

QUETE

PANORAMAS

uno

B

SOBRE

R

DISEÑO

CH

EDs.

Miquel Mallol

Javier Adolfo Aguirre

Fausto Zuleta

Mario Fernando Uribe

Mario Fernando Uribe

Durante los últimos 25 años se ha desempeñado como académico y profesional del Diseño en áreas como el diseño de información, la crítica del diseño, la imagen ambiental y digital, la comunicación mediada por tecnología y la investigación en diseño.

Ha sido docente de Pregrado y Postgrado; investigador reconocido por el Ministerio de Ciencia Minciencias en Colombia, miembro del grupo de Investigación en Diseño, Mediación e Interacción – iDMI donde dirige la línea de Diseño, Representación y Mediación. Ha sido profesor invitado en 2010 y 2011 de la Escuela de Diseño Altos del Chavón (República Dominicana) Filial de Parsons School of Design – USA, en el marco del programa “Charlistas Internacionales”. Miembro del Consejo Directivo de la Asociación Académica de Diseño RAD durante el 2016 al 2022, Editor de la revista Diálogos de la Comunicación de la Federación latinoamericana de Comunicación – FELAFACS entre el 2013 y el 2015. Director Ejecutivo de la misma Federación entre los años 2012 – 2015. Ha sido autor de 3 libros y diversos artículos académicos. Ha sido ponente en 11 países y ha sido reconocido en 2023 por su experiencia como directivo de docentes por La Corporación para la Integración y Desarrollo de la Educación Superior en el Sur Occidente Colombiano – CIDESCO y ha colaborado como Evaluador nacional e internacional en más de 18 publicaciones.

Adelantó en la Universidad de Barcelona (2012 – 2013) su pasantía de investigación Doctoral en Diseño de información y la visualización de información en el Departamento de Disseny, Facultad de Artes bajo la tutoría de la Profesora Anna Calvera Saque. Es Doctor en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, Manizales Colombia donde obtuvo calificación Meritoria para su tesis.

Es representante para Colombia del International Institute for Information Design (IIID) y miembro del Sign Design Society-SDS – UK. Actualmente es Profesor Asociado e Investigador en la Universidad Autónoma de Occidente – Colombia y fue escogido desde el 2022 por el Consejo de Educación Superior – CESU como Consejero Nacional de Acreditación del CNA – Colombia para la sala de Bellas Artes.

Fausto Zuleta

Diseñador industrial. PhD. en Bioingeniería. Magíster en Ingeniería de Diseño y especializaciones en Diseño Estratégico y Ergonomía. Profesor ocasional tiempo completo del Depto. de Diseño de la Institución Universitaria ITM. Investigador asociado en SNCTI-Colombia. Representante RAD ante la Comisión Profesional Colombiana de Diseño Industrial – CPCDI y miembro del comité I+C de la misma agremiación.

Javier Adolfo Aguirre

Diseñador gráfico, obtuvo título profesional en el Instituto Departamental de Bellas Artes en la ciudad de Cali, Colombia. Realizó la Maestría en Diseño y Creación Interactiva en la Universidad de Caldas y es Doctor del programa de Doctorado en Diseño y Creación de la misma universidad. Realizó una pasantía de investigación en la Escuela Superior de Diseño de Barcelona (Esdi), España.

Actualmente, dirige el Departamento de Diseño e Innovación en la Universidad Icesi, donde continúa explorando aplicaciones innovadoras del diseño en la intersección de la tecnología digital, los negocios y la ciencia. También lidera el grupo de investigación Leonardo, desde donde indaga en la interrelación entre diseño, innovación, tecnologías y el contexto social. Entre sus roles de liderazgo académico, ha sido Director del programa de Diseño de Medios Interactivos (2008-2023) y Presidente de la Red Académica de Diseño de Colombia (RAD) (2020-2022).

Como profesor, ha impartido cursos en los programas de maestría en Gestión de la Innovación y Gerencia para la Innovación Social, ha orientado cursos de innovación en la Maestría en Biotecnología y de visualización de datos en la Maestría en Ciencia de Datos. Además, ha sido profesor invitado en el Doctorado en Diseño y Creación en la Universidad de Caldas y en el Doctorado en Ingeniería en la Universidad Icesi.

Miquel Mallo

(Barcelona, 1954) es diseñador y doctor en filosofía. Se formó como profesional del diseño de interiores (1973) y de diseño industrial (1976) en la Escola Massana y empezó su práctica laboral en el año 1970, colaborando en diversos despachos de diseño y arquitectura y en su propia oficina hasta el año 1994. Paralelamente a estas actividades de formación y de oficio se dedicó al estudio de la metodología del diseño, empezando, bajo la iniciativa de Santiago Pey, con una propuesta de revisión del primer libro de Christopher Alexander, lo cual le valió ser becado para la asistencia a los dos históricos congresos de diseño ICSID (Eivissa, 1971) y Simposio internacional de Arquitectura historia y Teoría de los Signos (Castelldefels, 1971). Su formación pasó por breves estudios de matemáticas en la Universidad de Barcelona y por la asistencia a los cursos de bio-psicología sobre creación de V.J. Wukmir (Teoría Oréctica). Siguió como investigador en 'tectonia' figurativa, bajo la maestría de Adolf Aymerich que actualizaban la formación en diseño siguiendo los criterios de la Hochschule für Gestaltung de Ulm. Siguió su práctica profesional en colaboración con los despachos de arquitectura y diseño de Claus Wagner (1974-1983), Estudi Gramma (1988-1990) y como director de procesos en el despacho de arquitectura Salvadó & Amezola (1991-1993), entre otros. Continuó su labor de investigación en metodología crítica de diseño bajo la maestría de Josep Maria Martí y liderando varios cursos de esta especialidad en varias escuelas de diseño nacionales e internacionales (FADU, UDELAR). Llevó a cabo su formación en el grado de Filosofía por la UB (1983-1988) En el año 1982 y siguientes entró a formar parte del profesorado de las escuelas INTERART, S.A. IADE (internacional), y de profesorado colaborador en Elisava (Universitat Pompeu Fabra), IDEP Barcelona (UAO-CEU) y ESDI Sabadell (Universitat

Ramon Llull). En 1993 empezó su formación doctoral. En 1994 decidió dedicarse de forma completa a la investigación académica y a la docencia universitaria.

Se doctoró cum laude en la Universitat de Barcelona (2001), en la Facultat de Filosofia, con una tesis de estética crítica sobre los procesos de diseño dirigida por el Dr. Antonio Aguilera Pedrosa. En 1994 entró a formar parte del profesorado del ámbito de diseño de la Facultat de Belles Arts de la UB. Ha participado como profesor en cursos universitarios de Máster (UPB) e interuniversitarios (ULL y UPC) y de doctorado "Recerca en disseny" en el marco de esta universidad en Barcelona y en Chile incluyendo la dirección de diversas tesis doctorales. Ha sido uno de los fundadores del primer congreso internacional ICDHS, siendo uno de los editores del libro de ponencias de dicho congreso, y participando en varias de sus ediciones posteriores, así como en el congreso Fifth European Academic of Design Conference. EAD.

Su participación en cursos y comisiones de varias universidades pueden mencionarse: la Universidad de Caldas, la Universidad UPTC (Duitama), la Universidad Tadeo Lozano (Bogotá), la UPB (Medellín), la UAO y la ICESI (Cali) y también en la RAD, así como en ULA (Venezuela) en la UAM y la UNAM (México) y la Universidad del Istmo (Guatemala). Además de formar parte de varios comités editoriales y científicos, ha publicado numerosos artículos en revistas académicas siguiendo sus especialidades teóricas actuales de estética, antropología crítica del proyecto y metodología crítica del diseño.

CHIRIBIQUETE

uno

QUETE

PANORAMAS

B

SOBRE

R

DISEÑO

CH

uno



RAD

Asociación Colombiana
RED ACADÉMICA
DE DISEÑO



Chiribiquete panoramas sobre diseño

ISBN 978-958-98739-2-2

Primera Edición

DOI: <https://doi.org/10.53972/RAD.crbqt.2024.1>

Primera Edición, enero de 2024. Este libro es una coedición entre la Institución Universitaria ITM, la Universidad Icesi, la Universidad Autónoma de Occidente y la Red Académica de Diseño.

Asociación Colombiana Red Académica de Diseño / RAD

© Asociación Colombiana Red Académica de Diseño / RAD
Avenida Carrera 3 # 59-21
Bogotá – Colombia
NIT. 900031294-6

Consejo Directivo RAD 2020 – 2022

Diseño de la Comunicación Gráfica - Universidad Autónoma de Occidente / Cali

Diseño de Medios Interactivos - Universidad ICESI / Cali

Diseño de Modas - Colegiatura Colombiana / Medellín

Diseño de Vestuario - Universidad de San Buenaventura / Cali

Diseño Gráfico - Universidad del Norte / Barranquilla

Diseño Gráfico - Universidad Santo Tomás / Bogotá

Diseño Industrial - Universidad de Nariño / Pasto

Diseño Industrial - Universidad El Bosque / Bogotá

Diseño Industrial - Universidad Industrial de Santander / Bucaramanga

Diseño Industrial - Universidad Pontificia Bolivariana / Medellín

Presidente RAD

Clara Isabel López

Director Administrativo

RAD Andrés Páez

Secretaría General RAD

María Ángela García

Comité Editorial y Científico

Miquel Mallol - Esquefa, Universidad de Barcelona - UB.

Javier Adolfo Aguirre - Ramos, Universidad ICESI.

Fausto Zuleta - Montoya, Institución Universitaria ITM.

Mario Fernando Uribe - Orozco, Universidad Autónoma de Occidente - UAO.

Edición de textos y revisión de estilo

Sandra Tatiana Rodríguez Morales

Diseño y Diagramación

Pablo Andrés Sánchez Gil

Los textos de este libro han sido dictaminados por pares

El contenido de esta publicación no compromete el pensamiento de las Instituciones, es responsabilidad absoluta de los autores. Documento preparado por la Asociación Colombiana Red Académica de Diseño con los Capítulos de libro seleccionados a través de convocatoria pública y abierta a la comunidad académica. Este libro no podrá ser reproducido por ningún medio impreso o de reproducción sin permiso escrito de los titulares del Copyright

E

- 13** **Prólogo**
Miquel Mallol Esquefa

C

- 39** **Sergio Trujillo Magnenat:**
Un precursor de las artes gráficas en
Colombia. Archivo documental y artístico.
Victoria Eugenia Peters
Milena Trujillo Acosta

I

D

- 87** **La restitución histórica de Humberto Chaves
Cuervo**
Rafael Díaz Rey
María Isabel Giraldo
Diego Giovanni Bermúdez-Aguirre

N

- 119** **Causas del diseño industrial en Colombia:
otros registros**
Fernando Alberto Álvarez Romero

I

- 157** **Renzo Fajardo Cobo y el Proyecto Huancayo:**
una experiencia de diseño para los contextos
del Cauca
Marisol Orozco-Álvarez

- 197** **Cartas desde el algarrobo**
Ever Patiño

- 221** **Del diseño a la cerámica: encuentros
personales**
Zoraida Cadavid Blanco

- 243** **Relatos**
Nociones para trabajar juntos
Carolina Agudelo Bernal
Juan Sebastián Hernández Olave

- 275 El jardín de los taburetes**
Evelyn Patiño Zuluaga
Gustavo Adolfo Sevilla Cadavid
- 297 Otra historia del diseño gráfico en Colombia**
Leonardo Páez Vanegas
- 339 Imágenes de la historia del diseño industrial colombiano**
Fernando Ramírez Jiménez
- 413 Memorias y trayectos: del diseño a la imagen**
Tres décadas del diseño visual en Colombia
Carlos Adolfo Escobar Holguín
Adriana Gómez Alzate
Felipe César Londoño López
- 471 ¿Qué tienen de común un rinoceronte, un pavo real y un camello bajo un baobab?**
Trayectoria vivencial de una ruta académica en diseño
Jaime López Osorno
- 509 Epígrafe historiográfico**
Apuntes para interrogar la historia del diseño gráfico
Neftalí Vanegas Menguán

Los escritos que se presentan a continuación conforman el primer volumen del proyecto editorial de la Red Académica de Diseño (RAD) llamado Chiribiquete: Panoramas sobre el diseño. Estos constituyen el resultado de la primera convocatoria dirigida a profesionales, académicos e investigadores del campo del diseño en el contexto colombiano. Su objetivo es la recuperación de lo que se ha hecho efectivo en los tiempos iniciales del diseño en este país, con el intento de limitarse, en lo posible, hasta los años noventa del pasado siglo, especialmente para reconocer también los trabajos activistas, académicos y profesionales que ya han sido tenidos en cuenta por la historiografía, pero muy especialmente también por aquellos trabajos que se han llevado a cabo de forma más particular y, hasta ahora, con menos reconocimiento público e histórico. No obstante, más allá de este indispensable reconocimiento, la finalidad del presente volumen es principalmente poner de manifiesto la fecundidad, compleja y culturalmente rica, de la tradición que inicia y funda el protodiseño y del diseño en Colombia. Y todo ello ha sido posible gracias a la red de generosa conexión personal que significa la RAD y la iniciativa de sus dirigentes y personal comisionado.

A la memoria de

Evelyn Patiño Zuluaga
Carlos Adolfo Escobar Holguín

Orígenes permanentes de este libro y
de nuestra tradición.



Prólogo


Sobre la tradición y la historia del diseño

Miquel Mallo! Esquefa

Universitat de Barcelona

miquelmallolesquefa@ateneu.ub.edu

RAD.crbqt.2024.1.302



El presente volumen reúne un total de trece escritos sobre diversas experiencias vividas durante los primeros periodos de aparición del diseño en Colombia. Con este conjunto de textos e imágenes no se pretende más que una aportación creativa que exponga aquello que, sin más pretensión de investigación histórica, muestre unas aproximaciones a lo sentido, lo anhelado, lo padecido, lo advertido y apreciado en esta época inicial. Unas vivencias y reflexiones inevitablemente desiguales que, a lo sumo, conjuren el acercamiento a un recuerdo compartido; recuerdos acaso divergentes de lo acontecido en la paulatina aproximación activa, profesional y académica de los primeros años del diseñar, para la luz de una identidad de este territorio cultural

específico. Trazos significantes que evocan los caminos y las cicatrices de tradiciones entrelazadas. Son textos sobre lo que está en disposición de constituirse en la primera tradición del diseño en Colombia, una tradición desde el prediseño al diseño.

Ciertamente estos textos pueden apuntar la existencia de personalidades individuales o colectivas, hasta ahora desconocidas, que esta historia del diseño debe incorporar por su significatividad o, como mínimo, por su simple existencia todavía no evaluada. El caso de las mujeres sería un motivo suficiente de vindicación. Pero también de los subalternos que han estado siempre a la sombra de las personalidades reconocidas y de los proyectos más ambiciosos. Y, por supuesto de otros y otras cuya labor haya pasado

desapercibida. A pesar de que estos reconocimientos puedan ser una feliz consecuencia, no es esta la finalidad de los textos que se presentan en este volumen.

Lo que se pretende es, principalmente, aportar algo a lo que deberíamos llamar tradición del diseño en Colombia. Los textos reunidos a continuación han tenido que enfrentarse con este propósito y, por ello, con la dificultad intrínseca que contiene el mismo concepto de tradición. Este es, quizás, el mayor de los méritos a considerar en su lectura. La referencia a lo tradicional contiene ya, en sí misma, un núcleo de perplejidades a las cuales se debe hacer frente en cualquiera de los intentos que realice, con el objetivo de señalar dicha tradición como uno de los orígenes de una presumible identidad cultural.

La palabra 'tradición' suele contener un sentido preceptivo, incluso normativo. Hay algo en lo tradicional que exige ser modelo de referencia, ritual de estilo y de procedimiento. Y, como es sabido, las exigencias, que nunca lo son solo de forma sino especialmente de valor, generan fácilmente oposiciones por las limitaciones que, reales o aparentes, obligan a someterse en lo cultural. Para quienes seguimos la revuelta generacional de los años sesenta y setenta del pasado siglo, este era su único y repulsivo significado. La tradición era lo ya agotado en la ignominia civilizatoria de las grandes guerras. Solo más tarde, cuando los años pasaron, aprendimos que, en nuestras pasiones de "playa bajo los adoquines", se escondía, en parte, otra moral: la del ritual de los valores del mercado financiero globalizado.

Tal acepción normativa no es la que ha guiado el concepto de tradición en los textos que vienen aquí compilados. Este moviliza también otras significaciones más cercanas a lo personal, a los aprendizajes ofrecidos directamente de persona a persona, por las antiguas a las nuevas promociones en lo técnico, social y cultural como homenaje a la continuidad de la vida. No en vano descubrimos hoy que los ideales que pretenden guiar el diseño en la actualidad, los compromisos con el feminismo, con lo humanitario y con la sostenibilidad, ya estaban presentes desde los inicios del diseño, y que nos llegaron desde que el diseño empezó a escribirse a sí mismo como apuesta de cultura, de sentido regenerador. Sean de donde sean dichos inicios, siempre que lo sean y no meras copias de prestigios

ajenos, serán inicios propios y se transmitirán de persona a persona, en contacto directo y no siempre con conciencia de esta transmisión. Es una tradición fundamentada en la confianza del destinatario hacia el emisor. En ella no es necesario aducir prestigios ajenos, puesto que la familiaridad en lo personal no entiende ni de celebridades, ni de metrópolis, ni de soberanías. Esta tradición es todo un empuje para encontrar sentidos y valores propios.

La tradición nace en lo personal, pero no se limita a lo personal. Para que la tradición sea eso precisamente, debe extenderse más allá de los límites de la significatividad en el destinatario, aunque se origine justo en una significación estrictamente personal. Ello, en primer lugar, porque el emisor no siempre se localiza en una unidad personal o colectiva. Puede ser un ámbito o un trasiego de ámbitos de distintos orígenes culturales: los que pertenecen a un colectivo académico, profesional o activista de un entorno regional concreto; los que han ido intercambiando entornos en el recorrido vital de las experiencias personales, tanto si estos son vividos directamente, como si lo son por referencias e influencias de procedencia ajena. Incluso, es posible que el llamado 'emisor' no haya existido: se trata de un hecho de significación activado por los que determinan el significado y la significatividad que va a pasar a ser tradición. El 'emisor' puede ser simplemente en conjunto de ámbitos coyunturales, sociales, culturales y políticos donde se incluyen personas, máquinas y procesos productivos. La

confianza del destinatario es la que crea un supuesto emisor, humano, divino o mítico. Alguien a mi semejanza debe haber puesto en los márgenes del camino aquella piedra que me ha permitido descansar.

Sin embargo todo esto no es suficiente, pues, en segundo lugar, dicha significatividad personal, que configura alguien (individuo o colectivo), no tendrá el derecho de llamarse tradición hasta que no se enfrente a las perplejidades de lo histórico. Es la transformación formal de lo que ha nacido como aprendizaje individual y que puede convertirse en una significatividad generalizada para empujar al colectivo que deberá seguir recorriendo la incierta pendiente de bajada por la que rodamos y que llamamos "futuro".

Al hablar de historia parece que no puede separarse el aspecto relativo de lo narrado sobre los hechos acontecidos y los verdaderos acontecimientos. Y, sin embargo, esta distinción queda siempre como ineludible porque es aquella que da sentido a la investigación historiográfica. La investigación sobre la historia no puede dejar de presuponer una única realidad de lo acontecido. Si la botánica es el estudio del reino vegetal, dicho reino queda decretado como una realidad efectiva. La historiografía también tiene como objeto un reino, el reino de lo acontecido decretado también como realidad efectiva. Si el abuelo de elevada edad se atreve a cuestionar la afirmación de la joven investigadora sobre la localidad en la que ocurrió un determinado suceso, aludiendo que él vivió directamente tal

suceso en otra localidad, es que ambos están de acuerdo en que existió una única realidad para el reino de la historia, aunque tengan esta discrepancia. Tampoco es aceptable el relativismo hermenéutico: la cortesía para el respeto de las divergencias entre interpretaciones asume, así mismo, una única realidad, justamente aquella en la que estas se dan. La condescendencia tolerante respecto la realidad del otro sigue comprometida con una única realidad histórica, en la cual nacen las interpretaciones, en la que no puede haber otras historias. La constante tarea de recuperar lo perdido en la memoria de lo histórico es, sin duda encomiable, pero afirma implícitamente una sola realidad de recuerdos.

El reino de una única realidad básica de lo que acontece no se enfrenta únicamente a la subjetividad de las narraciones o interpretaciones —sean éstas bajo formas de trama, de argumentación o de implicación ideológica (White, H., 1992)—, o a la relatividad de los requerimientos metodológicos o protocolarios. En alguna práctica teórica, se enfrenta al cuestionamiento de la unicidad continua de lo acontecido. El cambio de la historiografía de poderes palaciegos a la historiografía de situaciones socioeconómicas no es un simple cambio de interpretaciones, sino un cambio de realidades, de mundos. La afirmación de que solo es posible una única realidad (y, además, coherente en sí misma) ya trae consigo una dependencia de las necesidades metodológicas de los ideales de lo historiográfico para tener el derecho a llamarse conocimiento.

Además, el carácter de representación narrativa historiográfica compromete al lector respecto a la narración de sentido de su propia actualidad. La cualidad de lo humano y lo cultural queda afectada cuando se establece la aparición de la escritura como inicio de lo histórico propiamente dicho, hace unos 2700 años (Bottéro, J. 1985. pp. 6-11). La expresión "Chiribiquete: panoramas sobre el diseño" que titula el presente proyecto general, nos recuerda esta perplejidad reflejada en la que es a la vez, antigüedad y actualidad de los grafismos sagrados de las paredes en los 'tepuyes' de esta serranía, — que se han datado de 22.000 hasta 20 años—, que deberían ser estudiados a la vez por la historiografía, por la antropología y por la arqueología y custodiados por todos (Castaño Uribe, 2016). Aduciendo la escritura como origen, se impone la idea de lo humano como capacidad "cuneiforme" del registro administrativo de lo social, como civilización, más allá de lo meramente colectivo y personal de los humanos "anteriores". Como el mismo diseño que se pretende establecer como tal, en tanto que responsabilidad pública normativizada como profesión en los años ochenta del pasado siglo, aun sabiendo que tiene su "prehistoria" activista y preprofesional de un siglo de antigüedad.

Los límites temporales del inicio configuran esta perplejidad metodológico-ontológica también para el diseñar; pero, en el otro extremo, también existen los límites del enfrentamiento entre historiografía y periodismo o publicidad (esta expresión académico-cortesana que se llama a sí misma

“historia de la contemporaneidad”). El calificativo de ‘diseño emergente’ contiene estos dos extremos: por un lado, la propaganda del “who is who” en la actualidad; y, por el otro, la presunción de que podremos detectar, sin dudarlo, aquellos latidos del hoy que van a ser memorables y que ya están haciendo acontecimiento histórico.

Asimismo, la universalidad de la historia es también un motivo de perplejidades. Un concepto exige su universalización para poder referirse a algo practicable en argumentaciones. No obstante, la constatación de la existencia de acontecimientos no equiparables entre sí pone en cuestión la generalización de lo que ha venido ocurriendo. Y, por supuesto, las lenguas también dan a sus nombres referencias y sentidos no equiparables. No es lo mismo el término ‘diseño’ en una cultura en la que el dibujo está reverenciando lo armónico, que en la imagen calculada en el blueprint de una copia de plano. Las tradiciones están igualmente sometidas al universalismo, a la instauración civilizatoria de la escritura y a la estandarización de referencias y sentidos en la enajenación de la aldea global.

Quizás solo nos quede lo meramente formal, las líneas del terreno de juego, para salvar la libertad de movimiento; para salvar la creación del verdadero contenido significativo como el recurso más riguroso tanto procedimental como protocolariamente; las líneas de la ensoñación que permiten la recuperación de la fantasía, antes de volverse imagen e interpretación. Como explicaba aquel el maestro de escuela en

el filme de Alain Tanner (Tanner y Berger, 1976) (Leach, J., 1984. pp 125-150): los pliegues del tiempo, como pliegues de una grasienta salchicha, están llenos de los agujeros en los que, con sus punzones de esperanza y razón, los profetas [todos nosotros] ensartaban el futuro. Los anhelos de sentido del comprometerse con este momento llamado presente, en el que el pasado se come el futuro (Bergson, H. 1896. p.163), invocan unos agujeros significantes por los que, en sentido contrario, la investigación histórica es capaz de proponer una narración de lo que aconteció. Quizás es por esto por lo que se considera que la historia empieza cuando hay textos que hagan de testimonio de las propuestas proféticas; pero también deberían incluirse las tradiciones orales, las canciones, los perfumes, los gustos; y las fiestas que se repiten anualmente remitiendo a un tiempo cíclico, un tiempo en el que no hay el constante horizonte del progreso.

Los textos que se presentan aquí han tenido que hacer frente a una revisión de los conceptos habituales que vienen asociados a la idea de tradición. Además de sus contenidos explícitos, sus autores y autoras han tenido que hacer un esfuerzo especial de rememoración y escritura para mantener el grado de verbalización más cercano a lo vital de la huella, en vez de caer en la tentación de instaurar una sistematización del sentido histórico de lo ocurrido. Es el intenso y riguroso esfuerzo creativo que afronta la pregunta por las verdades, antes de que sean revelados los negativos y expuestos en una positividad concluyente.

Reconstruir esta tradición de comunidad entre vidas personales concretas no es, sin embargo, algo inmediato. Contiene también sus momentos críticos, pues incluye el mismo concepto resbaladizo de historia. La redención narrativa de las tradiciones representa el renacimiento de la gracia originaria de determinada opción de vida, del centelleante ensueño de cada apuesta, pero a sabiendas de los ineludibles procesos de degradación que volverá a sufrir cíclicamente.

La tradición hay que reconstruirla, como resplandor originario (Benjamin, W. 2008. pp. 303-318) también en la particularidad de lo personal. Es eso lo que viene a continuación. Las autoras y autores de los textos que aquí se presentan no han pretendido hacer subir al pedestal de la historia unificada a los protagonistas de sus narraciones. Lo expuesto es la ilusión recuperada de las coherencias proyectadas en los pliegues de lo que todavía no era historia, para recordar cada exuberante primavera que se mecía en la cuna de su origen, incluso sabiendo ya su inevitable degeneración.

El orden en el que se disponen los textos de este volumen no puede dejar de tener cierta arbitrariedad. Aunque es posible contar con una especie de cronología que también haga la tan merecida justicia a los diferentes esfuerzos personales, colectivos y regionales, lo tradicionalmente significativo que se ha ido gestando durante todos estos años iniciales se ha dispuesto con criterios que provienen de las reflexiones antes mencionadas sobre la historia y la tradición. Se parte del intento de señalar los

trabajos para la identificación de algunos de los protagonistas personales, quienes dieron sus esfuerzos por readaptar las tradiciones de las actividades artísticas a la nueva situación productiva del país. Posteriormente se incorpora la exposición de los esfuerzos creativos de nuevas realidades activistas, profesionales y académicas, incluyendo la narración personal de las experiencias de aprendizaje. Una vez se han podido exponer esta visión más centrada en lo personal, a continuación, se incluyen aquellos textos que nos aportan una mirada, igualmente personal, pero más centrada en la recuperación y distribución temporal de lo diseñado durante este periodo, terminando con una reflexión más directa sobre la misma historia cultural del diseño.

