importancia de libros, folletos, revistas y carteles se debió al carácter político y propagandístico con que estos soportes fueron usados tanto por el gobierno como por las diversas corrientes de oposición políticas y culturales.

Así “la mezcla de estilos y tendencias internacionales con las manifestaciones gráficas posrevolucionarias contribuyeron a la consolidación de una identidad visual sincrética del México moderno” (Garone Gravier, 2006). Las movilizaciones populares, la reestructuración de las relaciones laborales de producción debido a la mecanización y automatización industriales, así como los avances científicos y tecnológicos, “todos estos elementos repercutieron de manera directa en la forma de hacer y ver el arte y el diseño” (Garone Gravier, 2006). Entre los movimientos que tuvieron una influencia directa o indirecta, específica o combinada, sobre el diseño gráfico mexicano podemos mencionar los siguientes: *Arts & Crafts*, *Art Nouveau*, expresionismo, cubismo, futurismo, suprematismo, constructivismo, dadaísmo, *De Stijl* y el *Art Decó*. Las corrientes nacionales modernas más sobresalientes y sus vinculaciones más evidentes con las vanguardias artísticas europeas, son el movimiento muralista mexicano, el estridentismo, Grupo de Artistas Independientes ¡30-30!, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP).

Aunado a todo esto, en México existieron instituciones educativas con diversas orientaciones curriculares en edición, publicidad, dibujo o ilustración y grabado, lo que permitió la indiferenciación de la barrera entre diseñador y artista. En 1930, en la Academia de San Carlos, se creó una asignatura consagrada a las artes del libro, que estuvo bajo la dirección de Francisco Díaz de León, quien fundó la Escuela de Artes del Libro en 1938 y la dirigió hasta 1956. También puede mencionarse el Taller de Carteles y Letras que Diego Rivera fundó en

la Academia de San Carlos en 1929. Estos dos son los esfuerzos más claros de institucionalizar la educación del diseño gráfico durante la primera mitad del siglo XX.

Como puede apreciarse, se comienza a estimar a la tipografía como una posibilidad creativa, como una alternativa profesional, precisamente a partir de la Revolución, ya que en este momento aparecen una serie de elementos que ayudan a conformar un movimiento formal, una preocupación seria en el interior de la Escuela Nacional de Bellas Artes para que se pueda formalizar la enseñanza de la tipografía. Aquí aparece una presencia interesante, que es la de Gabriel Fernández Ledesma, “quien se dedicó al estudio de la historia de la tipografía y de hecho cuenta con varias publicaciones sobre el tema” (Santiago Silva, 2012). Tal vez Fernández Ledesma es el primero en aproximarse a los trabajos en este sentido; en la Escuela Nacional de Artes Plásticas se publicó alguna vez un texto suyo, un folleto sobre “Márgenes armónicos”, considerado como uno prolegómenos de este tipo de estudios. Gabriel y su hermano Enrique fueron los impulsores, como una vertiente académica de la escuela, no oficial, fungiendo como asesores en la fundación de la Escuela de Artes del Libro en la que participaron varios maestros de la propia escuela, muchos años antes de la creación de la carrera de Dibujo publicitario (1942).

En 1929, Diego Rivera como director la Escuela Central de Artes Plásticas, promovió la enseñanza de las artes a los obreros e instauró cursos nocturnos de carteles y letras; el plan de estudios ya no consistía nada más en el entrenamiento para titular proyectos, sino que se trataba ya de la intencionalidad

comunicativa de un cartel con la utilización de diversas tipografías. Diez años después, Manuel Rodríguez Lozano los reorganizó, les dio un contenido más acorde con el México de aquel momento y agregó clases de dibujo de perspectiva. En la época en que Diego Rivera fundó la escuela para obreros, la ideología de la Bauhaus permeaba en Alemania, así como las ideas de la fiebre populista de Anatoli Lunacharski en la Rusia soviética; es hipotético que el muralista las conociera por sus amistades en Europa y por su filiación comunista, y que por ende, las hubiera aplicado en la escuela. Sin embargo, el plan de estudios de Diego Rivera muestra que desconocía la pedagogía de la Bauhaus:

Sin embargo coincide en una buena cantidad de aspectos, lo cual fue tal vez la intuición genial del muralista, porque realmente su propuesta fue extraordinaria: poner en el centro del ejercicio plástico el diseño que se derivaba de la pintura de caballete a la pintura mural; por lo tanto el diseño y la capacidad de diseñar que luego se orientó hacia otras derivaciones como el cartel (Santiago Silva, 2012)

Por otra parte no hay que olvidar los aportes de Diego Rivera al diseño gráfico, aun antes de realizar pintura mural durante la revolución cultural vasconcelista, concretamente para la publicación *El Maestro*, en el número de octubre de 1921, entre otras muchas colaboraciones posteriores para publicaciones periódicas y libros; “Rivera tenía una sensibilidad natural para dibujar letras. Esta capacidad no necesariamente lo convirtió en tipógrafo, pero le permitió transitar con soltura entre múlti-

ples estilos” (Troconi, 2010: 92). Aunque realmente había mucho en común con el programa que se va a consolidar en 1929, es dudoso que Rivera haya tenido información directa, no se tiene información documental que demuestre contacto alguno con la Bauhaus; en todo caso fue producto de su inquietud intelectual, educativa y de su compromiso social. Es muy importante mencionar que desgraciadamente se frustró su iniciativa:

Porque en ese tiempo el país no estaba preparado para esos niveles de reconversión educativa; hubo una reacción muy fuerte por el sector de arquitectos que se sintieron invadidos, cuando en realidad se trataba de poner en práctica un ideal en común perseguido desde la antigüedad clásica, en el Renacimiento y en todas las épocas, que es el conjuntar a las diversas artes en lo que tienen de común, que es precisamente el análisis, el diseño y la parte relativa a las proporciones y a los cánones que son comunes para todas las artes visuales; la intuición de Diego Rivera fue genial y fue desgraciadamente muy atacada o muy avanzada para el estado de desarrollo del país (Santiago Silva, 2012).



CAPÍTULO 3

La enseñanza de la tipografía en la ENAP

3.1 *Surgimiento del Diseño Gráfico en México*

3.1.1 *El diseño y la tipografía: un origen común en la Academia de San Carlos*

En el caso de México, algunos autores han fechado el origen del diseño gráfico hacia la segunda mitad del siglo XX, argumentando que, aunque existían manifestaciones previas, no se puede hablar de una disciplina a causa, principalmente, de la inexistencia de escuelas. En cambio otros hablan de un origen anterior si se atiende a que los dos elementos predominantes en la producción gráfica son la imagen y la tipografía, incluso remontándolo hasta el siglo XVI, con la introducción de la imprenta en la Nueva España.

Como ya se ha mencionado, a la labor gráfica realizada por la Academia de San Carlos, máxima entidad de formación artística en los inicios del siglo XX, le correspondería una tradición de corte popular, desarrollada paralelamente sobretodo en los talleres de impresores y editores (Garone Gravier, 2006). El artista popular más insigne, José Guadalupe Posada, nació en Aguascalientes en 1852 y murió en la ciudad de México en 1913; realizó grabados en varias técnicas y son especialmente

famosas sus xilografías; también fue discípulo y heredero del taller de Trinidad Pedroso, y trabajó durante mucho tiempo para el taller de Antonio Vanegas Arroyo; colaboró en varios periódicos y fue fundador de otros. Durante este periodo el diseño fue generalmente realizado por artistas de muy diversos orígenes y formaciones, y la diferencia principal entre sus trabajos artísticos y los de diseño fueron los soportes utilizados, impresos en su gran mayoría, así como la intención comunicativa de esas obras. Por otro lado, sus trabajos se desarrollaron tanto en el frente artístico como de diseño por lo que es posible inferir la relación mutua entre un área y otra. Asimismo, “en la mayoría de los casos sus trabajos lograron una continuidad temporal y tuvieron una fuerte incidencia en la cultura nacional de esa época” (Garone Gravier, 2006).

Además hay que considerar la importancia crucial del movimiento de la revolución, ya que supuso una transformación social y cultural en la que se vieron involucrados diversos movimientos, corrientes artísticas y muchos artistas que participaron en la política cultural impulsada por el nuevo régimen posrevolucionario, siendo el principal de ellos el Movimiento muralista mexicano. Al tomar la presidencia Álvaro Obregón en 1920, José de Vasconcelos, como secretario de educación pública pretendía refundar la nación a través de la enseñanza y desarrolló un amplio programa cultural con una fuerte orientación nacionalista. Para ello convocó a un grupo de artistas a quienes ofreció los muros de los edificios públicos para plasmar la nueva visión de México. El movimiento proponía un arte público y monumental para las masas, fundado sobre

bases populares, desde la revolución. Aparte de los llamados “tres grandes”, José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), existió un trabajo de grupo y una fuerte motivación por devolver al arte su papel en la transformación social. Este movimiento pictórico tuvo su correlato en la ilustración y el grabado, que se aplicaron de manera directa al diseño de libros y carteles. Acerca de la influencia de las vanguardias europeas en el Movimiento muralista mexicano puede apreciarse la tendencia del *Art Nouveau* en la obra de Roberto Montenegro y los experimentos tipográficos de Diego Rivera.

Otro movimiento fue el Estridentismo que se inició en 1921 con la aparición de “Actual”, de Manuel Maples Arce, una hoja que contenía el manifiesto de la corriente con un vocabulario industrialista, similar al empleado por los futuristas. Entre sus miembros se encontraban poetas, artistas y grabadores (Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Germán Cueto, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez). Además de la ciudad de México, la ciudad de Jalapa fue un importante punto de reunión de este grupo, al punto de ser bautizada como Estridentópolis. El Estridentismo decayó hacia 1927. En sus publicaciones, impresas de manera rudimentaria, los estridentistas hicieron una gran mezcla de la cultura popular con propuestas dadaístas, futuristas, expresionistas, cubistas y constructivistas.

Por otra parte estuvo el Grupo de Artistas Independientes ¡30-30! (1928-1930), que tomó su nombre de la carabina utilizada por las fuerzas revolucionarias y por haber sido treinta

sus miembros fundadores. En el primer manifiesto se destaca la labor de las Escuelas de Pintura al Aire Libre como contrapunto ideológico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, considerada antirrevolucionaria en ese momento. La publicación más importante de este grupo fue ¡30-30! Órgano de Difusión de los Pintores de México. La diagramación era muy simple, a dos y tres columnas, las portadas estaban resueltas con el cabezal en madera y con fotos o grabados. En sus carteles se pueden ver diferentes elementos mexicanos, identificados con imágenes de carácter prehispánico o de inspiración popular. Por su amplia producción de xilografías es posible asociar los trabajos de este grupo con el lenguaje expresionista.

Se encuentra también la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la célebre LEAR que fue fundada en 1933 en la casa del artista plástico Leopoldo Méndez. Entre sus integrantes estaban Juan de la Cabada, Pablo O’Higgins, Luis Arenal, Xavier Guerrero, Ermilo Abreu Gómez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa, Santos Balmori, Clara Porcet, Julio Bracho, y muchos más. Este movimiento se desarrolló de manera casi paralela al gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), con el que tuvo acercamientos y alejamientos ideológicos. El órgano de difusión del grupo fue la revista *Frente a Frente*, en la que se desarrollaron diversos temas. Los principales recursos visuales utilizados en las publicaciones fueron los fotomontajes inspirados en los de las xilografías, así como composiciones puramente tipográficas influidas por las composiciones constructivistas. La agrupación se disolvió hacia 1938.

Posteriormente, Leopoldo Méndez fundó el Taller de Gráfica Popular o TGP en 1937, el cual sería un frente amplio con ideas de izquierda que aglutinó a grabadores y artistas que habían integrado la LEAR. Su fundación y época más fecunda coincidió con el gobierno de Lázaro Cárdenas. Entre los trabajos realizados por el taller cabe destacar los de denuncia antifascista. En 1945 el grupo publicó su declaración de principios donde se autodefinía como “centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio del grabado y la pintura... en beneficio de los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano”. El recurso gráfico distintivo de este taller fue la producción de xilografías y también del linóleo. En sus trabajos Los colores predominantes fueron el negro, rojo y amarillo, y se aprovechaba el tono del papel. La tipografía estuvo casi siempre tallada y por lo regular fue sans serif, y estuvo en la mayoría de los casos subordinada a las imágenes.

Entre los principales artistas mexicanos que contribuyeron al surgimiento y desarrollo del diseño en México se encuentra Roberto Montenegro Nervo (1886-1968), que realizó estudios en Madrid, París y México. Fue colaborador de distintas revistas mexicanas como la *Revista Moderna de México* y otras extranjeras. Se relacionó con pintores y escritores del movimiento moderno en Europa. En su obra se percibe la influencia de las vanguardias europeas, especialmente del *Art Nouveau*. En 1920 regresó a México para integrarse al proyecto vasconcelista. Entre sus ilustraciones cabe mencionar las que realizó junto con el entonces joven Gabriel Fernández Ledesma para la colección *Lecturas clásicas para niños* (1924-25).

También es de digna mención Francisco Díaz de León (1897-1975), quien se formó entre los menesteres editoriales. Estudió en la Academia Nacional de San Carlos y en 1924 realizó los primeros linóleos que se hicieron en México, y en 1928 introdujo el papel japonés al país. En 1937 logró que la Secretaría de Educación Pública aprobara su proyecto para la fundación de la Escuela de Artes del Libro. Entre sus trabajos como ilustrador y tipógrafo cabe mencionar los realizados para *Ilustre Familia*, impreso en los Talleres Gráficos de la Nación, o los aguafuertes para *Viajes al siglo XIX*, de Enrique Fernández Ledesma, hermano de otro célebre artista-diseñador: Gabriel Fernández Ledesma (1900-1982), quien por su parte, estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. Fue colaborador de varias revistas, así como de los libros de su hermano Enrique. En 1929 se integró al Grupo Revolucionario de Pintores ;30-30! y posteriormente a la LEAR. En 1926 fundó *Forma*, la primera revista de artes plásticas de México. Fue director de la Biblioteca Nacional entre 1929 y 1935; Apoyó el rescate y estudio de la cultura popular. Su obra es abundante y de excelente calidad. Tanto Fernández Ledesma y Díaz de León se conocieron en Aguascalientes, siendo casi niños. Fundaron y dirigieron la Sala de Arte de la SEP en 1930, en la que organizaron una serie de exposiciones de amplio espectro y para las cuales desarrollaron diversos carteles y catálogos.

Asimismo es importante la presencia de Leopoldo Méndez (1902-1969), que estudió en la Academia de San Carlos. Participó como ilustrador para la revista estridentista al mismo tiempo que hizo sus primeros carteles de contenido social. Par-

ticipó en la fundación del grupo Lucha Intelectual Proletaria y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. En 1932 es nombrado jefe de la sección de dibujo de la SEP. Ante la radicalización política de la LEAR, Méndez decidió fundar el Taller de Gráfica Popular, en 1937.

Finalmente, se cuenta a Francisco Monterde Fernández (1921-1951), que estudió dibujo y pintura en la escuela Nacional de Artes Plásticas. Trabajó junto con Julio Prieto y fue director de la Imprenta Universitaria, donde entre 1943 y 1945 ilustró varios tomos de la Biblioteca del Estudiante Universitario.

También de suma importancia para el desarrollo del diseño en México, fue la creación del Fondo de Cultura Económica, la editorial más importante de hispanoamérica, fundada en 1934 por Daniel Cosío Villegas. Un elemento a destacar fue que desde sus inicios esta casa tomó en cuenta el aprovisionamiento de familias tipográficas y la mayoría de sus primeras portadas se resolvieron con letras o viñetas simples. Entre los libros memorables por el cuidado y belleza con el que fue hecho cabe mencionar la *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, de Joaquín García Icazbalceta, que es actualmente la principal fuente para el estudio de las publicaciones de ese periodo. También en 1934 se fundó el Palacio de Bellas Artes y el Instituto de Bellas Artes, entre cuyas actividades figuraban las de carácter editorial. Sin embargo, hasta la llegada del exiliado español Miguel Prieto es posible ver el esplendor de las ediciones del instituto.

Ahora bien, como referentes internacionales para las escuelas de diseño mexicanas se deben mencionar a la institución europea más representativa de la primera mitad del siglo XX:

la Bauhaus . Un factor importante que permite vincular las escuelas europeas, es que buscaron con sus métodos educativos la interconexión de los movimientos artísticos de vanguardia con los procesos industriales. Este elemento determinó ciertas características curriculares así como la definición misma del rol de diseñador, en la que no siempre existía una clara distinción entre artista y arquitecto. “Hay que agregar también que cada una de estas escuelas respondió a las exigencias socioculturales y políticas de sus países de origen” (Garone Gravier, 2006).

De manera casi simultánea se fundaron la Bauhaus en Alemania y los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado en la URSS. No es muy probable hablar de una influencia reconocible de la Bauhaus en México durante la primera mitad del siglo XX, aunque sí es posible que algunos elementos del currículo se hayan aplicado en los esfuerzos previos a la fundación de las primeras escuelas de diseño gráfico mexicanas. Lo que sí se puede documentar con más certeza es la presencia de Hannes Meyer (Basilea, 1889-Lugano, 1954), quien fuera director de la Bauhaus de 1928 a 1930, ya que vivió y trabajó durante diez años en México. Meyer fue invitado en 1938 por el presidente Lázaro Cárdenas a dictar una serie de conferencias. El arquitecto suizo regresó en 1939 como profesor de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional. Fue director técnico de la Oficina de Proyectos de la Secretaría del Trabajo y secretario de la Comisión de Planificación de Hospitales del Instituto Mexicano del Seguro Social (1943-44). Dirigió la editorial La Estampa Mexicana, del Taller de Gráfica Popular de 1947-1949. En México colaboró con

varias publicaciones, y finalmente regresó a Europa en 1949. El último referente internacional son los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado VKhUTEMAS (1920-1932), que se fundaron durante el régimen de Lenin. Anatoli Lunacharski (1875-1933), quien fuera comisario de instrucción pública del pueblo, impulsó en 1920 la creación del Instituto de Cultura Artística, *Inshuk*, que fue dirigido inicialmente por Kandinsky. La necesidad de bienes de consumo elementales, el gran atraso técnico, la devastación causada por la guerra de revolución y el rápido crecimiento urbano propiciaron la fundación de esta institución para la construcción de “la nueva sociedad”. Pero al igual que la Bauhaus, estos talleres cerraron por causas políticas, por un decreto de Stalin en 1932.

La situación sociopolítica de la URSS que permitió la fundación de los VKhUTEMAS coincide con la situación mexicana posrevolucionaria. Así lo señala el ensayista Carlos Monsiváis, quien documenta este vínculo:

Hay que corresponder en el arte, en la cultura, a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos [...] incorporar a toda la colectividad, conducirla a que testimonee y actúe en las representaciones conmovidas del proceso social. No en balde la inspiración directa de Vasconcelos es Lunacharsky. Como el soviético, Vasconcelos también se ve obligado a improvisar en gran escala elementos y planes.

Asimismo hubo muchos artistas extranjeros que dejaron huella en el diseño gráfico mexicano, fueron especialmente

prolíficos y trabajaron en las diversas áreas durante el periodo: entre los más importantes, Jean Charlot (París, 1898-Honolulu, 1979), llegó a México en 1921 y su militancia juvenil en la izquierda francesa le permitió una rápida asimilación de los tiempos políticos que vivía el país. Trajo consigo su serie *La crucifixión*, xilografías realizadas en 1920, que contribuyó al resurgimiento de esta técnica en México. Fue promotor del Movimiento muralista mexicano. Su carrera como ilustrador comenzó en 1923 para el libro *Esquina*, de List Arzubide; aunque la mayor parte de su trabajo estuvo dedicado a libros infantiles. Josep Renau (Valencia, 1907-Berlín, 1982), llegó exiliado a México en 1939 por la Guerra civil española. Sus trabajos se caracterizaron por el uso de fotomontajes y el aerógrafo, así como por sus composiciones expresivas con tratamiento hiperrealista. Sus carteles para películas mexicanas de los años cuarenta son muy conocidos; los realizó mediante la proyección de fotos fijas. Publicó *El amor*, estampas galantes del siglo XVIII y una serie de fotomontajes titulados *The American Way of Life*. Miguel Prieto (Almodóvar del Campo, 1907 -México, 1956), estudió en Madrid. Emigró a México en 1939 donde realizó folletos, carteles, libros y revistas. Desde 1940 fue diseñador del periódico cultural *Romance*. En sus composiciones geométricas articulaba una gran cantidad de imágenes. Diseñó también “México en la Cultura”, suplemento dominical del diario *Novedades* y la *Revista de la Universidad*. De los libros a su cargo cabe destacar *Canto general*, de Pablo Neruda. Y por último, hay que mencionar a Francisco Moreno Capdevilla (Barcelona, 1926-México, 1995), quien llega a México en 1939, y en 1945

se integra a la Escuela de Artes del Libro. Fue ilustrador desde 1946 hasta 1976 de las publicaciones de la UNAM, la SEP y otras editoriales. Trabajó con Gabriel Fernández Ledesma, Julio Prieto y Francisco Monterde.