En este sentido el volumen empieza por el texto escrito por Victoria Eugenia Peters y Milena Trujillo Acosta sobre la significación de las creaciones de muy diversa índole de Sergio Trujillo Magrenat para el estudio del desarrollo del diseño gráfico colombiano. Los trabajos que han permitido la redacción de este capítulo se han basado en la extraordinaria oportunidad de poder acceder al archivo de materiales que viene siendo conservado, estudiado y custodiado en forma experta, por miembros de la familia de este autor polifacético y de gran inquietud intelectual: pintor, artista gráfico, escultor, fotógrafo ceramista, mueblista, ilustrador, etc. El texto incluye una muestra del amplio ámbito de referencias gráficas y escritas de este autor, incorporando también lo más personal y una referencia a estudios académicos ya realizados sobre el autor.

En este mismo ánimo de identificación de actores se incluyen seguidamente tres visiones sobre lo personal y la obra de Humberto Chaves Cuervo, redactadas por Rafael Díaz Rey, María Isabel Giraldo y Diego Giovanni Bermúdez-Aguirre. Algo que probablemente ocurre en los inicios del diseño, en muchos de los ámbitos culturales, es el vínculo con las artes plásticas que conduce a las primeras aportaciones de la tradición del diseño. Y, tratándose de diseño gráfico, ello se concreta en la pintura. En este caso, la tradición es familiar y no se limita, como era de esperar, a una simple transmisión de saberes. Asimismo, aborda la vinculación de la cultura a los esfuerzos sociales en regiones específicas —en este caso en el departamento de Antioquia—, e incluso políticas, con todo el ámbito de reflexiones que ello conlleva en la consideración de una dependencia, supuestamente inevitable, respecto a los centros culturales de cada país. Son las historias locales, incluso las imágenes de las “microhistorias” personales y colectivas las que generan los contenidos y reflexiones de una tradición. Sin embargo, las transformaciones en las formas de vida también llegan a lo local, como un gradual aporte de lo cambiante y de progreso modernizador. Además de los modelos que van apareciendo para una nueva reflexión plástica, el diseño debe su impulso también a la modernización del entorno y a sus consecuencias en los contenidos de aquello que se ilustra gráficamente.

Los dos textos mencionados nos hablan de autores cuya experiencia profesional añade otra mirada respecto a la situación inicial de lo que ha venido a llamarse diseño, tanto en

su consideración cronológica y de tradiciones, como diversidad de contenidos para tener en cuenta. Sin embargo, lo que viene después de estos, y seguro muchos otros inicios, es una historia que ha tenido ya su narrativa diversa, pero también una delimitada orientación basada en contextos lejanos y comúnmente tenidos como referente global. La exigencia de disponer de material vivido para revisar, y “cambiar la narrativa con la que se ha enseñado” esta historia, se convierte en un trabajo ya indispensable.

Este es el contenido del siguiente artículo de Fernando Alberto Álvarez Romero, quien aborda una revisión de las causas del diseño industrial en Colombia. Dicho texto parte de una investigación previa sobre las narraciones establecidas respecto a esta historia, en una reflexión acerca de sus posibles orígenes y sobre diversas etimologías vinculadas a los términos que se emplean en dichas reflexiones. De dicho estudio se pueden establecer diversas conclusiones parciales sobre el objeto de investigación y sobre los referentes y procedimientos que deberían tenerse en cuenta. En ella se realizaron diecinueve entrevistas a personalidades que podían aportar datos y consideraciones de interés. Entre ellas, el texto de Álvarez Romero selecciona y transcribe una realizada al diseñador industrial y académico Jaime Pardo Gibson. La información y meditaciones presentadas en la entrevista hacen hincapié en la creación y organización de los ámbitos académicos, profesionales, así como sobre las políticas comerciales de Colombia.

El relato del maestro Renzo Fajardo Cobo sobre el nacimiento del programa de Diseño Gráfico de la Universidad del Cauca, —en el contexto del proyecto del Museo Ambiental Interpretativo del Parque Nacional Natural Puracé— es el contenido del siguiente texto de la profesora Marisol Orozco-Álvarez. Centrado en los años sesenta y setenta del pasado siglo la comunicación personal de Fajardo-Cobo con la profesora nos muestra cómo el estudio acerca de la forma, color, textura, línea, composición, así como de los objetos resultantes y su relación psíquica en tanto relaciones dinámicas de sus estructuras y, por supuesto, con el saber de los artesanos y el contexto de la “ciudad lienzo” de Popayán, constituyeron, juntos, los principios para el proyecto de los elementos expositivos y de la misma concepción del Museo. Estas investigaciones sobre la morfología, su percepción y el ámbito espacial y humano en el que se sitúan los artefactos resultantes, llevaron, como consecuencia en 1970, al concepto de arte-diseñado y, por consiguiente, la preparación de los programas para la nueva Facultad de Humanidades de la Universidad del Cauca que incluía a la Escuela de Bellas Artes y, en especial, la sección de artes plásticas. El programa se implicó durante cinco años en la planeación y desarrollo del museo del parque nacional natural citado. El museo fortaleció el turismo de la zona y fue útil para la educación infantil y para la defensa fehaciente del ecosistema del mismo parque, como ejemplo para la conciencia de la necesidad de amparo de cualquier otro ecosistema.

Los capítulos que vienen a continuación tienen como protagonistas a los mismos relatores de sus textos, aunque se refieran a autores directamente conocidos o a experiencias concretas también vividas directamente. Son narraciones más evidentes sobre lo vivencial, sobre las relaciones humanas implicadas.

El primero de estos textos, de Ever Patiño Mazo, expone en forma de cartas, su experiencia como estudiante desde la entrada al estudio del diseño, en especial en los aprendizajes que realizó con el profesor Luis Alfonso Ramírez Arango. Una verdadera representación narrativa que, como tal, no se limita al desarrollo de algunos conceptos concretos, sino que abre el abanico completo de sensaciones, sentimientos y vinculaciones personales, en el marco de sus aprendizajes y de las relaciones entre las experiencias de distintas generaciones. La tradición es también una vinculación afectiva. El recuerdo y la tradición como homenaje.

El segundo de estos textos es también una narración homenaje. En este caso, al ya reconocido diseñador David Consuegra. Sin embargo, el interés del texto de su esposa Zoraida Cadavid Blanco es precisamente la narración de la experiencia vital respecto al mundo del diseño que rodeaba a la unidad familiar y que, asimismo, la vinculaba en la resolución de proyectos de diseño, de investigación, educativos y editoriales. Muchos de los autores que hoy tienen ya un prestigio histórico, —norteamericanos, europeos y latinoamericanos— estaban

vinculados a esta vida cotidiana y, justo por ello, el texto abre una gran cantidad de oportunidades de investigación ulterior. Pero, quizás lo más significativo del texto es que la voz narradora lo es de una mujer que formaba equipo con su esposo y que, una vez él falleció, continuó con su labor de potenciación del legado —que es también su legado— y del desarrollo de su recorrido artístico más personal. Una obviedad que, no obstante, debe repetirse aún: la historia y las tradiciones de una especialidad son también, por supuesto, aquello que han aportado y siguen aportando los componentes de los equipos de trabajo, en especial, los equipos con vinculación familiar en donde las mujeres tienen un papel histórico evidentemente trascendente.

Las asociaciones en equipos de trabajo o académicos deben ser también consideradas en la recuperación del sentido de una tradición. Muchos de los textos aquí consignados así lo demuestran de manera fehaciente. La cantidad de personas involucradas en cada coyuntura expuesta es siempre elevada y su papel en la creación de la tradición debe considerarse, en cualquier caso.

Pero la asociación de personas respecto a un proyecto activista, profesional o académico no es tampoco la única forma de constitución de una comunidad. Desde que el diseño puede ser considerado una actividad profesional, es decir, de responsabilidad pública, el asociacionismo es una necesidad indispensable. El siguiente texto de Carolina Agudelo Bernal y Juan Sebastián Hernández Olave aborda las experiencias sobre la asociatividad

en el ámbito del diseño en Colombia. El diseño se convierte en un ente humano que tiene también unas tradiciones y una historia vital en las asociaciones. El texto se nutrió de diez encuentros con algunos de los protagonistas de los trabajos para la creación de instituciones de asociatividad, unos espacios que los autores abren en una especie de nuevos encuentros con los lectores. Los contenidos se organizan en seis asuntos que aparecen como fundamentales para la comprensión del trabajo de agremiación profesional. En primer lugar se trata el contexto general de las entidades fundadas, entre ellas la Asociación Colombiana de Diseñadores (ACD), ProDiseño y la Asociación Latinoamericana de Diseñadores (ALADI), dando a conocer el recorrido realizado durante los distintos años y los avances obtenidos en la capacidad de creación de espacios con vinculación gubernamental y con entidades internacionales, así como la generación de publicaciones. Un esquema es de gran ayuda para comprender las relaciones de evolución histórica de estas entidades. El segundo asunto trata más concretamente el tema del liderazgo. Fundadores y conductores parecen imprescindibles para establecer y mantener los colectivos asociados, así como para evidenciar la necesidad de estas asociaciones. El tercer asunto trata de la necesidad de concebir las asociaciones como entes institucionales para su vinculación con otros ámbitos institucionales y para la asignación y reconocimiento de responsabilidades. El cuarto punto trata la necesidad de formación específica respecto las formas de gestión de empresas e instituciones estatales. El quinto tema aborda la

necesidad de comprensión de que la asociación de unos con otros cuyos objetivos son compartidos es indispensable como ayuda mutua. Y el último trata de la necesidad de contar con adecuadas estrategias de comunicación, especialmente cuando el número de los asociados y potencialmente interesados excede el de los pequeños grupos con facilidad de contacto inmediato.

Experiencias particulares respecto a personalidades y respecto a su asociatividad es lo que tratan los textos hasta ahora presentados. Pero la historia del diseño, aunque no deja nunca de ser personal, también lo es de los resultados obtenidos, de los artefactos: gráficos, industriales, artesanales, etc. Los textos que vienen a continuación mencionan la historia y la significatividad de estos objetos.

El primero de ellos es la exposición de la evolución de un objeto inicialmente tradicional pero que, debido a dicho proceso, muestra cómo éste, siempre con respeto a su origen, va transformándose en la evolución cultural y social de su uso. Evelyn Patiño Zuluaga y Gustavo Adolfo Sevilla Cadavid toman como protagonista del “taburete de jardín”, la silla y su entorno definido y, a la vez, definidor, tanto como artefacto como espacio vivencial de uso y de evolución en el espacio cultural. El jardín antioqueño, como entorno, acogió en los años cuarenta este mueble para recibir a los paseantes en los “rincones” taberneros. Había sido fabricado por los expertos artesanos de las ricas maderas de los bosques cercanos, con referentes de los estilos de la colonización europea. Después coloreado, al principio por

un pintor itinerante —con temáticas del entorno humano, del folclore, imágenes religiosas, animales— al que después se fueron añadiendo otros artistas y temas que acabaron haciendo de este “taburete” un sincero objeto de identificación de toda una biografía humana y regional. Una artesanía compartida sobre la cual se ha hecho consciente su representatividad como una genuina reflexión sobre la cultura: un diseño.

También los libros de texto escolares son objetos de uso común y compartido. En el siguiente escrito, Leonardo Páez Vanegas parte de unas investigaciones históricas previas — señaladas en su apartado— sobre métodos de enseñanza y los libros de texto. Estas experiencias de investigación estuvieron atravesadas por enormes dificultades para su realización. Justamente, teniendo presente tales retos, el escrito nos presenta la importancia del diseño de las imágenes y los gráficos en aquellas publicaciones cuyo objetivo era la formación de escolares. Su importancia es incuestionable: toda la sociedad ha sido beneficiada por ellos. Aquí son especialmente significativas, en la evolución en Colombia, las influencias de las llamadas misiones internacionales, sobre todo las tres misiones alemanas, que llegaron al país desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX. A pesar de las dificultades de todo orden, deben considerarse sus interesantes beneficios, políticos y sociales, de estas misiones. La tercera misión alemana, ya pudo influenciar más directamente en la preocupación por los procedimientos educativos y, entre ellos, la producción de libros de texto. Las

ilustraciones —con los avances técnicos de impresión— tuvieron que hacer frente a las limitaciones económicas de producción y a la reflexión sobre los referentes existentes en la representación de caracteres humanos autóctonos, por ejemplo en la ilustración de juegos. Limitaciones que se reflejaron también en la preocupación por los mismos pormenores técnicos de las artes gráficas, como la arquitectura gráfica de la paginación y la propia tipografía.

El texto del diseñador industrial Fernando Ramírez Jiménez nos presenta una síntesis organizada por temáticas de toda una labor personal y formativa sobre la historia del diseño industrial en Colombia que se centra en sus experiencias y archivos particulares, en publicaciones y en la organización de fichas temáticas vinculadas a la formación de estudiantes en diseño industrial. Quizás podría decirse que es como un plano de situación de una época: los artefactos diseñados, las revistas, los personajes, los inicios académicos, los eventos, las exposiciones, las empresas, las instituciones, la legislación, los premios, ... No es oportuno, en este resumen, sacar con ligereza unas conclusiones de síntesis respecto a estos minuciosos datos históricos y técnicos. Sin embargo, una lectura experta y atenta a los detalles podría, muy probablemente, llenar los contenidos historiográficos, políticos, culturales, e incluso teóricos, que entrelazaran las referencias citadas. Bastaría con recorrer el plano de situación, descendiendo al terreno de las vinculaciones personales, culturales, intelectuales, técnicas e institucionales

de esta tradición, para que pueda conocerse, en el recuerdo, su verdadera y extraordinaria extensión.

Las decisiones necesarias en los ámbitos teóricos del diseño se perfilan siempre como retos de vinculación de lo que las rutinas y los protocolos han disociado como campos totalmente aislados. Y son retos que no afectan solamente a términos, conceptos y argumentos sino a actitudes. Uno de estos casos es lo que presentan Carlos Adolfo Escobar Holguín, Adriana Gómez Alzate y Felipe César Londoño López en su escrito, en forma de descripción del inicio de un trayecto a la vez intelectual, vital y social: del dibujo arquitectónico al diseño visual. Con lo diseñado y con sus vinculaciones productivas y comerciales, se interviene en lo real determinado de antemano. El diseño ha presumido muy a menudo —o ha necesitado creerlo de esta forma— en su capacidad de transformación, en la creación de otras realidades. Es evidente que eso ha sido así en muchos casos, aunque en otros su influencia puede ser muy cuestionada o, como mínimo, sutil. No obstante, tal capacidad está ahí, en todos los procesos de reflexión sobre el sentido del diseño. Transformar es un acto técnico, y los protocolos académicos del diseño se refieren a dicho potencial de la técnica para defender su posición y sentido. Sin embargo, este aspecto del diseño lo determina con mucha parcialidad. Era necesario vincular el diseño con la integridad conceptual de la idea —moderna— de imagen, cuyo espacio se abre a lo artístico y, por ello, a la actualidad de la cultura de cada momento y sociedad. Esta vinculación no abrió solo una puerta a lo conceptual sino

que, como ha ocurrido en otras muchas valientes ocasiones en diseño, procuró integrar el vendaval de lo que sobreviniera a su alrededor, incluidas las ciencias. Viento que renueva y expediciones sobre patrimonios locales, experiencias directas constructivas y simbólicas —la torre del cable—, para la “coexistencia de la tradición y la vanguardia”, como se señala en el texto.

Y, por supuesto, expediciones por otros territorios de Suramérica y otros lugares del mundo. Toda esta experiencia llevó a la posibilidad de ofrecer contenidos y criterios en un nuevo programa de Diseño Visual en la Universidad de Caldas, a partir de una luz tri-cromática y tri-caracterológica de sus impulsores y de muchos de los que, a partir de aquel momento participaron en este programa de estudios. Toda esa experiencia no cerró la puerta a nuevos vientos gracias a la creación del Festival de la Imagen y otros eventos posteriores con participación internacional.

En relación con este descenso a lo real del recuerdo, el texto de Jaime López Osorno es una muestra especialmente significativa. En su escrito, se nos presenta el proceso de creación del pregrado en Diseño de la Universidad Autónoma de Occidente (Cali). Los protocolos administrativos están presentes, pero lo fundamental es lo estrictamente personal, en tanto que formaciones, perfiles profesionales y académicos, incluso características de sus diversas personalidades. La tradición de este pregrado, como un ejemplo más entre otros, nace de este “material” significativo. En una narración sobre

las experiencias particulares de la creación de dicho pregrado y fundamentalmente en este periodo, se van extendiendo sobre la mesa del recuerdo, y por tanto, de la tradición y la historia, toda una serie de encuentros con profesorado, con actividades paralelas —ilustración—, sobre referentes teóricos de la época vinculados a distintos ámbitos que incluyen también lo filosófico, literario, lingüístico y semiótico, proyectual etc., ... Todo ello servía para establecer los conceptos y planificaciones, pero también para conseguir un lenguaje para el grupo constituyente que pudiera hacer avanzar todo lo demás en las reuniones y decisiones necesarias. En definitiva, crear un programa académico comporta una serie de decisiones teóricas y su crítica subyacente. Solamente con este trabajo es posible llegar a conseguir la confianza necesaria (teórica y de grupo personal) sobre la coherencia para un proceso abierto a sus posibilidades de futuro. Un futuro (hoy) en el que en vez de alojarnos en éxitos competitivos podemos volver, aunque sea en un juego, a una vuelta al pasado, en el "hilo conductor" del recuerdo.

Como se ha podido constatar, todos los textos, incluso los que tienen un contenido más decididamente historiográfico, contienen una reflexión ante el difícil arbitraje acerca de la significatividad de la historia, sobre lo que va a constituir, o no, el fondo de una tradición. El siguiente "texto" epigráfico, de Neftalí Vanegas Menguán, es un desafío directo para el examen de dicho arbitraje entre lo que "está siendo" y lo que "fue" una historia, entre su presencia actual y su pasado representado.

Con unas cuantas palabras o argumentos simples no podríamos poner más luz a aquello que sugiere este autor. Pero, con cierto atrevimiento, diríamos que, en sus páginas, se propone evidenciar el intrincado camino entre la historia real, aquella que, como asociaciones anecdóticas, comparece ante la consciencia como un indicativo imperfecto (espectro en la escucha, la mirada, la lectura, el oír o el gustar) y los relatos de representación de algo pretérito, teñidos siempre de un propósito o una esperanza. Una apuesta para abrir nuevas formas de comprender la historia del diseño en Colombia.



Referencias

- Benjamin, W. (2008) Sobre el concepto de historia. En W. Benjamin. Obras. Libro I, vol 2. Abada Editores, S.L. Especialmente Tesis VI.
- Bergson, H. (2006). Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con la mente. Cactus.
- Bottéro, J. (1985). La historia empieza en Sumer. Ediciones Orbis.
- Castaño Uribe, C. (2016) Descubriendo el centro del mundo. /TEDxBogotá. [video de Youtube. 2023]. https://www.youtube.com/watch?v=ZNmjXgJlUts&ab_channel=TEDxTalks.
- Leach, J. (1984) A Possible Cinema: The Films of Alain Tanner. New Jersey & London. The Scarecrow Press, Inc.
- Tanner, A. & Berger, J. (1976). Jonas, qui aura 25 ans en l'an 2000. Actions Films. Société française de production. [video de YouTube] <https://www.youtube.com/watch?v=N8fhqHyRj6M>
- White, H. (1992). Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. Fondo de Cultura Económica, S.A.

Sergio Trujillo Magnenat: Un precursor de las artes gráficas en Colombia

Sergio Trujillo

Magnenat:

Un precursor de las
artes gráficas en
Colombia. Archivo
documental y artístico.

Victoria Eugenia Peters


Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano,
vpetersr@poligran.edu.co

Milena Trujillo Acosta

Doctorando Universidad de Barcelona. Programa
Información y Comunicación.
milena trujilloacosta@gmail.com

RAD.crbqt.2024.1.303

Re su men



Palabras clave:

artes gráficas;
publicaciones;
caligrafía.

El archivo artístico y documental de Sergio Trujillo Magnenat (1911-1999) cuenta con diversidad de tipologías documentales relevantes para la construcción e interpretación de la historia local, de su biografía y de su trayectoria laboral y artística. Gracias a la recuperación de este corpus documental, en el año 2013, se ha evidenciado su protagonismo en las artes gráficas de Colombia durante el siglo XX. El texto narra cómo se consolidó el archivo

artístico y documental conservado por el artista en su estudio; cómo, a partir de este corpus, se ha evidenciado su rol como artista gráfico y las investigaciones realizadas considerando estas fuentes primarias y secundarias. Finalmente, en el texto se propone mostrar un pequeño corpus del archivo documental en el que se profundiza en su universo personal y artístico alrededor de dos personajes relevantes: Carolina Cárdenas y Gonzalo Ariza.

Introducción

El texto que se presenta en esta publicación narra la recuperación y consolidación del archivo de Trujillo Magnenat a través de acontecimientos relativamente recientes¹, y tiene el propósito de dar a conocer la diversidad de los materiales encontrados en el estudio del artista, en el año 2013, pertinentes para cualquier reconstrucción histórica. El archivo hallado también expone cómo su figura fue tomando importancia dentro de la historia del diseño gráfico colombiano. Por último, en el texto, se toma un pequeño corpus del archivo documental sobre el que se profundiza en su universo personal y artístico alrededor de dos personajes relevantes: Carolina Cárdenas y Gonzalo Ariza. Se exploran una

¹ Por parte de una de las autoras que hace parte de la familia.

serie de cartas con Gonzalo Ariza que dan cuenta de las inquietudes que compartían ambos artistas frente a la cultura de Japón, como el idioma, la caligrafía, los materiales utilizados para elaborar sus representaciones gráficas y las reflexiones que hacían frente a los sucesos de esa época.

El archivo documental y artístico de Sergio Trujillo Magnenat

Después de más de diez años de la muerte de Sergio Trujillo Magnenat, en 2013 sus hijos vendieron la casa familiar a unos jóvenes y contemporáneos arquitectos que proyectaron cinco apartamentos y dos locales comerciales, en esta peculiar arquitectura patrimonial declarada bien de interés cultural. La casa unifamiliar de estilo *art déco*² fue diseñada por Víctor Schmidt, en 1946, en el barrio Chapinero Alto y, desde entonces, se convirtió en un ícono de la modernidad arquitectónica en Bogotá (Figura 1). Allí vivió y trabajó el artista junto con su esposa, Sara Dávila, y su creciente descendencia.

² El estilo *art déco* fue una fusión basada en el purismo formal y material, la geometría, y el predominio del funcionalismo de la arquitectura moderna con materiales y elementos tomados de los estilos de la tradición arquitectónica. Juntos aportaron riqueza a las construcciones y el uso de formas curvas y ventanas redondas en sus interiores y a las fachadas que evocaron la elegancia y el glamour de los transatlánticos de la época.

Sebastián Serna y Santiago Pradilla fueron los jóvenes arquitectos que restauraron la casa Art Déco, en 2014. En una entrevista sobre este trabajo para el periódico El Tiempo del 25 de julio de 2014, manifestaron sus inclinaciones por la conservación de las construcciones históricas: “Ahora todos andan tumbando casas para hacer edificios, nosotros cogemos edificios de patrimonio y los restauramos”, cuenta Santiago (Gómez Lema, 2014).

Figura 1. Casa Trujillo estilo art déco, Chapinero Alto, Bogotá



Fuente: Archivo fotográficos de los herederos Trujillo Dávila, s./f.

Para la remodelación de la casa, en 2013, los hijos de Trujillo Magnenat desocuparon el espacio con rapidez. La repartición entre los hermanos de los muebles y las obras heredadas se hizo con agilidad. Pero, en la medida en que la casa se vaciaba, iban quedando esas cosas que no se sabe para qué pudieran servir y quién podría conservarlo. Entre esos objetos de difícil repartición estaba la biblioteca, y era confusa la utilidad de los muy diversos documentos que no hacían parte de los procesos para la creación de las piezas artísticas.

Trujillo Magnenat había seleccionado y guardado cuidadosamente todo tipo de documentos que recogían su vida laboral y privada, desde 1920 hasta 1990. Probablemente, movilizado por el apego a sus trabajos y a los recuerdos de su vida, el artista consolidó en su estudio un archivo documental robusto y significativo.

Por la formación como historiadora del arte de una de las autoras, por haber sido nieta de Trujillo Magnenat y, sobre todo, por la casualidad de haber estado en ese momento en que descopaban la casa Decó de Sara y Sergio, propuso conservar los documentos guardados. Con el consentimiento de sus herederos, este archivo, en el año 2013, se guardó en cajas y sobres para ser ordenado. Gracias al apoyo del Archivo General de la Nación, sus consejos, su bibliografía y el tiempo que dedicaron a dar todas las orientaciones pertinentes, desde 2018 se están organizando los documentos históricos conservados por periodos y asuntos, en carpetas. No se clasificaron los diversos materiales del corpus, tales

como fotografías y sobres de cartas, ni se separaron los folios por sus formatos para preservar la unidad temática. El objetivo de la organización de dicho archivo ha sido el de generar un repositorio de fuentes primarias que contribuya a la construcción, interpretación, reinterpretación de las diversas historias locales.

La tipología documental que contiene el archivo de Trujillo Magenat es variada. Se encuentran: cartas, postales, fotografías, dibujos, facturas, cuentas, textos en borrador, manuscritas y escritas en máquina de escribir, notas, textos para conferencias, invitaciones a exposiciones, programas radiales, tarjetas de presentación personales y, especialmente, soportes documentales sobre su periodo de trabajo en la Escuela de Bellas Artes, durante la década de 1930, entre otros.

A través del archivo documental se han podido consolidar y verificar hechos del pasado.³ Se pudo saber con precisión el origen de los encargos y sus vinculaciones institucionales. Por ejemplo, se precisó que Trujillo Magenat fue

³ Los documentos encontrados en el archivo guardado por Trujillo Magenat han funcionado como cimientos fundamentales para la construcción rigurosa de la historia de las artes menores locales.

contratado como dibujante de la Sección de Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, entre 1936 y 1938, por parte de Jorge Zalamea, director de dicha sección. Se supo también que Sara Dávila fue su alumna por un listado de estudiantes de la década de 1930. Dentro de los documentos históricos de los años treinta hay un corpus que soporta el periodo de trabajo de Trujillo Magnenat en la Escuela de Bellezas Artes en la Universidad Nacional de Colombia, junto con programas académicos de asignaturas dictadas por él, cartas a estudiantes, profesores y directivos de la institución, e incluso la carta de renuncia que expone las razones que lo llevaron a dejar su cargo. El archivo también contiene la contabilidad de la producción de muebles del artista durante la década de 1940, así como notas a las personas que trabajaron en la carpintería.

Dentro del conjunto de la documentación guardada, llamaba la atención el gran volumen de documentos epistolares de variadas funciones y usos: desde las más íntimas hasta las más protocolarias. Cartas escritas por él y recibidas desde su niñez hasta las últimas décadas de su vida. Cartas íntimas escritas a sus papás, cuando en 1925 hizo un viaje en barco hasta Francia, en las que describe cada fase del itinerario y sus sentimientos. Cartas que Sara le escribió desde Santa Marta, en épocas de noviazgo, y las que Trujillo Magnenat le envió. Cartas cariñosas de sus hijos escritas en las distintas épocas. Cartas de los familiares caldenses de su papá, don Próspero Trujillo. Cartas de conversación heredadas de su

mamá, Ellen Magenat, con los familiares francófonos. Cartas de su hermana Lidie. Cartas que mostraban el afecto de sus amigos más íntimos y cartas a sus amigos, donde les contaba acerca de su universo emocional, psicológico y sobre sus trabajos artísticos, etc.

A través de las cartas se pueden conocer fragmentos del tejido social, cultural y artístico a lo largo de su vida laboral; algunas de las personalidades e instituciones que le encargaron piezas; el círculo de amigos cercano en los distintos periodos de la vida y partes desconocidas de su biografía, entre otros temas de estudio histórico. Particularmente, en las cartas ha quedado inscrito su mundo interior emotivo y psicológico.

Además del corpus documental, se conservan las obras en artes menores y mayores, junto con los soportes que sustentan sus procesos creativos. Dentro de este archivo existen artes finales en tintas para impresos, pinturas de diferentes géneros, estilos y técnicas⁴; también muebles, cerámicas, fotografías y

4 Por ejemplo, en la década de 1930, Trujillo Magenat realizó cuadros de retratos puntillistas de Carolina Cárdenas con influencias de las vanguardias artísticas para la geometrización del espacio y la figura. Además, realizó paisajes locales afectados por las corrientes europeas postimpresionistas, así como retratos académicos de personajes históricos colombianos, entre muchos otros.

esculturas originales. El archivo conserva algunos de los dibujos preliminares para pinturas, retratos, ilustraciones, tipografías; así como ejercicios académicos de perspectivas, paisajes, retratos, manos y dibujos con modelo al natural; planos para la construcción de muebles y catálogos de los modelos (Figura 2); proyectos para murales y carteles; bocetos para caricaturas, piezas publicitarias y educativas, entre otros⁵.

⁵ En su estudio, había cantidad de planos a tamaño natural de los muebles diseñados en su carpintería, en la década de 1940. También se encontraron varios catálogos de espacios interiores amoblados ilustrados con su trazo firme, e incluso el logo del taller de muebles. También había bocetos y tintas para murales, fotografías artísticas, fotografías de sus esculturas y cerámicas. Adicionalmente, se encontró un importante volumen de bocetos para la ilustración de libros y cuentos; bocetos para la construcción de tipografías y cabezotes para impresos, entre otros.

Figura 2. Pág. siguiente. Boceto e ilustración para el catálogo de muebles de la carpintería de Trujillo Magnenat

- 1) Boceto para la ilustración del catálogo de muebles de la carpintería de Trujillo M., s/f;
- 2) Ilustración para el catálogo de muebles de la carpintería de Trujillo M., s/f.

Fuente: Archivo de los herederos Trujillo Dávila.



1.



2.

Entre otros campos de estudio, mediante la indagación documental de los procesos de las piezas artísticas se puede verificar la versatilidad en técnicas, materiales y oficios en los que trabajó. Asimismo, es posible profundizar en los diversos aspectos estéticos y estilísticos de sus obras, entre las décadas de 1920 y 1990; indizar las piezas realizadas para las artes aplicadas y las artes mayores; y visibilizar los procesos productivos y creativos para las artes gráficas, los muebles, los murales, la publicidad, las pinturas y las cerámicas.

Dentro de la reconstrucción histórica sobre la producción artística de Trujillo Magnenat, la conservación realizada por María Clara y Carolina Trujillo (hijas del artista) de una parte de su extensa biblioteca, ha sido relevante para comprender la profundidad del conocimiento técnico, histórico, literario, cultural, visual y científico que fundamentó toda su obra de creación autónoma o realizada por encargo.

Además de la seleccionada y cuidada biblioteca⁶, el artista consultaba

⁶ No se encontraron libros de la biblioteca de Trujillo Magnenat con ningún tipo de rastro, no hay anotaciones ni páginas dobladas. En las cartas del archivo documental se encontraron peticiones explícitas de títulos que el artista encargaba a amigos o familiares que viajaban a Estados Unidos o Europa. Su biblioteca contenía también un amplio repertorio de temáticas: había libros de literatura, historia, ciencias, tipografías, decoración de interiores, así como enciclopedias de historia del arte.

7 La referenciación de las imágenes que se han podido relacionar hasta el momento son:

- 1) obras pictóricas de la historia del arte de los periodos del Renacimiento, en cuanto a los retratos, los escorzos en figuras para composiciones dramáticas propios de la pintura y los frescos barrocos; referencias al paisajismo de la pintura romántica en el dramatismo de las nubes y la carga emotiva del viento en los árboles; en el estilo egipcio, tan de moda en la década de 1920, para la representación de actividades humanas con cuerpos de perfil; alusiones a los códigos medievales y al cine animado de la época;
- 2) imágenes de personajes, barcos, muebles, objetos y modelos de las indumentarias propios de los libros de historia;
- 3) referencias a imágenes de las ciencias naturales, de la astronomía y de la agricultura;
- 4) modelos tipográficos compositivos de los libros usados entre otros ejemplos que podrían ser, en sí mismos, un tema a desarrollar en un texto.

las colecciones de diversas revistas que, probablemente, le proporcionaron actualidad histórica, intelectual y artística. En el altillo de su estudio, se encontraron gran cantidad de volúmenes de *Life*, *Cromos*, *Estampa*, *National Geographic*, *L'illustration*, *Popular Science*, entre otras publicaciones. Junto con las enciclopedias, los manuales técnicos, las cartillas, la diversa tipología de libros y las láminas de las obras de la historia del arte, las revistas nacionales e internacionales completaron el repertorio de publicaciones para la consolidación de su cultura técnica, intelectual y visual.

En el trabajo artístico de Trujillo Magenat se puede evidenciar la presencia y el uso de los diversos impresos. Ello se alcanza mediante el entrecruzamiento de los bocetos para la creación de las obras y las piezas finales con la ubicación de las diversas imágenes referenciadas⁷ visualmente contenidas en algunos de los impresos de la biblioteca o del corpus de revistas que el artista tenía en su estudio.

Figura 3. Ilustración del libro ilustrado y manuscrito por Sergio Trujillo MagnenatM,+ Romancero del Virrey Sf. Dn. Joseph Solis Folch de Cardona, fechado en diciembre de 1937.



Fuente: Archivo de los herederos Trujillo Dávila.

Por ejemplo, en la Figura 3 se encuentran relaciones visuales con el libro de la biblioteca del artista *Printing types. Their history, forms, and use. A study in survivals*, con una de las ilustraciones del libro y manuscrito por Trujillo Magenat Romancero del Virrey *Sf. Dn. Joseph Solis Folch de Cardona*. En esta imagen se rememora y reinterpretan las letras capitales ilustradas y ornamentadas propias de los códices medievales. Mediante el estudio del libro descrito de la biblioteca del artista, se pudo observar el uso en la Figura 3 de la tipografía "Chaucer", de William Morris,⁸ así como la tipografía "Centuar", de Bruce Rogers, ambas con ornamentos vegetales sinuosos. En la imagen 3, predominan las referencias ornamentales en la composición y la letra capital alternadas con figuras de personajes.

⁸ William Morris fue un artista romántico y revolucionario de las artes decorativas de Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XIX. Morris, como alternativa a la frialdad de los objetos e impresos industrializados con el ecléctico estilo victoriano, retomó el estilo y el espíritu de la Edad Media para la renovación de las artes gráficas, la tipografía, los objetos y muebles de interiores, entre otros.

De acuerdo con estas evidencias, se puede afirmar que las obras producidas por fueron, en gran medida, el resultado de un determinado campo de conocimiento interdisciplinario

adquirido principalmente a través de las diversas publicaciones nacionales e internacionales consultadas. Si bien no hay textos donde Trujillo Magnenat declarara sus intenciones artísticas ni sus posturas estética y/o ideológicas, la evidente presencia de algunas de las publicaciones en sus obras finales puede ser un punto de partida para comprender cómo estas nutrieron y configuraron su vida intelectual, técnica y estética. También son una clara muestra para interpretar su universo cultural y su rol como pintor, fotógrafo, ceramista, hacedor de muebles, artista gráfico y escultor.

A simple vista, el eclecticismo de impresos consultados por el artista da indicios de su necesaria versatilidad para asumir los diversos encargos y generar recursos económicos; de su profundo interés en las artes mayores y menores; de su continua autoformación en estos campos. Asimismo, de su gran inquietud intelectual, científica y literaria propia su espíritu artístico, como propone Daniel Berkley (1937) en la portadilla de su libro: "Nunca han tenido, ni tienen las artes otros enemigos que los ignorantes".

Otros materiales que han sido de gran valor para comprender la actividad laboral y artística de Trujillo Magnenat han sido recortes de publicaciones periódicas e impresos que guardó de algunas de las publicaciones en las que participó como artista gráfico. Se encontraron cientos de páginas del periódico *El Tiempo*, números de la revista infantil *Rin Rin*, la *Revista del Maestro*, varios volúmenes de la *Revista de Indias* y de la revista *Hojas de Cultura Popular*, las cartillas ACPO para la educación rural, por mencionar

algunas. Entre los libros se encontraron *El país de Lilac*, *Romancero de la Conquista y la Colonia*, entre muchos otros.

Por tanto, la diversidad de materiales del archivo conservado por Trujillo Magenat, que oscila entre fuentes primarias y secundarias, permite conocer las interrelaciones entre las fuentes y estas como fundamento para interpretar el particular entretrejimiento técnico, científico, estético y cultural, a partir del que el artista configuró de su universo artístico y su cultura visual.

El archivo de las artes gráficas de Sergio Trujillo Magenat

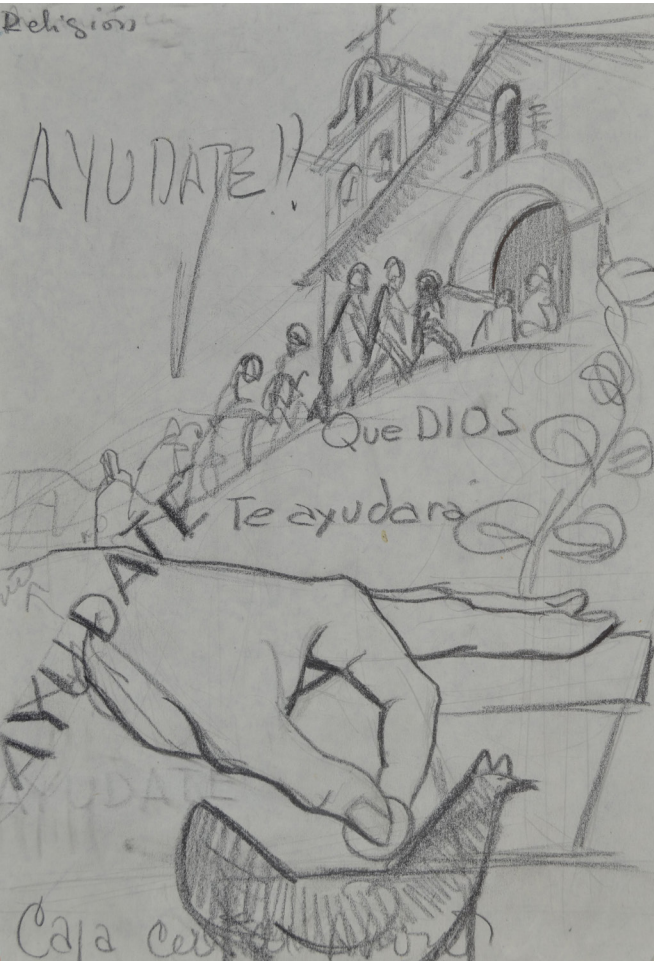
Sergio Trujillo Magenat (1911-1999) se conocía en la historia del arte de Colombia, especialmente en las áreas del dibujo, la pintura y los retratos, gracias a las exposiciones y publicaciones que se hicieron de esta tipología de obras, sobre todo a partir los ochenta⁹. Se sabía de su trabajo como “artista gráfico” por una serie de carteles reimpresos a finales de la década de 1980, realizados para los

⁹ Las exposiciones organizadas por historiadores de arte como Germán Rubiano y Álvaro Medina, en las décadas de 1980 y 1990, procuran, de alguna manera, rescatar a esta generación de artistas degradada por la imposición del arte moderno y los discursos estéticos beligerantes, particularmente provenientes de la pluma de Marta Traba.

Juegos Bolivarianos, en Bogotá (1938), así como por otras piezas expuestas y pocos estudios de investigación. Sin embargo, no se conocía la dimensión que tuvo su continua presencia como artista gráfico local y el volumen de trabajos para impresos que él realizó entre finales de los años veinte y 1980. Sus pinturas, esculturas muebles y objetos decorativos fueron las tipologías más visibles entre los espacios familiares.

En su altillo, había imágenes acabadas o bocetadas¹⁰ para afiches, revistas, cartillas, libros, panfletos publicitarios y/o periódicos que correspondían a la diversa procedencia de los encargos para los medios de comunicación masivos de la Iglesia católica, el Partido Liberal, el Partido Conservador, así como de diversas instituciones de la educación, la salud y la historia. También había ilustraciones para obras de literatos y poetas, junto con imágenes que atendían a algunas necesidades visuales de otros sectores de la sociedad colombiana.

10 Algunos de los proyectos de las artes gráficas conservaban los procesos de su creación.



1.

Figura 4. Imágenes creadas para diversos públicos



2.

1) Boceto publicidad de caja de ahorros (sin fecha). Fuente: Archivos herederos Trujillo Dávila (imagen adjunta Caja de ahorros publicidad); 2) Tarjeta de navidad religiosa (sin fecha). Fuente: Archivos herederos Trujillo Dávila (imagen adjunta Tarjeta de navidad).

El amplio espectro de “clientes” para los que Trujillo Magnenat trabajó que evidenciaron los impresos y documentos del archivo,¹¹ reiteró su rol como artista gráfico y visibilizó el gusto por el estilo clásico de la academia, generalizado entre los partidos políticos, el clero, algunas instituciones y un sector de la sociedad civil en Colombia¹² (Figura 4). Como tantas veces comentó Juan Pablo Fajardo, conocedor del diseño gráfico de Colombia en el siglo XX, la particularidad de las artes gráficas del maestro Trujillo Magnenat se basaba en su destreza como dibujante, cualidad propia de la formación en las Bellas Artes que impartió la academia¹³, donde la “genialidad” era el dominio técnico del dibujo y la pervivencia del clasicismo se reflejaba en el uso de la mimesis y la referencialidad al hombre como medida de todas las cosas (figuras 5 y 6).

11 En paralelo al encuentro del archivo documental y artístico de Trujillo MagnenatM, desde 2013, su hijo Sergio Trujillo Dávila junto con Juan Pablo Fajardo, se habían encargado de comprar en librerías de segunda mano todo tipo de publicaciones que tuvieran cualquier intervención gráfica del artista. Esta tarea de acopio constante de impresos ilustrados, sumado a la colección de publicaciones guardadas por el artista en vida ha sido una compilación muy significativa para realizar la indización de las publicaciones que contienen las artes gráficas producidas por Sergio Trujillo Magnenat, a lo largo del siglo pasado.

12 Sergio Trujillo Magnenat ilustró, realizó tipografías y dibujó para miembros del Partido Liberal, pero también para el Partido Conservador, para encargos de la Iglesia, para poetas y literatos, para cartillas educativas rurales y urbanas, para publicidad de empresas privadas, para cajas de ahorro, para instituciones culturales públicas y privadas, entre otros.

13 Acorde al Diccionario de Estética (Henckmann y Lotter, 1998), el academicísimo se refiere a una doctrina o sistema de prácticas que tienden a configurar obras de arte alrededor de formas instituidas por la academia. Esta proclama el estudio y la imitación de las obras de arte del pasado y la estética clasicista, a partir del uso de una serie de técnicas tales como el dibujo, la perspectiva, la anatomía, el claroscuro y, en especial, la intención de reproducir pictóricamente la realidad tal y como es percibida (mimesis).

Figura 5. Tintas de cabezotes con tipografía e imagen elaborados a mano



Fuente: Archivo de los herederos Trujillo Dávila, s/f

Figura 6. Boceto sobre papel



Fuente: Archivo de los herederos Trujillo Dávila, s/f

14 Su estilo es clásico, a la vez que ecléctico, por la diversidad de estilos históricos del arte, así como la referencialidad a los periodos del arte renacentistas, barrocos, manieristas, entre otros que incorpora en las imágenes. Sin embargo, se necesita de un texto dedicado al desarrollo de esta idea por las complejas relaciones que intervienen y las argumentaciones que se deberían exponer.

15 Consecuente con la mención que hace Philip B. Meggs en el prólogo de su libro *Historia del Diseño Gráfico*, “el diseñador gráfico contemporáneo es heredero de unos antepasados distinguidos... Los escribas sumerios, los xilógrafos chinos, los iluminadores medievales y los impresores y cajistas del siglo XV forman parte del rico patrimonio y de la historia del diseño gráfico.” (Meggs, 2010, p. 9).

La indización de las artes gráficas de Trujillo Magenat impresas en publicaciones entre las décadas de 1920 y 1980 se realizó entre 2016 y 2022, gracias al invaluable apoyo técnico y metodológico de Robinson López, en el periodo en el que trabajó en la Biblioteca Nacional. Este corpus visual con cientos de imágenes indizadas – en el que aún se está trabajando – ha expuesto la tendencia del artista hacia el estilo clásico¹⁴ de sus obras gráficas, especialmente a partir de la década de 1940, y también sus aportes al desarrollo del diseño gráfico en Colombia¹⁵.

Investigaciones y exposiciones de las artes gráficas de Sergio Trujillo Magenat

Entre los más recientes estudios y anterior a la recuperación del archivo, en 2010, Neftalí Vanegas escribió la tesis para maestría *Tiempo y Acción en la imagen. La noción de imagen dialéctica en las ilustraciones de Sergio Trujillo Magenat en El Tiempo y Acción Liberal (1930 – 1939)*¹⁵. Este texto se

centra en el estudio de las imágenes del maestro para medios de comunicación masivos y argumenta el estatus dinámico y autónomo de la imagen en la configuración de la cultura visual de la década de 1930 (Vanegas, 2010). Las aportaciones del trabajo gráfico de Trujillo Magnenat también fueron relacionadas en el libro *Una historia del libro ilustrado para niños en Colombia*, editado por María Fernanda Paz Castillo y publicado por la Biblioteca Nacional, en 2011.

Paralelamente a la recuperación de los archivos del estudio del artista, en el año 2013, Sergio Trujillo Dávila (su hijo) y Juan Pablo Fajardo (editor de “La Silueta,” investigador y curador de la exposición *Historia del Diseño Gráfico en Colombia*) encontraron, en la tradicional librería Merlín, publicaciones inéditas con artes gráficas de Trujillo Magnenat, hallazgos que fueron dando pistas más sólidas sobre el valor histórico de una parte del corpus gráfico que contenía el archivo.

Carlos Restrepo, en su artículo *El alfabeto imaginario de dos maestros* del periódico *El Tiempo* (Restrepo, 2013) narra cómo Juan Pablo Fajardo realizó el libro *Cartilla objetiva o alfabeto imaginario*, a partir de la combinación entre el alfabeto dibujado por el artista con los versos de Rafael Pombo. Este libro se hizo posible –cuenta el artículo–, gracias a los dibujos hallados en la librería Merlín y el entrecruzamiento con los documentos del archivo gráfico dejado por Trujillo Magnenat.

A partir de este primer proyecto y apoyado en la riqueza en artes gráficas del archivo dejado por Trujillo Magnenat y los

hallazgos en las liberarías de segunda mano, Juan Pablo Fajardo realizó, entre 2013 y 2014, la curaduría e investigación para la exposición itinerante *Sergio Trujillo Magenat, artista gráfico (1930 – 1940)*, del Banco de la República.¹⁶

A lo largo de su investigación, Fajardo pudo hacer atribuciones históricas a una serie de obras pertenecientes al periodo en el que Trujillo Magenat trabajó como dibujante para la Sección de Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional (1936-1938), dentro del proyecto de la “Revolución en Marcha”, del gobierno de Alfonso López Pumarejo, y encontró diversos textos de la época relevantes para comprender contextualmente sus artes gráficas.

En paralelo a la contextualización de las artes gráficas, en esta exposición itinerante, se pudo evidenciar la calidad como artista gráfico y multidisciplinar de Trujillo Magenat. La compilación de obras expuestas en el catálogo y en los plafones itinerantes mostraron sus particularidades visuales y su proliferación productiva, entre 1930 y

16 En el mismo año, Andrés Arias publicó la novela *Y tú que deliras* basada en la biografía de Carolina Cárdenas, a partir de la reconstrucción de los capítulos por fotografías y archivos de la época.

1940. Fueron expuestas al público las ilustraciones y tipografías del artista para la revista infantil *Rin Rin* y la *Revista de las Indias* (órganos de difusión estatal); así como para los libros *El país de Lilac* con cuentos de Oswaldo Díaz; *La Ciudad del Creyente*, escrito por Manuel Mosquera Garcés; *Cuaderno del Trópico*, de Darío Samper; y *Romancero de la Conquista y de la Colonia*, de Ismael Enrique Arciniegas. Se compilaron también las láminas para murales realizadas por el artista para las escuelas rurales y las láminas educativas que enseñaron los oficios y las imágenes destinadas a la enseñanza de la lectoescritura. Asimismo, se completó la divulgación del corpus de carteles que Trujillo Magnenat realizó para los Juegos Bolivarianos en Bogotá, en 1938, sumados a otros carteles creados por él para difundir diversas actividades para la conmemoración del IV Centenario de Bogotá (1938). Se expusieron carteles encargados por el Ministerio de Trabajo e Higiene del año 1939. Junto con una cita de fuentes primarias, se pusieron todas las letras del alfabeto que Trujillo Magnenat desarrolló como láminas educativas para el Ministerio de Educación Nacional. Las artes gráficas para las intendencias colombianas de 1930 y 1931 fueron presentadas por Fajardo como trabajos realizados por el encargo estatal, contrario a los principios de la solitaria inspiración del artista moderno.

En la exposición y a través del catálogo, circularon las elegantes caricaturas de la década, las fotografías creativas hechas al lado de Carolina Cárdenas, así como las fotos que

le hizo a Sara Dávila antes de su matrimonio, los logos y tipografías hechas para el Ministerio de Educación Nacional, las publicaciones del periódico Acción Liberal con sus ilustraciones, las portadas y tipografías de la *Revista Bolivariana* y de la *Revista del Archivo Nacional*, entre otros.

A partir de las aportaciones de Vanegas y Fajardo, desde 2017, se han venido realizando proyectos conjuntos entre las autoras y otros profesores y estudiantes alrededor del archivo y trabajo del artista. El proyecto de investigación *Las aportaciones gráficas del artista Sergio Trujillo Magenat (1911-1999) y de Chanchito, revista ilustrada para niños, en los periodos de la modernización y la modernidad en Colombia – Estudios de caso*, han realizado la descripción del proceso de investigación y algunos de los resultados de creación enmarcados en el proyecto. La participación de estudiantes ha generado diversas iniciativas que aportan significativamente a la interpretación del archivo, y producen resultados en los que se evidencian tanto la sensibilidad y las búsquedas personales de los estudiantes a partir de este trabajo de archivo histórico; como la consolidación de un tejido en colectivo dentro de la tipología investigación-creación.

Una de las autoras realizó la tesis de maestría sobre la revista infantil *Rin Rin* (2019), desde las perspectivas histórico-contextuales propia de los estudios visuales, a partir del levantamiento de las fuentes primarias que evidenciaron las motivaciones para la configuración y publicación estatal de la

revista.¹⁷ En conjunto las autoras, han publicado artículos académicos que ponen en paralelo las revistas infantiles Chanchito y Rin Rin y un texto sobre las cartillas educativas ACPO.

El archivo documental de Sergio Trujillo Magnenat, un fragmento de su universo personal y laboral durante 1930

Muy particularmente se ha revisado la obra gráfica y los documentos del archivo pertenecientes a la década de 1930, porque fue un periodo en el que Trujillo Magnenat tuvo un crecimiento artístico, laboral y biográfico. Gracias a la consulta de este archivo se ha podido consolidar la información que, a continuación, se presenta.

Durante los años treinta, Sergio Trujillo Magnenat también realizó artes gráficas para el periódico *El Tiempo*, entre otras aportaciones gráficas a diversas publicaciones culturales. En esta década, dedicó parte de su tiempo a la experimentación creativa, estilística y técnica con Carolina Cárdenas; estrechó los

17 Aunque hay oposiciones dentro de la academia por escribir alrededor de un familiar, la intención fundamental ha sido la de contextualizar las imágenes de Trujillo Magnenat dentro de las diversas fuerzas que intervinieron en su constitución, así como reconstruir el momento en el que se gestó la revista Rin Rin, para contribuir en la incipiente historia patrimonial de las artes gráficas nacionales.

vínculos con sus próximos amigos-artistas; participó activamente en la Escuela Nacional de Bellas Artes; y, en 1939, se casó con Sara Dávila, esposa y madre de sus hijos.

Figura 7. Imagen de cerámica de composición geométrica de Sergio Trujillo Magenat de la década de 1930



Fuente: Archivo de los herederos Trujillo Dávila, s/f

En este periodo, Trujillo MagenatM fue amigo cercano de Carolina Cárdenas y Gonzalo Ariza, con quienes compartió sus inquietudes artísticas y su universo personal. Por la influencia de Carolina Cárdenas, exploró el estilo art decó¹⁸ y, en conjunto, realizaron experimentos creativos, compositivos y técnicos. Su

trabajo artístico parecía estar impulsado por el espíritu irreverente y moderno de Carolina. En la cerámica, indagaron en los esmaltes chorreados y las composiciones geométricas, toda una novedad o escándalo en la ciudad (Figura 7). En las fotografías artísticas, juntos compusieron escenas inquietantes, simbólicas y estéticas; así mismo, Trujillo Magnenat gozó realizando retratos de Carolina con diversas indagaciones estilísticas (Figura 8). Carolina y Sergio les dieron estilo y peso a las artes menores bogotanas.