Después de la segunda mitad del siglo XX, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas se enseñaba fundamentalmente el tipo romano simplificado con algunas derivaciones para el diseño de alfabetos, a partir de modificaciones del patrón original. Después vendría la formalización del estudio de la tipografía con el plan de estudios de 1958, en donde surge la carrera de Dibujo publicitario, “donde ya existe la materia de Tipografía como tal desde entonces” (Santiago Silva, 2012). Posteriormente, se fueron sucediendo profesores de avanzada edad que transmitían la enseñanza de la tipografía, entre ellos un personaje entrañable: el profesor Castorena, que impartía Cálculo tipográfico, y que fue el maestro de todos los que ahora imparten la materia de Tipografía (Santiago Silva, 2012). Asimismo, en la segunda mitad del siglo XX vienen renovaciones en el campo universitario, en donde participan el propio Gabriel Fernández Ledesma y jóvenes como Vicente Rojo y Francisco Moreno Capdevila; estos dos últimos fueron colaboradores de la Imprenta universitaria; ése fue el núcleo en el que se desarrolló el nuevo diseño tipográfico en el país, particularmente con las aportaciones de Vicente Rojo y del profesor Prieto, quien fuera su maestro, un refugiado español que estuvo mucho tiempo trabajando en la Imprenta universitaria (Santiago Silva: 2012).

En la etapa muy posterior en la que surgen las licenciaturas de Diseño gráfico y Comunicación gráfica en la Escuela Nacio-

nal de Artes Plásticas, en la casi mítica la historia de cómo se planearon a principios de la década de los setenta, suele decirse que esta generación gestó la formación de dichas carreras y determinó la planeación curricular estableciendo las premisas en función del movimiento social y político del 68, por lo que podría afirmarse que fueron producto de la ideología emanada de este movimiento. En realidad, en la concepción, en el desarrollo de la carrera de Dibujo publicitario y después de Comunicación gráfica, fue la necesidad social y la demanda de profesionales en el campo de la comunicación lo que provocó su aparición; por lo que es más viable que provenga de allí que de meros intereses ideológicos, aunque éstos puedan estar implícitos. Posteriormente el sector fue creciendo y se volvió en el más numeroso de la ENAP, como parte de la evolución que las artes ha tenido, como una necesidad social producir profesionales que manejen el dibujo, el color, la forma y que manejen la tipografía. En ese sentido es importante mencionar que hubo esfuerzos por impulsar y robustecer la enseñanza de la tipografía, como una parte medular del diseño por excelencia, porque por mucho tiempo el medio del diseño por excelencia fue el cartel, ya que una de las formaciones básicas para un diseñador era el diseño de carteles; después esto se fue modificando, y posteriormente emigró hacia la identidad corporativa y otros soportes incluso monumentales; en fin, ha habido una gran diversificación del campo, que incorpora ahora el ámbito de lo digital y todo esto se ha hecho infinito. José de Santiago recuerda a un gran personaje: Gurka, un diseñador polaco que estuvo varias veces dando cursos para la ENAP y verdaderamente fue



fundamental para la reconvención de todos estos paradigmas que se tenían previamente: “fue un gran profesor con el que muchos tomamos clase, prácticamente toda la escuela, porque era todo un gran acontecimiento, ya que era considerado uno de los grandes creadores de carteles en el mundo; esto fue a principios de los setenta en la Academia de San Carlos” (Santiago Silva: 2012).

Es así que la disciplina del diseño gráfico se ha ido decantando a lo largo del siglo XX; sin embargo, las condiciones sociales de la década de los años sesenta detonaron la profesionalización de esa actividad. Se dio un margen institucional que potenció la apertura de espacios educativos propicios para ello: un mercado nacional en ascenso constante y estabilizado, así como una clara política proteccionista hacia las empresas privadas que se afincaban en nuestro país. Estímulos fiscales preferenciales y mercados protegidos fueron el camino para el “desarrollo estabilizador” que permeó toda la década de los años sesenta y los inicios de los setenta.

Fueron varias las áreas donde se cimentó lo que hoy entendemos por diseño gráfico: el cartel cinematográfico, los libros y periódicos, las marcas e identidades comerciales, los anuncios promocionales, por citar sólo algunos. El año 1968 fue emblemático de esa década y marca el nacimiento del diseño contemporáneo: el movimiento estudiantil y los juegos olímpicos motivaron y produjeron, cada uno en su contexto, su sintaxis y formas discursivas que nos llegan hasta la actualidad. El cartel en la calle, el libro en el aparador, las etiquetas de las marcas comerciales o las pancartas en las manifestaciones públicas

fueron algunas de las razones que motivan el discurso de los años subsecuentes.

Las publicaciones realizadas por el Fondo de Cultura Económica, la Secretaría de Educación Pública, las editoriales independientes y los periódicos de circulación continua fueron una de las partes que se sumaron y dieron contexto para la creación del diseño contemporáneo. El uso de la tipografía que se manifestó en ellas, dio forma e identidad a los impresos de ese tiempo. La fotografía también se utilizó ya no como un elemento incidental, sino como una de las partes esenciales y constitutivas del discurso visual; no obstante, los elementos tipográficos, ineludibles, siguieron apareciendo y fueron determinantes para la generación de otros medios de comunicación y difusión. Las escuelas de artes, si bien no participaron abiertamente de este fenómeno, se mantuvieron próximas a su devenir.

Como ya se ha señalado, uno de los movimientos artísticos en México que tomó a la tipografía como un elemento clave de sus discursos fue el Estridentismo, que se manifestó con una postura política de frente al Estado y sus instituciones culturales. En sus representaciones gráficas utilizó elementos y objetos urbanos notoriamente cotidianos, así la ciudad se convirtió en un “diccionario” de símbolos que brindaba respuestas a sus gráficas: postes de luz, cables, muros de edificios, se sumaron, junto con la tipografía, como partes constitutivas de su lenguaje plástico.

De alguna manera, los estridentistas consideraban la ciudad como superficie escritural y gráfica, extensión natural de su

campo de actividad profesional. Esto nos conduce a la céntrica librería de César Cicerón, en cuyos escaparates se exhibieron los llamativos rótulos estridentistas, donde Fermín Revueltas experimentaba con novedosos juegos de letras que anunciaban Irradiador, la revista codirigida por el pintor y Maples Arce (Krieger, 2006: 98).

Aunque no hay una directriz que marque las normas o los parámetros que se pudieron seguir para tomar decisiones gráficas, y en especial sobre la tipografía, se puede suponer al respecto que subyacía una cultura del impreso masivo, del anuncio en la vía pública, del cartel, etcétera, que “dio tono” a la cultura visual del consumidor promedio. Ante esta manifestación del discurso de los medios masivos, las escuelas de artes, artesanías y diseño tuvieron que actualizarse.

También hay que anotar otro fenómeno, no menos relevante que los anteriores, y del cual también se ha hecho mención en este estudio: la migración y la influencia de los extranjeros que se asentaron en el país y que dotaron a la producción visual de otros lenguajes y formas discursivas; el diseño gráfico no ha sido inmune a estas influencias. Personajes de la talla de Joseph Renau, Hannes Meyer, Miguel Prieto, Vicente Rojo, José Horna, Mathias Goeritz, Herbert Bayer, Kati Horna, Leonora Carrington, Remedios Varo, por nombrar algunos, fueron y siguen siendo significativos para el desarrollo del diseño gráfico, gracias a su producción o por estar vinculados con él y por los aportes que dieron a la cultura visual en México.

Un último factor determinante en estos enunciados es el ciudadano común, aquél que con la necesidad de procesos comunicativos eficaces, y que sin ser un especialista de la creación gráfica, sí se le hace reconocimiento, porque bajo su amparo se han creado aplicaciones del diseño inusuales o que simplemente no son clasificables por las tradiciones académicas.

La apropiación de la calle por parte de los grupos civiles o de las organizaciones sindicales colaboró para que nuestra percepción se ampliara con sus propuestas de pancartas, lonas gigantescas, murales, pintas en las calles, etc., en donde se hace evidente el manejo de una gráfica con tipografía útil, directa y legible que cubriera las necesidades inmediatas de comunicación, y que fueron parte de los pilares que han dado forma al diseño gráfico actual y a su antecedente forjado en la década de los años sesenta. Muestra de esto se encuentra en algunos trabajos de documentación de los fotorreporteros de esos años (Rodrigo Moya, Héctor García, hermanos Mayo), que hicieron de las manifestaciones, marchas ciudadanas o protestas sindicales y estudiantiles.

Pero el uso habitacional no es tampoco la única demanda de la población con respecto al territorio; [...] éste constituye el soporte de las actividades, relaciones y procesos sociales y, en esta medida, las funciones que cubre para sus habitantes tienen que ver también con otras necesidades importantes para el desarrollo individual y colectivo.

El territorio urbano, me refiero en particular a su parte pública, a la calle, es un espacio natural para la expresión — artística, política, cultural, etcétera— y en muchas ocasiones constituye también el lugar físico para el desempeño de actividades laborales y de sobrevivencia (Álvarez, 1997: 140).

Otro de los elementos de diseño que captaron la atención de esos años y lo sigue haciendo en la actualidad, fue el cartel, que se desarrolló más para actividades culturales que comerciales: el cine tuvo en él uno a su aliado indiscutible para su promoción, a tal grado que el cartel ha tomado carta de naturalización como identidad de una película o herramienta simbólica del cine.

Remontándonos nuevamente a los orígenes de la tipografía en México, los cuales datan de más de dos siglos atrás y sus antecedentes en la larga historia de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Recordemos, según se ha mencionado, que durante el reinado de Carlos III de España, específicamente en el año de 1778, Gerónimo Antonio Gil (1732-1798) llegó a la Nueva España para fungir como grabador Mayor de la Real Casa de Moneda, y para fundar una escuela de grabado en hueco, la Escuela Provisional de Dibujo, en la que formaría alumnos para talladores de punzones del taller para la acuñación de monedas. Fue loable el éxito que tuvo en esas labores, lo cual lo animó a ampliar los horizontes de la Escuela, fundando para ese propósito una academia al estilo europeo: la Antigua Academia de San Carlos. Después de un largo y sinuoso andar, el 25 de diciembre de 1783, el monarca español expidió la Real Orden que establecía la Real Academia de las Nobles Artes de Pintura,

Escultura y Arquitectura con el título de San Carlos de la Nueva España, la que después de permanecer aproximadamente diez años en la Casa de Moneda fue trasladada al edificio del ex Hospital del Amor de Dios, en las actuales calles de Academia número 22 de la ciudad de México, donde se encuentra hoy en día. Más de un siglo después, la Universidad de México la integró a sus escuelas en 1910.

Resulta sorprendente e inusual que Gerónimo Antonio Gil, en su carácter de grabador y de gran figura de las artes, se diera a la tarea de crear una familia tipográfica, la Ibarra Real, que fue diseñada y grabada por él, con el auxilio del calígrafo Francisco Javier de Santiago Palomares. Esta tipografía fue seleccionada por el impresor español Joaquín Ibarra y Marín para cumplir el encargo que le hiciera la Real Academia Española de editar *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, edición que vio la luz en 1780.

Tal ha sido la relevancia de esta obra tipográfica que, en 2005, con motivo de la celebración del cuarto centenario del *Don Quijote de la Mancha*, fue recuperada y reconstruida digitalmente por la Universidad de Zaragoza para su difusión y uso generalizado, de tal suerte que ya existen descargas gratuitas en línea. Hay una versión realizada en formato *Opentype*, hecha por José María Ribagorda Paniagua y un equipo de colaboradores, que es utilizable en todos los sistemas operativos y consta de una familia de cuatro fuentes: redonda, itálica, seminegra y seminegra itálica; la redonda incorpora versalitas reales y viñetas.

Y según hemos visto ya, el diseño contemporáneo en la Academia de San Carlos, puede considerarse que da sus primeros

pasos en 1929, cuando Diego Rivera fue director de la Academia, y le cambió el nombre por el de Escuela Central de Artes Plásticas y estableció un nuevo plan de estudios con miras a ligar la educación técnica con la artística.

Durante el Maximato (1928-1934) se fomentó la enseñanza técnica e industrial en la búsqueda del desarrollo económico del país, privilegiándose, por tanto, un arte más directamente útil; así, en 1933 se establecieron las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores (Maseda, 2006:54).

Igualmente en 1929, la Universidad de México obtuvo su autonomía bajo el gobierno del presidente interino (1928-1930) Emilio Portes Gil, quien autorizó la construcción de la Ciudad Universitaria, y recibió entonces el nombre que lleva hasta la fecha: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); sin embargo las artes plásticas se quedarían sin recinto en el nuevo campus, no así la Escuela Nacional de Arquitectura, la cual también tenía su sede en el antiguo edificio del centro de la ciudad, con lo que ésta última obtuvo su independencia al trasladarse a la Ciudad Universitaria, quedando así oficialmente divididas.

Es en 1933 cuando la Escuela Central recibe el nombre que lleva hasta nuestros días: Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). Como estímulos que impulsaron la creación de la carrera de Diseño gráfico en México para finales de los años sesenta y principios de los setenta, está la impartición de materias aisladas y carreras técnicas afines, en varias escuelas y

universidades, en las que se cimentó una buena parte de lo que fueron los planes y programas de estudio de la futura licenciatura. Entre ellas la Escuela de Artes del Libro (SEP), fundada en 1938; la Escuela de Diseño y Artesanías (INBA), que inició labores en 1962; así también la Universidad Iberoamericana, donde arrancó la carrera de Diseño Industrial (nivel técnico) en 1959; y la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM), en 1959, que inició la Carrera de Profesional de Dibujante Publicitario, por citar algunas.

En la ENAP, en el año de 1971 se inició la licenciatura en Artes Visuales, en sustitución de las de Pintura, Escultura y Grabado; y, en 1973, se creó la carrera de Diseño gráfico junto con la de Comunicación gráfica, esta última en sustitución de la de Dibujo publicitario.

Producto de las necesidades específicas de un México en expansión y desarrollo industrial, con un mercado protegido por el cierre de las fronteras a la importación (y el correspondiente contrabando), se abrió un panorama incitante para proponer y desarrollar productos que se insertasen en las líneas de producción industrial. En cuanto al diseño gráfico, se puede anotar que el avance de los medios masivos de comunicación exhortó a las empresas mexicanas a consumir el diseño industrial y gráfico de producción nacional.

3.1.2 *La necesidad de la profesión de diseñador gráfico*

Aunado a las “proverbiales” demandas industriales de personal preparado para hacer frente a problemas cotidianos de comunicación, identificación, difusión de información, organización, alfabetización visual del público, sistemas de señales y de signos, etc., más los circuitos de distribución y consumo de sus productos, los mercados han tendido una amplia red de difusión de bienes industriales, donde los diseñadores —en el sentido moderno del término— han tenido una participación relevante y cuya profesionalización estuvo y sigue estando ligada al desarrollo de la industria en general.

Los poseedores de mercancías pueden considerarse, en cierto modo, autónomos. En la medida que se han emancipado de las directivas y controles estatales, deciden libremente de acuerdo con criterios de rentabilidad; y en ese proceso nadie es sometido a obediencia, sino que todo el mundo se encuentra a merced de las anónimas leyes del mercado regidas, al parecer, por una racionalidad económica que le es inherente (Habermas, 2004: 83).

Las necesidades de identificación, desde el precapitalismo, o en la época del capitalismo clásico, expansionista e imperialista, han sido una de las premisas sobre las que se asienta el diseño. Gracias a la creciente demanda de información por parte de los diversos grupos sociales, la organización de los

materiales gráficos fue más que importante o justificada, y se volvió imprescindible. Jürgen Habermas (2006) sugiere que la generación de los primeros diarios se puede ubicar en la precaria información que sobre precios o productos se vivía en la Alemania del siglo XVI:

Esto aconteció muy pronto en Venecia con los escritores de avisos, los *scrittori d'avvisi*; en Roma se les llamaba *gazzettari*; en París, *nouvellistes*; en Londres, *writers of letters*, y en Alemania, en fin, *Zeitunger* o *Novellisten*. En el curso del siglo XVI se convirtieron en abastecedores de informes semanales oficiales, esto es, de los periódicos escritos [...] (Habermas, 2004: 278).

Los incipientes diseñadores de anuncios o de imágenes para la identificación fueron decantándose y estratificándose en los estancillos mercantiles. Sin embargo, señalar a la industria como el único estímulo para el desarrollo del diseño o al mercado como la disyuntiva para su sobrevivencia, cierra el panorama para otros estímulos que incidieron en la profesionalización del diseño. Si bien en la industria, los objetos diseñados son la piedra de toque buscada, no está por demás decir que, en su conjunto, aquéllos han formado la estructura o base material desde donde se observa y se mide, en unidades simbólicas, las épocas del devenir social y las aportaciones culturales que ha proporcionado.

Por señalar un caso, en donde la importancia de la imagen y el diseño son puestos en un lugar relevante para ser usados

como un escaparate vanguardista, en el siglo XVII, la Francia de Luis XIV explotó su “sofisticación y estilo” en un acuerdo con la industria mercantil de su país:

El principal asesor financiero del rey era Jean Baptiste Colbert, hijo de un comerciante en ropa de Reims [...], [en un] intento por establecer una economía nacional completamente autosuficiente, para lograr el desarrollo económico francés [declaró]: “Con nuestro gusto, déjennos hacer la guerra en Europa, y a través de la moda conquistar el mundo” (Ewen 1991: 48).

De entre las diversas actividades a las que los pioneros del diseño se dedicaron estaba la producción de libros, con los avances y creaciones que de ella se desprendieron: tipografías, prensas mejoradas, más calidad en los punzones, pantógrafos más exactos, diversos productos editoriales, etc. La atracción que el libro ejerció sobre el sector terrateniente religioso y también sobre la burguesía emergente, catapultó la producción editorial, así como la traducción de libros del latín o del griego para una masa necesitada de información, pero también de exhibicionismo, lo que precipitó lo que a la postre sería una de tantas industrias pujantes del capitalismo:

La posesión de libros era un signo incontrovertible de posición en el mundo y —dada la naturaleza religiosa de la mayor parte de los textos— de cercanía a Dios. De modo evidente, estos volúmenes eran coleccionados más por la

admiración que inspiraban que por su uso literario, y el arte y diseño de libros acentuó esta función exhibicionista (Ewen, 1982: 45).

Exhibir las características del objeto o dotarlo de elementos, que le agregaran valores extra a la información, se convirtió en el motivo de inserción de los diseñadores en la producción de objetos de consumo. En el comienzo del siglo XX se insistió en superar esa “adicción” al adorno; la escuela de la Bauhaus fue una de las instituciones que más insistió en ello, además de preconizar la unificación de las artes con el diseño para influir en la producción industrial.

Colocar al diseño como una actividad generadora de significados y en constante movilidad, permite que sea apreciado como una profesión que ha extendido sus fronteras de la objetualidad industrial a la resignificación constante en sus aplicaciones, sean éstas gráficas, arquitectónicas, industriales o textiles, por nombrar algunas.