Junto con el libre trabajo creativo de la primera mitad de los años treinta, Trujillo Magnenat asumió distintos cargos institucionales. En el archivo documental aparece que, entre 1934 y 1937, fue jefe del Grupo de Artes Decorativas de la Escuela Nacional de Bellas Artes y profesor de la misma institución. Carolina murió pronto y joven, en 1936, periodo en el que Trujillo Magnenat gozaba de popularidad profesional. Aunque parecían ser años de logros artísticos y laborales, ese mismo año, el artista vivió

18 El *art déco* fue un estilo cosmopolita configurado como tal en la exposición Universal de París de 1925. Combina la modernidad de las vanguardias y la iconografía narrativa propia del clasicismo, y estuvo presente en su trabajo artístico durante la década de 1930, en todas las áreas de las artes aplicadas en las que incursionó.

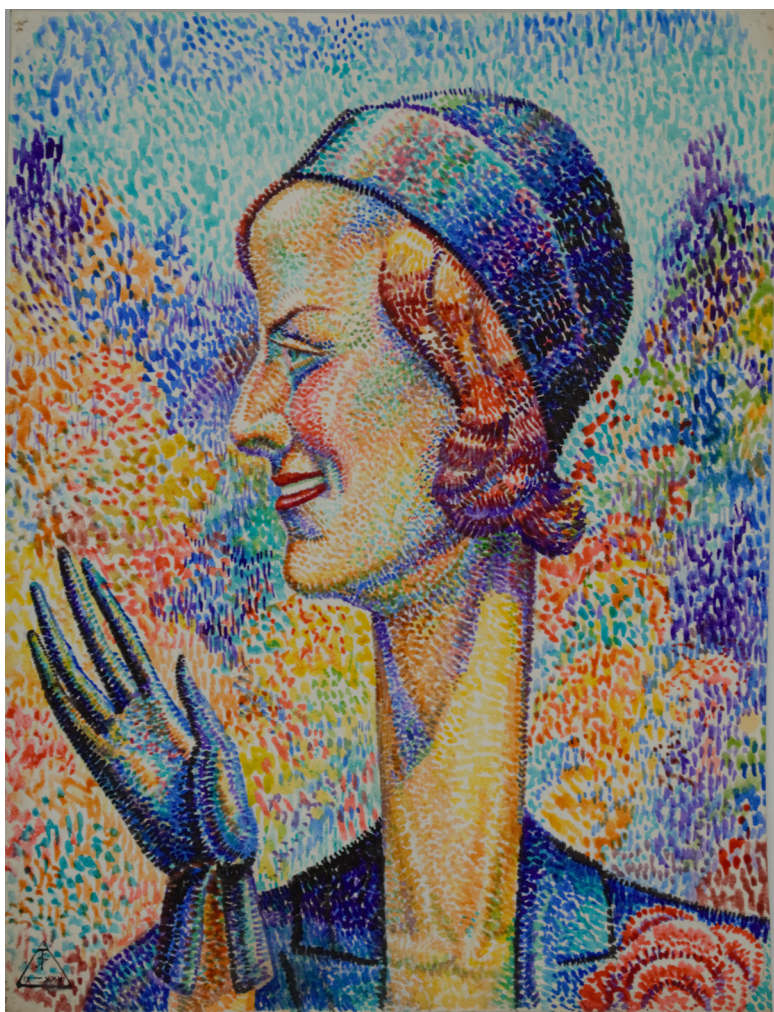


Figura 8. Retrato de Carolina Cárdenas realizado por Sergio Trujillo Magenat en la década de 1930.

Fuente: Archivos herederos Trujillo Dávila (imagen adjunta Carolina Cárdenas por Sergio Trujillo)

la contradicción del éxito junto con un profundo duelo que le quitaba sentido a su vida.

En una carta del archivo escrita a Gonzalo Ariza, cuando vivía en Tokio, en el año de 1936, expresa su hondo pesar por la pérdida de Carolina:

La vida esta ya no es lo mismo. El milagroso entusiasmo de otro tiempo que nos capacitaba para cualquier esfuerzo por grande que fuera y que podíamos realizar a cualquier hora y con cualquier tiempo ya no existe. Todo eso se fue y tengo la sensación de usar ahora un cerebro distinto que no es el mío... Es más que natural que un acontecimiento como este que acabamos de vivir tan ilógico y absurdo, terriblemente verídico y fuera de todo cálculo, para el que no hay explicación, ante el que fracasan y se nublan todos los hechos, las ideas, teorías, deseos y aspiraciones, tengan toda la fuerza para cambiar totalmente el concepto que tenía de la existencia... yo vi cómo Carolina se moría poco a poco sin que nada ni nadie pudiera remediarlo... ¿No crees que lo único razonable y de acuerdo con el futuro es

cruzarse de brazos?... Que risa me causa este papel de hombre ocupado, del dibujo, la pintura y demás ocurrencias. Fuera de eso de morir se no veo nada trascendental. Te puedes imaginar cuántos millones de revoluciones realizó mi pensamiento en el momento en que Coroline entornó los ojos. El sentido de las cosas cambió radicalmente.

Fuente: *Carta de Sergio Trujillo Magenat a Gonzalo Ariza. Hace parte del Archivo de los herederos Trujillo Dávila*

Este fragmento, cargado de tristeza por la pérdida de Carolina, revela su universo interior poco conocido entre sus familiares por su reservado carácter. No obstante, la gran cantidad de producciones de artes gráficas que produjo Trujillo Magenat en 1936, contenidas en el archivo artístico, podrían indicar más bien entusiasmo y vitalidad. La indización de las artes gráficas para impresos y su lectura cronológica muestra, por su parte, que después de la muerte de Carolina su trabajo gráfico toma un estilo menos experimental y más clásico. De esta manera, se puede ejemplificar cómo el archivo documental ha sido un componente clave para poder comprender con mayor profundidad y certeza los acontecimientos laborales y personales del artista.

Paralelamente, gracias al archivo documental, se pudieron conocer las vinculaciones Trujillo Magnenat con la Sección de Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional y su participación como artista gráfico en el programa de gobierno de Alfonso López Pumarejo. Dentro de este proyecto, las artes se fortalecieron, con el fin de nacionalizar su producción, a la vez que exportarla, para dignificar la imagen de Colombia en el exterior, para exponer el alto nivel cultural e intelectual nacional, y poder aumentar los vínculos culturales y mercantiles e introducir al país en el orden mundial, entre otras tareas.¹⁹

Las investigaciones acerca de este periodo de gobierno alternado con la revisión del archivo documental y artístico han servido como metodología para conocer que, durante la “Revolución en Marcha”, se creó en el país un ambiente propicio para la extensión cultural, para fomentar la producción artística y propagar las manifestaciones culturales e intelectuales nacionales en el exterior. Así lo revelan las cartas que intercambié con Gonzalo Ariza.

19 En 1934, Alfonso López Pumarejo asumió la Presidencia de Colombia con el claro propósito de transformar los órdenes sociales para alcanzar la transformación económica y política, mediante la modernización de los organismos gubernamentales y los diversos campos de la sociedad. Desde los inicios de su presidencia, se tomaron acciones relevantes para comenzar el cambio: la desarticulación de los patrones culturales y legislativos religiosos inmersos en el Estado; la progresiva consolidación estatal dentro del territorio colombiano con el propósito de crear un tejido nacional; la incorporación de las masas rurales en el destino nacional, así como la importante reducción de los beneficios a la oligarquía.

Ariza hizo parte del programa de fomento a la producción artística local mediante la formación en el exterior. En 1936, el Gobierno le otorgó una beca a para estudiar en Japón, y es muy probable que hubiera adquirido el compromiso regulado por el Ministerio de Educación Nacional de prestar un servicio al país a su regreso a las instituciones. Entre 1940 y 1942, fue profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Todo por correspondencia: las cartas entre Gonzalo Ariza y Sergio Trujillo Magenat

Esta era la época en la que los contactos con el exterior eran escasos e indirectos. Los conocimientos partían de la consulta de libros ilustrados con reproducciones a blanco y negro o a color de baja calidad. Partimos de la idea de Álvaro Ricardo Herrera (2017) de que “Los archivos son más que un compendio, son producto de una política en torno a una disciplina y son en sí mismos poseedores y productores de un discurso” (p. 232), y que la configuración y “disponibilidad” de un conjunto de imágenes que componen ese archivo puede entenderse como un ejercicio de diseño. Al hablar de disponibilidad, nos referimos a la posibilidad de uso y circulación de su contenido como fuente de investigación-creación, de manera que puede establecer conexiones entre estudiantes, docentes, y público en general.

Los hallazgos que nos han permitido hacer un giro para indagar otros aspectos de la vida de Sergio Trujillo Magenat

son esos diversos documentos que no hacían parte de las obras guardadas cuidadosamente por el artista a lo largo de su vida, a los que se ha tenido acceso. Uno de estos hallazgos se encuentra en las cartas que se presentan, a continuación, y que hacen referencia al viaje realizado por Gonzalo Ariza a Japón, donde cuenta sobre su experiencia, diferentes sucesos vividos en el país, sus intereses por profundizar en su formación como artista, las posibilidades que ofrece aprender nuevas técnicas de expresión y, desde los detalles de sus relatos, establecer conexiones con diferentes artistas, escritores e intelectuales de la época.

A Trujillo Maguenat le llegan algunas postales con información concreta, en las que Ariza comparte algunas de las actividades que está llevando a cabo en Japón, las cuales, además, le permiten interactuar con esta cultura y entender la manera de representarla. Uno de ellos son los temas de las estampas japonesas que se inspiran en la vida cotidiana de la población: los actores de teatro, las mujeres hermosas relacionadas con lo erótico o los luchadores de sumo (El Rhazi Moreno, 2021). Es el caso de una misiva con fecha del 2 de mayo de 1936, donde informa el envío por correo ordinario de un libro de una exposición y una explicación de un tangram para que sea incluida en la sección *Pasatiempos* de una de las revistas de *Rin Rin*²⁰ del Ministerio de Educación (habitualmente ubicada en la página interior de la cubierta). La explicación hace mención del nombramiento de Alberto Arango, caricaturista político, quién reemplazó a Rendón en los diarios nacionales de

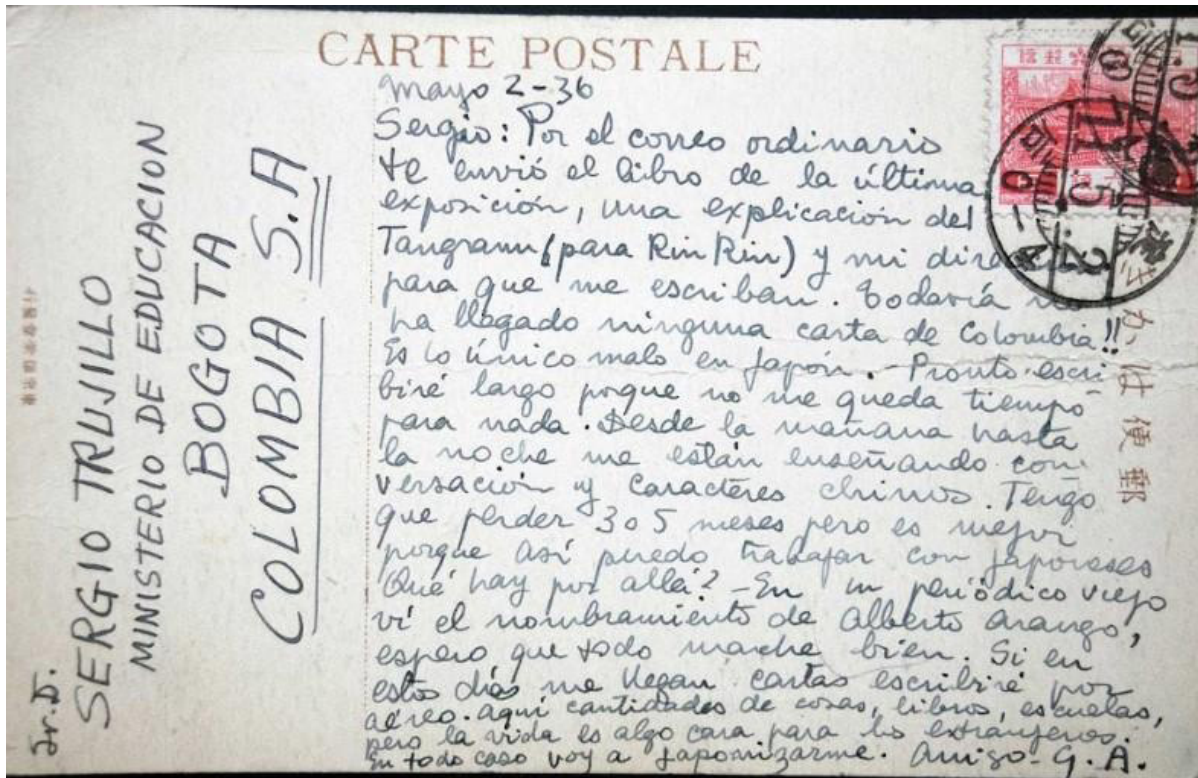
El Tiempo y El Espectador, como director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá.²¹ También le cuenta sobre la experiencia de aprender conversación y caracteres para poder trabajar con japoneses.

A nivel gráfico, se ve la parte con caracteres japoneses impresos y la denominación en inglés. Asimismo, la escritura de la postal evidencia los diversos niveles de caligrafía, mayúsculas sostenidas giradas a 90° y, en sentido horizontal, altas y bajas que, por el espacio reducido, se va ajustando en su tamaño para incluir la despedida y la firma.

20 Una característica de la revista Rin Rin, principalmente entre 1936 y 1938, es que hizo de la imagen un elemento tan relevante como el texto mismo; dio severidad y seriedad a las figuras mediante su tratamiento académico; y, además, rompió las rígidas y pesadas cajas de texto con imágenes ágiles y divertidas (Trujillo, 2019).

21 Alberto Arango fue un dibujante y caricaturista nacido en Manizales perteneciente la generación de artistas e intelectuales que, a comienzos del siglo XX, integraba la vida cultural en la provincia y en Bogotá (Rey-Márquez, 2022).

Figura 9. Imagen frontal y posterior de una postal de escritura caligráfica



Fuente: Postal de Gonzalo Ariza a Sergio Trujillo Magnenat a Gonzalo Ariza del año 1936. Hace parte del Archivo de los herederos Trujillo Dávila

鏡山故郷錦
四ツ目



鏡山故郷錦
四ツ目

En sus cartas, Ariza mencionó vínculos con diferentes personajes de la vida nacional. En una de esas, fechada del 8 de marzo de 1937, se dirigió al poeta y escritor León de Greiff, en ese momento, director de la Sección de Publicaciones del Ministerio de Educación, a quién quedó de hacerle el envío de una obra para publicar en su revista. Se ve clara la intención de seguir trabajando en su obra y mantenerse conectado con el país, a partir de los envíos que podría hacer desde Japón.

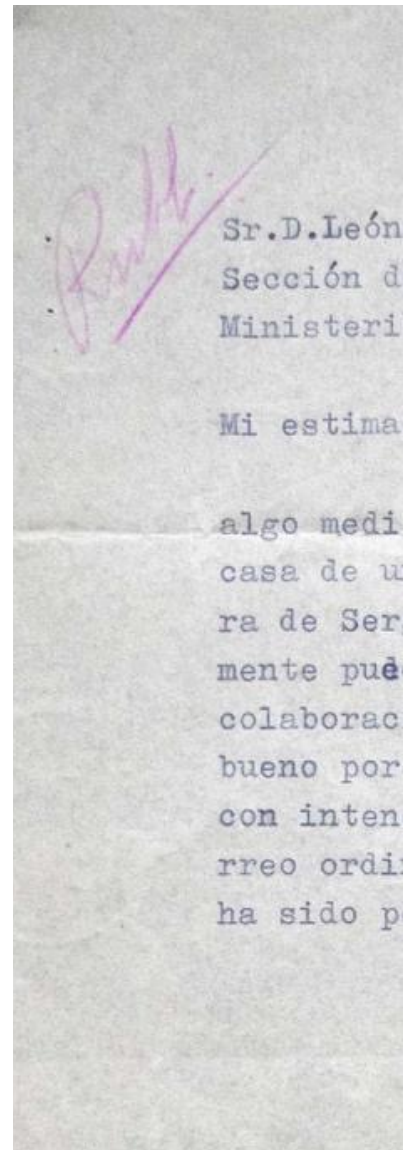
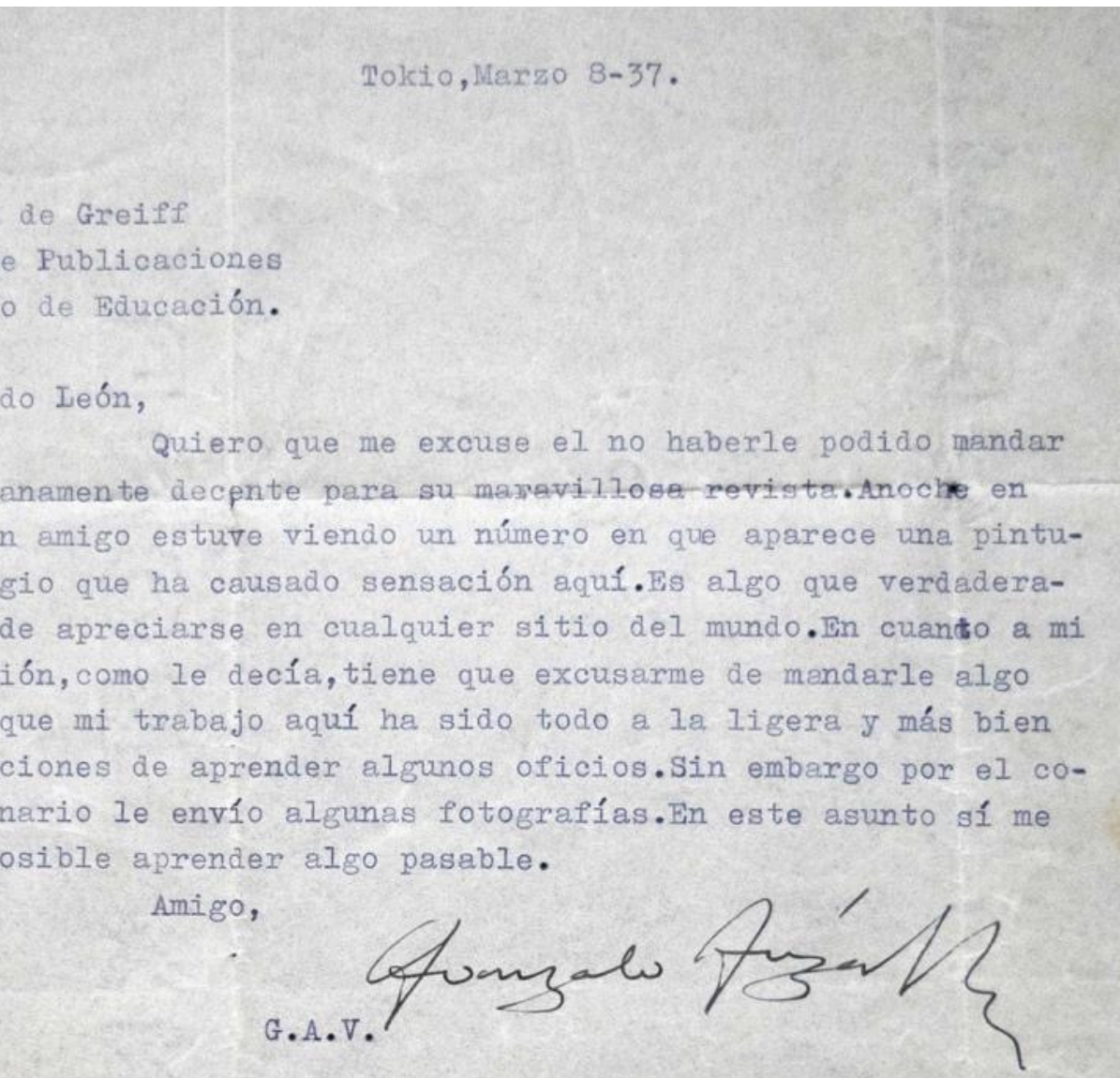
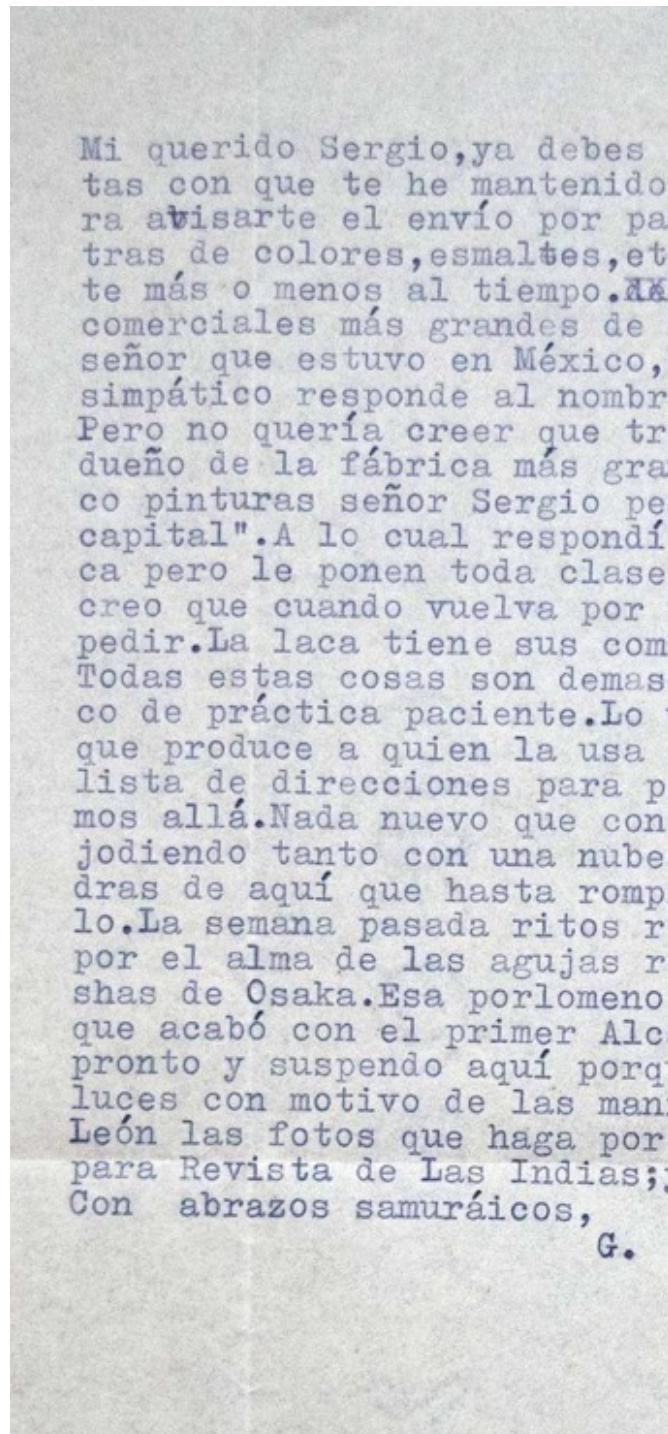


Figura 10. Imagen de carta dirigida a Leon de Greiff desde Tokio, 8 de marzo de 1937



En otra carta del 10 de marzo de 1937, además de contarle a Trujillo Magnenat sobre los hallazgos que ha venido realizando de muestras de colores, esmaltes y lacas para cerámica, hace referencia a la "huelga de las geishas de Osaka", la cual fue justa, según su criterio, y la compara con la "huelga idiota que acabó con el primer alcalde decente de Bogotá"²². Aquí estaba haciendo mención de la alcaldía de Jorge Eliécer Gaitán, que inició el 8 de junio de 1936 hasta que fue destituido por el gobernador Cárdenas, el 13 de febrero de 1937.

²² El programa de gobierno de Gaitán pareció entrar en concordancia con el espíritu modernizador del gobierno liberal, al establecer actividades para beneficiar a la población, como instaurar en la ciudad los conciertos gratuitos, inaugurar la primera Feria del Libro en Bogotá, crear bibliotecas móviles, la "Semana de los Niños", el "Día de los Deportes", entre otras actividades pensadas para estimular la educación física en la ciudad (Torres, 2018).



Tokio, Marzo 10-37

estar harto de este bombardeo de car-
en estos días. Esta es simplemente pa-
rte de Chiyoda Trading Company de mues-
c. para cerámica y que habrán de llegar-
~~XXXXXX~~ Esta es una de las asociaciones
Tokio y entre los secretarios hay un
habla castellano y a pesar de ser muy
e de Nakagawa. Te conoce y te aprecia!
atándose de un pintor joven fueras el
nde de cerámica de Colombia. "Yo conoz-
ro no puede creer tenga tiempo manejar
yo con estadísticas. También tienen la-
de trabas a la exportación. Si embargo
allá si acaso se necesita les podemos
plicaciones pero no es todo lo que dicen.
iado sencillas y solo requieren un po-
único malo de la laca es una enfermedad
sin precauciones. Yo estoy haciendo una
oder pedir los materiales que necesite-
arte; hoy día del ejército estuvieron
de aviones botando bombas a unas cua-
ieron dos vidrios con el ~~raíra~~ escándalo
eligiosos de las escolares para rezar
otas. Se solucionó la huelga de las gei-
s era justa y no como la huelga idiota
alde decente de Bogotá. Ojalá escribas
ue dentro de un momento van a apagar las
iobras de los bichos. Pienso mandarle a
aquí, a falta de colaboración decente
ya le hice un envío de 4.

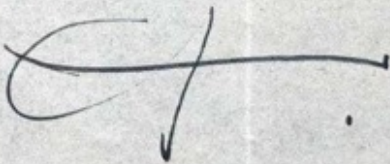


Figura 11. Imagen de
carta dirigida a Sergio
Trujillo Magnenat desde
Tokio, marzo 10 de 1937.

Fuente: archivo familia
Trujillo Dávila, 1937.

Conclusiones

A lo largo de este escrito se menciona cómo la consolidación del archivo artístico y documental de Sergio Trujillo Magnenat ha sido importante para recomponer e interpretar la historia, así como divulgar algunos fragmentos alrededor de su trabajo como artista de las artes menores mediante investigaciones, publicaciones y exposiciones. Si bien el archivo artístico es un catálogo de las obras y piezas producidas, de su cronología, de los procesos de creación, del estilo, las técnicas y los materiales, entre otros, el archivo documental informa sobre su vida íntima (familiar, emocional y psíquica), su vida laboral (las instituciones, agentes y personalidades con las que trabajó) y el contexto histórico local en el que estuvo inmerso.

Además del corpus de consulta de estas fuentes primarias, el estudio de las fuentes secundarias de las publicaciones consultadas y/o producidas gráficamente por el artista son importantes para comprender el entretrejimiento de los muy diversos conocimientos que configuraron su universo intelectual, cultural, artístico y que fundamentaron la creación de sus obras y piezas artísticas. La interrelación de fuentes primarias y secundarias del archivo de Trujillo Magnenat ha sido una metodología para saber que las obras gráficas del artista gozaron de la aceptación entre los muy diversos sectores políticos, institucionales y sociales en Colombia, entre las décadas de 1930 y 1960.