En el siglo XX, las empresas publicitarias y de distribución estadounidenses pusieron énfasis en la “construcción de corredores imaginísticos”, según Ernest Elmo Calkinsque (Ewen, 1991: 63), que conectarían al consumidor con el producto. Para tal fin, el diseño e ingeniería de los productos, como sugirió Egmon Arens, se convirtió en toda una realidad en el ámbito del consumo. En constante correspondencia con la propuesta estadounidense, en Latinoamérica se privilegió durante la segunda mitad del siglo XX la fórmula de Louis Sullivan, el arquitecto de Chicago: “la forma debe seguir a la función”. En nuestro país,

la industria asentada de manera irregular, con supeditación al Estado y dentro de un mercado protegido, dio poca batalla a los productos internacionales, quedando un diseño sin industria y confinado al segmento de servicios. Para Gui Bonsiepe, en Latinoamérica el diseño no es el problema, sino que su industria es pequeña y dependiente.

Comprender que el diseño ha transitado por estadios históricos que lo han condicionado y también impulsado, permitirá observar su necesaria inserción en las escuelas y universidades del país. Una vez comenzado el proceso de desregulación del mercado y reducido el gobierno proteccionista, a finales de la década de los años sesenta y principios de los setenta, al diseño se le presentó la oportunidad de profesionalizarse. En los cursos de las universidades se apreciaba ya una diversificación en las aplicaciones y las posibilidades del diseño, hasta orientarse en nuestros días hacia la investigación multidisciplinaria.

3.1.3 *La economía mexicana durante el surgimiento de la carrera de Diseño gráfico*

Entre los años de 1952-1970, periodo que abarca los sexenios de Ruiz Cortines, López Mateos y Díaz Ordaz, el modelo económico que se siguió en nuestro país fue el denominado “desarrollo estabilizador”, cuyo objetivo era lograr un crecimiento económico continuo, vía el impulso del crecimiento industrial, evitando enfrentarse a procesos inflacionarios, déficit en la balanza de pagos y las devaluaciones, entre otras variables.

La evolución de la economía nacional que se dio durante esos

dieciocho años es un dato de referencia obligada, no sólo por las contrapartes que abogan en favor y en contra del mismo, sino por los acontecimientos económicos que se dieron a lo largo de esa época. Tal es el caso de algunas de las medidas que México adoptó durante ese periodo:

- Devaluación del peso frente al dólar en 1954, con una nueva paridad de \$12.50 por dólar
- Aumento de créditos al sector privado
- Facilitación de entrada a la inversión extranjera
- Impulso a la producción de bienes intermedios
- Fomento a los bienes de capital
- Establecimiento de una economía mixta

Si bien también tuvo sus desventajas, mismas que no serán abordadas en este estudio, las consecuencias de implementar la estabilidad cambiaria y de precios, el desarrollo sostenido, la sustitución de importaciones, etc., hicieron que el auge económico, ficticio o no, que se vivió durante ese momento dio como resultado que el Producto Interno Bruto anual fuera de casi 6%, trayendo como consecuencia que aumentara el ingreso *per cápita*, lo cual inyectaba recursos al mercado interno e impulsaba la generación de empleos. Es así que la inversión privada y el sector financiero crecieron significativamente y esto se tradujo en un mayor desarrollo del comercio y, por tanto, entre otras actividades, la publicidad y el diseño. De ahí lo oportuno de crear una carrera que formara profesionales que pudieran cubrir la incipiente pero creciente necesidad de generar mar-

cas y logotipos, imágenes que dieran a conocer a los clientes potenciales los bienes y servicios que la economía mexicana estaba produciendo y produciría en el futuro promisorio que el modelo del “milagro mexicano” estaba propugnando para que todos se beneficiaran del él a manos llenas, según la visión de la política económica del régimen priísta.

3.2 *El México del 68: su historia y su gráfica*

3.2.1 *El movimiento estudiantil*

Unidos en el tiempo están dos momentos sustanciales de la historia nacional moderna: el movimiento estudiantil de 1968 y la celebración de los XIX Juegos Olímpicos México 68. Ambos, con sus respectivas áreas de influencia y competencia, marcaron un punto de inflexión político, económico, social, educativo y artístico en la sociedad mexicana. Los dos constituyen un hito que marca una diferencia en la historia de México. Y el diseño gráfico no fue la excepción, al contrario, fue uno de los elementos principales en ambos: ahí se redescubrió, se definió y encontró otro significado de sí mismo. Fue el momento en que la gráfica jugó un papel preponderante.

Primeramente, por su orden cronológico, se abordará el movimiento estudiantil, más allá el ámbito nacional, para después abordar las olimpiadas. El año 1968 está marcado por la resistencia social a nivel mundial. En la década de los sesenta se vivió una revolución cultural y política que se vivió tanto en el mundo capitalista bajo forma de contracultura, como al

interior del llamado bloque socialista, y tuvo como focos las ciudades de París, Chicago, Praga, Berlín, Londres, y desde luego la ciudad de México. Fueron los jóvenes, fieles a su ideal revolucionario y transformador, quienes comenzaron a cuestionar y criticar el pensamiento y comportamiento autoritario y tradicional; buscando romper con las ataduras que les impedían actuar con libertad en pos de la transformación de la sociedad. La conciencia de la juventud de esa época perseguía una auténtica revolución, en relación a la profunda inversión de valores que se estaba generalizando en el mundo, a través de las demandas contraculturales de liberación política, religiosa y sexual. En el ámbito universitario proliferaba un radicalismo político combinado con el impulso a una gran revolución cultural y económica.

En México, el movimiento del 68 aglutinó fuerzas sociales muy diversas; algunos sectores populares y de la clase media se sumaron a la protesta estudiantil, utilizando diversos medios de expresión para sus inconformidades. Conformado principalmente por jóvenes, provenientes de las diversas instituciones de educación media superior y superior asentadas en la capital del país y organizados en un Consejo Nacional de Huelga (CNH), los estudiantes expusieron sus demandas en un pliego petitorio, que solicitaba la derogación de los artículos 145 y 145 bis de la Constitución que tipificaban como delito que por cualquier medio, hablado o escrito, se realizara propaganda política que perturbara el orden público, puesto que era por medio de mantas, pancartas, carteles, pegas y volantes que el movimiento estudiantil se manifestaba. Haciendo uso

del derecho de expresión, brigadas de pintores, grabadores, diseñadores, ilustradores, etc., generaron decenas de imágenes para reafirmar su decisión de luchar y convocar a la participación ciudadana. Si bien todas las escuelas en huelga, participaron en un área en particular, integrada por los miembros de las escuelas de artes plásticas, dicha área fue activa y directa, y haciendo uso de su medio de expresión, el quehacer gráfico, fue más allá del activismo y sus imágenes rebasaron el mero sentido panfletario. La comunidad de la ENAP, trabajadores, alumnos y maestros, en las instalaciones de la Academia de San Carlos, con miembros de otras escuelas como la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, y del Instituto Nacional de Bellas Artes trabajaron ardua y constantemente para desplegar desde sus talleres, una oleada de imágenes claras y contundentes que respondieran a las necesidades inmediatas de romper el cerco de información generado por el gobierno.

La Antigua Academia de San Carlos se convirtió en un gran taller, en el que alumnos, profesores, trabajadores y activistas del Instituto Politécnico Nacional, la UNAM, la Escuela Normal de Maestros, la Universidad de Chapingo y otras escuelas trabajaron para organizar y producir material suficiente, convirtiendo a la ENAP en un actor vivo del movimiento estudiantil. Una de las características de la producción gráfica del 68 es el lenguaje popular y de crítica social que manejaba, con la finalidad de transmitir y hacerle llegar a la población en general, de la manera más clara posible, la ideología del movimiento y para difundir la propia versión veraz de los acontecimientos.

Es en esta coyuntura que la necesidad de experimentación de las nuevas generaciones de artistas plásticos se concreta, para dejar de lado su antecedente inmediato, la llamada Escuela Mexicana de Pintura y Escultura que, como producto de la Revolución mexicana, conjuntaba la producción plástica de los artistas nacionales y extranjeros que trabajaron en el país desde 1921 hasta fines de la primera mitad del siglo XX, tachándola de anquilosada y petrificada, aun cuando su corriente nacionalista y revolucionaria proporcionó artistas de la talla como Orozco, Rivera, Siqueiros, Leopoldo Méndez, entre muchos otros; pero su vigencia ya había caducado a cuarenta años de su surgimiento. Lo mismo sucedió con las propuestas del Taller de Gráfica Popular o TGP, cuyas aportaciones tuvieron una corta vida, pues si bien fue fundado unos quince años después, en 1937, por jóvenes grabadores cuya labor de creación y difusión estuvo destinada a los grandes sectores populares, donde los nuevos contenidos revolucionarios como la exaltación de las luchas campesinas, la historia y tradiciones populares de México eran abordados con un lenguaje sencillo, su temática, así como las soluciones formales y técnicas que proponía se convirtieron finalmente en fórmulas.

Entre la necesidad de salirse de los viejos cánones, pero sin voltearle totalmente la espalda a las enseñanzas del muralismo y del grabado, y la efervescencia del momento histórico que los orillaba a responder a las circunstancias de su tiempo, los creadores de la gráfica del 68 sacaron a la luz un nuevo lenguaje, resuelto con recursos materiales escasos y limitados, motivados por la necesidad contestataria que su condición les

daba: se trataba de una expresión urbano-popular, producto de las condiciones económicas y sociales de los años sesenta; eran imágenes elocuentes, en colores negro y rojo, vinculados a la iconografía socialista, que poco a poco fueron dejando huella entre la población.

Con una necesidad inminente de supervivencia, los estudiantes le inyectan una renovada “pulsión de vida” a la tradición gráfica de México: el grabado en linóleo es la técnica que se adopta más ampliamente por ser de fácil factura, permitir resultados inmediatos y por su bajo costo de producción. Todo tipo de medios de impresión fueron utilizados; en algunas ocasiones el grabado se combinaba con tipografía compuesta a mano o se rayaba directamente sobre el esténcil para mimeógrafo. También se utilizó la serigrafía y en menor proporción se acudió al fotograbado y al offset. La necesidad de difundir su mensaje de protesta, sumada a las condiciones cada vez más hostiles para realizar pintas callejeras sin sufrir la represión policiaca, hizo que los estudiantes pusieran en práctica la reproducción de una pega en rollos de papel engomado o el volante-grabado, hasta carteles de diversas dimensiones.

Cuando el movimiento estaba en pleno auge, la producción gráfica, a pesar de la constante represión contra el estudiante, no cesó ni disminuyó. Para ese entonces se contaba con una amplísima colección de grabados en los archivos de los talleres clandestinos, con la cual se presentó una exposición en el edificio de la Academia de San Carlos; evento muy concurrido. Sin embargo, en un atentado perpetrado por un grupo paramilitar, quedaron destruidos los medios de producción y

se llevaron la colección completa de la gráfica del 68. A pesar de esa tentativa de apagar de una vez por todas las voces del movimiento, se tiene aún en nuestros días conocimiento de su existencia y se cuenta con archivos que permiten su actual difusión y reproducción. Son una memoria gráfica del devenir de una generación, cuyos ímpetus e ideales tristemente vieron su final en la matanza de la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968.

Todas esas imágenes enriquecieron la simbología del CNH, eran símbolos de denuncia social que por supuesto, contrastaban tajantemente con los símbolos oficiales de la paz y las Olimpiadas. Por las calles era frecuente ver en postes, bardas, plazas públicas, camiones, etc., la bayoneta, el gorila, el candado en la boca, la madre atemorizada, las imágenes de Demetrio Vallejo, el Che Guevara, la V de la Victoria, el puño en alto, y muchas otras como la paloma atravesada por una bayoneta, que se contraponía con la imagen idílica de la paloma de la paz que era el símbolo de las Olimpiadas que estaban próximas a celebrarse.

3.2.2 *Los Juegos Olímpicos*

En octubre de 1963, el presidente del Comité Olímpico Internacional, Avery Brundage, le otorgó a México la sede de la XIX Olimpiada de 1968, recibiendo como respuesta un amplio rechazo por parte de la comunidad internacional. Ante esa situación, nuestro país tenía por delante un gran reto: mostrarle al mundo que su éxito no sólo era económico, sino cultural y social, que era un país rico en su oferta patrimonial y capaz de

organizar un evento complejo de gran proyección internacional. El programa gubernamental de desarrollo estabilizador que estaba por vivir sus últimos años, y los conocidos movimientos sociales, tanto nacionales como internacionales, obligaron al gobierno a replantear su autodefinición de identidad nacional y las Olimpiadas le ofrecieron un escaparate idóneo para tal propósito. No obstante, las condiciones reales eran que no se contaba con los recursos financieros necesarios para ofrecer ese gran “festejo”, por lo que se recurrió a lo que sí se tenía: los recursos humanos.

El viejo asesor del régimen, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, y un grupo plural de colaboradores: el arquitecto Eduardo Terrazas, a cargo del diseño urbano; el diseñador gráfico estadounidense Lance Wyman, responsable del diseño gráfico; el diseñador industrial inglés Peter Murdoch, coordinador de los proyectos especiales; la editora letona Beatrice Trueblood, encargada de las publicaciones; además, el museógrafo Alfonso Soto; el caricaturista Abel Quezada; el arquitecto y diseñador Jesús Virchez Alanís; el escultor alemán Mathias Goeritz, los diseñadores gráficos estadounidenses Bob Pellegrini y Michael Gross, y la diseñadora de moda británica, Julia Jonhson-Marshall. Todos ellos participaron, de una u otra manera en la concepción y realización del Programa de Identidad Olímpica, apoyándose en los recursos que el diseño les podía ofrecer, el cual cumpliría una función central en esos momentos, que no sólo atendería a las necesidades de la justa deportiva mundial, sino a mostrar otra cara distinta del México

de los recientes días oscuros, tanto en el aspecto organizativo como en el de reafirmación de la idiosincrasia cultural mexicana. El despliegue fue grandilocuente, y fue soportado con una sofisticada y ambiciosa propuesta estética, de gran contemporaneidad expresiva y fuertes referencias a la tradición plástica popular e indígena de México.

El principal reto que enfrentaron fue la creación de un sistema visual que pudiera ser aplicado en una de las ciudades más grandes del mundo, en tanto, los Juegos olímpicos serían realizados dentro de la zona urbana, ya que si bien no se podían hacer grandes inversiones en infraestructura deportiva, se apoyarían en la arquitectura de la ciudad para hacer lucir los diseños. La ciudad hizo las veces de soporte gráfico, hubo que hacer adaptaciones en sus calles y se diseñaron señalizaciones que indicaban la ubicación y las rutas que debían tomarse para llegar a las sedes deportivas.

La arquitecta Carmen Dolores Barroso García (2007) afirma al respecto que:

El sistema gráfico creado para las Olimpiadas de México 68 puede ser considerado como uno de los más exitosos en lo que a innovación y propuesta visual se refiere, así como también un eficaz medio de comunicación internacional con un alto valor funcional, ya que prácticamente facilitó la vida de las personas que vivieron inmersas en su entorno durante ese tiempo.

Dentro del diseño urbano se planteó la creación de la Ruta de la Amistad, que fue dirigida con especial esmero y mucho esfuerzo por Mathias Goeritz, la cual era una muestra más de la olimpiada cultural y la “supuesta” hermandad entre los pueblos. Las obras que la conformaron, esculturas realizadas por artistas de diversos países, fueron colocadas a lo largo de 17 kilómetros del Periférico Sur, donde aún pueden ser apreciadas.

El diseño tuvo un rol significativo para reposicionar a México en el contexto internacional ante todas las miradas que seguirían, paso a paso, los Juegos en un país que decía haber logrado la democracia y veía posible su inserción en la economía mundial. El diseño era el medio, el fin, para darle a conocer al mundo que México ya no debía ser visto como un país subdesarrollado, sin estructura social ni política, sino que ahora debería ser considerado como una nación orgullosa de sus raíces ancestrales, pero también abierta al cambio y declaradamente moderna. Y el diseño contribuiría a crear esa nueva imagen. Para alcanzar su objetivo se fusionaron dos recursos: la colorida artesanía huichol y las composiciones geométricas del *Op art*. El resultado fue el logotipo de México 68, creado por Wyman y Terrazas, alrededor del cual giraron todos los objetos promocionales creados para los Juegos Olímpicos, integrando una unidad.

En palabras de Dina Comisarenco (2008):

[...] el diseño creado para el encuentro XIX de los Juegos Olímpicos de México 1968 es ejemplo perfecto de semantización de los valores sociales, que trascienden al evento deportivo del que parten, para redefinir la importante cuestión de

la identidad nacional. [...] México 68 merece un lugar central en la historia del diseño contemporáneo [...] Se trata de un momento extraordinario de la historia del diseño mexicano e internacional [...] [Ahí se corrobora] [...] el rol protagónico que desempeña el diseño en el mundo contemporáneo, no sólo para satisfacer necesidades prácticas y económicas, sino y principalmente, para la creación de símbolos culturales.

En julio de 2008, a 40 años de la creación de la identidad gráfica de los Juegos Olímpicos México 68, el equipo conformado por Eduardo Terrazas (curaduría), Mireida Velázquez (coordinación curatorial), Josefa Ortega y Tania Ragasol (textos), y Rodrigo Luna (diseño museográfico) llevó a cabo la exposición conmemorativa “Diseñando México 68: Una identidad olímpica”, donde el concepto de diseño integral desarrollado por el Programa de Identidad Olímpica de ese año fue el invitado principal.

Esta muestra [constituyó] la primera revisión histórica sobre este exitoso programa de comunicación y diseño que abarcó todos los campos de presencia de las olimpiadas. Se trata de la primera revisión histórica sobre este programa espectacular de comunicación y diseño [...] [Es] la mayor y más efectiva campaña gráfica y de publicidad que se haya hecho en el país; y sin duda uno de los primeros hitos de estrategia comunicativa integral en el mundo [...] Sus protagonistas creativos lograron, en equipo, un lenguaje de alto impacto y una estructura de difusión de gran elaboración intelectual, labor que continúa siendo un hito para el diseño internacional (Ortega y Ragasol, 2008)

3.2.3 *Reflexiones en torno al Plan de Estudios de Diseño Gráfico en la ENAP*

Tres instituciones fueron los pilares de la implementación de la licenciatura en Diseño Gráfico: la Escuela de Diseño y Artesanías del INBA, la Universidad Iberoamericana y la Universidad Nacional Autónoma de México. Producto de las licenciaturas de Diseño Industrial y de Arquitectura, el Diseño gráfico se apuntaló como una actividad que propendía a su profesionalización y a su inserción en los cursos regulares. Capaz ya de sostenerse con un cuerpo teórico heurístico y epistemológico, la nueva licenciatura hizo suya la creciente demanda de la emisión de mensajes eficaces con soluciones razonadas; ocupada en la comunicación masiva y atenta a los paradigmas del diseño internacional que enfatizaban su uso para los diversos medios: en primer lugar la prensa y los editoriales, el cine y la televisión, los identificadores empresariales y publicitarios, por citar los que son destacables en el plan de estudios de la licenciatura de Diseño gráfico de la ENAP.

Los planes y programas de estudio de las licenciaturas de Diseño gráfico y Comunicación gráfica son puestos en marcha en 1973, los antecedentes sugieren que el estudio de la tipografía y su correspondiente práctica y experimentación quedaron ocultos o debajo de materias que la utilizaban como apoyo. En el programa del año de 1966 de la Carrera Profesional de Diseñador gráfico de la Escuela de Diseño y Artesanías del INBA, dos de sus semestres estuvieron destinados a la producción y estudio tipográficos, virtud a su Taller de

Tipografía que se impartía en dos sesiones de dos horas cada una (Maceda, 2006: 166). En los programas de la licenciatura en Diseño gráfico de la ENAP, prácticamente, desapareció su estudio y producción, ésta fue subrepticamente inserta en cursos extracurriculares o en los talleres de diseño que se debían cursar durante toda la carrera.

Era evidente que la aplicación tipográfica formaba y sigue formando parte esencial de los materiales gráficos que se generaban a lo largo del aprendizaje, así pues, de manera hipotética, la tipografía puede ser uno de los fundamentos del diseño, lo cual podría ser tema de otro proyecto de investigación que rebasa los objetivos de este estudio.