Paralelamente, el texto muestra el potencial metodológico del archivo documental para la construcción de la historia

mediante el estudio de una serie de cartas que el artista y Gonzalo Ariza intercambiaron a finales de 1930.

Con los hallazgos de los archivos de Trujillo Magenat, el libro *Cartilla objetiva o alfabeto imaginario*, publicado por La Silueta, así como la exposición itinerante del Banco de la República llamada *Sergio Trujillo, artista gráfico 1930 – 1940*, entre otros documentos de estudio e investigación, se visibilizó con mayor fortaleza el rol del maestro como artista gráfico y como precursor del diseño gráfico en la historia de Colombia.

Los archivos artísticos y documentales de Trujillo Magenat, además de dar cuenta de su vida y obra, son documentos relevantes para la construcción de la historia política, cultural y artística de Colombia. Sin embargo, es reciente el trabajo de los historiadores alrededor del archivo documental, pues, hasta la fecha, se ha estado organizando para que, en un futuro próximo, pueda ser consultado por parte del público general y el público especializado.

Referencias

- Berkeley Updike, D. (1937). *Printing types. Their history, forms, and use. A study in survivals*. Boston: The Merrymount Press.
- El Rhazi Moreno, N. (2021). *Las estampas japonesas, su sentido y diversidad*. Madrid: Biblioteca Histórica Universidad Complutense de Madrid.
- Fajardo González, J. (2013). Sergio Trujillo Magnenat. *Artista Gráfico, 1930 - 1940*. Bogotá: Banco de la República.
- Henckmann, W., & Lotter, K. (1998). *Diccionario de la estética*. Barcelona: Crítica.
- Herrera, Á. R. (2017). *Actas de Diseño N°24. XII Encuentro Latinoamericano de Diseño "Diseño en Palermo" VIII (p. 232)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Lema, S. G. (2014, julio 25). *Revive la vieja casa moderna de Víctor Schmid*. Retrieved from [eltiempo.com](https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14302565): <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14302565>
- Meggs, P. (2010). *Historia del Diseño Gráfico*. México: Trillas.
- Paz Castillo, M. (2011). *Una historia del libro ilustrado para niños en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Restrepo, C. (2013, 06 Julio). *El alfabeto imaginario de dos maestros*. Retrieved from *El Tiempo*: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12914703>
- Rey-Márquez, J. R. (2022, Febrero 8). Instituto Distrital Patrimonio Cultural. Retrieved from José Domingo Rodríguez. *La tranquila expresión de una fe revolucionaria*: https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/jose_domingo_rodriguez_web
- Torres, J. S. (2018, Abril 12). *Gaitán, el alcalde del pueblo*. Retrieved from *Archivo de Bogotá*: <https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/gaitan-alcalde-del-pueblo#:~:text=Una%20vez%20al%20frente%20de,que%20se%20celebrar%C3%ADa%20en%201938>
- Trujillo Acosta, M. (2019). *Rin Rin y sus imágenes. Revista infantil colombiana para la escuela primaria. 1935 - 1939*. Retrieved from *Tesis de maestría "Estética e Historia del Arte"* de la Universidad Jorge Tadeo Lozano: <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/6799>

Vanegas, N. (2010). Tiempo y acción de la imagen: la noción de imagen dialéctica en las ilustraciones de Sergio Trujillo Magenat en "El Tiempo" y "Acción Liberal". Bogotá: Tesis para Maestría "Estética e Historia del Arte" de la Universidad Jorge Tadeo lozano.



La restitución histórica de Humberto Chaves Cuervo

La restitución histórica de Humberto Chaves Cuervo

Rafael Díaz Rey

Colegiatura Colombiana (Medellín)

rafael.diaz@colegiatura.edu.co

María Isabel Giraldo

Fundación Universitaria Bellas Artes (Medellín)

isabel.giraldo@hotmail.com

investigacion@bellasartesmed.edu.co

Diego Giovanni Bermúdez-Aguirre

Pontificia Universidad Javeriana (Cali)

dgbermudez@javerianacali.edu.co

RAD.crbqt.2024.1.304

Re su men

Palabras clave:

memoria colectiva,
ilustración
comercial, diseño
gráfico, restitución
histórica.

Humberto Chaves Cuervo es una destacada figura de la gráfica colombiana en la primera mitad del siglo XX. Junto con las narraciones de vida de Chaves y su familia, podemos también contar, de manera gráfica y evidenciada en sus obras, una historia de la región antioqueña y de gran parte de nuestro país. Conocido como El pintor de la raza, sus pinturas, ilustraciones y piezas publicitarias se convierten en testigos que auxilian una versión del pasado, retratan unas cotidianidades y las visiones frente a los acontecimientos de la época. Las obras

elaboradas por Chaves traen consigo un mensaje que termina construyendo una memoria colectiva en Antioquia: son los personajes, los paisajes y los objetos representados con los que el lector y receptor de la imagen se sienten identificados. Su obra trata sobre la vida familiar, la ciudad y la región, las labores del campo, los asuntos de la tradición y la cultura que posibilitan el recuerdo y la memoria, por lo cual presentamos tres enfoques de los aportes de Chaves Cuervo en el desarrollo del diseño gráfico de nuestro país.

1 El proyecto Humberto Chaves Cuervo – Pintor ha buscado subsanar estas falencias mediante un trabajo riguroso de revisión de periódicos y revistas de un período comprendido entre 1920 y 1940 buscando sus avisos publicitarios, y como resultado, encontró más de 350 piezas originales cuyas repeticiones forman una base de 10.000 registros, por lo que este trabajo permite demostrar que Humberto Chaves fue el grafista antioqueño más destacado (...) no solo por la variedad de marcas que atendió, sino también por su originalidad y calidad estética. (Palabras de María Teresa Lopera Chaves; nieta del maestro).

Parte 1. Radicales, académicos y abuelos pintores

Para María Teresa siempre fue normal tener un abuelo pintor. Las tarjetas de cumpleaños y del Día de la Madre siempre fueron hechas a mano; era común que un familiar hiciera las veces del santo, del pescador e, incluso, del libertador para posar para los bocetos del abuelo. En retrospectiva, siempre hubo pistas de que eso no pasaba en todas las familias. Y ahora, lo que empezó como una simple limpieza de la antigua casa familiar por parte de María Teresa, se ha convertido en un ejercicio de reivindicación histórica¹ y reconstrucción de memoria colectiva y familiar. Pero, en realidad, esta historia inicia con la llegada a Antioquia del señor (don) Rafael Chaves Murcia.

Existen versiones contradictorias sobre la fecha exacta en la que don Rafael llega, por primera vez, a Medellín. En general, es poco lo que se conoce con certeza del padre del maestro Humberto Chaves, y es mucho lo que se puede atribuir a la especulación y al recuento –y eventual ornamentación– de historias y recuerdos, perpetuados por colegas artesanos y pintores. Algunos afirman que llegó en 1896, mientras que otros lo ubican en la ciudad, al menos, desde 1891, año en que nació su hijo Humberto. De Rafael Chaves se sabe con seguridad que es oriundo de Bogotá, de donde partió, tras una de muchas discusiones familiares, dadas sus radicales inclinaciones liberales. Se sabe que, una vez en tierra antioqueña, se casó con doña Débora Cuervo, oriunda de Marinilla (Antioquia), con quien tuvo cuatro hijos antes de quedar viudo, en septiembre de 1899. Se sabe que, entre el 11 y el 25 de mayo de 1900, participó en la Batalla de Palonegro, que tuvo lugar en el cerro donde hoy se encuentra el aeropuerto internacional del mismo nombre que la batalla y que sirve a la ciudad de Bucaramanga. Se sabe que su militancia liberal lo llevó a estar numerosas veces en batalla. Y se sabe que la persecución conservadora lo obligó a abandonar a sus hijos. El abuelo, siempre evitaba este tema, nunca habló de su infancia, incluso con Marta, que dicen fue la favorita de sus nueve hijos. Muchos dicen que se dio a la fuga en Panamá y vivió de construir ataúdes. Se presume que a esta región lo llevó el hecho que, para entonces, era ahí donde los liberales

estaban ganando la Guerra de los Mil Días, y hasta se le atribuye a la guerra su decisión de entrar en tan particular, pero artesanal negocio. No es del todo claro exactamente cuándo regresó don Rafael a Medellín, pero es evidente que formó a su hijo Humberto como pintor desde pequeño y, de hecho, a pesar de los años de abandono, es él quien figura en su primera obra reconocida (Figura 1).

Para 1906, en Medellín, había unos veinte pintores. Uno era Francisco Antonio Cano, otro era Rafael Chaves Murcia. En ese entonces, y con escasos 15 años, Humberto estaba próximo a pasar de ser descendiente del segundo a discípulo del primero. En 1910, siendo desconocido y aún un artista en formación, ganó su primer premio de pintura nacional y fue fotografiado en el estudio del maestro Cano junto al Cristo del Perdón, obra que hoy se exhibe en la Catedral Metropolitana de Medellín. A sus 21 años, un joven Humberto Chaves heredaba la cátedra de pintura del Instituto de Bellas Artes por recomendación del mismo Francisco Antonio Cano. Habría sido el mismo don Rafael quien llevase el (hoy reconocido) retrato al óleo al estudio del maestro Cano. Y así, con esta simple acción, inició la carrera académica y artística de Humberto Chaves Cuervo.



Figura 1. Retrato de
Rafael Chaves Murcia
(padre del artista)

En adelante, fue el maestro Chaves quien forjó su propio legado, aunque, al igual que en la historia de su padre, las remembranzas familiares tienden a mezclarse y, en ocasiones, contradecirse con historias de viejos conocidos y amigos. Este es precisamente el caso del Cristo del Perdón. Este cuadro al óleo, de tres metros de altura, tardó diez años en culminarse y fue pintado dos veces: una en París y otra en Medellín. La primera versión, que el maestro Cano desarrolló durante una estadía académica en Francia, fue dañada en el barco durante su viaje de regreso. De este primer cuadro, sobreviven los fragmentos mejor conservados que se recortaron del lienzo, donde algunos hacen parte de museos y colecciones locales. Por un lado, es ampliamente aceptado que estos fragmentos forman parte de una extensa y bien documentada metodología de trabajo del maestro Cano. Aunque nadie pone en duda el daño que sufrió el lienzo en su viaje trasatlántico, hay los que aseguran con total convicción y sin evidencia alguna, que quien pintó ese cuadro fue Humberto.

Fuente: Chaves Cuervo,
1906. Técnica: Óleo.



Figura 2. El maestro Francisco Antonio Cano (de izquierda a derecha) con sus discípulos Constantino Carvajal y Humberto Chaves Cuervo en su estudio en Medellín (1910)

Fuente: Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín. Autor: Toto López Mesa 1910.



Figura 3. Humberto Chaves dictando clase de pintura en el Palacio de Bellas Artes (Medellín, 1928)

Fuente: Archivo Fotográfico de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. 1928.

En su etapa docente, su influencia es innegable, dado el número de personas que formó, primero en el Instituto de Bellas Artes de Medellín (1912-1929) y, posteriormente, de forma particular en su estudio ubicado a un par de cuadras del Parque Berrío, en el centro de la ciudad. Sin embargo, los rumores y contradicciones al respecto no se hacen esperar. Este es el caso de la fotografía del maestro liderando una de sus clases de pintura en el Palacio de Bellas Artes, en la que se decía puede verse como estudiante a una joven Débora Arango, considerada hoy por muchos como la artista más importante (y polémica) de Colombia. También está el hecho de que, aunque fechas y registros corroboran que muchos artistas antioqueños fueron sus estudiantes, las biografías oficiales de los más reconocidos no mencionan a Humberto Chaves como maestro. Alrededor de este último hecho, las explicaciones abundan. Se escucha hablar de las inclinaciones políticas de su padre, o de la necesidad de distanciarse de un personaje conocido por muchos como profesor de pintura de amas de casa con dinero. Para la época, y en muchos aspectos aún hasta hoy, era mejor vista una formación artística producto de la experiencia empírica y los viajes por Europa, que como parte de la academia colombiana. Sea cual sea la razón, esta re-construcción autobiográfica es también un ejercicio de construcción de memoria. Un ejercicio que, aunque difícilmente puede llamarse colectivo, muestra la forma cómo un individuo en particular puede ser recordado. A través del re-cuento (y

re-construcción) de estas historias, se evidencia el papel de Humberto Chaves dentro de la memoria colectiva antioqueña. Más allá de la veracidad de los hechos narrados, la existencia de estas múltiples verdades habla de una búsqueda por dar protagonismo a un personaje recordado por muchos. Un artista que sobrevive en las historias de quienes lo conocieron. Un ilustrador con un cuerpo de trabajo enorme y ampliamente divulgado. Un docente, un maestro, una inspiración para creativos y diseñadores por venir. Y, en partes iguales, abuelo, artista y artesano.

Por su parte, y aparentemente ajeno a toda polémica, Humberto Chaves se dedicó a su oficio y a su familia. En el centro de la ciudad, los vecinos del Edificio Atlas lo recuerdan como alguien que toda su vida fue impecable para cumplir con un horario. Verlo pasar por la calle marcaba la hora del almuerzo y el final de la jornada laboral. Su nieto Leonardo, quien lo acompañaba a tomar el bus al finalizar la tarde, recuerda aquel toque de queda de 1971 en el que, preocupado por el abuelo, se escapó temprano de clase solo para encontrarlo en su estudio (como un día cualquiera), haciendo retoques al retrato El Libertador. Ese mismo año, el día 28 de agosto, murió en su casa, después de sufrir un coma diabético en el centro de Medellín.

Su último mes de vida se evidencia en uno de los muchos cuadernos donde llevaba el registro exacto de sus finanzas. Según sus propias anotaciones, el 3 de agosto compró una onza de amoníaco y el día 4 pintó una acuarela de una papaya.

El 23 pagó por la inscripción de su nombre “Humberto Chaves – Artista Pintor” en el directorio telefónico y el 24 vendió en una joyería una acuarela de San Pedro. Pero, para María Teresa, de esta página que relata lo activo que fue el maestro hasta el final, aquello que más resalta es que el día 13 de agosto compró un bloque de papel para escribir con un costo de \$ 7 y, como parte de su metódico registro, añadió al final (y en paréntesis) una sola palabra: ladrones.

Parte 2. Memorias de la ciudad en los ojos de Chaves

La imagen, bella o no, simulacro de la realidad, no es la realidad histórica en sí, pero trae porciones de ella, trazos, aspectos, símbolos, representaciones, dimensiones ocultas, perspectivas, [...] códigos, colores y formas en ella cultivadas. (Paiva, 2006, p.87)

Con su obra, Humberto Chaves Cuervo permitió una especie de participación del pasado desde el tiempo presente, aludiendo a su representación propia. El artista observó las dinámicas del espacio, del comercio en la ciudad, la producción y las interacciones entre la gente, para entender los procesos de la memoria colectiva. Fue capaz de pensar la imagen como una microhistoria que presenta a los lectores de su obra un aparte de la historia local. Si bien los lectores tal vez no vivieron (temporalmente hablando) lo narrado de manera directa, hacen igual parte de forma indirecta y, a manera de una invitación implícita, se les posibilita incorporar a sus historias

una memoria gráfica de la ciudad/región. El maestro Chaves usó las imágenes como rito para memorizar y para integrar las generaciones que hicieron (o no) parte del suceso narrado.

Estas imágenes nos remiten al pueblo antioqueño, a los personajes característicos y a los pobladores iniciales de estas tierras. Así, se marcan dos tiempos: el pasado que se recuerda y que se quiere preservar, así como el futuro promisorio que se forja al ritmo de la memoria de la cultura antioqueña. Hacemos puntual alusión, en este texto, a las piezas de una colección realizada para Cerveza Pilsen, en 1935, que circularon en el periódico El Colombiano, pues hace referencia a personajes, elementos y lugares propios de la región, así como también se aluden a comportamientos, hábitos y valores que se les atribuyen a los habitantes de esta zona del país.



Figura 4. El arriero, pieza marcada con el No. 1 de la colección De La Tierrauca para Cerveza Pilsen (abril de 1935)

Fuente: periódico El Colombiano, 1935.

La arriería fue en su tiempo, más que una institución, una hermandad a la cual se pertenecía por derecho de capacidad, de valor o de progenitura. El arriero y la mula son los símbolos del pasado de Antioquia; ellos, confundidos en el constante trasegar por las difíciles trochas que seguían el accidentado espinazo de las montañas, bordeaban ríos o cañadas en vertiginosas curvaturas, en donde más de una vez mulas y arrieros, tragados por los barriales o absorbidos por los abismos, juntos rodaban en turega, llevando consigo, las más de las veces, las campanas de la iglesia de nuestros pueblos. (Escobar, 2007, p. 14)

Durante el siglo XVIII, XIX y principios del XX, el arriero² se encargó de transportar a lomo de mula las mercancías desde y hacia los pueblos de la región, debido a lo agreste de la geografía del departamento de Antioquia, en donde solo por este medio era posible llegar. El campesino y la mula también son parte de esta colección de personajes y, al mismo tiempo, hacen referencia a los principales

² La palabra "arriero" la define la Real Academia de la Lengua Española como "persona que trajina con bestias de carga". La palabra tiene su origen etimológico en el verbo "arrear", que quiere decir: "estimular a las bestias para que echen a andar, para que sigan caminando o para que aviven el paso" (RAE, s. f.).

eslabones en el desarrollo económico de la zona. Por un lado, el arriero y su mula se encargaban de realizar el transporte de las cargas cruzando las montañas de la región, convirtiendo al primero en el comerciante por excelencia que lograba movilizar los productos, a donde los otros medios de transporte no lograban llegar. Y, por otro lado, el campesino, como base de la economía local y quien era el encargado de trabajar la tierra y proveer a la región con los diversos productos para su subsistencia. En la memoria de la región antioqueña asociamos al campesino con valores como el compromiso, la identidad, el trabajo, el afecto y el hecho de pertenecer a una tierra.

Con estas piezas, el recuerdo y la memoria nos traen el reconocimiento a una labor que, históricamente, ha sido resaltada como ruda o difícil, y que ha dejado un legado para la construcción de la ciudad. El ser arriero nos habla de hombres honestos y organizados con las mercancías, consideradas personas serias que daban su palabra y la cumplían.

Arriero, mula y campesino son usados por Chaves como un mecanismo de asociación a una tradición que representa orgullo y que, a su vez, transmite determinados valores que se convierten en un legado a ser mantenido en los lectores. Así entonces, la imagen se convierte en el mecanismo de una comunidad para mantener vivo un recuerdo y una tradición cultural que sirve como elemento cohesionador, para que los individuos parte de ese colectivo se reconozcan a sí mismos y su existencia adquiera valor y continuidad.

Frente a los lugares que Chaves ilustra en estas piezas, se hace referencia a aquellos espacios que los lugareños consideran como propios, el mercado y los caminos, donde se habita y se circula, espacios de la comunidad. Por un lado, el mercado representa claramente –y aun para estas épocas (1935)– el lugar de encuentro de los campesinos que venden y los pobladores urbanos que compran sus productos, es el entorno de las relaciones sociales.

Por otro lado, los caminos por donde se transita y que se convierten en espacios para el compartir. El andar en compañía teje relaciones sociales, y es por medio de estas relaciones sociales que se transmiten los legados, las historias, las tradiciones. Podría decirse que el mercado junto con los caminos que se transitan para llegar hasta la ciudad son espacios de la memoria, escogidos por Cerveza Pilsen de la mano de Humberto Chaves para transmitir esa remembranza para construir un legado. La memoria y el recuerdo se construyen aquí desde el espacio geográfico que se habita y se transita. Los lugares, los espacios no solo son lugares físicos donde se tienen relaciones utilitaristas (vivir, comer, sembrar), sino también relaciones simbólicas, pues es a través de los lugares que las comunidades se construyen. Estos, a su vez, le dan un significado y lo transforman para su beneficio y para darle sentido a su existencia.

En su obra, el maestro Humberto Chaves evidencia y dibuja los lugares/espacios en donde suceden las interacciones, en donde

Con esta colección también se puede pensar que Chaves pone en evidencia un universo social (local), en donde son determinados personajes, espacios y elementos que realizan un aporte a la construcción de una memoria colectiva de la ciudad y la región. Así pues, se re-crean, se re-construyen y se manifiestan para indicar o intuir una historia de ciudad y de región, al mismo tiempo que se hace una especie de reconocimiento a dichos personajes y lugares, evidentes en la construcción de la región, de sus memorias y sus recuerdos:

La memoria colectiva es el grupo visto desde adentro, la memoria presenta al grupo una pintura de sí mismo que transcurre en el tiempo, puesto que se trata de su pasado, pero de manera que el grupo se reconozca en ella, siempre. (Halbwachs, 2004, p. 384)

Parte 3. El dibujante publicitario

Las diferentes maneras como Humberto Chaves Cuervo representó la realidad que lo rodeaba solo vienen siendo una clara consecuencia de las condiciones epocales de su existencia. Somos lo que hemos vivido y lo que recordamos, de allí que el maestro Chaves aprovechó el sinfín de discursos propios de su cotidianidad, para representar diversos aspectos y valores de carácter emblemático de su terruño en las piezas artísticas y publicitarias que desarrolló a lo largo de su vida. Por ello, se logra vislumbrar un maravilloso acento costumbrista

en muchos de sus trabajos como dibujante comercial. Quizás esta sea su faceta menos reconocida, pero no por eso menos importante. Ignoramos si en la consciencia del Chaves Cuervo existía la claridad de sentirse parte protagónica de la historia de gráfica publicitaria colombiana, una disciplina que estaba naciendo y que vendría a convertirse en una de las manifestaciones más representativas de nuestro tiempo.

Sentir las vivencias de la calle, conformadas bajo la maravillosa contradicción entre lo tradicional y lo universal, se puede contemplar como una impronta de la imagen publicitaria como símil de la realidad. La consolidación de dicho reflejo y la proyección de la sociedad antioqueña, en la primera mitad del siglo XX, es algo que decanta la presencia de los aspectos familiares y el universo costumbrista que, de una u otra manera, describen las narrativas ilustradas que Humberto Chaves plasmó en su obra gráfica compuesta por avisos, etiquetas, empaques, logotipos de productos, entre otros. Lo anterior se puede apreciar en la portada de la primera edición de la revista *Arte* que circuló en Medellín a principios de 1914, la cual presentó, con un dibujo de Chaves Cuervo, la llegada del primer ferrocarril a Medellín el 9 de marzo de ese mismo año (Figura 6).

Los procesos modernizadores impulsados de manera muy impetuosa, en los primeros años del siglo pasado, establecen una imbricada trama de relaciones entre los dibujos publicitarios y el desarrollo industrial vivido en la región antioqueña que abrigó la vida del maestro Chaves, en



Figura 6. Ilustración de la portada de la revista Arte, marzo de 1914

Fuente: Archivo de María Teresa Chaves Cuervo.

sus diferentes etapas. El mestizaje de lenguajes gráficos que configuran y dan forma a los anuncios publicitarios diseñados por él para la pujante industria antioqueña, son solo una evidencia de unas particulares representaciones de un tiempo de cambios y transformaciones, en las cuales el universo de la ruralidad (donde la gran mayoría de sociedad colombiana estaba inmerso) iba progresivamente transformándose en un innovador panorama cada vez más urbano e industrial (Figura 7). En este aviso publicitario para la cerveza Pilsen, se puede observar el contraste entre un pasado de carácter rural, aquí dibujado, y un presente fotografiado de una construcción propia de las ciudades de la primera mitad del siglo XX.

Así, ese nuevo entorno cambiante, en el cual la Medellín que arropaba a Humberto Chaves era uno de sus principales exponentes en nuestro país, comenzaba a ser representada por iniciativas publicitarias que hicieron aportes muy significativos en la manera como

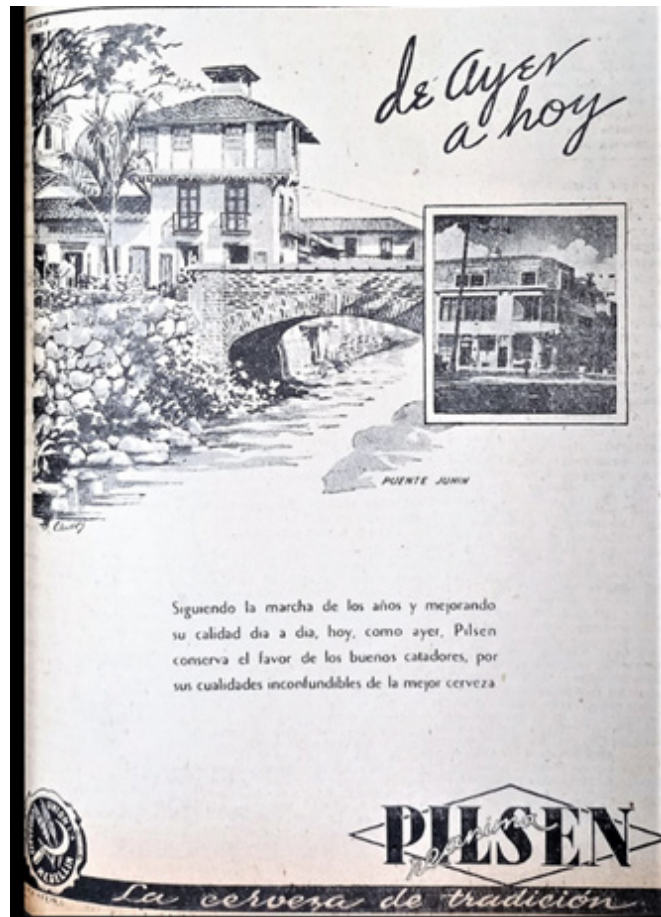


Figura 7. Aviso para la Cervecería Unión publicado en La Defensa, 9 de abril de 1942

Fuente: Archivo de María Teresa Chaves Cuervo.

los colombianos comenzábamos a sentir algunos aspectos de la modernidad en nuestras vidas. Ejemplo de ello es la serie de anuncios para Chocolate La Cruz (Figura 8), donde se observa una escena de consumo de uno de los productos de la Compañía Nacional de Chocolates en un vagón comedor de un tren, poniéndose en evidencia las nociones de confort, elegancia y modernidad representadas en este medio de transporte.



Figura 8. Aviso de la campaña publicitaria para la Compañía Nacional de Chocolates de 1927

Fuente: Archivo de María Teresa Chaves Cuervo.

El uso y apropiación de estos nuevos aspectos de la cotidianidad de la sociedad colombiana de aquellos años fueron retratados de manera universal por el maestro Chaves, poniendo de manifiesto el carácter funcional de sus representaciones, las cuales se amalgamaban con la vida cotidiana de sus conciudadanos, involucrándose con ella y mostrando unas formas de vivir donde era necesario actuar y pensar distinto, como consumidores, escena que se representa en la Figura 9.