Acerca de los criterios que se utilizaron para desarrollar los planes de estudio de las licenciaturas en la ENAP, se puede indicar una fuerte propensión al estudio de la forma y de sus posibilidades expresivas y psicológicas, a los estudios que explican algunos de los factores que influyen determinadamente en la producción visual y del diseño, a los antecedentes del mismo, a la historia del arte, al estudio de los medios televisivos y audiovisuales, de las técnicas de representación: dibujo, fotografía, geometría, ilustración, y a los seminarios de análisis del diseño en la realidad nacional, así como a la investigación del campo profesional, por nombrar algunas.

Se puede inferir que el Diseño Gráfico en México ha transitado su historia bajo fuerzas externas que lo han condicionado en su estructura académica y profesional y continúan haciéndolo.

El mercado en constante expansión y contracción obligará a su adecuación crítica y sistemática, obligándolo a la diversificación de sus funciones.

Como se ha visto a lo largo de este estudio, los movimientos sociales, políticos, culturales y migratorios han determinado su devenir y supervivencia, y continuarán marcando su destino.

3.2.4 *El estudio de la Tipografía en la Escuela Nacional de Artes Plásticas*

Tipografía es el nombre que se le da a la reproducción de caracteres o signos alfabéticos a través de matrices de metal llamados *tipos*.

Para Gabriel Martínez Meave “La tipografía es, fundamentalmente, el arte de diseñar letras y combinarlas en textos”

Actualmente el concepto *Tipografía* ha ampliado su significado debido principalmente a los avances tecnológicos y a la concepción en su uso.

Según Pablo Cosgaya, una de las personalidades más importantes en esta área de conocimiento en Argentina, el concepto tipografía se debe definir desde tres ejes distintos:

“A) Tipografía como práctica: la producción de tipos, que hoy se sitúa en el doble espacio de la realidad (el tipo impreso) y la virtualidad (el tipo digital).

B) Tipografía como producto: lo referente a la consumación de esa práctica, su uso y consumo.

C) Tipografía como dominio del saber, con una historia y tradiciones, que anteceden al Diseño Gráfico.”

Así mismo Cosgaya se refiere a la formalización de la disciplina relacionada a su enseñanza. **“La formalización de una disciplina es una instancia socialmente significativa en la legitimación de su discurso y su hacer. El paso de la informalidad a la formalidad de un hacer permite estabilizarlo. No es un problema de codificación y decodificación el que aquí se presenta. La puesta en escena de un discurso es un acto de exposición y está íntimamente relacionado con la posibilidad de lograr autoridad simbólica. La tipografía no ingresó a la academia para colaborar en una tarea de clarificación de la nueva terminología que el cambio tecnológico trajo consigo, sino para tomar la palabra como un actor en un escenario que amenazaba convertirlo en un hacer prescindible a secundario.”**

La enseñanza de la materia de tipografía posee una gran tradición, probablemente más que ninguna otra área de conocimiento relacionada al diseño, a la comunicación visual, y a las artes gráficas.

El estudio de la letra como forma suprema de comunicación visual es imprescindible en una conceptualización global de diseño y comunicación visual. No podemos enseñar tipografía y por tanto aprenderla desligándola de la importancia y trascendencia de la escritura como medio de comunicación humana. Algunos autores describen a la tipografía como una de las tecnologías de la palabra. Otro aspecto importante es la sensibilización a la herencia cultural y fomentar una relación estrecha con lo escrito, no solo en el sentido de la letra diseñada, sino la escritura que la gente usa y ha usado.

Marshal McLuhan en *La Galaxia Gutenberg*, habla de la tipografía en los siguientes términos: “la tipografía no es solo una tecnología, sino también una materia prima, como el algodón, los bosques o el radio; y, como cualquier producto, configura no solamente relaciones de sentido propio, sino modelos de interdependencia comunal.” Los contenidos de los programas de la materia deberán incluir aspectos de la antropología, la historia del arte, la psicología, los estudios de percepción visual, y aspectos técnicos y tecnológicos del área de las artes gráficas y los sistemas de impresión.

De forma general los contenidos temáticos deberán incluir aspectos técnicos, formales, históricos, estéticos, y pragmáticos del signo tipográfico, es decir cánones en el diseño y uso del mismo; entendiendo por canon todo aquello que sancionamos como apropiado.

Yves Zimmermann en su libro *Del Diseño* hace un análisis de la enseñanza del diseño en algunas de las escuelas de más tradición europea y mundial, como Basilea, Zúrich y Ulm, que han dado lugar en base a su modelo pedagógico lo que se conoce como la *escuela suiza*, con algunos de los más reconocidos especialistas en el área de la tipografía como Emil Ruder, Joseph Müller-Brockmann, incluso el propio Jan Tschichold, creador del fundamental texto *Die Neue Typografie* que impartió clases en esta última.

El curso básico de la escuela de Basilea se fundamenta en la dialéctica ver- configurar y la relación objeto-ojo-mano.

Las áreas de representación, temas de estudio en el curso, se dividen en color, dibujo libre, dibujo técnico, textil, **letras**,

configuraciones tridimensionales, y composición de elementos visuales (contenidos similares al de la mayoría de los planes de estudio de instituciones que ofrecen la licenciatura en Diseño y áreas relacionadas a la Comunicación Visual y en especial en nuestra propuesta de plan de estudios en el área básica).

Algunas de las observaciones importantes que hace Zimmermann de la escuela de Basilea es el hecho de que por muchas generaciones la premisa de que parte su sistema de enseñanza es el que la realidad se configura a partir del ejercicio de las facultades emocionales y sensitivas, por encima de aquellas relacionadas puramente al intelecto; sin embargo el ejercicio aislado de las primeras genera un aprendizaje sin una reflexión capaz de- en sus mismas palabras- dar sentido último a la experiencia, sino que conduce a un mero hacer. Esta reflexión es de suma utilidad en la propuestas de contenidos, planteamiento de las técnicas didácticas y los ejercicios propuestos para la ejemplificación de los temas, ya que si el objetivo básico final del curso es generar en el alumno aprendizajes significativos, estas propuestas tendrán que guardar un justo equilibrio capaz de generar en el estudiante interés en el objeto de estudio y proveerlo de conocimientos conceptuales y técnicos básicos necesarios para su aplicación en diversos campos de conocimiento y desarrollo académico y profesional.

En lo particular y dadas una serie de circunstancias de diferente índole, entre las que se encuentran la carga curricular, los tiempos destinados a la impartición de la asignatura, los tiempos efectivos semestrales y la cantidad de contenidos de la asignatura, y a lo largo de diez años de impartirla ha transformado mi visión de la impartición de la misma.

Si bien es claro que es importante que sobre todo en una primera fase de la licenciatura se enfatice este desarrollo de habilidades emotivas y sensoriales de que hablábamos antes, también lo es que es una etapa en la que tenemos que dotar al alumno de herramientas metodológicas y desarrollar su habilidad conceptual, tal vez contraponiéndose a esta idea un tanto cuanto bohemia del empirismo del diseño y su clara conexión con el arte. En una breve revisión de la ubicación de la materia en los planes de estudio de las licenciaturas del área de diseño y comunicación visual de diversas instituciones de nivel superior, llevada a cabo con el fin de tener una idea más clara de los conocimientos básicos de la materia necesarios para el desarrollo de los estudiantes en esta área de conocimiento y en gran medida motivada por el nuevo auge, por así decirlo, de la tipografía tanto en el diseño tipográfico (diseño de fuentes) como en áreas en donde es el elemento esencial. (Diseño editorial, específicamente diseño de periódicos, libros y revistas y diseño de otros soportes de gran tradición como cartel), la asignatura de tipografía está ubicada generalmente en el segundo año de la licenciatura. Es significativo observar que en todos los casos evaluados existe la materia dentro del plan de estudios y que en la Universidad intercontinental se imparte una especialidad en Tipografía, lo que ha permitido ser la sede de una serie de eventos relacionados al tema.

La Escuela Gestalt de Diseño con sede en Veracruz ofrece una maestría en Tipografía y cuenta con colaboradores del renombre de Alejandro Lo Celso, diseñador de tipos de nacionalidad argentina. Regresando al tema de la ubicación, creo

que dado que la tipografía es uno de los elementos formales más importantes en la comunicación visual y que es la representación gráfica del lenguaje, que constituye el vínculo más importante del ser humano con la comprensión del mundo que lo rodea.

Toda realidad apprehendida sensorialmente-sobre todo la percibida por los ojos- necesita ser comprendida. Se trata de una necesidad vital, pues lo que no se entiende no es significativo, no representa nada para el hombre ni le afecta en modo alguno. Pero el ser humano necesita comprender el mundo circundante y no se puede prescindir del hecho de que todas las culturas han vertido a lenguaje verbal la comprensión de la realidad apprehendida por la visión. Por los razonamientos anteriores concluyo que la ubicación de la materia dentro de nuestro plan de estudios es adecuada y contribuye a fundamentar las bases del lenguaje visual, la importancia del signo, y la contextualización histórica tanto de la materia como del diseño y la cultura en general.

A lo largo de un año de enriquecedor trabajo colegiado al seno del Colegio de Diseño Editorial, donde se ubica la materia, se han vertido una gran cantidad de reflexiones acerca de los contenidos idóneos de la asignatura, su secuencia, el planteamiento de los mismos, la forma de exponerlos, los ejercicios etc.

Parte de esta experiencia ha arrojado datos interesantes como la sugerencia de – en una próxima revisión y posterior modificación del plan de estudios- reintegrar a la asignatura un tercer semestre con el que contaba en el plan de la licenciatura en Comunicación Gráfica, con el fin de plantear los temas his-

tóricos más profundamente y dedicar tiempo a la experimentación gráfica con la letra. En plan de estudios de Comunicación Gráfica, este tiempo solía ser destinado a la revisión y práctica del denominado cálculo tipográfico, tema que con la aparición y difusión de la autoedición paso a ser una práctica en desuso como paso ineludible en la planeación textos corridos. En el tiempo en que se hizo la modificación a los planes y programas de estudio que tiene como resultado más significativo la fusión de las dos licenciaturas, la experiencia de los profesores decanos de la materia, determinó el hecho de que los conocimientos de carácter profundo o especializado de esta área de conocimiento, podían ser cubiertos en las orientaciones, básicamente en Diseño Editorial, sin embargo hay que tomar en cuenta que esta hipótesis del planteamiento de los planes estuvo contextualizada en ese momento histórico y que la experimentación a través de diez años ha demostrado que en este momento podríamos hacer un replanteamiento de algunos aspectos como los créditos de las asignaturas y por supuesto los tiempos destinados a su impartición. Los temas que conforman el programa de la materia básicamente se dividen en antecedentes históricos y teoría y práctica tipográfica. Esta última es una revisión de carácter general básica.

El consenso de las experiencias vertidas en el trabajo colegiado, la revisión horizontal y vertical de la materia y la experiencia en la impartición de la asignatura indica que los contenidos temáticos también son adecuados y en realidad las observaciones más que de contenido son de forma. Como forma me refiero a la estructura en la ubicación de los contenidos

temáticos. La asignatura de Tipografía I se encuentra ubicada en relación horizontal con la siguientes: Arte antiguo, Dibujo, Diseño, Fotografía, Geometría, Metodología de investigación, Factores humanos para la comunicación visual, Técnicas de representación, y Teoría del arte y se enlaza directamente con Tipografía II. En relación vertical todas las asignaturas corresponden a los segundos semestres de las mismas asignaturas a excepción de Arte antiguo, que se enlaza con Arte precolombino. En una propuesta ideal los conocimientos adquiridos en las diferentes asignaturas se complementarán y permitirán un conocimiento global y de carácter interdisciplinario. La visión histórica del desarrollo de la cultura y el conocimiento permitirá en el estudiante, entre otros aspectos una clara ubicación de su profesión y su trascendencia social, política y cultural.

Debido a la carga curricular de diez materias por semestre y de que una gran parte de ellas son de carácter teórico, el planteamiento de temas en la unidad I: Antecedentes históricos, debe ser revisado alternando estos contenidos con prácticas experimentales y de carácter lúdico, que permitan una introducción al estudio y manejo de la letra rebasando su carácter de signo lingüístico, es decir en su dimensión de imagen.

Una observación interesante retomada del trabajo de colegios, es el hecho de que la revisión y exposición de los contenidos históricos deberá ser de forma concreta y más que un objetivo en sí mismo, un complemento de carácter general con fines de contextualización y valoración del objeto de estudio.

La bibliografía propuesta para esta unidad se basaba en el texto “Historia del libro” de Svend Dahl, “Historia del diseño

gráfico”, de Philip Meggs, “Treinta siglos de tipos y letras” de Luisa Martínez Leal, y “La letra” de Gérard Blanchard, todos excelentes textos básicos, sin embargo demasiado extensos y descriptivos. La propuesta del colegio es usar como texto básico “Tipografía, estudios e investigaciones” de Antonio e Ivana Tubaro, que ofrece un recorrido a través de la historia de la tipografía de forma concreta, resumida y ricamente ilustrada.

A los contenidos de carácter historiográfico de la unidad I, yo añadido en mi propuesta los temas “La Bauhaus y tipografía del siglo XX” y “Tipografía contemporánea” que me parecen de suma importancia ya que en el siglo XX se ubican muchos de los grandes tipógrafos de la historia y la Bauhaus es probablemente la escuela de mayor influencia en el diseño, y específicamente en el diseño tipográfico contemporáneo.

La inclusión del tema “Tipografía contemporánea” tiene como objetivo principal que el alumno lleve a cabo una investigación de campo y de fuentes electrónicas, que le den un panorama de la actualidad en el área de estudio y proporcione una visión más significativa de la materia.

Algunos de los temas correspondientes a Tipografía II son inevitables para la comprensión de la historia, por ejemplo: ¿cómo relatar la creación y la relevancia del diseño de la letra romana, sin hablar de *familias o estilos* y estructura formal de la misma, o bien hablar de las aportaciones de personajes como Fermín Didot sin tocar el tema de *unidades de medida tipográfica*?

La propuesta es que si bien los contenidos son adecuados, la exposición de los mismos tiene que ser flexible y permitir una visión holística de la materia.

Algunos de los temas correspondientes- en el programa indicativo- a tipografía II, como *familias o estilos tipográficos* y *tipografía como imagen* considero deben estar incluidas en el primer semestre, en el primer caso por una cuestión de orden secuencial y en el segundo, permite al estudiante practicar el dibujo de la letra, con la intención de reconocerla y valorar sus posibilidades semántico-formales.

A pesar de que pareciera que la carga de contenidos temáticos se agudiza, la unidad correspondiente a práctica tipográfica: tipografía como imagen, incluye la revisión de una serie de contenidos que se abordan en la asignatura de Diseño y Factores Humanos para la Comunicación Visual, por lo tanto el planteamiento dentro Tipografía se reduce prácticamente a la praxis.

Es importante hacer la observación de que los profesores debemos estar atentos al fenómeno de la repetición de contenidos en las asignaturas, ya que de otra forma esto implica un desgaste inútil en el tiempo y produce desaliento en los estudiantes.

Tanto en el caso de Tipografía I, como en Tipografía II, la bibliografía básica es suficiente, sin embargo hay algunos textos que sería importante incluir a modo de indicación. Debido al auge que se había comentado anteriormente, actualmente contamos con una serie de asociaciones y grupos de expertos en esta materia de estudio, que editan publicaciones impresas y electrónicas con temas selectos, investigaciones, innovaciones, y sugerencias de fuentes bibliográficas especializadas.

La bibliografía es otro aspecto que debe ser revisado y evaluado constantemente, con el fin de mantener actualizadas las fundamentaciones de los contenidos temáticos.

El grupo denominado “Unos tipos duros”, publicó en su página recientemente una lista de lo que según una serie de expertos, denominan los *diez mejores libros de tipografía* (nivel básico), con la observación de que son “una selección de títulos que proporcionan una base sólida de conocimientos tipográficos”. La selección es:

1.- Manual de tipografía de José Luis Martín y Montse Ortuna
Este documento contiene básicamente: introducción a la tipografía, las familias de tipos, anatomía el tipo, clasificación, tipometría, disposición tipográfica, justificación, composiciones no justificadas, formas tipográficas, estética tipográfica, maquetación.

2.- Manual de diseño editorial de Jorge de Buen
Organización del texto, sistemas de medidas tipográficas, la letra, nomenclatura nueva y antigua, valores, formas, principios de formación, espaciamento, ortografía para editores, reglas ortotipográficas, signos tipográficos, partes del libro.

3. - Stop stealing sheep & find out how type works de Eric Spiekermann y E.M. Ginger
Contiene: Tipe is everywhere, what is tipe, looking at type, type whit a purpose, type builds character, how it works, putting it to work, there is no type, final form.

4.- Tipografía, función, forma y diseño de Paul Baines y Andrew Haslam
Definición, función, forma, elaboración y diseño, estructura y convenios.

5. -The elements of typographic style de Robert Bringhurst
The grand design, rithm & propotion, harmony counterpoint, structural form and devices, analphabetic symbols, choosing

and combining type, historical interlude, shaping the page, the state of the art, prowlingthe especimen books.

6.- En torno a la tipografía de Adrián Frutiger
Enseñar y aprender, el camino de a invención, las grandes familias de tipos e letra, el proceso de la lectura, la concepción de un tipo, los tipos de letra diseñados por Frutiger, concebir un logotipo.

7. - Thinking whit type, a critical guide de Ellen Lupton
Letter (anatomy, size, classificatin), text, kerning, tracking, grid, golden section, modular grid.

8.- Tipografía del siglo XX de Lewis Blackwell
Un recorrido cronológico. 1900 a 1990.

9. - Typo, when, who, how de Frederick Friedel. Nicolaus Ott y Bernard Steini
Es un diccionario enciclopédico sobre tipografía y sus creadores.

10.- Manual de tipografía de John Kane
Conocimientos básicos, desarrollo, letras, palabras, texto, una organización sencilla, sistemas de retículas.

A pesar de que algunos de los títulos no se encuentran en la biblioteca de la Escuela, personalmente me encuentro en la búsqueda de estos materiales y he podido conseguir tres de los más recientes que se encontraban agotados, además de que el colegio de Diseño Editorial ha sugerido a la administración su próxima adquisición, a la par de otros materiales videográficos, como la película “Helvética”, documento conmemorativo de los primeros cincuenta años de la creación de esta fuente imprescindible en el diseño y la comunicación visual contemporánea y que constituye un suceso importante para todos los *tipófilos*.

Las novedades en el área de la bibliografía especializada en Tipografía son cada vez más abundantes, la más reciente novedad en este ámbito es la esperada edición en español del libro más importante de Robert Bringhurst “*Los Elementos del Estilo Tipográfico*”, considerado por muchos una especie de *Biblia* del conocimiento y uso de la tipografía, ya disponible en el mercado.

Es revelador observar que actualmente la biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas cuenta con más de 480 títulos especializados en tipografía (Barajas, Silvia. *Bibliografía razonada sobre Tipografía*. 2011), acervo que crece de forma significativa con las adquisiciones novedosas que se llevan a cabo anualmente. Este dato es particularmente significativo si lo comparamos con el hecho de que, como comenta el Mtro. Mauricio Rivera Ferreiro, decano de la asignatura Tipografía en la ENAP, en el año de 1970, en la biblioteca de la vieja escuela de Tacuba, existía un solo libro especializado en la materia: “*Pioneros de la Tipografía moderna*” de Herbert Spencer, versión en inglés en su primera edición que data de 1969.

La asignatura Tipografía II es una consecuencia lógica de Tipografía I, la diferencia principal en los objetivos es el hecho de que en la primera fase la meta principal es la de valorar a la letra en su dimensión de imagen y sus fundamentos históricos y en su secuencia en el segundo semestre, en su dimensión de signo lingüístico, es decir como bloques de texto corrido.

La relación horizontal de la asignatura es la misma que en el caso de primer semestre a excepción, como lo había mencionado, de Arte precolombino.

En cuanto a la relación horizontal de la materia, se enlaza directamente con Técnicas y sistemas de impresión, debido a los antecedentes de la mayoría de los sistemas de reproducción de imágenes, los cuales comparten (sistema de tipos móviles).

Las otras asignaturas son: Arte de la edad media y renacimiento, Dibujo III, Diseño III, Fotografía III, Geometría III, Teoría de la imagen I, Introducción a la tecnología digital I Y Técnicas de representación gráfica III.

Los conocimientos básicos adquiridos por el alumno en la materia, le permitirán aplicar criterios y herramientas en la generación de ejercicios y proyectos de las otras asignaturas tanto con las que comparte semestre, como con los subsecuentes, ya que sobre todo a partir de cuarto semestre la generación de propuestas gráficas tiene un carácter más formal.

Por ejemplo: en la asignatura Diseño IV, se plantea una serie de ejercicios que tienen como fin el seguimiento de una estructura metodológica, y la revisión general de las áreas de orientación de la carrera y por tanto los soportes diseñados como ejercicios ejemplificadores de estos temas requerirán que el estudiante ponga en práctica los conocimientos y criterios formados con la retroalimentación de lo aprendido en todas las materias.

La relación de los conocimientos de la asignatura con todo el desarrollo académico del alumno y su posterior ejercicio profesional, será práctica ineludible en esos quehaceres.

El perfil de profesional de las diversas orientaciones es específico en cada una de ellas, sin embargo se necesitará una base común de diseñador global que permita la visualización y

proycción de los mensajes gráficos con un conocimiento de carácter interdisciplinario.

Una de las áreas de estudio ineludibles en la conceptualización y realización de un proyecto, es justamente el signo tipográfico

Algunos de los elementos formales más usuales en el diseño de soportes gráficos,- cartel, etiqueta, diseño de marca e identidad gráfica (en cualquiera de sus variantes), envase y embalaje, señalética y señalización, y no digamos todos aquellos soportes pertenecientes al área de diseño editorial, etc.-, como es el caso de la ilustración y la fotografía, siempre han sido trabajo que realiza por encargo un especialista y que complementa o forma parte intrínseca del mensaje que contiene el soporte, sin embargo el elemento tipográfico es irrenunciable en la mayoría de los casos.

Que quiero decir con esto, si bien un diseñador en general puede no ser ilustrador o fotógrafo, **no puede carecer de conocimientos de tipografía.**

Por ello, el manejo en diferentes grados de especialización es **imprescindible** en todas las áreas de orientación y aún dentro de los primeros semestres.



CONCLUSIONES

La línea de desarrollo del presente proyecto gira en torno al análisis de aspectos diversos trascendentales en la historia de la consolidación de un área de conocimiento esencial en la comunicación visual, particularmente en el ámbito de la enseñanza academizada de la misma. La historia registrada a través de la oficialidad bibliográfica y la vivencia personal, así como la riqueza de la compilación de experiencias de personajes trascendentales en la configuración de nuestra disciplina, es, sin duda alguna, una premisa básica para comprender lo que somos y aquello que aspiramos ser como profesionales del Diseño y la Comunicación Visual y de la enseñanza de la disciplina.

El planteamiento conceptual interdisciplinario es indispensable en el análisis relacional de los múltiples aspectos que intervienen en la configuración de una disciplina. Los fenómenos sociales, culturales, políticos y económicos, entre otros, determinan en gran medida aquellas áreas de conocimiento que en determinado contexto histórico representan aspectos prioritarios para determinado grupo social o bien que constituyen espacios de posibilidades profesionales y generación de conocimiento novedoso. La tipografía es, sin duda alguna, una de las áreas de conocimiento primigenias de la comunicación

visual. Ha constituido una fuente de origen de avances tecnológicos trascendentales en la historia de la humanidad y ha ocupado espacios importantes en diversos ámbitos de la cultura. A partir de la década de los noventa del siglo XX, hemos observado un acelerado proceso de resignificación de esta disciplina, especialmente en América Latina y debido a este fenómeno, la tipografía constituye en países como México, un área de oportunidad en el desarrollo profesional de las nuevas generaciones de diseñadores.

A modo de resumen, la constante experiencia en la impartición de la asignatura, el trabajo colegiado y el seguimiento de egresados,- aspecto de particular relevancia que permite determinar y tener una visión fidedigna de las necesidades y requerimientos del campo profesional, y en base a ello observar que habilidades y conocimientos deben de poseer nuestros egresados para ser competitivos- indican el hecho de que esta revaloración y resignificación de la tipografía en la enseñanza y práctica del diseño permitirá en una futura revisión y modificación del plan de estudios darle un lugar preponderante tanto en créditos, como en tiempos asignados para su impartición e infraestructura para su práctica.

Así mismo los diseñadores mexicanos se encuentran especialmente involucrados con el rescate de nuestras raíces. Diego Mier y Terán es uno de los diseñadores que proponen la conservación de nuestras lenguas indígenas. Su diseño de la fuente *Viko* está pensada para su utilización en textos en lengua mixteca. Por su parte diseñadores de gran prestigio como Gabriel Martínez Meave, expresa la mexicanidad en los razgos

de sus tipografías *Aztlán, Presidencia, Neocodex y Mitla*. José Luis Cóyotl Mixcóatl imprime en sus diseños como la fuente *El Chamuco* aspectos de la cultura popular mexicana.

Un dato interesante es que en la Escuela Nacional de Artes Plásticas el número de estudiantes y egresados interesados en incursionar en el ámbito del diseño tipográfico es cada vez mayor.

“La Escuela Nacional de Artes Plásticas cuenta con un número predominante en la lista de diseñadores de tipos presentada anteriormente, con un total de nueve diseñadores de los cuales seis han cursado la maestría en Diseño Tipográfico por el Centro de Estudios Gestalt en Veracruz. De los nueve diseñadores, tres son egresados del anterior plan de estudios (dos de la carrera de diseño gráfico y uno de la licenciatura en Comunicación Gráfica), el resto cursaron la carrera de diseño y comunicación visual (tres de ellos en la orientación de simbología y soportes tridimensionales, mientras que dos en la orientación de diseño editorial y uno de ilustración). Con estos datos se concluye que existe un reciente interés en las nuevas generaciones de la ENAP por la creación de tipografías sin importar la especialidad cursada. Se creería que los diseñadores con especialidad en diseño editorial serían los más interesados, por tener mayor contacto con la tipografía, sin embargo las cifras nos demuestran lo contrario, la tipografía es un tema de interés para cualquier diseñador sin importar su especialidad”

“En cuanto a las Universidades con el mayor número de egresados de esta misma lista de diseñadores, nos sigue la Universidad Iberoamericana con un total de ocho diseñadores, tres de los cuales tienen maestrías en Diseño Tipográfico por la Univer-

sidad de Reading en Inglaterra, en la Royal Art of Design School of the Hague en Holanda o en el Centro de Estudios Gestalt de Veracruz, otro diseñador cuenta con un postgrado en diseño de letra por la Atelier National de Recherche Typographique de Francia. Por otro lado, uno de estos ocho egresados de la UIA, es profesor de la maestría de diseño tipográfico del CEG. Así los diseñadores egresados de dicha institución fueron los primeros en experimentar en la creación tipográfica digital, por lo que la UIA ha formado diseñadores interesados en la tipografía.”

El resto de las universidades cuentan con los siguientes egresados: tres de la Universidad Autónoma Metropolitana, dos de la Universidad Intercontinental, dos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, dos del Centro de Estudios Gestalt (quienes además cuentan con la maestría de diseño tipográfico por esta misma institución) y uno de la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes” (Datos tomados de la tesis de licenciatura “Catálogo de Tipografía Mexicana Contemporánea”)

Algunos de los fenómenos observables tienen su raíz en razones complejas de orden social, económica-político y sobre todo cultural.

En gran medida debido a este renovado interés por la tipografía es que se llevan a cabo en este momento una significativa cantidad de estudios, investigaciones y publicaciones tanto impresas como electrónicas en no pocos países latinoamericanos, en el mes de Junio de 2008 se celebró en Valencia el III

Congreso Internacional de Tipografía y entre los proyectos de investigación más relevantes se encuentra “Historia Tipográfica Hispanoamericana” que comprende una serie de actividades como catalogación de materiales de imprenta de la Imprenta Real, exposición sobre la Imprenta Real, y un estudio sobre la labor tipográfica casi desconocida de Jerónimo Antonio Gil como punzonista, tallador de la Real Casa de Moneda

Del porqué la tipografía estuvo relegada a una actividad secundaria y concebida como una práctica de carácter puramente técnico puedo argumentar cuestiones de carácter económico y de tradición básicamente. Por fortuna hoy en día el panorama es mucho más amable y esperanzador. La enseñanza del diseño se preocupa cada vez más por la tipografía como un área preponderante e irrenunciable de la comunicación visual.

Especialmente las escuelas de diseño deberán la estructuración de sus currículos a un profundo análisis social, económico y cultural, que permita a sus egresados contar con posibilidades reales de inserción exitosa en el ámbito profesional, y a la vez que el aspecto filosófico de estos coadyuven al fomento de la identidad nacional y la conciencia social.



FUENTES CONSULTADAS

- Acha, Juan (1988), *Introducción a la teoría de los diseños*, México, editorial Trillas, 169 p.
- Álvarez, Lucía (coord.) (1997), *Participación y democracia en la Ciudad de México*, México, La Jornada ediciones-UNAM-CEIICH, 308 p.
- Autores varios, *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje* Diseño- Encuadre, México, 2004
- Autores varios, *Ensayos sobre diseño tipográfico en México* Ed. Designio, México 2003
- Acevedo, Esther, et al., *Las academias de arte*, México, UNAM, pp. 87-135
- Aicher, Otl, Krampen, Martin, *Sistemas de signos en la comunicación visual*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979
- Autores varios, *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*, Ed. Designio, S.A. de CV. México 2003
- Báez Macías, Eduardo, *Gerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, Universidad Nacional de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001, p. 38.
- Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009, 309 p.
- Entrevista realizada al Dr. Eduardo Báez Macías en el Instituto de Investigaciones Estéticas, septiembre de 2011.
- Barker, Nicolas, “The art of Writing in Spain”, Actas del XVIII Congreso de la Association Internationale de Bibliophilie, Madrid, 1993, p. 19.
- Barroso García, Carmen Dolores (s/f), *Movimiento Olímpico y Diseño. Los Juegos de MÉXICO '68*, [en línea], consultado en enero 2012: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A005.pdf
- **Baz García de León, Jorge (s/f), “Los juegos olímpicos de México 1968 y su entorno mundial”, en Exploramex •**
- *2.0-Análisis de Historia de México*, [en línea], consultado en enero 2012: <http://www.exploramex.com/epocaIndep/Mexico68.htm>
- Biblioteca Nacional de España (BN de E), Archivo, 0079/05 -----BN de E, 0077/01
- Baines, Phil, *Tipografía, función, forma y diseño*, (trad. Carlos Sáenz Valicourt), México, 2002
- Blackwell, Lewis, *Tipografía del siglo XX*, Ed. Somohano, México, 2004
- Calles, Francisco, *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje México*, Designio, 2004
- Cátedra Fontana, *Pensamiento tipográfico*, Edicial, Buenos Aries 1996.
- Cóyotl, Mixcoatl, José Luis, “Juegos artificiales: en el diseño

- y en el amor, todo se vale”, Memorias del Coloquio sobre Tipografía y Educación superior, 2006
- Castro Meagher, Genoveva, Rosana Blanco Cano, Claudia Lasso Jiménez e Itzel Rodríguez (s/f), “1968”, en *Historias de la Historia*, México, ILCE, [en línea], consultado en enero 2012: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/historia/html/mov68/contexto.htm
 - Colección de trazos selectos en los idiomas y dialectos usados en la Península Ibérica impresa con los nuevos tipos de la Bastarda española, Barcelona, Imprenta del “Correo Tipográfico”, 1888, 78 p.
 - Comisarenco, Dina (2008), *40 años después, Diseño: concepto y forma en las olimpiadas*, [en línea], consultado en enero 2012: http://bg.biograficas.com/portafolio/Comisarenco/pdf/Comisarenco_01.pdf
 - Cotarelo y Mori, Emilio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1913-1916, p. 13.
 - Dahl, Svend, *Historia del libro*, (trad., Alberto Adell), México, Alianza, 1982
 - De Buen Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2002
 - Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Ed. Paidós Comunicación, España, 1994
 - Díaz Barriga, Karina “Catálogo de tipografía mexicana con temporánea”, tesis de licenciatura, ENAP, UNAM, 2009
 - Echeverría V., Pedro (2009), *Los movimientos estudiantiles de 1968 rompieron costumbres y métodos autoritarios*, México, ALAI, América Latina en Movimiento, 2009-10-01, [en línea], consultado en enero 2012: <http://alainet.org/active/33402&lang=es>
 - Ewen, Stuart, *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*, México, Concaulta-Grijalbo, 1991, 356 p.
 - Fuentes, Elizabeth, *Historia Gráfica, Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940*, México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007, 255 p.
 - Frutiger, Adrian, *El libro de la tipografía*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2007
 - Frutiger, Adrián, *En torno a la tipografía*, Barcelona, 2002
 - Garone Gravier, Marina, “Notas para una historia contemporánea del Diseño Gráfico en México”, en
 - Grupo MIRA (s/f), “El movimiento estudiantil popular y la gráfica del 68”, en *Cultura en transición* [en línea], consultado en enero 2012: <http://cetrade.org/v2/book/export/html/538>
 - Gill, Eric, *Un ensayo sobre tipografía*, Valencia, Campgraphic, 2004
 - Giraud, Pierre, *La semiología*, Ed. Siglo XXI, México, 1979
 - Guadarrama Lara, Guadalupe y María Dolores Morales Coria, “Diseño de un libro en el cual se presenta el trabajo tipográfico de tres diseñadores mexicanos” tesis de licenciatura, ENAP, UNAM, 2008

- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, 352 p.
- Krieger, Peter (ed.), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, UNAM-IIE-Instituto Goethe-Inter Naciones, 2006, 297 p.
- Martínez Beltrán, Víctor Manuel, “Postmodernidad y tecnología: el boom tipográfico de los 90’s” *Memorias del Coloquio Tipografía y Educación Superior*, 2006
- Martínez Meave Gabriel, *Ensayo sobre diseño tipográfico en México*, México, Designio, 2003
- Mena, Juan Carlos, *Sensacional de diseño Mexicano*, México, Trilce Ediciones, 20002.
- Mendez Torres, Ignacio, *El Lenguaje oral y escrito en la comunicación*, Florencia, Universidad de Palermo, 1994
- Martínez Pereira, Ana, “Introducción” a *Francisco de Lucas. Arte de escribir* (facsimil de la edición de Madrid, Francisco Sánchez, 1580), Madrid, Calambur, 2005, p. 15.
- Maseda, Pilar, *Los inicios de la profesión del diseño en México. Genealogía de sus incidentes*, México, Conaculta-INBA-CENIDIAP-Tecnológico de Monterrey, 2006, 175 p.
- Ortega, Josefa y Tania Ragasol (2008), *Diseñando México 68: Una identidad olímpica*, hoja de sala de la exposición, Museo de Arte Moderno, [en línea], consultado en enero 2012: http://www.mam.org.mx/images/stories/expos/mexico68/mexico68_hojadesala.pdf y <http://www.mam.org.mx/expo> siciones/anteriores/131-mexico-68-una-identidad-olimpica
- Santiago Palomares, Francisco Javier, *Arte nueva de escribir, inventada por el insigne maestro Pedro Díaz de Morante, e ilustrada con muestras nuevas, y varios discursos con ducentes al verdadero magisterio de primeras letras, por D. Francisco X. de Santiago Palomares...* *Se publica a expensas de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, A. Sancha, Madrid, 1776, p. IV-V.
- Santiago Silva José de, entrevista realizada en la Academia de San Carlos, abril de 2012.
- Satué, Enric, *El diseño gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza editorial, 1990, 500 p.
- Tormo Freixas, Enric, “Noticia de Gerónimo Antonio Gil”, *Boletín del Gremio de Artes Gráficas*, pp. 9-10.
- “De tipografía”, *Història i actualitat del disseny gràfica Barcelona*, Barcelona, metròpolis mediterrània, 3, p. 79.
- Troconi, Giovanni, *et al.*, *Diseño en México, 100 años 1900-2000*, México, Artes de México, 2010, 463 p.
- Tubaro, Antonio e Ivana, *Tipografía, estudios e investigaciones sobre la forma de la escritura y del estilo de impresión contemporánea*, México, Trillas
- Updike, Daniel Berkeley, *Printing Types. Their history, Forms and Use*, USA,
- Harvard University Press, 2ª ed., 1937, vol. II, p. 87.

HEMEROGRAFÍA

- Cóyotl, Mixcóatl, José Luis, Sueños de amor y de odio a mis primeras letras, ene o, no. 4, 2005
- Martínez Meave, Gabriel, Como diseñar tipografía y no morir en el intento, ene o, no. 4, 2005
- Martínez Meave, Gabriel, Comunicación y juego: pretextos y contextos de las letras para texto, Matíz, no. 9, 1997
- Martínez Meave, Gabriel, Plasmando lo invisible, typo, no.7, 2004
- Martínez Meave, Gabriel, ¿Que es ATYPI? typo, no. 4, 2003
- Martínez Meave, Gabriel, Tipografía de texto: el arte de poner una letra después de otra, DX, 2001
- Mier y Terán, Diego, Extraños habitantes del paisaje. Las góticas populares de México, typo, no. 9, 2007

PÁGINAS WEB

- <http://www.artetipo.com>
- <http://www.atypi.com>
- <http://www.daniloblack.com>
- <http://www.tipewear.blogspot.com>
- <http://www.t26.com>
- <http://www.kimeratype.com>
- <http://www.fontbureau.com>
- <http://www.hulahula.com.mx>
- <http://www.meave.org>
- <http://www.tiposlatinos.com>
- <http://www.letraslatinas.com>
- <http://www.circulodetipografos.com>
- <http://www.unostiposduros.com>
- <http://www.emigre.com>
- <http://emtype.net>
- <http://type-together.com/info>
- www.diseñoiberoamericano.com/node
- <http://adobe.com/type>
- <http://nfgraphics.com/tipografia-mexicana/>

ANEXO DE IMÁGENES

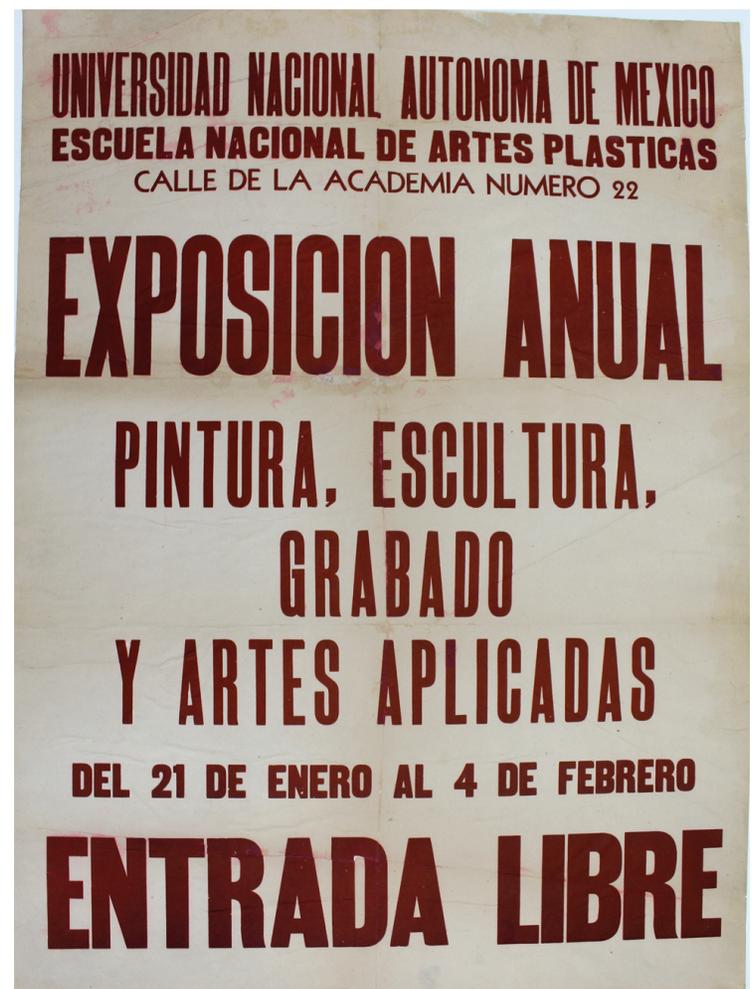


No. **08-847659**. Cartel de propaganda Universidad Nacional Autónoma. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP.