El uso funcional y, ante todo, comercial de estas ilustraciones sirvió para comprender y valorar el aporte de la gráfica publicitaria en la comprensión del sentido que le dieron los colombianos al tipo de modernidad que se estaba imponiendo para ese entonces, donde las nociones de progreso, higiene, bienestar y autonomía, solo por nombrar algunas de ellas, fueron contadas a partir de una narrativa ilustrada de estos tiempos de cambio, tarea que Chaves Cuervo plasmó con maestría y autenticidad (Figura 10).

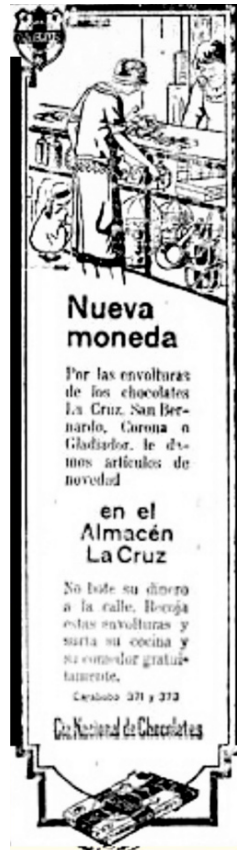


Figura 9 . Aviso de la campaña publicitaria para la Compañía Nacional de Chocolates de 1929

Fuente: Archivo de María Teresa Chaves Cuervo.

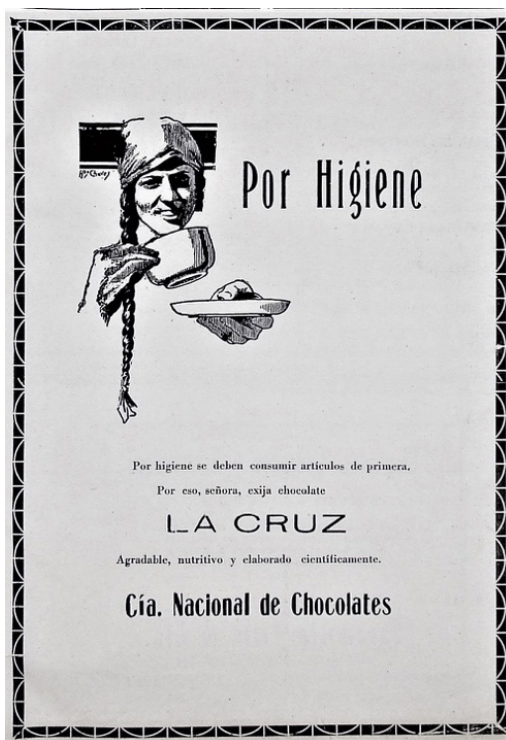


Figura 10. Aviso de la campaña publicitaria para la Compañía Nacional de Chocolates publicado en la revista *Letras y encajes*, agosto de 1927

Fuente: Archivo de María Teresa Chaves Cuervo.

Por esta razón, las relaciones sociales propias del Medellín de principios del siglo XX solo fueron un resultado natural de una nueva conciencia de producción, la cual exigía tanto nuevos discursos expresivos como una articulación diferente con la vida de las personas, cuyas experiencias cotidianas fueron tematizadas y aprovechadas por industriales y por los dibujantes comerciales.

La interpelación que, en algunos casos, perseguían los anuncios publicitarios del maestro Humberto Chaves, se puede apreciar en el establecimiento de algunas reivindicaciones del progreso y bienestar prometidos por la dinámica moderna. Esto último lleva a preguntarnos si dichos mensajes brindaron unas innovadoras pautas de comportamiento en el ámbito cotidiano, o solo plasmaron algunos de ellos en los habitantes de Medellín de aquella época. De esta manera, podemos observar que la dinámica de la narración publicitaria de la primera mitad del

siglo pasado, como la presente en el trabajo de Chaves Cuervo, no solo era la invitación para adquirir determinado producto, sino para que, en algunos casos, se adoptara un nuevo estilo de vida moderno a través de estrategias como atraer a las personas (ahora como consumidores) en una representación del mundo que les era cada vez más cercana y que ellas mismas estaban ayudando a construir (Figura 11). En este aviso publicitario de 1928, se exponían las virtudes nutricionales y saludables del chocolate y la manera como su consumo se relacionaba, así mismo, con el disfrute por parte de sus compradores.

La aparición de personajes cotidianos de la vida antioqueña en la narrativa publicitaria ilustrada del maestro Chaves evidencia unas dinámicas contextuales muy particulares, donde comienza a emerger una nueva visión de lo que significa ser hombre, mujer, empleado, empresario, entre otros roles sociales. Esto pone en debate esas condiciones e identidades enmarcadas

Alimentos importantes

CARNE	1080
HUEVOS	1110
FRISOLES	1807
QUESITO	2085
CHOCOLATE LA CRUZ	2551

Del análisis hecho por el Dr. Enrique Ehrensperger de los más importantes alimentos usados en Antioquia, se desprende que el chocolate La Cruz es el más rico, en unidades alimenticias, pues contiene por cada kilogramo 2551, unidades 2085 el queso, 1807 los frisoles, 1110 los huevos y sólo 1080 la carne.

El Dr. Ehrensperger dice que el alimento ideal es aquel que contiene albúmina, grasa e hidratos de carbono. El chocolate La Cruz es el alimento ideal, porque en él se encuentran reunidas estas sustancias, base de la más completa alimentación.

CIA NACIONAL DE CHOCOLATES

Figura 11. Aviso para la Compañía Nacional de Chocolates publicado en el periódico El Colombiano en noviembre 20 de 1928

Fuente: Archivo de María Teresa Chaves Cuervo.

LA CRUZ

Valor nutritivo, en unidades, de los mejores alimentos.

Chocolate La Cruz 2.551 unidades

Frijoles 1.807 unidades

Huevos 1.110 unidades

Carne 1.080 unidades

POR SOBRE TODOS

Del análisis hecho por el Dr. Enrique Ehrensperger, de los alimentos más usados en Antioquia se desprende:

Que la carne contiene 1.080 unidades alimenticias por kilogramo, 1.110 los huevos, 1.807 los frijoles y 2.551 el chocolate La Cruz.

El chocolate La Cruz

según este análisis está por sobre todos, lo que da la razón a los que prefieren esta rica bebida a los demás alimentos.

Tómelo en su desayuno, no lo olvide en su medianoche, acostúmbrelo como sobremesa, no lo reemplace por nada en su algo y nunca meriende otra cosa.

Siempre sabroso

Cia. Nacional de Chocolates

Figura 12. Aviso de la campaña publicitaria para la Compañía Nacional de Chocolates de 1929

Fuente: Archivo de María Teresa Chaves Cuervo.

en mentalidades y modos de ser tradicionales relacionados con el entorno de la ruralidad. Tal diversificación de las identidades presentes en el relato de la publicidad da sentido y legitima algunos de los comportamientos, acciones, aspiraciones y necesidades de los diversos roles sociedades que estaban emergiendo y transformando, en la primera mitad del siglo pasado en nuestra sociedad (Figura 12).

En ese sentido, es posible decir que los dibujos concretos, precisos y sintéticos de la gráfica publicitaria de Humberto Chaves Cuervo hicieron aportes muy significativos a la creación de identidades colectivas, edificando una representación muy particular de la sociedad antioqueña y colombiana de la primera mitad del siglo pasado. Su propuesta puso en escena algunos de los significados de nuestra identidad como pueblo y como nación, tomando aspectos esenciales de las tradiciones y particularidades de los antioqueños y colombianos que convivieron en unas dinámicas sociales, culturales y económicas propias de la producción y la vida contemporánea.

Las escenas descritas en las piezas diseñadas por Chaves Cuervo manifestaban formas expresivas innovadoras, donde los temas y fórmulas narrativas se enmarcaron en representaciones de la nueva vida cotidiana que contrastaban con la tradición rural, anunciándose no solo productos sino marcas, en especial la de la Compañía Nacional de Chocolates, empresa con la cual el maestro Chaves estuvo vinculado en gran parte de sus avisos y etiquetas. Uno de los aspectos más interesantes que podemos encontrar



Figura 13. Aviso para la Compañía Nacional de Chocolates de 1928

Fuente: Archivo de María Teresa Chaves Cuervo.

en estas narrativas publicitarias es la presencia de personajes que caracterizan un rol en particular. Ellos cumplían un papel representando a hombres o mujeres que habitaban diversos ambientes de la vida moderna, a los cuales los anunciantes buscaban cautivar para que se convirtieran en posibles compradores de los productos y servicios que ofrecían. Allí se buscaba ilustrar la reflexión sobre las situaciones representadas en los anuncios que intentaban dar respuesta a los requerimientos, intereses y deseos de los potenciales consumidores. Ello se podía lograr manifestando la construcción de una sólida relación entre los productos y las personas, posicionando una marca con la cual el consumidor se podía ver identificado (Figura 13).

La faceta de ilustrador publicitario –o como se le llamaba en su época, dibujante comercial– que cumplió Humberto Chaves Cuervo, tuvo un elemento especial que resume su trabajo en este campo. El espíritu de dichas representaciones se define en una característica muy

importante de la estética moderna, a partir de su conciencia de una época, en la cual se estaban desarrollando una serie de transformaciones de gran significado histórico que vinieron a sentar las bases de la sociedad contemporánea. La narrativa expuesta en la obra publicitaria del maestro Chaves, desplegaba con autenticidad y criterio el lenguaje de la persuasión y de la seducción, narrando los deseos de los consumidores y cómo estos atraían, a través de productos expuestos como mercancías para ser contemplados y admirados (Figura 14).

Gracias a los aportes expresivos de los silenciosos dibujantes comerciales como Humberto Chaves Cuervo, se inició la construcción de un relato diseñado articulado con los desarrollos y tendencias de los movimientos artísticos de principios del siglo XX, por medio de una narrativa de las condiciones de un tiempo y de un lugar muy determinado, donde ser y actuar como alguien moderno estaba, en gran parte, relacionado con estar a la vanguardia, viviendo el día a día, aprovechando y disfrutando de las nuevas condiciones que deparaba la vida moderna, en un mundo que era necesario construir y donde las personas tenían la posibilidad de escoger su futuro. Claro, mucho de ello fue expuesto de manera idealizada por la información comercial que invitaba a consumir para seguir un nuevo estilo de vida, provocando una ensoñación por parte del consumidor. Esta justamente nos convirtió a todos en actores fundamentales del ejercicio de la modernidad. Y, en ello, el maestro Chaves Cuervo tiene mucho que ver y la historia del diseño colombiano mucho que contar.

LA CRUZ

(Antes CRUZ ROJA)



Este chocolate se imita en apariencia, pero apesar del aspecto, no es como los muchos que se ven en el mercado.

Este es el producto de una elaboración científica y de una inteligente selección de los mejores cacao, lo que hace que sea muy rendidero e inimitable.

«La Cruz» es un poderoso alimento, rico en vitaminas, exento de impurezas, de un sabor agradabilísimo y especial, por su aroma y alta calidad, para la preparación de confituras. Hay muchos chocolates que se indigestan, que hacen daño. Este no, porque es un producto sano y nutritivo, fruto de una experiencia de quince años, y que está sometido a complicados procedimientos mecánicos que lo hacen higiénicamente puro e inofensivo.

Si Ud. quiere tener la seguridad de tomar el mejor chocolate, exija esta marca, que es una garantía.

TODOS NUESTROS CHOCOLATES LLEVAN CHEQUES.

Compañía Nacional de Chocolates.

Figura 14. Aviso para
 Chocolate La Cruz de
 1926

Fuente: Archivo de
 María Teresa Chaves
 Cuervo.

Referencias

- Escobar, A. (2007). Historias de la Arrería en Antioquia. Fernández Agudelo.
- Halbwachs, M. (2004). La memoria colectiva. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Paiva, E. (2006). História & Imagens. Grupo Autêntica.
- Real Academia Española [RAE]. (s. f.). Arriero, ra [significado]. (<http://dle.rae.es/?id=3kgHaTY>)

Causas del diseño Colombia: otros registros

Causas del diseño industrial en Colombia: otros registros

Fernando Alberto Álvarez Romero

Universidad Jorge Tadeo Lozano.
fernando.alvarez@utadeo.edu.co

RAD.crbqt.2024.1.305



Resumen

Palabras clave:

decurso, diseño industrial, Industriosidad, entrevista.

Afortunadamente, sobre el diseño no se tiene una sola historia, sino que, por el contrario, devienen variadas historias que desencadenan infinidad de interpretaciones y prácticas, en la medida en que transcurre el tiempo y nuevas generaciones las reescriben.

Esta es una de esas historias que parte del trabajo originado al interior del doctorado de Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, dentro de un capítulo de la tesis: Rearticulaciones. Dicho proyecto fue cofinanciado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano en la modalidad de un proyecto de investigación (Álvarez, 2022).

El capítulo mencionado presentó algunos resultados preliminares sobre otra propuesta alterna a las narraciones

sobre hechos, entendidos y prácticas del diseño industrial colombiano que, en algún modo, pretenden continuar articulando la construcción de esas realidades productivas y sociales nacionales. El punto de partida, como campo de estudio, ha sido el diseño industrial profesional, el oficio y el diseño académico. Como es sabido, de estos lugares se han desplegado múltiples linajes y familias.

No obstante, estas aproximaciones se han escrito a través de los años en una historia posicionada en un canon casi inamovible. Ante ello, un hallazgo que puede aportar en la discusión son los resultados que antropólogos de la Universidad Nacional realizaron sobre industrias líticas premuiscas que datan del 3500 a.C., a partir de evidencias de actividad tecnológica y, por tanto, diseñística de nuestros antepasados.

Pero ¿qué tiene que ver dicho hallazgo con los panoramas del diseño? Al recoger las industrias líticas (restos materiales en piedra mayormente, que evidencian actividad de diseño y

fabricación de herramientas y utensilios), se pone de presente una variante a ese canon de la historia del diseño. Para ingresar a las historias del diseño de dichos hallazgos, se ha convenido en consolidar el concepto de 'industriosidad' por la vía de la filosofía del diseño (Fry, 1999). Con ello, se pretende actualizar y sobrepasar algunas disertaciones hegemónicas sobre los diseños, y de los diseños separados de las realizaciones. De igual manera, otros autores en los que se apoya este escrito han contribuido en ampliar el espectro de las miradas sobre las historias alternas del diseño.

El pensador del diseño Arturo Escobar ha hecho mención sobre las "imaginaciones disidentes: radicalizando la crítica", lo cual hace referencia a otras maneras de aproximarse al diseño, desde una crítica política y sociológica, sobre el accionar del campo del diseño. Así, al "multiplicar las historias del diseño" para cambiar la narrativa con la que se ha enseñado –precisamente lo que pretende este texto– se da la palabra a aquellas

versiones que, de alguna manera, han interpretado, vivido y teorizado el diseño y su praxis dentro y fuera de este (Escobar, 2014; Escobar, 2019).

Por otra parte, el presente apartado recoge, en algún aspecto, la versión local de un diseñador y maestro de amplia trayectoria que, desde esa perspectiva académica y profesional, puede aportar con los propósitos aquí descritos. Se trata del primer doctor en diseño colombiano, Jaime Pardo Gibson. Su testimonio constituye una de esas apreciaciones de las posibles causas del diseño industrial profesional en Colombia.

La entrevista al profesor Jaime hizo parte de una serie de entrevistas a personajes de varios campos y nacionalidades, con quienes se habló en torno al diseño, la industria y la tecnología, y cuyos testimonios fueron material para el análisis de contenido. Dicho material, fue sujeto al procesamiento y, de allí, se desprendieron una serie de nodos o énfasis temáticos de los entrevistados. Todo ello permitió un posterior análisis y

discusión en la construcción de parte de la tesis doctoral.

En total, dentro de la investigación, se lograron 19 entrevistas a distintas personalidades de variados sectores y de cinco nacionalidades. Esto, sin duda, enriqueció el trabajo de indagación, ya que ofrece un panorama multidisciplinario, multiinstitucional y multicultural en torno al diseño industrial y su papel histórico-social.

Es claro que, del abundante material, lo procedente es ir decantando sucesivos apartados para su divulgación y discusión. Para la presentación de esta primera entrega, desde la convocatoria del proyecto Chiribiquete, se eligió una de esas 19 entrevistas y algunos aspectos destacados del análisis y conclusiones.

Introducción: revisión del panorama

Comprender a través de la indagación de la historia del diseño, de lo industrial, y del diseño industrial profesional en Colombia, con el objeto de determinar posibles causas de su aparición profesional, desde luego, ya han sido abordadas por varios reputados académicos internacionales recientemente como Víctor Margolin (Margolin, 2005; 2017) o décadas atrás (Pevsner, 1963; Schaefer, 1970; Quarante, 1992; Torrent y Marín, 2005; Bozal, 1997; Bürdek, 1994), entre otros.

A propósito, como ejemplo de lo subjetivo en las historias, Erwin Schaefer (1970) hizo una revisión de la historia del diseño noratlántico contada en sus inicios académicos por Nicholas Pevsner (Pevsner, 1963) quien, a ojos de la profesora María del Rosario Bernatene (Bernatene, 2015) de la Universidad Nacional de La Plata. La profesora quien revisa el –encadenamiento histórico problemático de la disciplina del diseño–, trabajo en el que ella presenta otras hipótesis interpretativas y por lo tanto otra narración historiográfica, sobre una parte del Diseño Industrial.

Lo mismo ha ocurrido en clave latinoamericana, como los trabajos de Martha Fernández y Gui Bonsiepe (Bonsiepe y Fernández, 2008), Gay y Samar (2007), o las memorias recientes de *Historia y actualidad del diseño industrial latinoamericano*, editado por la Universidad Rafael Landívar (2020), entre tantos otros. Bien sea como práctica y profesión, estos autores dan cuenta del panorama en el que el diseño tuvo lugar a partir de la profesionalización.

No obstante su gran aporte, hubo que empezar a reescribir más localmente, en Colombia, dichas narrativas. Por ejemplo, el abordaje de Aurelio Horta (Horta, 2012); el magnífico trabajo de Juan Camilo Buitrago que quiso encontrar las bases sobre las cuales se fundaron las carreras de diseño industrial colombiano (Buitrago, 2010; Buitrago, 2012); o del profesor Humberto Muñoz (Muñoz, 2002), al preguntarse por el origen del objeto industrial en Colombia y quien centró su estudio histórico al papel de los productos y su aparición en el país. Y, en la misma medida, los apuntes metodológicos para la historia del diseño colombiano del profesor Jaime Franky (Franky, 2015).

Los colegas y compañeros del doctorado, Alfredo Gutiérrez y Camilo Angulo, realizaron un levantamiento de información sobre la historia del diseño industrial tadeista (Gutiérrez y Angulo, 2010; 2014). La profesora Martha Fernández, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), afrontó la tarea de explorar la historia del diseño latino (Fernández, 2015). Algo similar sucede en el texto

de Guy Bonsiepe y Silvia Fernández, quienes abordan fechas y citan algunos pioneros del diseño (Bonsiepe y Fernández, 2008; Fernández, 2006).

También vale citar otros menos conocidos, como los recuentos en blogs varios autores, entre varios, Giovanni Mora (2014) sobre líneas de tiempo del diseño industrial Colombiano¹. A esto se suma Oscar Ruiz, quien concluye, de modo similar a otros autores, que el diseño industrial tiene aplicación formal por la década de los sesenta, aunque data su historiografía desde 1901, con la fábrica de loza Faenza, en Bogotá (Ruiz, 2012).

Pero, por otra parte, se encuentran los recuentos sobre los oficios y los otros “márgenes” de los diseños que también deben ser considerados. Se trata de una beta que varios académicos, historiadores y diseñadores han auscultado en décadas recientes sobre “las historias reconsideradas o disidentes”.

Vale resaltar aquí la grandiosa obra del profesor y sociólogo Alberto Mayor Mora y sus colaboradores. Justamente, a Mayor

1 Disponible en: línea de tiempo del diseño en colombia timeline | Timetoast timelines (04-20-2023). JAKN: Historia Del Diseño En Colombia timeline | Timetoast timelines, David Ricardo Vargas Daza (02-12-2019) LINEA DEL TIEMPO SOBRE EL DISEÑO EN COLOMBIA (prezi.com). Entre múltiples blogs de trabajo académico, que dan cuenta de una cronología de la historia del diseño industrial colombiano.

Mora, fallecido recientemente, se le rinde un sentido reconocimiento a través del presente texto, sobre todo por las contribuciones al esclarecimiento de esa historia industrial que Colombia merece destacar y reivindicar como parte de su patrimonio. En todo caso, la preocupación acerca de la desarticulación de la realidad productiva, simbólica y estética nacional persiste sobre los entendidos del diseño canónico y sus historias (Mayor Mora, 1999, 2017, 2003, 2005; Mayor Mora et al., 2013).

En el marco de los estudios del doctorado en el que está inscrito el proyecto de las *Rearticulaciones*, y lo que atañe al presente texto, se pone de relieve esa necesidad de analizar algunos aspectos bajo los cuales el diseño industrial nacional no ha generado indicadores positivos ni significativos en la producción nacional, a pesar de considerarse dentro de las políticas para el desarrollo productivo del país, a nivel de innovación (en su momento delineadas por Colciencias y, hoy, por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación). En este sentido, cabe preguntarse si la historia del diseño industrial se está desvaneciendo. Por tanto, veremos como nuestro entrevistado, en los años de su formación, también suscribía al respecto.

Volver a observar, una vez más, la historia escrita que ha llegado a nosotros, esa historia contada por otros, en un contexto distinto que, hasta hace pocos años, era del diseño gestado en revolución industrial en Inglaterra (Pevsner, 1963; Schaefer, 1970; Torrent y Marín, 2005; Gay y Samar, 2007), con una perspectiva de los conceptos diferente y sin nosotros dentro de ella. Una historia

de un “nosotros” que se siente ajena, extraña y que no encaja con el contexto sociohistórico de nuestras realidades.

Ante este panorama, se puede hacer una indagación interna sobre el diseño industrial a luz de nuestro contexto diacrónico. Esa aproximación genera un marco desde donde observar los fenómenos del pasado, con otras perspectivas hacia el futuro.

Márgenes difusos y pasados confusos

Y, sin embargo, estos invaluable trabajos a los que se ha podido tener acceso, reconociendo que debe haber muchos más que se nos escapan, podrían enriquecerse con otros factores que permitiesen determinar qué causas han llevado al fenómeno de la marginal utilidad del diseño industrial en la industria, en las políticas del Estado y la sociedad colombiana. Sobre todo, si se tiene en cuenta que las historias contadas no detallan con datos, por ejemplo, la realidad laboral, manufacturera, tecnológica del ambiente industrial y de política neocolonial (Camacho, 2014; Herazo, 2017; Vela, 2005; Malaver y Vargas, 2004; Longhini, 2012), entre otros múltiples climas como denominaría Norbert Weiner a los precursores clave para la innovación (Wiener, 1995).

En este sentido, Camacho (2014) señala la necesidad de investigaciones más profundas sobre una base más amplia, después de hacer una revisión de la historia del diseño desde las perspectivas de algunos historiadores y diseñadores que han documentado épocas y objetos de diseño. Cabe aclarar que textos sobre diseño industrial existen más a nivel mundial. No obstante,

el tema de este presente proyecto se localiza en el contexto colombiano, donde la literatura relacionada es algo escasa.

A nivel de la historia, lo que se propone aquí es una industriosidad sobre esos “orígenes” del diseño en Colombia. Este fenómeno ocurrió bajo una idea general, por lo menos desde el Homo habilis (Friedmann, 1997; Fry, 2012), con los primeros asentamientos en las tierras colombianas, hace 3500 años a.C.:

Se puede afirmar que a partir del Precerámico Tardío (Aguazuque, 3500-1000 a. C.) se instituyen los cementerios como lugares sacralizados, organizados y custodiados por chamanes (sepultureros), como parte del proceso de sedentarización que condujo a la domesticación de plantas (raíces) y animales (curí), y a la conformación de territorios étnicos manejados igualmente por estos personajes. (Rodríguez, 2015, p.64).

Por otra parte, hemos de señalar otra de las historias sobre el devenir de los pueblos originarios. De acuerdo con los arqueólogos, lejos de un “salvajismo o belicismo”, quizá propio de otros grupos culturales occidentales, en lo que hoy es Colombia se encontró una fuerte cultura material religiosa, llena de simbolismo y solo en menor cuantía de belicismo. Antes de la invasión española, los hallazgos arqueológicos sobre la industriosidad dan cuenta de una riqueza en variedad y calidad de los artefactos y de la importancia espiritual y política alcanzada.

En el periodo denominado Complejo de Isnos (cuatro primeros siglos A. C.) existían grandes cacicazgos, entre las familias indígenas chibchas (taironas y muiscas) (Reichel-Dolmatoff, 1998), y Caribe (cacicazgos de la llanura caribe (1998, pág. 51), entre otras regiones de la Colombia ancestral prehispánica. Contrario a lo que se piensa, tal es el hallazgo que llama la atención a los arqueólogos acerca de la cultura Caribe (Londoño Díaz, 2019), de acuerdo con lo anotado por Gerardo Reichel-Dolmatoff:

...no llevaron a la institución de un complejo bélico que se manifieste en rasgos tales como la representación de guerreros en el arte, la construcción de fortificaciones, una iconografía con cabezas-trofeos o armas ceremoniales. Más bien parece que su orientación haya sido manifiestamente teocrática. (Reichel-Dolmatoff, 1998, p. 51)

Este dominio técnico (*allwiya*) hace pensar que los antepasados dominaron la temperatura por encima de los 1064 °C para lograr el punto de fusión del oro, por lo que se requirieron tanto de hornos y procedimientos especiales como de herramientas resistentes a estas temperaturas. Asimismo, se estima que desarrollaron el control de la presencia y ausencia de oxígeno para distintos procesos metalúrgicos como soldaduras, aleaciones, tiempos, fusiones y pulidos, entre muchas otras variables para el trabajo con los metales. (Museo del Oro, 2013).

A finales del siglo XVIII, con el proceso de la Independencia, las artesanías y oficios (Horta, 2012) y, posteriormente, con el origen de la industria cervecera, del hierro y textil, la cual se concentró en Bogotá, Pacho y Samacá (Mayor Mora., 2017; Plano, 2012; Pineda de Cuadros, 2009), podemos afirmar que el decurso de la *industriosidad*, donde la huella diseñística que hoy conocemos, era otrora indeleble en esas pujantes industrias pasadas.

Sobre la prometedora industria ferroviaria, Benavides y Escobar (2014) presentan grandes aportes, especialmente en “los modelos y técnicas administrativas empleados por los emprendedores locales en el empeño por sacar adelante sus proyectos” (p. 98), creación, evolución y logros en el siglo pasado. Igual sucede en el reciente trabajo dedicado a la recuperación del ferrocarril como patrimonio (Gómez y Ladrón de Guevara, 2016).

También escritos sobre las artes y oficios merece toda atención, los cuales entre la obra de Alberto Mayor Mora y otros, ya mencionada, que tiene documentada la historia desde los oficios, las patentes y su origen en Colombia, que data de 1931 (Mayor Mora et al., 2013; Mayor Mora, 2017). Otro recuento lo hace Estella María Córdoba, que deja una estela sobre la escuela de artes y oficios en la Universidad Nacional de Colombia de 1867, tomando actos del rector Dr. Manuel Ancizar, tópicos que incitan a continuar investigando desde el diseño (Córdoba, 2004).

Persiguiendo un enfoque más contemporáneo, encontramos el aporte de Gladys Zuluaga, en su tesis doctoral y su estudio desde los artefactos desde Medellín y el Valle de Aburrá. Sobre una parte de su trabajo documental se estructuran tres entrevistas a personalidades del diseño y realiza sendos recuentos sobre artefactos icónicos en el país que quedan en nuestra retina historiodiseñística (Zuluaga, 2015). A este tenor, también existe un trabajo de Luz M. Gómez sobre un análisis del diseño interior y de mobiliario en la década de los cincuenta en Colombia. (Gómez, 2008).

Herramientas para repasar a los diseños¹

Como hemos mencionado, decidimos por hablar de la industriosisidad, unas lentes que, desde otra óptica, abordan la encrucijada clásica a que nos tiene acostumbrados de un único diseño profesional. Con la industriosisidad se plantea una capacidad para concebir, prefigurar, materializar y significar, propia

1 Parte de los contenidos han sido presentado en la tesis de doctorado en Diseño y Creación rearticulaciones: Áfile:///C:/Users/FERNAN~1.ALV/AppData/Local/Temp/Microsoft EdgeDownloads/ebe16b91-0825-49cf-8a25-

Disponible en:

<https://repositorio.ucaldas.edu.co/handle/ucaldas/17457>

de nuestra condición humana. ¿A qué se hace referencia por industriosidades? Y ¿por qué la elección de este término? Se requiere un marco diferente sobre el cual apartarse de los paradigmas bajo los que se revisa la historia. Las denominaciones ofrecen esta oportunidad de despreciar, como unas lentes con diferente formulación, panoramas alternos.

Industria desde su etimología

La industria se entiende etimológicamente asociada con la elaboración ingeniosa de artificios, lo cual implica concebirlos y llevarlos a cabo conforme a un propósito y remite al diseño y la fabricación de artefactos *indu - struo - ia*². La necesaria interdependencia entre el diseño y la operacionalización fáctica intencionada es lo que hace que todo diseño sea industrial. Lo anterior quiere decir que los procesos psicológicos superiores encuentran su contraparte-complemento en la realización (propiamente, la praxis del diseño). Diseño y realización estarían

² (www. deChile.net; Recuperado el 30-11-2023)

Url: <https://etimologias.dechile.net/?industria>

Disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?industria>.

interrelacionados por la creación. Lo anterior resulta más cercano al diseño, ya que, como actividad propositiva, pretende mediante artificios transformar la realidad (Flusser, 2002).

Las industriosidades o el sistema del diseño industrial encuentran asidero no solo etimológicamente (antes de que existirá la palabra 'diseño', que de por sí ha resultado polisémica en la actualidad), sino además desde el fundamento de la filosofía de la tecnología en la vertiente humanista. Se asume que todo diseño debe concretarse en algo que es distinto al proceso de diseño. Esto, a pesar de que también, hoy día, se llama "diseño" al producto del diseño.

La necesaria interdependencia entre el diseño, como la prefiguración, y la técnica, como la materialización (el dominio de los medios en la producción, los procesos, las herramientas y los materiales), hace que todo diseño sea industria, ya que solo concebir no es diseñar, como tampoco es fantasear o imaginar. Los procesos psicológicos superiores (Vigotsky, 1996), en especial el pensamiento creativo, encuentran su complemento en la realización a esto llamamos industria. Y, con ello, aclaremos, por las dudas, que por industria no se alude a la producción masiva.

Estos son artificios del diseño (industria o *mekhané*) para, en palabras de Herbert Simon, convertir una situación existente en una "mejor" (Citado en Visser, 2006). Así, artificio y concreción entran en sinergia incesante en el proceso creativo con la materialización, realización o fabricación, en artefactos, como lo señala Krippendorff. Se requieren mutuamente prefiguración y

materialización, tal como lo manifiesta Federicci y colaboradores (citados por Gallego, 1995); Heidegger y Gadamer (citados por Fry, 1999), acerca de la prefiguración; y con Bachelard (1994), al referirse también a la concreción. Estos procesos de concreción se adecuan a la materialización, ejecución o puesta en marcha de lo prefigurado. Ello significa, entonces, industrializarlos en su término original y, como hemos visto, todos son diseños industriales (industriosidad).

Ahora bien, de lo anterior tenemos que derivar el concepto sistémico del *sentipensar y diseñarhacer*. Se explicaba que sentipensar, de modo prefigurativo, no necesariamente contempla las transformaciones sobre hechos concretos y se requiere complementar con actividades de realización. Así pues, un sentipensar creativo que conduzca al hacer (realizar, materializar, fabricar) es lo que se caracteriza por una industriosidad o diseño industrioso, el cual hace parte del sistema tecnológico.

Como enlace con el siguiente apartado, queremos introducir una preocupación de los años ochenta que el profesor Jaime Pardo enunciara en la entrevista de este texto: "...las inquietudes sobre cómo era el sector industrial realmente, cómo operaban las empresas y cuál era la cabida que nosotros como profesionales íbamos a tener en el medio industrial" (J. Pardo, comunicación personal, 17-09-2016). Dicha frase no solo da cuenta de una separación entre academia del diseño e industria, sino una preocupación de una generación de diseñadores por articularse en los múltiples sectores de las industrias colombianas de la época.

Conclusiones parciales

Como se ha insistido a lo largo de este texto, bien vale la pena continuar preguntándose por los panoramas históricos del diseño, de la tecnología y de la industria. A nivel local, no solo es importante indagar en torno a la profesionalización de los diseños, sino también sobre cuándo y cómo se asentó la modernidad o la revolución industrial y las entradas del diseño foráneo y del diseño canónico. También cabe, por ejemplo, preguntarse por los diseños, con la iniciativa de la apertura económica y los tratados de libre comercio en los últimos 15 años³. Remontarse, asimismo, a otros episodios desde la época de los pueblos originarios, del diseño en la Conquista, de la Colonización, de la Independencia (Arciniegas, 1982; Barney, 1982; Reichel-Dolmatoff, 1998), y de la vida republicana (Lleras, 2006; Salazar, 2000; Mayor Mora, 1999) que, a la postre, confluyen, en gran parte, en el actual complejo de los múltiples diseños hegemónicos y otros soterrados.

³ Otro tanto, lo hace Hugo Nochteff sobre la industria Argentina, como un caso análogo que bien vale la pena referenciar sobre su apertura de mercados desde 1976 (Nochteff, 1984).

Por ende, en el decurso del diseño que ha colonizado al diseño local y que lo ha avasallado, preponderan hoy día los diseños, conocimientos tecnológicos y técnicos y artefactos foráneos, por encima de la inventiva local (industriosidad), la cual es el crisol del cambio técnico en una cultura (Mayor Mora, 2005). Los diseños son múltiples; por lo tanto, sus historias también.

Los que se formaron en diseño en sus comienzos profesionales apropiaron tanto lo foráneo del diseño (principalmente italiano y alemán), tal como lo cuentan Buitrago (2012) y Fernández (2015), y lo atestigua Jaime Pardo; como bajo otros intereses del contexto colombiano. Esas generaciones trabajaron en torno a, por un lado, las necesidades sociales y, por otro, la estilística del producto colombiano. También, al cultivo de la academia del diseño y, al mismo tiempo, en llave con las empresas, los sectores sociales, los oficios, la informalidad, etc. Las intersecciones del diseño vinieron y se diseminaron en variopintas vertientes, las cuales, hoy, quienes diseñamos producto de esos entrecruzamientos tenemos de frente el mayor desafío ante las crisis civilizatoria y ambiental que amenazan nuestra existencia. Toda la estructura anterior permite reportar los dichos de uno de los primeros activistas y académicos de alto grado en la profesión del país.

No todos los gatos son Pardo

Jaime Pardo Gibson es diseñador industrial, el primer doctor en Diseño del país, en los años noventa. Fue quien dirigió mi tesis

de grado. Lo entrevisté y esto me dijo sobre las posibles causas desde su historia de vida, en relación con el diseño industrial.

La entrevista fue realizada durante los trabajos de doctorado, sobre el proyecto de investigación, en la búsqueda de las causas del diseño industrial en Colombia como uno de los capítulos de mi tesis. Como se ha mencionado, tuve la oportunidad de conversar con varias personalidades del diseño de varias nacionalidades, y acopié varias perspectivas en torno al diseño industrial, pero este texto acoge un testimonio. El seleccionado para esta entrega (sobre las opiniones del profesor Jaime Pardo) tiene la particularidad de recoger años de compromiso por el diseño. Brevemente, reseño de forma coloquial que el profesor Jaime fue coordinador académico de la Facultad de Diseño Industrial de la Universidad Jorge Tadeo (Bogotá) en 1990, época en la que ingresé como estudiante de diseño industrial.

La presente entrevista, además, se hace porque, como dato histórico nacional, el profesor Jaime Pardo fue el primer doctor en Diseño Industrial de Colombia. Por lo tanto, es quizás uno de los pioneros dentro del campo académico. Y, además de los estudios avanzados que hiciera en su momento, emprendió gestiones en pro de la organización y agremiación de los diseñadores de la época, entre otras acciones.

La entrevista, como documento, se centra en la "obtención de información por parte del investigador" (Hurtado de Barrera, 2000, p. 461). Y es que "en la entrevista, a través

de las preguntas y respuestas, se logra una comunicación y la construcción conjunta de significados respecto a un tema” (Janesick, 1998 citado por Hernández et al., 2006, p. 597).

A continuación, presento la conversación que tuvimos sobre sus motivaciones y opinión de las causas de esos diseños. La entrevista giró en torno al pasado, el presente en ese momento y sobre el futuro. En general, los objetivos consisten en recabar información sobre asuntos relevantes en el devenir del diseño industrial colombiano mediante las acciones que el entrevistado haya realizado. Registrar múltiples puntos de vista sobre el panorama del diseño colombiano (lo cual no lograremos pues este espacio alcanza para una entrevista). Y también dejar el registro en la opinión sobre perspectivas futuras para el diseño desde el sentipensar como actor, social y productivo.

El pasado

Fernando Álvarez (FA): Por favor, estimado profesor, podemos iniciar con una breve presentación suya y de su trayectoria.

Jaime Pardo (JP): Mi nombre es Jaime Pardo Gibson, soy diseñador industrial. Estudié en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Me gradué en el año de 1980. En el año 81, hice una especialización en Dirección del Control de la Calidad y, más recientemente, del 2000 al 2006, hice el doctorado en Diseño Industrial y Comunicación Multimedia, en el Politécnico de Milán, en Italia. En cuanto a experiencia profesional, tengo

experiencia en diseño de mobiliario, particularmente para exportación al mercado de los Estados Unidos; diseño de máquinas - herramientas (troqueladoras, punzonadoras, cortadoras de cartón); diseño de imagen e identidad corporativa para varias compañías; diseño interactivo que hice en Italia para la enseñanza de idiomas, en una escuela en Milán y algo hice también en diseño de empaques, que ahora recuerdo.

Respecto a la actividad docente, empecé muy joven a trabajar en la Universidad del Cauca, en Popayán, antes del terremoto⁴. Posteriormente, regresé a Bogotá y me vinculé con la Tadeo Lozano desde 1982 hasta 1992. Estuve 10 años. Allí fui administrador docente varios años (del 87 al 92); simultáneamente, trabajé en la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, desde 1984 hasta 1992, y aquí en la Javeriana primero estuve como profesor de cátedra, de 1982 a 1993. En ese año fue cuando me nombraron director del Departamento de Diseño que, en esa época, se denominaba de Procesos

4 El entrevistado hace alusión al terremoto de Popayán (Cauca) que ocurrió el 31 de marzo de 1983, que devastó la ciudad.

Técnicos. Era un departamento de escala de Facultad que tenía profesores de ingeniería, de arquitectura y de diseño industrial.

Al año siguiente me pidieron que dirigiera el programa de pregrado de Diseño Industrial. Estuve como director de 1994 hasta el año 2000. El año 2006 regresé de Italia y me vinculé nuevamente al departamento, que ya se llamaba Departamento de Diseño y también estuve como docente en la especialización de Diseño y Gerencia de Producto para la Exportación. Me vinculé rápidamente con la maestría en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, a través de un seminario de investigación en diseño y, en el 2008, con el doctorado en Diseño y Creación.

FA: *La entrevista que le quiero hacer es de carácter semiestructurada y me interesan mucho sus apreciaciones, los detalles que nos pueda dar respecto a tres momentos. El primero, remitido al pasado y la historia del diseño. Usted ha sido una figura importante en el diseño nacional, por lo tanto, nos interesan sus posturas frente a los conceptos de diseño industrial, de la tecnología, sobre la industria, eventos académicos y el contexto sociocultural que rodeó al diseño en su momento. Le pediría que diera sus apreciaciones al respecto de esa época del pasado, algo del presente y cómo sería su proyección hacia el futuro del papel del diseño industrial aquí en Colombia. Quisiera recordar un punto importante, profesor Jaime, y es que usted fue uno de los pioneros en tratar de*

organizar o de asociarse con otros diseñadores para formar una especie de "primera sociedad de diseño", por lo que me gustaría que empezáramos por ahí.

JP: Yo me gradué en el año de 1980, como le comentaba. Para entonces, el programa de Diseño Industrial en Colombia era el primero y, entonces, con varios compañeros en los años de estudio, ya teníamos inquietudes acerca de qué haríamos en la vida profesional, de nuestro desempeño y de qué manera para hacerlo formal y reconocido en el país. Entonces, al regresar de Popayán, ya tenía el proyecto de crear una asociación de diseñadores industriales y me dediqué con unos colegas a organizarla y la fundamos. Se llamaba la asociación *Diseñadores Industriales Asociados de Colombia*, que empezó en 1981 –tal vez, no tengo claras las fechas–.

Inicialmente, fuimos 22 diseñadores industriales. El 90 % éramos colombianos, y había un profesor de la Universidad Javeriana que era diseñador industrial alemán y se vinculó a la asociación. La vida de esta asociación fue efímera por diferentes razones. Yo estuve dos años de presidente. Luego, fue nombrado un colega que se llamaba Roberto Charry. Infortunadamente, él tuvo una enfermedad muy grave y falleció siendo presidente de *Vía Colombia*. Quien ocupaba la vicepresidencia en ese momento estaba haciendo una maestría fuera del país (en México), y era muy difícil hacerle seguimiento y continuar con la coordinación de la asociación.

FA: *¿El profesor Gerardo Silva?*

JP: El profesor Gerardo Silva. Y, por otro lado, cada uno de los miembros estábamos empezando nuestra vida profesional viendo la manera de conseguir trabajo, de sobrevivir; algunos ya con contratos, otros empleados y nos fuimos separando, no por una decisión voluntaria o consciente, sino un alejamiento propio de las actividades de cada profesional y, como digo, pues no quedó una persona o un grupo de personas sólido que le diera continuidad a la asociación y, finalmente, murió por inanición.

Durante el tiempo que operó, funcionó bien.

Presentamos el primer proyecto de ley para el reconocimiento de la profesión del diseñador industrial, la tarjeta profesional. Tuvimos el honor de que quien fue ponente de ese proyecto de ley ante el Congreso de la República fue el doctor Enrique Parejo, que era un gran intelectual de la política colombiana. Pero infortunadamente, mientras no se les haga lobby a esas iniciativas, no se llevan a cabo. En fin, eso se diluyó. Pero algunas de las razones por las cuales quisimos fundar la asociación eran las inquietudes sobre cómo era el sector industrial realmente, cómo operaban las empresas y cuál era la cabida que nosotros como profesionales íbamos a tener en el medio industrial.

Cabe anotar que en la Tadeo se creó el Instituto de Diseño y Proyectos para la Industria.

FA: *¿Era la maestría?*

JP: No, esa era una maestría en Diseño que se creó cuando se creó la maestría, y la finalidad de quien, en su momento, fue el fundador –Giulio Vinaccia, italiano–, era vincular desde el inicio toda la formación de quienes empezaron con la maestría y, luego, nosotros los del pregrado, con la industria. Tengo entendido que, con la maestría, que fue con lo que se inició con la Tadeo, hubo vínculos con la industria. Recuerdo vagamente, porque yo estaba en mis primeros semestres. Estaban vinculados con la industria cerámica. Recuerdo haber visto proyectos de mobiliario para baños, había una corriente muy fuerte en eso.

Siempre nos preguntamos: ¿y la industria qué? Digo que fuimos muy favorecidos, porque conocimos muy de cerca todos los centros del SENA de ese momento. En esta época era muy usual la visita a empresas y la visita a plantas de producción, de manera que todos los procesos de transformación de materias primas, para nosotros, era algo corriente en todos los materiales, plásticos, maderas, procesos metalmecánicos, piedra, vidrio, cerámica –aparte que teníamos que estudiarlos–. Entonces, eso nos puso con un ojo en la realidad industrial, en términos de la transformación de las materias primas y lo que se podía diseñar con ellas. De lo que nunca tuvimos conciencia, ni por asignaturas, ni por actividades académicas, fue sobre la verdadera realidad económica e industrial de Colombia, en ese momento, en el

contexto regional y mundial. Yo debo decir que nos graduamos muy ilusionados de trabajar con el sector industrial y con unos referentes muy del diseño europeo, aunque los proyectos que llevamos a cabo a nivel académico estaban centrados en Colombia. Solo hubo un caso de un profesor que dirigió proyectos de cámaras fotográficas, cámaras filmadoras y ese tipo de proyectos que estaban lejos de estar en Colombia todavía. Casi 40 años después, todavía estamos lejos de hacer esos desarrollos tecnológicos en nuestro país.

Pero todos los proyectos estaban muy centrados en realidades nacionales, en problemas específicos y debían ser transformados y producidos en Colombia. Otra cosa es lo que las empresas piensan en términos económicos, de rentabilidad, lo que invierten y cuánto ganan. Repito: eso para nosotros era desconocido. Entonces, ya el enfrentarnos a la vida profesional fue muy difícil, porque los diseñadores no teníamos argumentos ante el industrial del porqué éramos rentables. De manera que la mayoría de los diseñadores de aquella época terminaron (no fue mi caso), pero muchos terminaron siendo vendedores en tiendas de muebles. Básicamente, lo que hacían era diseñar el espacio interior, pero los muebles ya estaban diseñados. Otros intentaron hacer sus propios negocios, [pero] como no teníamos formación de administradores de empresas, pues no todos los negocios funcionaron.

Bueno, a través de Vía Colombia, hicimos contactos con el sector productivo, quisimos establecer contactos, pero

como dije, su vida fue efímera y no se alcanzó a desarrollar eso de manera seria y consolidada. Sin embargo, creo que fue un buen inicio: quedó lo de la ley, que salió casi 14 años después. Finalmente, fue aprobada en el Congreso y eso también sentó un hito que los diseñadores no hemos sabido aprovechar y quedó como una gestión que debe hacer un diseñador industrial. Pero, hoy por hoy, a ningún diseñador industrial le exigen la tarjeta profesional; a los médicos, sí; a los arquitectos, sí; a los ingenieros, sí; a los abogados, sí y a otra gran cantidad de profesionales, pero a los diseñadores industriales no. De hecho, aquí en la Universidad Javeriana, hace unos años, el Departamento de Diseño empezó a exigir a los profesores la tarjeta profesional y casi hubo revuelta, porque quienes no la tenían decían que no y, además, se había demostrado que no tenía ninguna utilidad. La verdad es que, a la fecha, yo no le he encontrado utilidad, porque no nos hemos movido los diseñadores para hacer respetar la profesión, a darle la altura de un médico, un abogado, un ingeniero, un arquitecto, cualquier profesional que ha estudiado igual que nosotros, o nosotros de pronto hasta más.

El presente

FA: *Hasta este momento, usted nos ha hecho un recuento muy importante de una época. Alcanzamos a identificar sus posturas frente a la industria, el conocimiento técnico sobre los materiales y su transformación, conocimiento tecnológico importante*

que configuraban el diseño industrial en su momento. Ahora, profesor, podría darnos sus apreciaciones frente a esas mismas categorías en el momento actual. ¿Qué ve usted que está ocurriendo con esas categorías y con la profesión del diseño?

JP: En primer lugar, Colombia ha cambiado muchísimo desde entonces, todo sector empresarial e industrial también. Yo pienso que, en los ochenta, todavía había algo de producción industrial, me atrevería a pensar que era mayor, en términos de productos de diseño industrial, era mayor en ese momento que hoy. Quiero hacer una aclaración: cuando me refiero a mayor en productos de diseño industrial, me estoy refiriendo a productos que han sido diseñados por no diseñadores industriales. Hoy en día, como la economía ha cambiado tanto y, por supuesto en Colombia, estamos produciendo menos productos y, en consecuencia, hay menos demanda de diseño industrial, pero más demanda de ingeniería de materias primas, que es lo que Colombia está exportando; muy poco de producción local o nacional.

Por otro lado, los currículos han tomado distancia del conocimiento relacionado con el procesamiento de las materias primas, y eso ha hecho que muchísimos diseñadores desconozcan qué se puede hacer con las materias primas con la tecnología disponible en Colombia. Esto también limita la actividad del ejercicio profesional del diseño industrial. El problema es de parte y parte: los industriales que no están interesados en producir productos y los diseñadores que

no están interesados, o que no tienen el conocimiento para proponer al industrial cómo transformar materias primas en productos propiamente, y no estar exportando materias primas simplemente. Creo que esto es una debilidad frente al industrial, porque considero que el diseñador tiene el gran potencial de proponer al industrial, a la empresa, a la industria, proponerle procesos, soluciones de productos, posibilidades de apertura a otros mercados y, en general, podría decir que los diseñadores no lo estamos haciendo.

Ahora, ¿qué viene a futuro? Todo se complejiza, dado que Colombia se ha convertido en un proveedor de materias primas para los países que sí las transforman.

FA: Usted estaba contando que, en la actualidad, está involucrado con una propuesta de modelo con varios sectores, con el fin de sacar adelante proyectos donde el diseño industrial tuviera lugar. El proyecto Zasca. ¿Me podría hablar sobre esto?

JP: Este es un caso reciente que provino del interés de la Alcaldía Mayor de Bogotá, a través de la Secretaría de Desarrollo Económico, por apoyar lo que ellos denominaron como conglomerados, es decir, el fenómeno de varios fabricantes pequeños que están agrupados en diferentes sectores de la ciudad de Bogotá. Entonces, existe el conglomerado de calzado y marroquinería del barrio Restrepo; existe el de muebles y madera del barrio 12 de octubre y Boyacá; el de confecciones, en el barrio Policarpa Salavarrieta... En fin, hay varios.

Esta iniciativa consistió en que se quería brindar una asesoría gratuita a los empresarios, con el fin de que pudieran consolidar sus empresas y formalizarlas y orientarlas para asegurar su sostenibilidad, apoyándolas en aspectos de orden financiero, de mercadeo, de producción y de diseño de producto. Fue una experiencia muy interesante. Yo estuve vinculado con el de muebles de madera. En la actual alcaldía, ya no se denominó Zasca, sino Centro de Servicios Empresariales e Innovación. Lo que alcanzaron y lograron desarrollar los empresarios fue muy interesante, tanto como lo que aprendimos los que trabajamos para ellos. Particularmente, yo aprendí muchísimo de ellos en mi condición de asesor de diseño de producto de muebles y madera en Zasca. Creo que, en el sector de los pequeños transformadores, hay un gran potencial de desarrollo de producto. Indudablemente, implica modificar las estrategias, son otras maneras de ver el negocio, los sistemas de producción, de comercialización; son otros contextos distintos de una mediana o gran empresa.

Ahí, yo creo que hay un gran potencial, tanto de aprovechamiento de recursos locales como de mercados locales, de establecer un sano equilibrio entre demanda y oferta a una escala local. Y eso, sin duda, puede tener un impacto en la economía muy significativo y valioso para todas las partes. Valdría la pena que los programas de diseño industrial miraran ese sector productivo con más detalle, porque ahí hay grandes oportunidades. Y alejarnos un poco de los paradigmas de las grandes producciones industriales, de los diseños se han dado en

denominar diseños de autor que se vuelven íconos, que aparecen en revistas con premios y demás, que para el contexto de lo que es nuestra nación, pues, a mi modo de ver, no tiene cabida.

El futuro

FA: Finalmente, ¿podría darnos su opinión, hacer unas conjeturas sobre el diseño, en unos 10 o 15 años?

JP: Yo encuentro en los estudiantes de pregrado la ilusión de siempre, de la gente joven, pero con una mayor conciencia del trabajo independiente, del trabajo autónomo. Creo que la gente joven está más dispuesta a arriesgarse hoy y seguir sus sueños, que eso es algo que no existía hace 30 años. Teníamos sueños, pero no estábamos tan decididos a luchar por ellos. Hoy, yo creo que la juventud culturalmente ha tenido un cambio importante, y auguro que un buen porcentaje siga sus sueños. En muchos de ellos, sus sueños son generar empresas basadas en diseño.

Si la tendencia es como la planteo, valdría la pena que los programas del pregrado fortalecieran todos los conocimientos, destrezas y habilidades que debería tener un diseñador para que pueda hacer sus propios desarrollos. A 20 años, un chico que está en la mitad de su carrera y tiene 20 años, luego tendrá 40; creo que la única salida para los diseñadores industriales es esa, o vincularse con los sectores productivos pequeños, trabajar en alianzas. Yo no diría que, necesariamente, fuesen negocios de los diseñadores o

trabajar para los pequeños empresarios, sino hacer alianzas, una nueva manera de negociar la forma como trabajamos los diseñadores con empresarios, diseñadores con productores, diseñadores con transformadores. Sin olvidar que el futuro nos depara una gran competencia a escala internacional y eso, sumado a los desarrollos tecnológicos de la electrónica que van a poner a los países con mayor fortaleza económica a hacer desarrollos tecnológicos en lo que hoy todos estamos utilizando. Pensemos nada más en un celular: Colombia está lejos de producirlos, pero hoy se sabe que, por cada colombiano, hay dos celulares en uso dentro del país. Entonces, creo que soñar con esos tipos de productos, para mi modo de ver, creo que sería un error. Creo que debe haber desarrollos tecnológicos locales, apropiados para el contexto nacional y con un gran soporte del diseño industrial. En esa medida, yo creo que los diseñadores industriales y muchas otras profesiones contribuyen a la economía del país, para que pueda tener cierta solidez. No quiero decir con esto que nos vayamos a convertir en el país más fuerte del mundo económicamente, pero sí [podemos] alcanzar cierta solidez que nos permita tener, de verdad, un bienestar.