La todavía llamada Universidad Nacional de México (UNM) o Universidad Nacional Autónoma (UNA), invita en este cartel publicitario a unirse a los cursos artísticos de la ECAP. Puede apreciarse la mención de que los obreros y campesinos están libres de cuota, así como el diseño de tipo constructivista que adorna la parte superior. Enero de 1931.



No. 08-847663. Gaceta Vasconcelista “La Batalla”. 11 páginas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP.
Gaceta “La Batalla”. Una de las muchas publicaciones de órganos estudiantiles que circularon en el México de los años treinta y cuarenta. Ésta cuenta con un artículo de José Vasconcelos y presenta una buena propuesta de diseño. 2 de diciembre de 1939.



No. 08-847671. Cartel Exposición Anual. Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP.



- No 08-847672. Cartel Insecticida "Insectina". Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP. Cartel Insectina. Interesante cartel publicitario para la marca comercial de insecticida "Insectina", presentado para su registro en agosto de 1932.

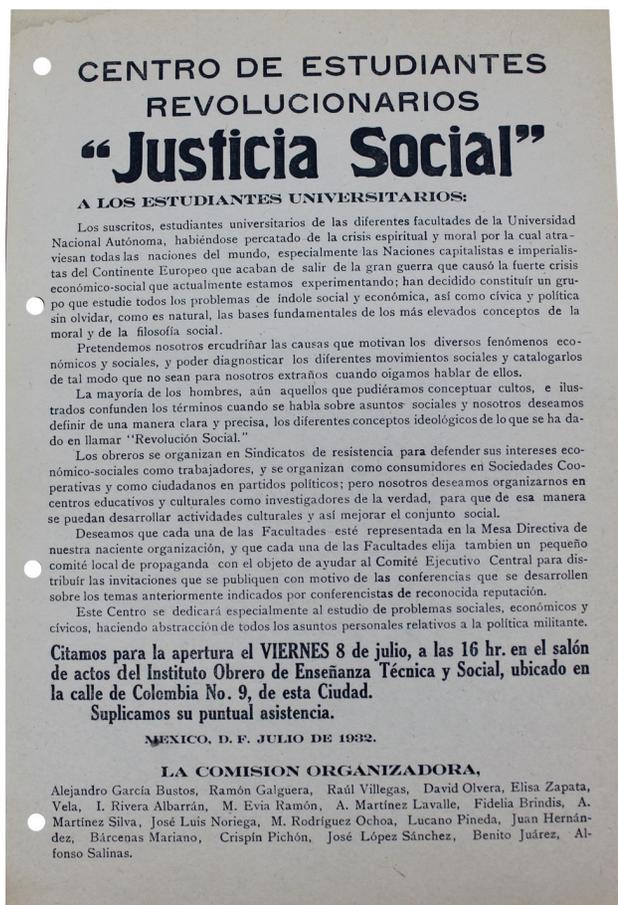


- No. 08-847626. Plan de Estudios y reglamentos 1932 (impreso). 28 páginas 3 ejemplares. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP. Plan de Estudios y Reglamentos de la Escuela Central de Artes Plásticas. Impreso en folleto e inspirado por elementos reformadores impulsados por Diego Rivera y Vicente Lombardo Toledano. Bajo el escudo puede verse el nombre oficial, que en este momento es todavía Universidad Nacional Autónoma. Fecha impresa 1932.

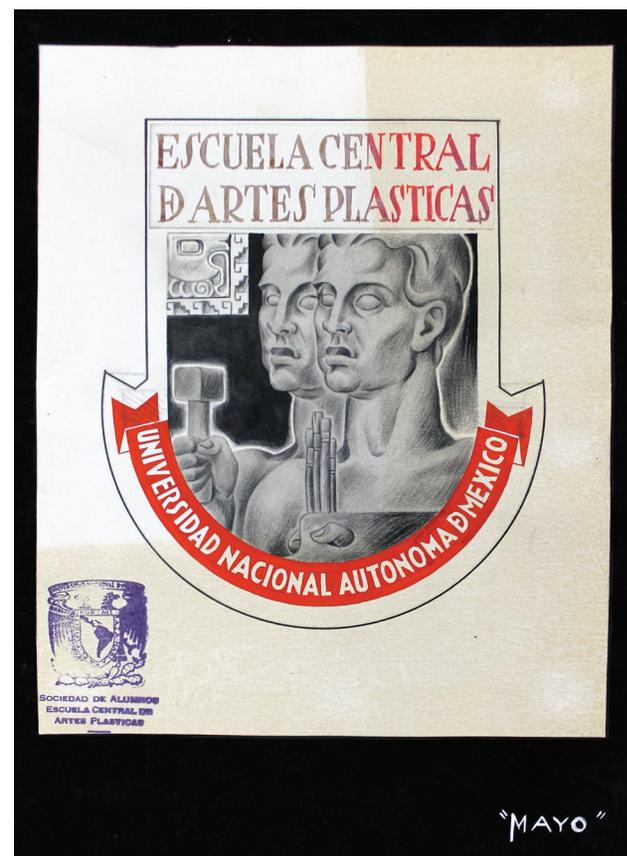


No **08-847627**. Tarjetas publicitarias años 30. 4 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP.

Tarjetas publicitarias años 30. 4 tarjetas de diferentes casas comerciales y de servicios: “La Sirena”, “El Renacimiento” “Manuel Correa” y “Pintores Hermanos Moreno”. Los servicios de estas casas comerciales y de muchas otras, fueron continuamente utilizados por la ECAP.



No 08-847640. Panfleto de estudiantes revolucionarios. 3 ejemplares. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP. Panfleto Revolucionario. El período histórico de entreguerras se distingue por una amplia politización de la población mundial, sobre todo la de jóvenes. El fracaso moral de la Primera Guerra Mundial, provocó un amplio descontento entre la comunidad estudiantil y éste se manifestó en forma de asociaciones y partidos políticos de diversa ideología. Éste es sólo un ejemplo de las muchas asociaciones políticas y grupos partidistas que existieron en México en esta época. Lleva fecha de Julio de 1932.



No. 08-847633. Escudo de la ECAP. 5 piezas original y 4 fotografías. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP.

Escudo ECAP. En 1931, se convocó a un concurso para diseñar el escudo de la Escuela Central de Artes Plásticas. Esta propuesta, que lleva el seudónimo de "Mayo" fue la ganadora, aunque nunca llegó a utilizarse oficialmente. Tiene la particularidad de llevar el nombre completo de Universidad Nacional Autónoma de México, aunque faltaban varios años para que se le designara oficialmente a la Universidad con ese nombre. 3 de octubre de 1931.



La Dirección, los Profesores y Alumnos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma se honran en invitar a usted a la inauguración de la Exposición del Ante-Proyecto de la Ciudad Universitaria, ejecutado en el Plantel, la que tendrá lugar el día 31 del actual a las 11 horas.

El C. Presidente de la República, Ing. don Pascual Ortiz Rubio y el C. Rector de la Universidad Nacional Autónoma, Lic. don Ignacio García Téllez, honrarán con su presencia la ceremonia.

"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU."

México, agosto de 1932.

CORRESPONDENCIA PARTICULAR
DEL
RECTOR DE LA FACULTAD
DE ARQUITECTURA

México, D.F. a 29 de agosto de 1932.

FRANCISCO CENTENO, saluda muy atentamente a su distinguido y fino amigo el señor Lic. don Vicente Lombardo Toledano, Director de la Escuela Central de Artes Plásticas y tiene el honor de invitarlo a la inauguración de la Exposición del Ante-Proyecto de la Ciudad Universitaria, ejecutado por los alumnos de esta Facultad, bajo la dirección de sus profesores y teniendo en cuenta la valiosa ayuda que bondadosamente usted prestó aportando los datos relativos a la Escuela a su muy digno cargo.

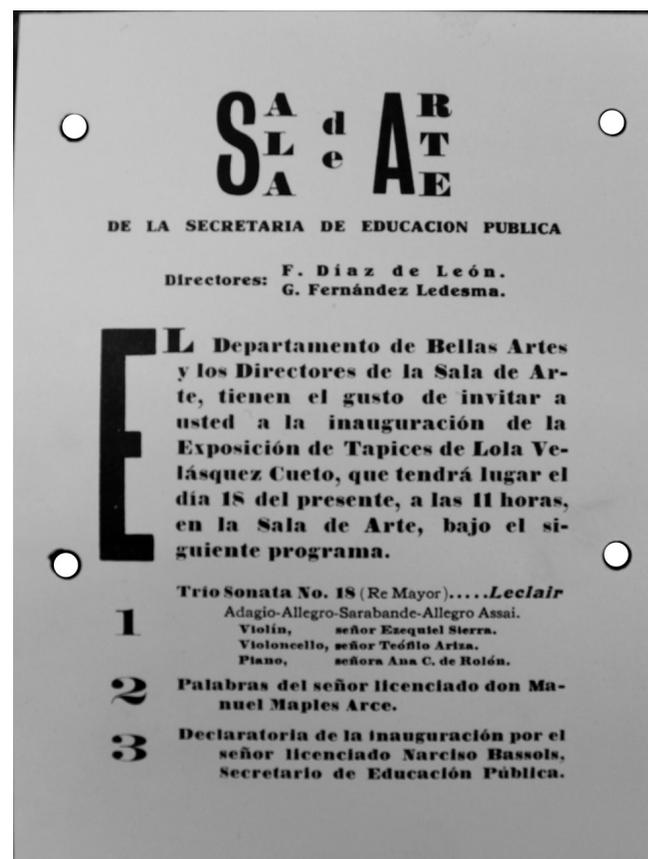
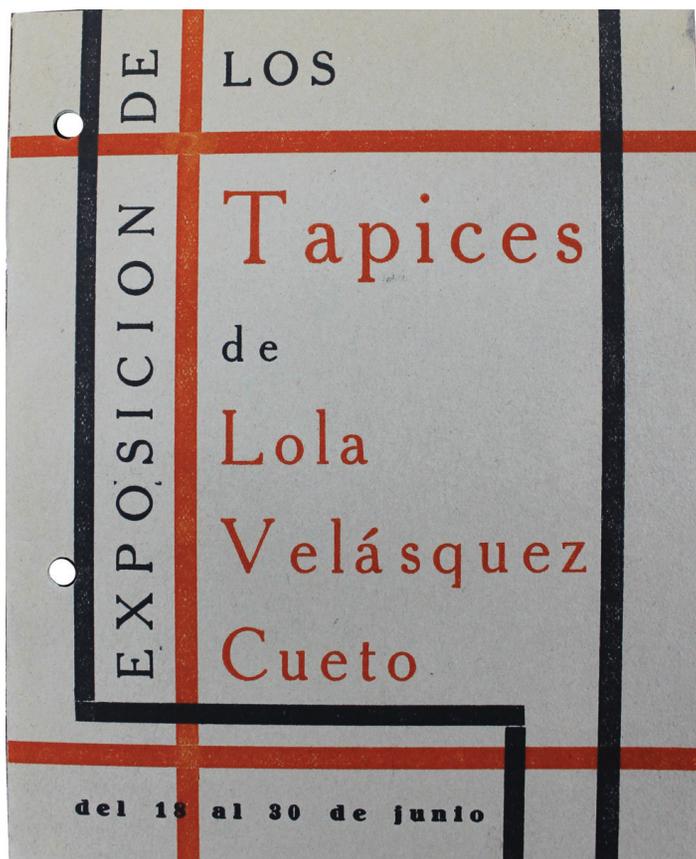
Centeno anticipa a usted su agradecimiento por su asistencia a este acto y queda como siempre atento servidor.

FC/1a



No. **08-847646**. Presentación proyecto Ciudad Universitaria. 2 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP.

Proyecto Ciudad Universitaria.- En el olvido quedó el proyecto de construir la Ciudad Universitaria en las Lomas de Chapultepec, a principios de los años 30. El ante-proyecto, elaborado por los alumnos de la ahora llamada Facultad de Arquitectura -dirigida por Francisco Centeno-, fue presentado con bombo y platillo y la invitación anuncia la presencia del Presidente de la República, Pascual Ortiz Rubio. 29 de agosto de 1932.



No. 08-847647. Catálogo exposición de Tapices Lola Velásquez Cueto. 2 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP.

Catálogo de Exposición de Lola Velásquez Cueto. Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledezma dirigieron la SALA DE ARTE, patrocinada por la Secretaria de Educación Pública. De entre sus exposiciones, destaca la de la artista Lola Velásquez Cueto (1897-1978) de quién se dice, fue la primera mujer en la antigua Academia de San Carlos en tomar clases con modelos desnudos. Velásquez Cueto demostró gran pericia en el grabado y en el arte del tapiz, del cual hace muestra en la exposición celebrada del 13 al 30 de junio de 1932. El comentario principal de la exhibición corre a cargo de Árqueles Vela.



CORRESPONDENCIA PARTICULAR
DEL
SECRETARIO GENERAL

México, D.F., a 10 de marzo
de 1930.

JOSE LOPEZ LIRA saluda afectuosamente al señor Diego Rivera, Director de la Escuela de Pintura y Escultura y tiene el gusto de acompañarle tres copias del Plan de estudios de esa Escuela, para el presente año, en la inteligencia de que aún están por hacerse algunas modificaciones de estilo; quedando como siempre a sus órdenes amigo y servidor

Jose Lopez Lira

*Al Sr. Diego Rivera de la M.N.A.
Cabe tener a su cargo de estudios el
cuero del ala de estudios de la Escuela Central de
Artes Plásticas de México
SMT/cj.*

No. 08-847655. Plan de Estudios impulsados por Diego Rivera. 8 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP. Plan de Estudios ECAP, impulsado por Diego Rivera. Se trata de un novedoso plan de estudios que el gran muralista Diego Rivera (1886-1957) impulsó al interior de la Escuela de Pintura y Escultura, cuando fue su Director (1929-30). En él se plantea que en la Antigua Academia de San Carlos, no se estudia "para ser artista", pues esa condición depende sólo de las capacidades de cada individuo, sino para ser Maestro en Artes Plásticas con "la capacidad técnica más completa posible". Se facilita la oportunidad de la enseñanza de las artes para los obreros y se distingue entre un ciclo General y uno de Maestro en Artes.

México, D.F. a 10 de marzo de 1930.

Al C. Secretario de
la Universidad Autónoma Nacional
señor Lic. don José López Lira,
P r e s e n t e.

Hago a usted presente mi agradecimiento por el envío del PLAN DE ESTUDIOS de esta ESCUELA CENTRAL DE ARTES PLASTICAS, y quedo como siempre a sus órdenes amigo y muy atento seguro servidor.

El Director,

Diego Rivera

Diego Rivera.



No. 08-847655. Plan de Estudios impulsados por Diego Rivera. 8 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada.

1.

EXPOSICION DE MOTIVOS PARA LA FORMACION
DEL PLAN DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA CENTRAL DE ARTES
PLASTICAS DE MEXICO.

Siendo el aprendizaje del arte imposible de limitar en máximo o mínimo de tiempo pues su duración depende del factor imponderable que se designa por talento o genio humano, este plan de estudios establece un programa mínimo de conocimientos necesarios para el ejercicio con eficiencia social del oficio de artista plástico, entendiendo básicamente que esos conocimientos mínimos son igualmente necesarios a cualquiera de las especializaciones posibles dentro del arte, pero que solo forman la base de los conocimientos que el artista debe adquirir para obtener el máximo de posibilidades de desarrollo de sus dones, en consecuencia, se ha establecido que los cinco años de estudios o los seis para la pintura monumental que este programa presenta, no constituyan un límite estrecho y que el alumno según su capacidad y condiciones de vida, pueda pasar los concursos de capacitación al tiempo que él quiera.

Como la Escuela constituirá un gran taller que tenderá continuamente al establecimiento del trabajo artístico colectivo, como ha sido siempre en los grandes días del arte, la Escuela podrá conservar en su seno a sus alumnos para que ellos tomen la maestría -- cuando quieran y puedan constituyéndose así en un verdadero cuerpo nacional de producción estética colectiva.

A los alumnos que obtengan diploma de capacidad en cualesquiera de las artes plásticas, con excepción de la Arquitectura, la escuela dará taller y útiles durante un año después de terminados sus estudios, y la Universidad Autónoma Nacional se obliga a recomendarlo al Gobierno de la Nación y a las Instituciones particulares para la ejecución de algunos trabajos importantes relativos a su profesión.

0000000 _____ 0000000

PLAN DE ESTUDIOS PARA LA ESCUELA CENTRAL
DE ARTES PLASTICAS DE MEXICO.

La enseñanza en la Escuela de Pintura y Escultura tendrá por fin dar a los alumnos la capacidad técnica más completa que sea posible, de manera que al salir de la escuela puedan desempeñar el papel social importantísimo que el artista debe tener actualmente, y al mismo tiempo, hacer de ellos verdaderos obreros técnicos, hábiles en los oficios que con las Bellas Artes se conecten directamente; a la vez esta enseñanza no tocará la personalidad del artista, ni su sensibilidad estética, sino por el contrario tratará de desarrollarla dentro de la mayor libertad.

Los estudios se dividirán en dos ciclos, uno preparatorio de -

No. 08-847655. Plan de Estudios impulsados por Diego Rivera. 8 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada.

tres años y otro superior de cinco años; el ciclo preparatorio será de libre acceso y todas sus clases serán nocturnas, de modo de hacer que los obreros puedan asistir a todas ellas. El ciclo superior de estudios para capacitación profesional será diurno, y se exigirá como requisito indispensable para ser alumno numerario haber cursado la instrucción secundaria, además, la admisión a este ciclo se hará mediante concursos, en estos concursos podrán tener parte aquellos que no habiendo hecho el ciclo de estudios preparatorios, en la Escuela, se consideren suficientemente capacitados y hayan llenado el requisito de haber cursado la instrucción secundaria.

Se establecerán concursos especiales de admisión al ciclo de capacitación profesional para alumnos asistentes, considerando en esta categoría a aquellos que no hayan cursado la instrucción secundaria, esto tiene por objeto abrir los talleres técnicos de la escuela de talla, fundición, vidriería, grabado, etc. a aquellos obreros especialistas que no teniendo cursada su instrucción secundaria deben, sin embargo, tener derecho a perfeccionarse dentro de la Escuela dentro de sus especialidades también con los concursos para alumnos asistentes, la Escuela garantiza la posibilidad de utilizar sus medios de enseñanza a aquellos que las circunstancias materiales de la vida no les permitan seguir los cursos superiores en forma regular.

La prueba de capacidad que se empleará para todos los cursos será la de concursos, habrá dos periodos de concursos en el año, y tendrán acceso a ellos todos los alumnos que se consideren capacitados para ello, además se concederá a los alumnos el derecho de solicitar concurso extraordinario cuando por causa justificada no hayan podido presentarse en alguno de los dos periodos señalados; estos concursos de capacidad serán establecidos en serie gradual y no se podrá admitir a los alumnos en alguno de ellos sin haber tomado parte en los anteriores y en el orden establecido.

CICLO ELEMENTAL.

PRIMER AÑO.

Estudio elemental de la forma en el espacio. (Cuerpos simples, ejercicios creativos de composición con las formas simples por medio del modelado y la construcción de maquetas con materias diversas). Hora y media tres veces a la semana.

Primer año de dibujo constructivo. - Hora y media tres veces a la semana.

Primer curso de capacitación teórica. (Aritmética y álgebra elementales). Cinco horas a la semana.

Taller libre de especializaciones plásticas. - Hora y media tres veces a la semana (En este taller se dividirá el tiempo de trabajo entre:

- a) Curso elemental de castellano.
- b) Aplicación del dibujo y la pintura al oficio manual que ejerza el alumno.
- c) El dibujo y la pintura al servicio del embellecimiento de la habitación y el vestido.
- d) Ejercicios para el desarrollo de las facultades plásticas



No. 08-847655. Plan de Estudios impulsados por Diego Rivera. 8 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada.

3.

creativas del alumno, dejando a éste la más absoluta libertad para emplear los medios de expresión plástica que más le agrade y convengan.

SEGUNDO AÑO.

Estudio de las formas vivas en el espacio. (Vegetales, animales y forma humana. Trabajo creativo y según el modelo vivo nociones de anatomía. Se emplearán:

- a) Maquetas construídas hechas de materias diversas.
- b) Modelado.
- c) Tallado en madera y piedra. (Hora y media tres veces a la semana.

Segundo año de dibujo constructivo. Hora y media dos veces a la semana.

Segundo curso de capacitación teórica. (Geometría elemental, plana y en el espacio) Hora y media dos veces a la semana.

Taller libre de especializaciones plásticas. (Se agregará al trabajo del primer año el estudio elemental de los estilos). Hora y media tres veces a la semana.

TERCER AÑO.

Aplicación de la forma en el espacio a los problemas concretos de la plástica:

- a) La representación de formas vivas aplicadas a la arquitectura, talla en piedra y madera, forja de metales, modelado en cera para fundición.
- b) Composición con formas abstractas destinadas a la arquitectura, problemas del mueble y miembros arquitectónicos, para los cuales será resuelto el problema constructivo por el profesor arquitecto.

c) Empleando las mismas materias que para el estudio anterior más la carpintería. Hora y media tres veces a la semana.

Perspectiva y elementos de óptica. Hora y media dos veces a la semana.

Taller libre de especializaciones plásticas, durante el tercer año se trabajará con temas concretos aplicando la creación plástica a las necesidades de la vida, decoración de interiores y exteriores, objetos de uso, cuadros y dibujos con destino mural y con temas adecuados al lugar a que se les destine, dibujos para ilustración de libros y periódicos, carteles y anuncios. Hora y media diaria.

Sub-taller de las artes del libro.

Los sábados en la tarde y domingos en la mañana habrá ciclo de conferencias sustentadas por los profesores y los alumnos más capacitados para ayudar al desarrollo de la educación estética del alumno.

CICLO SUPERIOR.

PRIMER AÑO.

Estudio superior de la forma en el espacio. Ejercicios creativos de composición elemental arquitectónica sujetos a programas precisos resueltos enteramente por arquitectos, se realizarán por medio de maquetas modeladas o ejecutadas con materias diversas; este curso

No. 08-847655. Plan de Estudios impulsados por Diego Rivera. 8 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada.

será dado por un profesor arquitecto. Dos horas dos veces a la semana.

Algebra, geometría y trigonometría. Cinco horas a la semana.

Elementos de geometría descriptiva. Una hora diaria.

Primer curso de mecánica humana. Dos horas dos veces a la semana.

Estudio de los materiales de las artes plásticas.-Dos horas de trabajo teórico-práctico en el taller, dos veces a la semana.

Taller libre de pintura, escultura y grabado. Tres horas diarias.

SEGUNDO AÑO.

Física en sus aplicaciones a las artes plásticas. Tres horas a la semana.

Química en sus aplicaciones a las artes plásticas. Tres horas a la semana.

Teoría social de las artes. (Primer curso) Dos horas tres veces a la semana.

Se estudiará el desarrollo histórico del arte, analizando sus modalidades para llegar a los principios generales de la estética, sin perder nunca de vista el papel social que ha desempeñado y estableciendo, en el tercer curso de esta materia, las perspectivas que dentro del actual desarrollo social pueda tener el arte desempeñando un importantísimo papel revolucionario; todo este curso se hará en forma cooperativa, tomando como punto de partida las obras de arte producidas en México en cada una de las etapas del desarrollo humano, las cuales pueden ser precisadas y analizadas directamente por los alumnos conectándolas con la producción del arte mundial.

Este curso deberá ser dado por un profesor que haya estudiado las artes plásticas en sus fuentes de producción prefiriéndose en igualdad de capacidad a aquel que conozca mayor número de ellas.

Geometría Descriptiva. 2º curso de elementos.-Clase diaria.

Geometría analítica, cálculo infinitesimal. Una hora diaria.

Mecánica general.-Clase terciada.

Segundo curso mecánica humana. Dos horas dos veces a la semana. (Nocturno)

Taller libre de pintura, escultura y grabado. Tres horas diarias.

Estudios de los materiales de las artes plásticas, dos horas de trabajo teórico-práctico en el taller, dos veces a la semana.

TERCER AÑO.

Primer curso de perspectiva.-Dos horas dos veces a la semana. (Nocturno).

Segundo curso de física aplicada a las artes.-Una hora diaria.

Segundo curso de química aplicada a las artes.-Una hora diaria.

Segundo curso de teoría social de las artes.-Dos horas dos veces a la semana.

Tercer curso de mecánica animal. Dos horas tres veces a la semana.

Taller libre de pintura, escultura y grabado.-Tres horas diarias según arreglo del horario.

Curso de estereotomía. Clase diaria.

CUARTO AÑO.

Teoría de la arquitectura.-Una hora tres veces a la semana.

Un curso sobre conocimiento de materiales.-Tres horas a la semana.

Estabilidad de las construcciones. Tres horas a la semana.

No. 08-847655. Plan de Estudios impulsados por Diego Rivera. 8 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada.

Geometría analítica y cálculo infinitesimal.-Una hora tres veces a la semana.-(Nocturno)
 Segundo curso superior de perspectiva. Seis horas a la semana.-(Nocturno)
 Taller libre de pintura,escultura y grabado.-Tres horas -- diarias.

QUINTO AÑO.

Tercer curso de perspectiva.-Seis horas a la semana.
 Elementos de construcción.-Una hora terciada.
 Ejercicios de composición arquitectónica.- Dos horas diarias.
 Taller libre de Pintura,escultura y grabado.-Seis horas diarias.

CONSTITUCIÓN del taller de Pintura,Escultura y Grabado, en este taller habrá:

- a) Modelo vivo para los alumnos de pintura y grabado.
 - b) Modelo vivo para los alumnos de escultura.
 - c) Arsenal de objetos para naturalezas muertas para uso de todos los alumnos.
 - d) Sección de Talla directa en piedra.
 - e) Sección de Talla directa en madera.
 - f) Sección de fundición.
 - g) Sección de forja en metales.
 - h) Sección de vidrieras emplomadas.
 - i) Sección de grabado en madera.
 - j) Sección de grabado en metal
 - k) Sección de cerámica.
 - l) Sección de pintura sobre porcelana.
 - m) Un sub-taller de pintura decorativa,comprendiendo como pintura decorativa todo lo que no es precisamente pintura mural en cualquiera de sus procedimientos. Este taller tendrá carácter netamente industrial y capacitará al alumno para ejercer el oficio de pintor decorador,tendrá un programa especialista con aprendizaje de ejecución de presupuestos etc. y el acceso a él será libre para los alumnos de la escuela y los obreros del exterior de ella. Litografía-Industria Textil-Orfebrería.Topografía.
 - n) Un sub-taller de fotografía.
- Tercer curso de teoría social de las artes. Una hora -- tres veces a la semana, (Nocturno)
 Se establece una carrera especial para la pintura y escultura

monumental, la cual consistirá en idénticos estudios hasta el cuarto año, debiendo haber hecho dos años más para ello, es decir, que será de seis años; en el quinto año el alumno trabajará cuatro horas diarias en el sub-taller de pintura decorativa y cuatro como aprendiz del profesor de pintura monumental, el cual tomará a su cargo el enseñar al aprendiz del profesor de pintura la teoría necesaria para la pintura monumental y en el sexto el alumno trabajará tres horas como aprendiz del maestro y tres en la ejecución de trabajos de pintura monumental personales,dentro de la escuela o fuera de ella.

Segundo curso de construcción. Una hora diaria.
 Segundo curso de composición. Una hora diaria.

DE LA DISTRIBUCION DEL TIEMPO DE TRABAJO.

Las clases teóricas serán dadas dentro de lo posible durante

No. 08-847655. Plan de Estudios impulsados por Diego Rivera. 8 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada.

la noche de manera que el alumno tenga libre la mayor parte de su tiempo, para el Taller libre de Pintura, Escultura y Grabado durante el día.

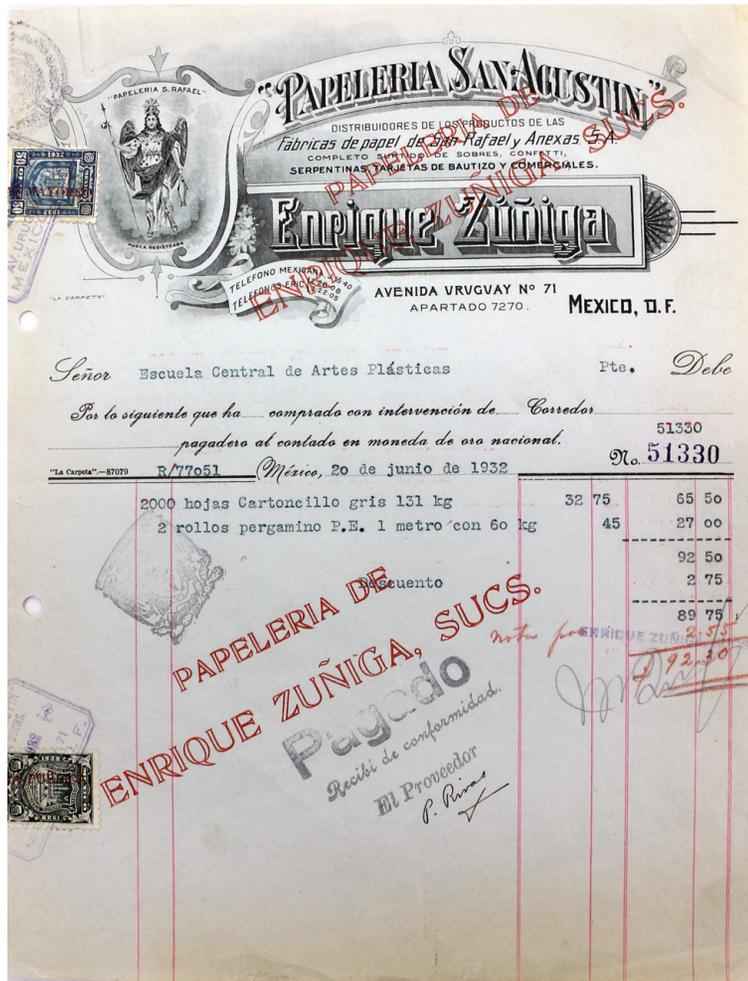
Se ha tenido en cuenta que tanto el trabajo de aprendizaje como el profesional del pintor, el escultor y el grabador, tiene el doble carácter de manual e intelectual que demanda una gran dosis de método y resistencia física y que se debe pedir del alumno una gran decisión, entusiasmo y amor por el arte que ejerce, condiciones sin las cuales es preferible para la sociedad, que ejerza cualesquiera otras funciones que no las del artista, en consecuencia, se ha tomado como tipo humano de trabajo para los alumnos de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado el del obrero, que durante el día ejerce un oficio manual para ganar su vida y después de su jornada de trabajo estudia las materias teóricas necesarias para convertirse en un obrero calificado.

México, D.F., - 1930 -

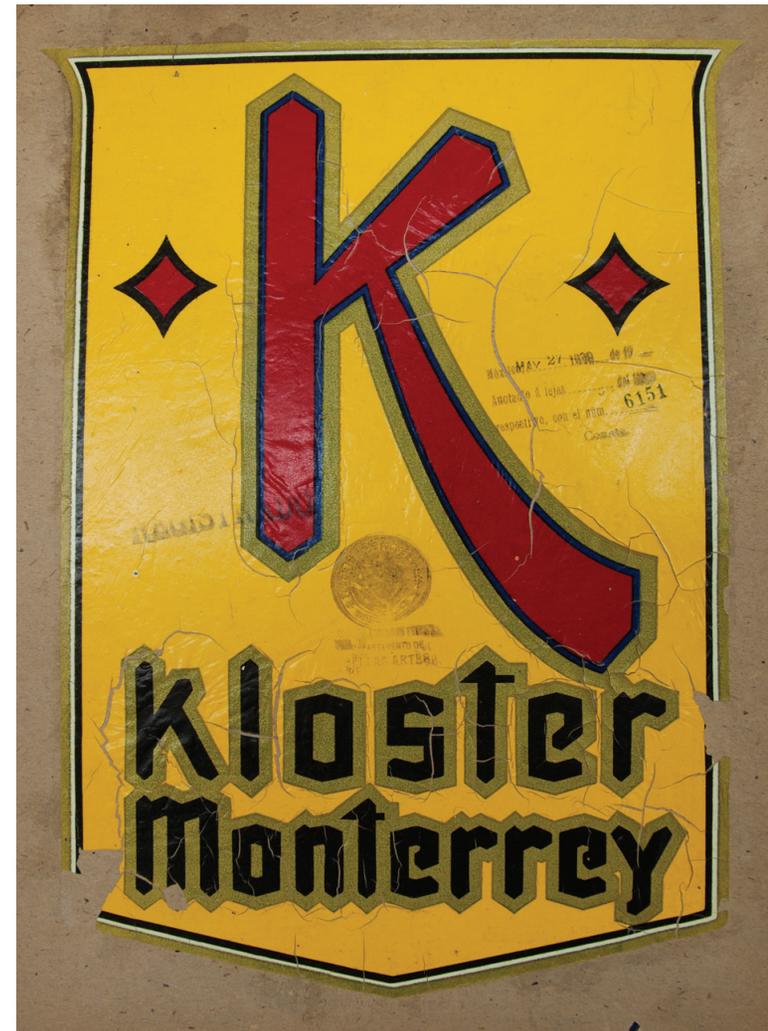
Diego Rivera.



No. 08-847655. Plan de Estudios impulsados por Diego Rivera. 8 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada.



No 08-847657. Factura “Enrique Zúñiga Sucursales” Factura Enrique Zúñiga. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP. La “Papejería San Agustín” fue una de las casas comerciales, encargadas de surtir materiales de trabajo para la ECAP. En esta factura, bellamente diseñada, puede apreciarse un ejemplo de los materiales que se utilizaban en la diaria actividad de la Escuela. Presenta sellos y timbres fiscales. 20 de junio de 1932.



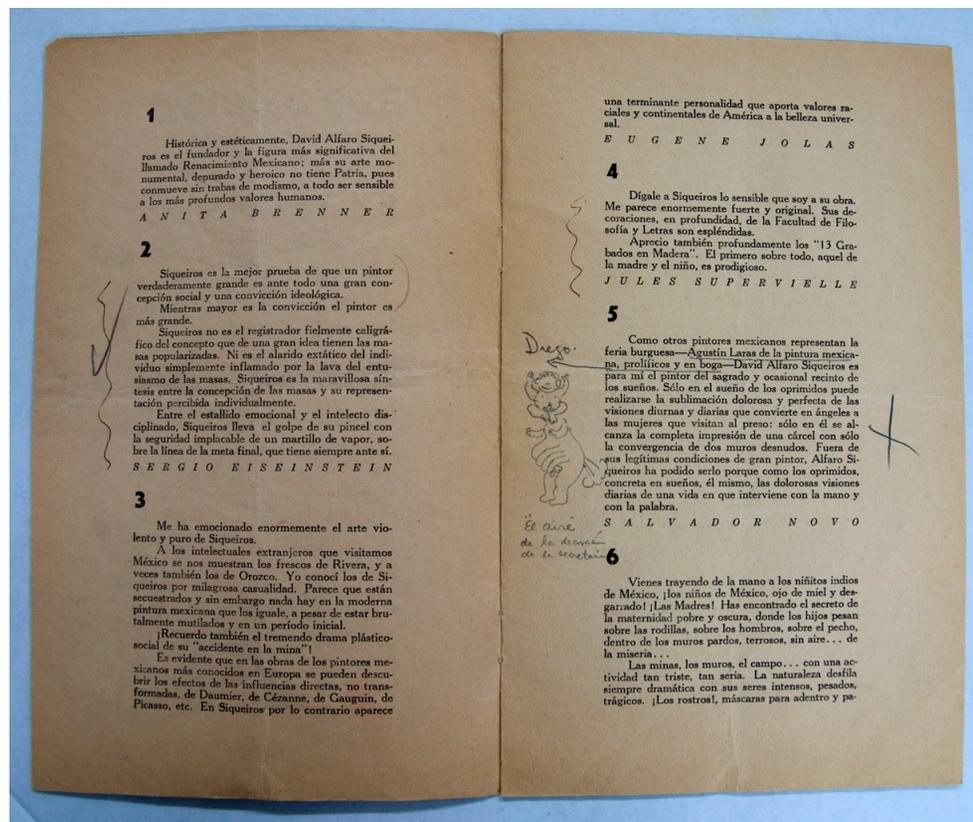
No. 08-847683. Logo Cerveza Klóster. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP. Logo Cerveza Kloster Monterrey. Diseño de etiqueta de la famosa marca de cerveza Kloster, en su edición de Monterrey. 27 de mayo de 1930.



 No 08-847680. Cartel de cigarros “El Buen Tono”. Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP.



 No. 08-847681. Impresión de metal “La Serranita”. Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP.



No 08-847628. Exposición de David Alfaro Siqueiros. 1 ejemplar 6 páginas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP.

Catálogo Exposición de David Alfaro Siqueiros. Organizada en el Casino Español, durante enero y febrero de 1932, la exposición de Siqueiros recogió en su catálogo, opiniones de algunos sobresalientes personajes de la escena cultural de aquella época, como Sergei Eisenstein, Anita Brenner, Salvador Novo, Gabriel García Maroto (exiliado español), Carlos Pellicer y José Juan Tablada. En el ejemplar que conservamos, aparece un dibujo manuscrito haciendo mofa de Diego Rivera, quién se encontraba trabajando en los murales de la SEP.



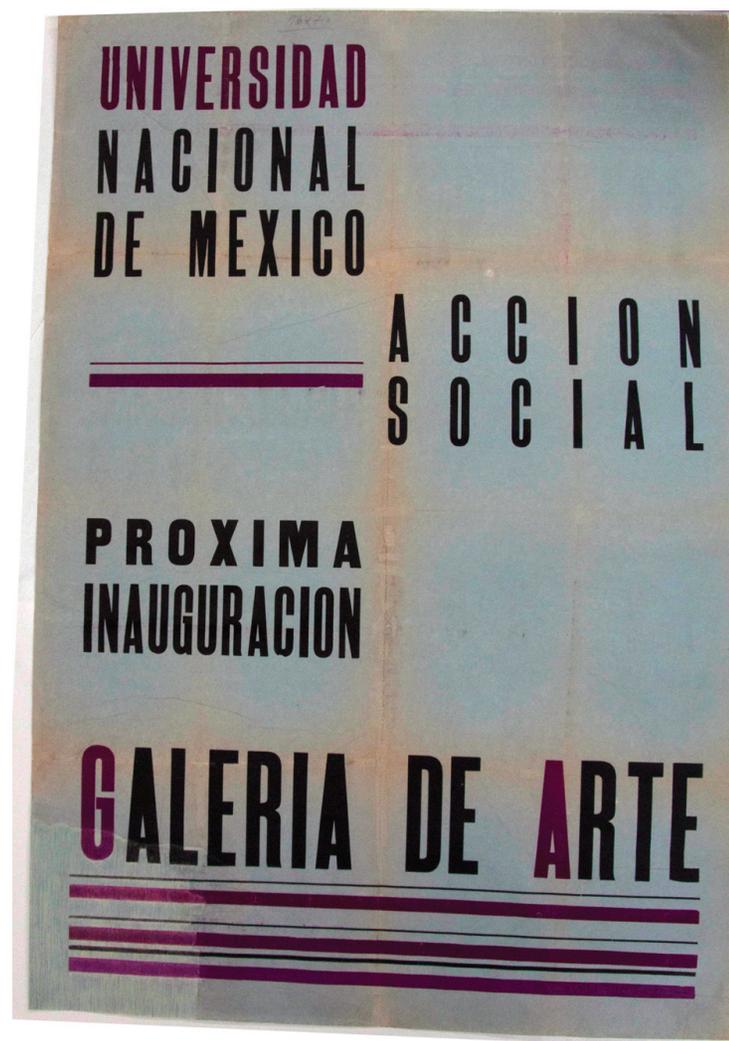
No 08-847687. Cartel guadalupano. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP. Cartel guadalupano. Diseño de cartel publicitario con motivos guadalupanos. 30 de abril de 1930.



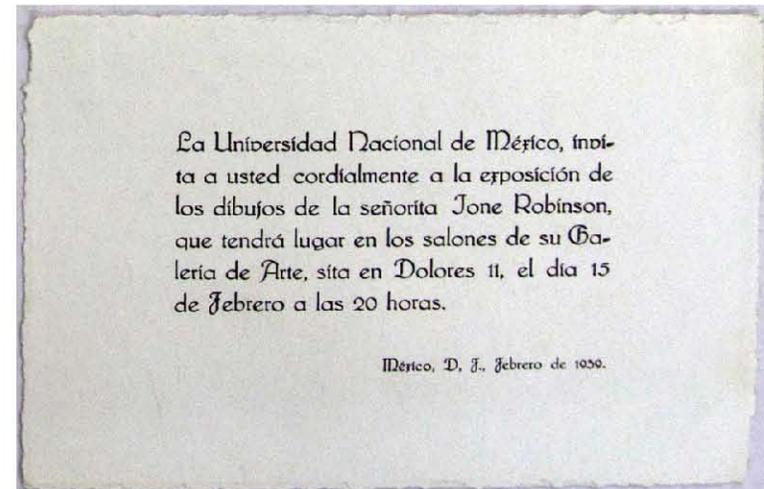
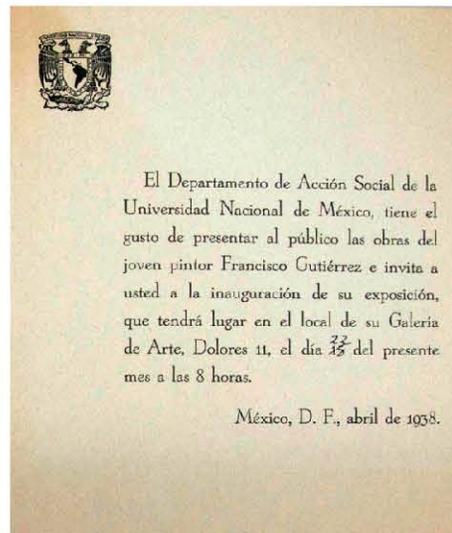
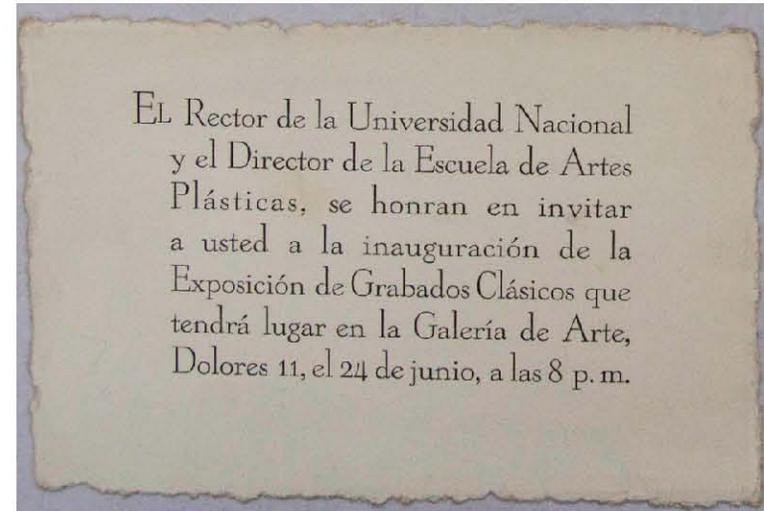
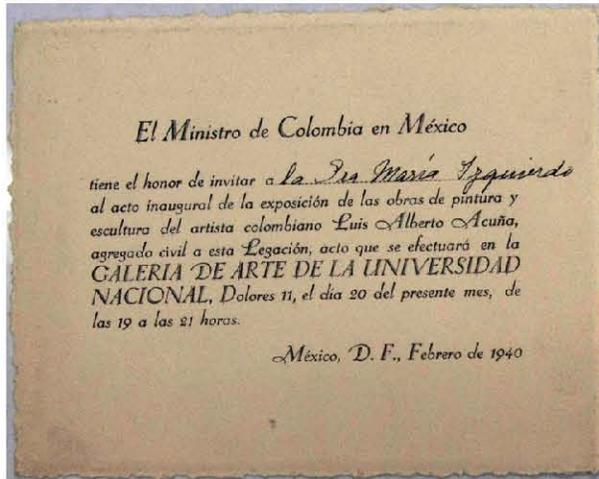
No.08-847685. Magazine "Michoacán". Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP. Diseño de portada para el magazine "Michoacán", editado en Morelia, capital del Estado del mismo nombre. Presenta el retrato del Presidente Pascual Ortiz Rubio. 27 de febrero de 1930.



No 08-847724. Catálogo de Exposición de Pintores mexicanos. 28 páginas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP. Catálogo de exposición de pintores mexicanos. Interesante documento para el estudio de la historia de la plástica mexicana. El catálogo de la Segunda Exposición de Pintores Mexicanos Contemporáneos, presenta una portada vanguardista de Julio Prieto, textos de José Gorostiza —sobre arte moderno- y José Moreno Villa y fotografías de Lola Álvarez Bravo. Anuncia la exposición para febrero y marzo de 1938.

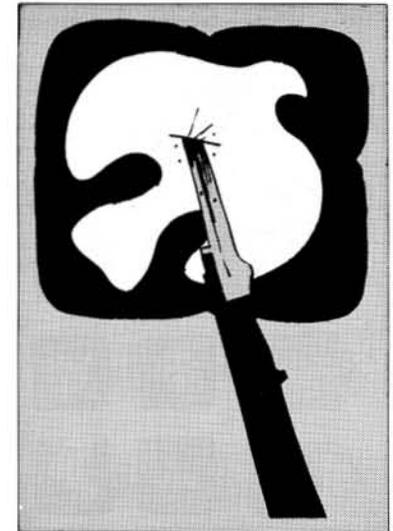


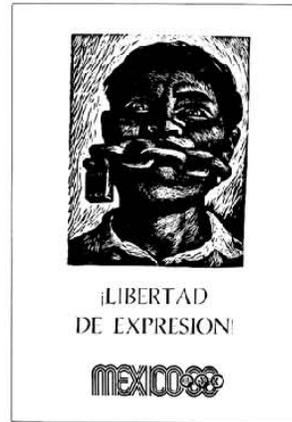
No. 08-847725. Cartel Inauguración de la Galería. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP. Cartel de Inauguración de la Galería. Representativa muestra de diseño de los años 30, el Cartel de propaganda de la inauguración de la Galería de Arte anuncia su próxima apertura. 1937.



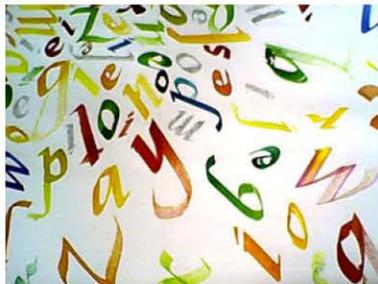
No 08-847727. Invitaciones Galería de Arte. 4 piezas. Acervo Histórico Documental Bodega Posada. Reseña proporcionada por el Lic. Dante Díaz Mendieta Encargado del Acervo Histórico Documental Bodega Posada ASC/ENAP.

Invitaciones a exposiciones de la Galería. Diversas instancias invitan a las exposiciones celebradas en el local de Dolores 11, de 1938 a 1940.





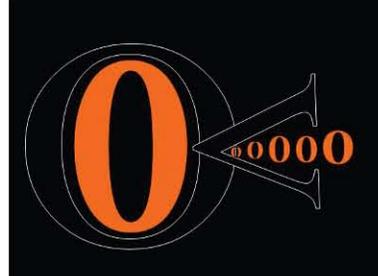
Producción de gráfica movimiento del 68 Academia de San Carlos



byphano

... de la música...

... de la música...



ABSENTA

La absenta es un licor verde y amargo compuesto de...
El licor de malbecano que rodea al absenta no es solo por sus...
Y así que el "hacia verde" definitivamente no hace...

UN TALLER UNIVERSITARIO

Por un instante la oscuridad empuja...
Ninguna otra forma de más de que hablar...
No es más que dejarse llevar por un...
Reteniendo tan solo aquel momento...

UN TALLER UNIVERSITARIO

... de la mente humana...

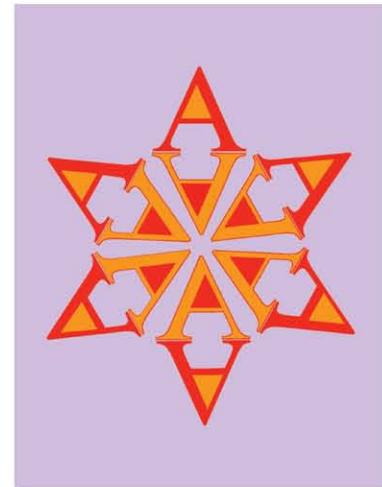
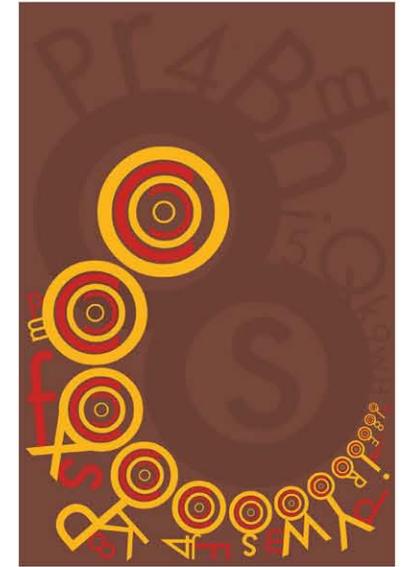
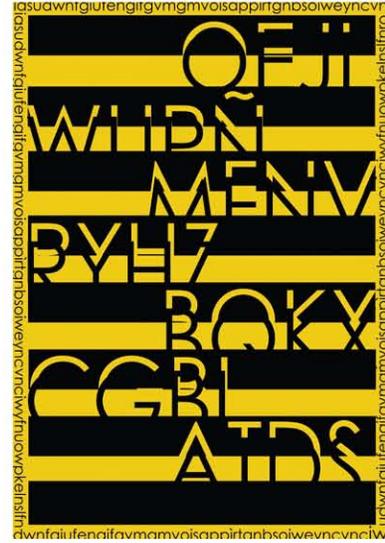
Waxevusi

Me pregunto si pasa igual en la mente humana...

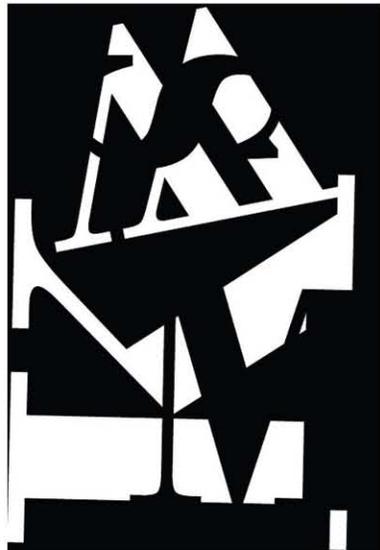
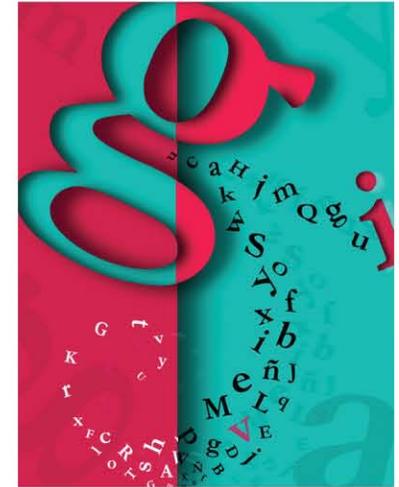
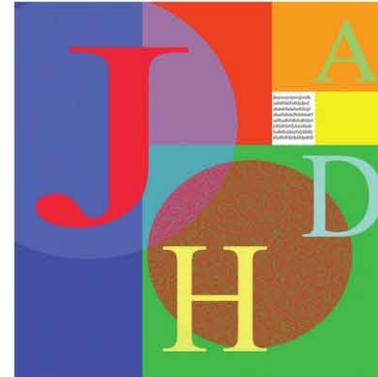
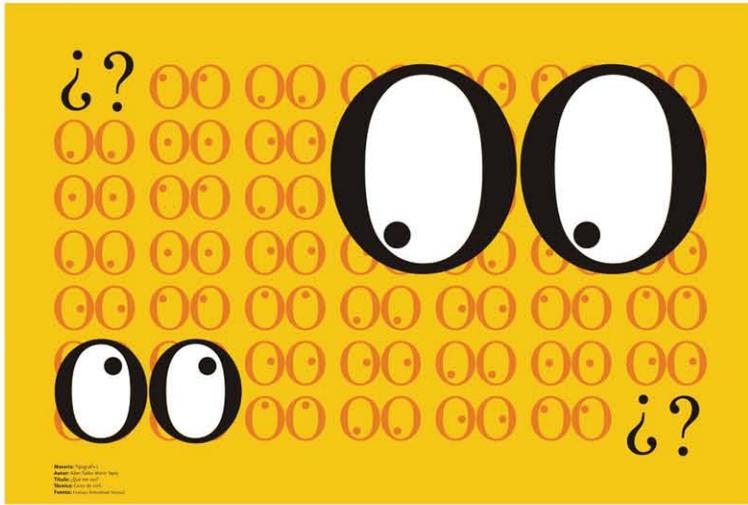
... de la mente humana...



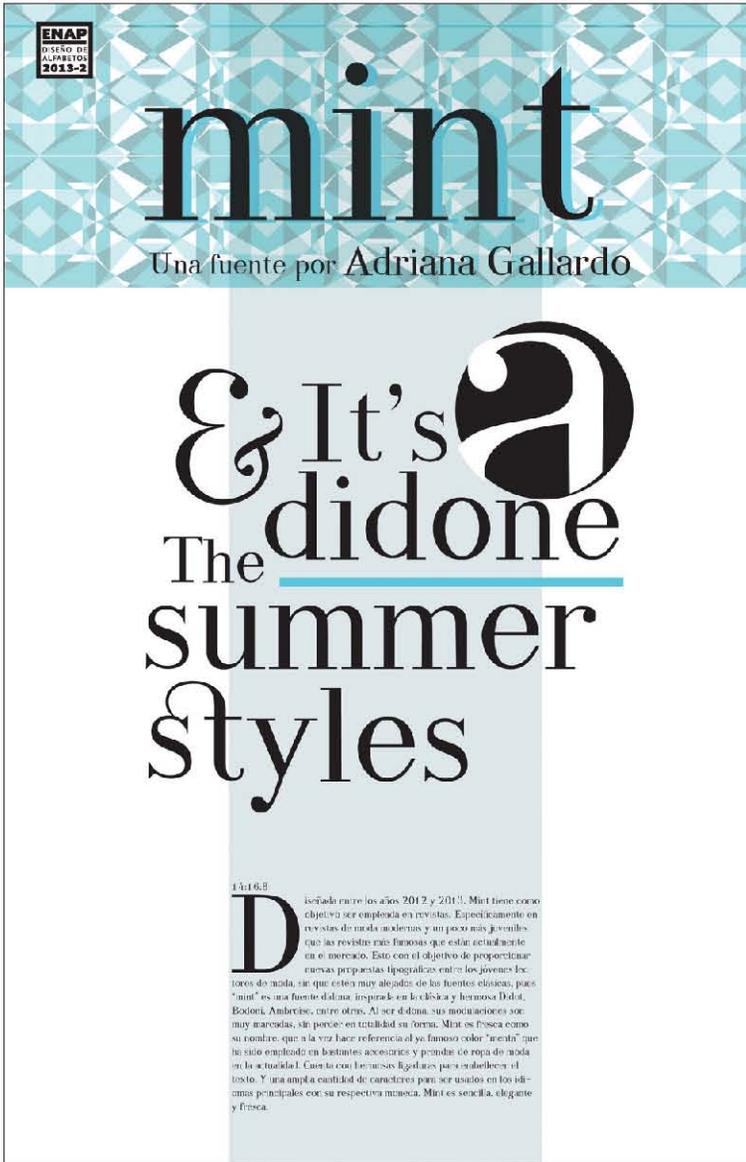
Ejercicios experimentales de la asignatura Tipografía I y II.



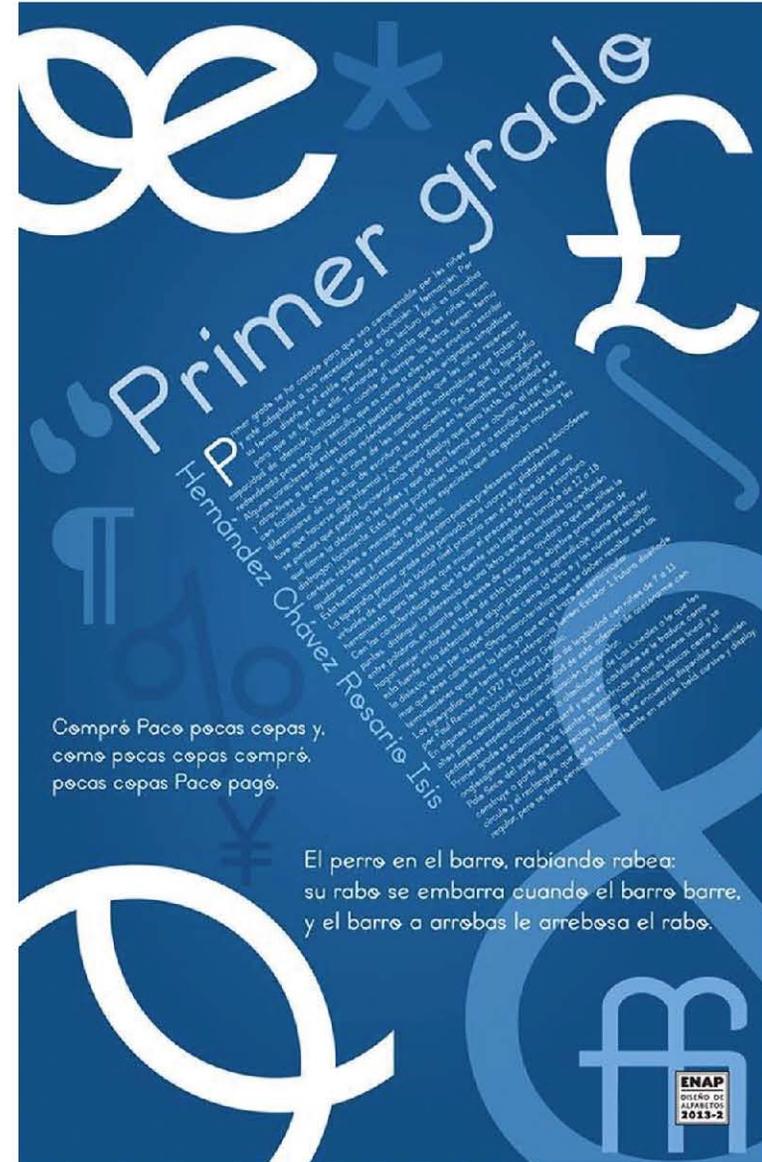
Ejercicios experimentales de la asignatura Tipografía I y II.



Ejercicios experimentales de la asignatura Tipografía I y II.



Ejercicio experimental de la asignatura Diseño de alfabetos impartida por Cristóbal Henestrosa realizado por Adriana C. Gallardo Ortega.



Ejercicio experimental de la asignatura Diseño de alfabetos impartida por Cristóbal Henestrosa realizado por Rosario Isis Hernández Chávez.