En este apartado sobre el futuro, en la opinión del profesor Jaime se pueden apreciar las orientaciones hacia el sector productivo, las industrias de la microelectrónica. Sin embargo, ambas presentan una orientación relacionada con el desarrollo tecnológico. Parece claro que el profesor cuenta con

que, a unos 30 años, la brecha de Colombia frente al desarrollo de conocimiento tecnológico y de infraestructura para tales fines, distará como hasta ahora viene pasando, de apuestas por el crecimiento en educación en tecnología y diseño por parte de otras naciones.

Urge, entonces, para quienes leen este texto, mayores esfuerzos a corto plazo por una política de nación sobre diseño y tecnología, de cara a una a una soberanía de saberes que den viabilidad a las futuras generaciones, para que la dependencia en diseño y tecnológica disminuya y, por ende, se debilite otro brazo tácito del colonialismo para nuestra cultura colombiana.

En esta primera entrega, se ha querido hacer un homenaje también al profesor Jaime Pardo, quien está próximo al buen retiro, después de toda una carrera dedicada al diseño profesional y a la formación de nuevas generaciones.

Referencias

- Álvarez, F. A. (24 de 02 de 2022). *Rearticulaciones: tejiendo relaciones comprometidas para la investigación e innovación tecnológica que contribuyan a futurar el diseño industrial colombiano* [tesis doctoral, Universidad de Caldas]. <https://repositorio.ucaldas.edu.co/handle/ucaldas/17457>
- Arciniegas, G. (1982). La historia. En E. Bustamante (Ed.), *El gran libro de Colombia – Vol. 1* (pp. 36-54). Círculo de Lectores S. A.
- Bachelard, G. (1994). La formación del espíritu científico. México: Siglo XXI.
- Barney, E. C. (1982). La antropología. En E. Bustamante (Ed.), *El gran libro de Colombia – Vol. 1* (pp. 56-79). Círculo de Lectores S. A.
- Benavides P., D. y Escobar H. H. A. (enero-junio, 2014). El ferrocarril de Girardot el gigante que no pudo con la corrupción. *Dimensión Empresarial*, 12(1), 98-110.
- Bernatene, M. D. (2015). Mitos y zonas oscuras en las narraciones de la Historia del Diseño Industrial. En M. D. Bernatene, P. Ungaro, J. Caló, L. Beducci, S. Justianovich, E. Bastista, y S. Dalponte (Eds.), *La historia del diseño industrial reconsiderada* (pp. 169). Universidad Nacional de la Plata.
- Bonsiepe, G. y Fernández, S. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Edgard Blücher.
- Bozal, V. (1997). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas – Vol. I. La Balsa de la Medusa*.
- Buitrago, J. C. (julio, 2010). La profesionalización académica del diseño industrial en Colombia. Reflexiones en función de la construcción del objeto de estudio. *Revista actas de diseño*, (9), 64-71.
- Buitrago, J. C. (2012). *Creatividad social: la profesionalización del diseño industrial en Colombia*. Universidad del Valle.
- Bürdek, B. E. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Gustavo Gili.
- Camacho, S. (enero-junio, 2014). Aproximación a la historiografía del diseño, con énfasis en Colombia. *Nodo*, 8(16), 71-86.
- Córdoba, E. M. (2004). La Escuela de Artes y Oficios de la Universidad Nacional de Bogotá y su organización entre 1867

- y 1874. En E. M. Córdoba y M. Fajardo de Rueda, *Escuela de Artes y Oficios* (pp. 9-18). Universidad Nacional de Colombia. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/ces-unal/20121002101955/artes.pdf>
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra*. Ediciones UNAULA.
- (2019). *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal* (2da ed.). Universidad del Cauca.
- Fernández, M. (2015). Diseño industrial: su inserción en Latinoamérica y su exploración en lo social. En C. Rojas y É. Saavedra, Reflexiones en torno al papel social del diseño (pp. 117-136). Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC).
- Fernández, S. (2006). The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization. *Design Issues*, 22(1), 3-19. <http://www.jstor.org/stable/25224027>
- Flusser, V. (2002). *Filosofía del diseño*. Síntesis S. A.
- Franky, J. (2015). Guía para el recorrido por una historia de los diseños en Colombia. En J. C. (Comp.), *Diseño e historia – Vol. 1* (p. 94). Universidad del Valle.
- Friedmann, K. (1997). Design science and design education. The Challenge of Complexity. (P. McGrory, Ed.) *The challenge of complexity: based on the proceedings from the 3rd International Conference on Design*, 54-72.
- Fry, T. (1999). *A new design philosophy: an introduction to defuturing*. University of New South Wales Press Ltd.
- (2012). *Becoming human by design*. Berg.
- Gallego B., R. (1995). *Discurso constructivista sobre las tecnologías*. Bogotá: Libros & Libres S.A.
- Gay, A. y Samar, L. (2007). *El diseño industrial en la historia* (2da ed.). Ediciones Tec.
- Gómez, M. I. y Ladrón de Guevara, M. M. (2016). *Las locomotoras de vapor: un patrimonio a recuperar como activo de la memoria*. Fundación Universidad Autónoma de Colombia.
- Gómez, L. M. (2008). *Tres ideas de lo moderno en la concepción del hogar. Bogotá, años cincuenta*. (P. Aparte, Ed.) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Gutiérrez, A. y Angulo, C. (2010). *Cuatro décadas de diseño industrial tadeísta*. http://www.utadeo.edu.co/files/collections/documents/field_attached_file/cuatro_decadas_de_diseno_industrial_tadeista.pdf?width=740&height=780&inline=true
- Gutiérrez, A. y Angulo, C. (2014). Cuatro décadas de diseño industrial tadeísta [1974-2014]. *Imaginarios*, (6). https://www.academia.edu/11464053/Imaginarios_6_2014_Cuatro_d%C3%A9cadas_de_dise%C3%B1o_industrial_tade%C3%ADsta
- Herazo, E. (enero-junio, 2017). Abriendo la caja negra de la tecnología: una historiografía de las técnicas en Colombia. *ACHSC*, 44(1), 335-362. <https://doi.org/10.15446/achsc.v44n1.61230>
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.
- Horta, A. A. (2012). *Trazos poéticos sobre el diseño. Pensamiento y teoría*. Universidad de Caldas y Universidad Nacional de Colombia.
- Hurtado de Barrera., J. (2000). *Metodología de la investigación holística*. Sygal.
- Lleras, A. (2006). Nuestra revolución industrial. *Revista de Economía Institucional*, 8(15), 295-302.
- Longhini, I. (2012). *Modos de inserción laboral del Diseñador Industrial latinoamericano. Un paradigma en construcción*. Universidad de Palermo.
- Malaver, F. y Vargas, M. (enero-junio, 2004). El comportamiento innovador en la industria colombiana: una exploración de sus recientes cambios. *Cuadernos de Administración*, 17(27), 33-61.
- Margolin, V. (2005). A World History of Design and the History of the World. *Journal of Design History*, 18(3), 235-243. doi:10.1093/jdh/epi043
- Margolin, V. (2017). *World History of Design* (Vol. 1). Bloomsbury Academic.
- Mayor Mora, A. (1999). *Francisco Javier Cisneros y el inicio de las comunicaciones modernas en Colombia*. Banco de la República – El Áncora Editores.
- _____ (2003). *Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*. (2da ed.). Hombre Nuevo Editores.

- _____ (2005). *Inventos y patentes en Colombia 1930 - 2000*. Instituto Tecnológico Metropolitano.
- _____ (2017, 21 de julio). *El nacimiento de la industria colombiana*. Banco de la República. <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-151/el-nacimiento-de-la-industria-colombiana>
- Mayor Mora, A., Quiñones, C., Barrera, G. y Trejos, J. (2013). *Las escuelas de Artes y Oficios en Colombia 1860-1960* (Vol. 1 – El poder regenerador de la cruz). Pontificia Universidad Javeriana.
- Mora, G. (2014). *Línea de tiempo del diseño industrial en Colombia*. Obtenido de <https://www.timetoast.com/timelines/linea-de-btiempo-del-diseno-en-colombia>: <https://www.timetoast.com/timelines/linea-de-btiempo-del-diseno-en-colombia>
- Muñoz, H. (2002). *En torno al origen del objeto industrial en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Museo del Oro. (2013). *Historias de ofrendas muisca: Catálogo virtual de la exposición temporal en el Museo*. [http://www.banrepultural.org/museo-](http://www.banrepultural.org/museo-del-oro/exposiciones-temporales/historias-de-ofrendas-muisca)
- del-oro/exposiciones-temporales/historias-de-ofrendas-muisca.
- Nochteff, H. (1984). *Desindustrialización y retroceso tecnológico en Argentina (1976-1982)*. La industria electrónica de consumo. FLACSO y Grupo Editor Latinoamericano.
- Noticias Caracol. (2014, 21 de agosto). *Este hallazgo podría cambiar la historia de la cultura muisca en Colombia* <http://www.noticiascaracol.com/nacion/este-hallazgo-podria-cambiar-la-historia-de-la-cultura-muisca-en-colombia>
- Pevsner, N. (1963). *Pioneros del diseño moderno*. Ediciones Infinito.
- Pineda de Cuadros, N. E. (julio-diciembre, 2009). *Primera industria textil de algodón en Colombia, 1884-1905. Compañía Industrial de Samacá "Fábrica de hilados y tejidos de algodón"*. *HISTORElo. Revista de Historia Regional y Local*, 1(2), 136-168. <https://doi.org/10.15446/historelo.v1n2.10219>
- Plano, R. (2012, 16 de mayo). *Historia de la cerveza en Colombia. Historia de la Cocina y la Gastronomía*. <http://www.historiacocina.com/es/cerveza-colombia>

- Quarante, D. (1992). *Diseño industrial* (Vols. 1 y 2). Instituto Oficial de Formación Profesional (CEAC).
- Reichel-Dolmatoff, G. (1998). Colombia indígena, período prehispánico. En J. J. Uribe, *Manual de historia de Colombia* (pp. 27-68). Planeta.
- Rodríguez, J. V. (2015). *El Parque Arqueológico de Facatativá: proceso de recuperación y conservación de la memoria de sus antiguos habitantes*. Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca (CAR) y Universidad Nacional de Colombia.
- Ruiz, O. (2012, 15 de noviembre). *Historia del diseño industrial en Colombia*. http://industrialdesignincolombia.blogspot.com/2012/11/historia-del-diseno-industrial-en_15.html
- Salazar, M. J. (2000). *De la mula al camión. Apuntes para una historia del transporte en Colombia*. Tercer Mundo S. A.
- Schaefer, E. (1970). *The Roots of the Modern Design*. Functional Tradition in the 19th Century. Studio Vista.
- Torrent, R. y Marín, J. M. (2005). *Historia del diseño industrial*. Cátedra.
- Universidad Rafael Landívar. (29 de junio de 2020). *Historia y Actualidad Diseño Industrial Latinoamericano*. Obtenido de Universidad Rafael Landívar: <https://principal.url.edu.gt/noticias/historia-y-actualidad-diseno-industrial-latinoamericano/>
- Vela, B. O. (2005). *El declive de los fundamentos económicos de la paz. De la conferencia de Bretton Woods al consenso de Washington*. Universidad Externado de Colombia.
- Vigotsky, L. (1996). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Crítica.
- Visser, W. (2006). *The cognitive artifacts of designing*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Wiener, N. (1995). *Inventar*. Tusquets.
- Zuluaga, G. R. (2015). *Indicios de modernidad en el diseño de Medellín y el Valle de Aburrá en los inicios del siglo XXI: Estudio de diez artefactos creados en este período* [tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/336379>

Renzo Fajardo Cobo y el Proyecto Huancayo: una experiencia de diseño para los contextos del Cauca

Marisol Orozco-Álvarez

Profesora e investigadora adscrita al Departamento de Diseño, Facultad de Artes, Universidad del Cauca.
maorozco@unicauca.edu.co

RAD.crbqt.2024.1.306



Palabras clave:

diseño, museo,
interdisciplina,
formación
académica.

Contexto de esta narración

Esta historia conecta, a partir de una experiencia interdisciplinar, los inicios de la carrera de Diseño de la Universidad del Cauca, como programa de formación profesional que tuvo un proceso de transformación muy significativo, antes de consolidarse, en 1997, como Programa de Diseño Gráfico. Se ubica en Popayán, ciudad barroca, neoclásica, colonial, capital del departamento del Cauca, donde se teje este relato experiencial desde el Proyecto "Huancayo" / Río de las tumbas. Esta fue una iniciativa liderada, desde el diseño, por el maestro Renzo Fajardo Cobo¹, quien ideó un Museo Ambiental Interpretativo en el Parque

¹ Profesor jubilado de la Universidad del Cauca, quien gestó y lideró el nacimiento del Programa de Diseño Gráfico que hoy hace parte de la Facultad de Artes de esta universidad.

Nacional Natural Puracé, con el propósito de generar una experiencia real de aprendizaje para los turistas y los habitantes de la región. Fue desarrollado con el antiguo Instituto Nacional de los Recursos Naturales Renovables y del Ambiente (Inderena)² y Parques Naturales Nacionales, donde procesa lo que él llama “Diseños Diversificados”.

A través de esta narrativa se van deshilando recuerdos que permiten enhebrar un tejido gráfico que devela lo que ha sido la experiencia relacional entre el arte y el diseño como dos caminos que, aunque se bifurquen en el tiempo, están enlazados en el nacimiento de los programas de diseño del país, del cual no se escapa el Programa de Diseño Gráfico de la Universidad del Cauca.

La sensibilidad de ver

El maestro Fajardo, a partir de su vivencia como artista, nos relata cómo las décadas de los sesenta y los setenta fueron demarcadas por una tendencia, donde los procesos artísticos se

² Esta entidad existió desde 1968, cuya misión era reglamentar, administrar y proteger los recursos naturales del país. Fue eliminado y remplazado en sus funciones por el Ministerio del Medio Ambiente, cuando se creó en 1993. Hoy, es el Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible.

permearon de composiciones controladas que establecieron continuidades, mucho más cercanas al diseño, lo que afectó la forma de ver y representar el mundo, no solo desde la plástica, sino también la concepción del objeto y, en esa relación, la práctica de diseñar:

... en el exterior (USA, Canadá) fui expuesto a nuevos y diferentes puntos de vista sobre el arte y, definitivamente, mis conceptos sobre forma, color, textura, línea, composición y técnicas necesitaban una profunda revisión para avanzar en la consecución de crecimiento y desarrollo en el arte diseñado. El primer paso para esta revisión fue el estudio y exploración de una forma determinada y llevarla a un análisis sistemático que comprende su descomposición y su reorganización. Este proceso dio las bases para comprender lo esencial y primordial de la forma. R. Fajardo Cobo (comunicación personal, 19 de agosto del 2022)

Para articular esta experiencia al campo del diseño, es importante relacionar la noción de forma, la cual, aplicada a los objetos concretos, permite articular desde la semántica el "sentido", el "contenido", la "dimensión", dando lugar a dicotomías instauradas en la cotidianidad, donde la "expresión" es su fundamento, como un plano que permite múltiples variaciones e interpretaciones. Se trata, pues, de un plano dimensionado desde una superficie que tiene, como base, líneas estructurales visibles que coinciden en un punto y constituyen, en sí mismas, composiciones visuales.

En este entramado perceptivo, el ver, como urdimbre, involucra diferentes sensibilidades, al mismo tiempo que abre y nutre los sentidos para mirar de forma holística lo que transitamos y nos rodea. Así, se convierte en una forma de captación lógica apoyada en la percepción de composiciones, formas, colores y claro oscuros que se van develando, en la medida que se deconstruye lo que se mira. En este entramar, el arte diseñado invita construir otras formas de representación y de sentir, como nos cuenta Renzo, desde su experiencia:

Aprendí que los objetos estaban relacionados a mi ser de dos maneras: psíquica y estructuralmente. Cada objeto (maqueta, panel, diorama) tiene ese misterioso comportamiento que hace sentir atracción o rechazo. Es lo que he denominado "novedad psíquica". Pero esta novedad psíquica es impermanente o inestable, si la consideramos sin su parte "estructural". Es decir que el conjunto de elementos ligados están regidos por fuerzas o relaciones dinámicas intrínsecas. Ningún sistema es concebible lógicamente ni intuitivamente sin fuerzas antagónicas, por ejemplo: sin fuerzas de atracción y repulsión, sin posibilidad dinámica de asociación, sin confrontación con los opuestos, sin curiosidad, sin incertidumbres y dudas. R. Fajardo Cobo, (comunicación personal, 19 de agosto del 2022)

Estas tensiones, en relación con la percepción del objeto, que posibilitan lo incierto, al tiempo que entran certidumbres que, en la interrelación con y desde los sentidos,

se va transfigurando, lo acompañaron en su viaje, al regresar a Popayán, después de realizar estudios de diseño, en la Universidad de Alfred (Estados Unidos), donde se identificó con el concepto de arte diseñado. Así lo narra, a continuación:

Esta nueva concepción de la creatividad da nacimiento al concepto "arte-diseñado"; con el cual me identifico plenamente y hace parte ideológica y conceptual del diseño y arte en mi esfera personal, académica y profesional. Con el arte-diseñado puedo concebir el diseño y estructuración de paneles, maquetas, dioramas y sistemas de exterocepción con fines didácticos y lúdicos, experiencia que pude transferir al diseño, planeación, construcción y montaje del "Museo Ambiental e Interpretativo Huancayo".
R. Fajardo Cobo (comunicación personal, 19 de agosto de 2022)

Al llegar a Popayán, se encontró con una ciudad llena de contrastes que iba develando diferentes matices arquitectónicos, llena de luz y colores fuertes, elementos que mostraban estados intermedios en relación con el paisaje montañoso que la caracteriza. Vio una ciudad llena de diversidad étnica, lingüística y cultural, donde la frontera entre lo visible y lo invisible, lo público y lo latente se tensa y se redefine.

Popayán es una ciudad caracterizada por el olor a sacro de la iglesia, el museo y los contrafuertes que emanan una magia espiritual propia; sus calles rectas, italianizantes, llenas de formas y contra formas, van delineando la ciudad, encerrando con ellas muchas materialidades que invitan a soñar; guarda una herencia

que se trae de los antepasados, convirtiéndose en un espacio de contemplación permanente, una ciudad sistema, que guarda memoria, constituye un todo que se construye de fragmentos de color, texturas y lienzos que están por todas partes, como cuando observamos cómo corre el río entre las piedras: vemos el movimiento y, con él, las olas, las luces, las sombras, los vacíos que permiten vislumbrar el color. R. Fajardo Cobo (comunicación personal, 19 de agosto del 2022)

Aquí se muestra una ciudad lienzo, cuya arquitectura se convierte en una metáfora, que invita a la representación retórica de las formas, una sumatoria de calles, carreras, casas, andenes, techos de teja y paja, paredes de adobe, estructuras sin acabar, ventanas arrodilladas, puertas con aldabas forjadas en hierro, iglesias que son panópticos, ubicadas a lado y lado de las calles principales como ojos que vigilan a cada transeúnte. Es un todo lleno de narrativas por descubrir, un potencial diverso, donde podía desarrollarse el arte y el diseño, conjugando sensibilidades, emociones, racionalidades, alimentadas por los sentidos. Al respecto, Renzo nos dice:

...es aquí donde me encuentro con artesanos de diversos oficios, quienes transmiten la forma culturalmente, no solo objetualmente, quienes me plantean un reto: ¿cómo expresar la materialidad en arte y al tiempo en diseño? ¿Cuál es el valor relativo del producto? ¿Cómo saber elegir la herramienta, el instrumento, para lograr

los objetos de/con diseño? ¿Cómo ver el valor estético de la forma desde un entorno que exigía ver de otra manera? Se hacía necesario caracterizar, ¿por qué no es arte, por qué es diseño? R. Fajardo Cobo (comunicación personal, 19 de agosto de 2022)

Fueron el tiempo, la observación y el trabajo conjunto con los artesanos los elementos que le permitieron empezar a producir objetos estéticos diseñados aprovechando materiales moldeables como la madera. Estos se manufacturaron en serie, pero de forma artesanal, obteniendo así que cada pieza tuviera su propia fuerza, lo cual le ayudó a comprender que, si bien podía controlar el acabado, no así la forma. Esta última se desbordaba en la mano de los artesanos, quienes impregnaban su saber en cada pincelada, uniendo objeto y mirada desde la cultura propia, logrando que cada objeto fuera único e irrepetible. La relación figura-fondo se convirtió en una exploración experimental, desde las realidades del contexto, que eran muy diversas.

Teniendo en cuenta que la percepción del objeto en relación con su apariencia es una expresión de nuestro concepto espacial, el cual obedece a lo que captamos con los ojos cuando lo materializamos en una forma, las intervenciones o materialidades rediseñadas, muchas veces, son imperceptibles para el ojo humano, sin lograr evidenciar que un mismo objeto puede verse muy distinto por su apariencia. De esta manera, se comprueba que la realidad del objeto, en la percepción del mismo, depende de quién lo mire.

Desde la percepción del objeto, Renzo nos dice lo siguiente: “aprendí que el mundo está dividido en cuatro tipos de objetos: naturales, naturales transformados por el hombre, estéticos y utilitarios” R. Fajardo Cobo (comunicación personal, 19 de agosto de 2022) . Objetos que son materializados desde el pensamiento antes de crearlos, concebirlos o intervenirlos; se permea la materialidad del objeto y sus características técnicas para darle estructura espacial desde la forma, la cual puede ser geométrica, orgánica, aleatoria.

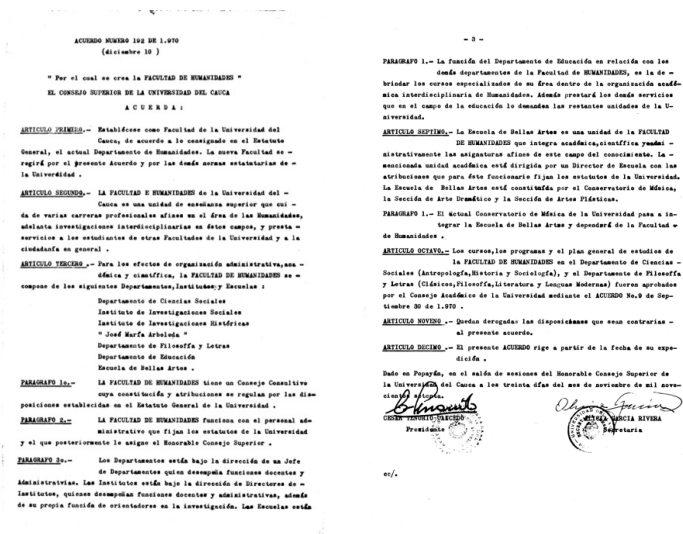
En esta relación, Leborg (2016) habla de dos tipos de objetos: abstractos y concretos. Los primeros remiten a “formas ideales que no pueden reproducirse físicamente. Cuando tratas de dibujar un punto [...] el resultado es una superficie” (p. 9). Mientras que los segundos se concretan dentro de unos límites definidos o líneas de contorno que, a la vez, determinan la forma (p. 27).

Un acercamiento al diseño desde la formación académica

La concepción de morfología, campo de conocimiento donde se estudian las propiedades, elementos y contornos que visibilizan y crean la forma, así como el conocimiento en relación con la función del objeto, empezaron a nutrir los ejercicios realizados en los talleres de Dibujo, que eran dictados como cursos del Área de Extensión de la Universidad del Cauca por el profesor Renzo. El maestro, desde su experiencia y formación, propuso se ampliara este proceso de aprendizaje a una formación profesional.

El 10 de diciembre de 1970, según el Acuerdo 192, se creó la Facultad de Humanidades de la Universidad del Cauca, donde se inscribe la Escuela de Bellas Artes como una unidad que integra asignaturas afines al campo de las artes. En ese entonces, la nueva facultad se constituyó por tres secciones: Conservatorio de Música, Arte Dramático y Artes Plásticas (Figura 1).

Figura 1. Imagen del Acuerdo 192 de 1970



Fuente: Archivo central de la Universidad del Cauca, 2018.

La creación de la Facultad de Humanidades permitió, al tiempo que, la Escuela de Bellas Artes se consolidara como unidad académica, lo cual permitió pasar de los talleres de Dibujo ofertados en Extensión, a la proyección de un programa académico de formación profesional.

Como profesor de este plan de estudios, Renzo orientaba las asignaturas de Diseño Básico y Aplicado, en las cuales desarrollaba conceptos que se tejían desde una concepción binaria. Aquí, oposición y asociación eran los ejes relacionales para aprender, desde diversos ejercicios de forma y contraforma, las composiciones y estructuras visuales que se construían en el arte y el diseño, en ese momento, aún articulados. Frente a tal experiencia, Renzo recuerda lo siguiente:

Confrontar opuestos fue un ejercicio que desarrollé durante mi estancia en Montreal (Canadá, 1968). Cuando se confrontan opuestos es cuando se logra un movimiento lleno de vitalidad y energía: confrontar lo ocupado y lo desocupado, espacio y vacío, positivo y negativo...confrontar opuestos dará como resultado una armonía de materia y contenido. Es un proceso de experimentación que involucra buscar y encontrar. En el arte y el diseño, necesitamos la parte razonadora de la mente y su contraparte, que son los impulsos. La parte razonadora dará disciplina para comprender los principios básicos y los impulsos que ayudan a definir la forma del contenido. Es así como logré combinar conceptos de forma y contenido para alcanzar validez interpretativa. He logrado que, para que exista validez y permanencia, se necesita que haya armonía de materia, armonía de origen, armonía en la composición, finalidad del mensaje y mucha forma expresiva con línea dinámica y color expresivo. R. Fajardo Cobo, (comunicación personal, 19 de agosto de 2022)

De forma directa, los ejercicios que se estaban desarrollando dentro del Plan de Estudios estaban conectados

desde conceptos y teorías que, para ese entonces, eran paradigmas de conocimiento en diferentes escuelas de diseño del mundo, que marcaban la formación de un diseñador. Modelos de pensamiento externos que consolidan en muchos currículos, hoy vigentes, la formación proyectual, marcando paradigmas del diseño que se fortalecen desde los primeros acercamientos del estudiante con la forma, como cuando nos acercamos al concepto de "soporte", desde la diversidad de texturas concebidas en relación con el relleno de un espacio:

...normalmente, cuando se dibuja un espacio cerrado, en el espacio blanco de la hoja de papel, por ejemplo, un cuadrado o un rectángulo, para dar a entender que lo que nos interesa indicar es el espacio que encierra el signo, lo rellenamos al azar, pero de una manera uniforme, con puntitos, hasta llegar a crear un interés visual sobre esta zona, aunque no se defina por el momento ninguna imagen. (Munari, 1985, p. 87)

Estos ejercicios que permiten visualizar la manera uniforme de rellenar un espacio llevan al estudiante a entender el concepto de repetición. Asimismo, sucede con la noción de frecuencia, cuando trabaja con la medida constante entre objetos. Esta, al variar, se convierte en una repetición con ritmo: variables que se dan a nivel de forma, tamaño, color, dirección y textura.

Uno de los referentes bibliográficos, para las clases de Diseño Básico y Aplicado, que ponían en contexto estos conceptos

era Bruno Munari. En su libro *Diseño y comunicación visual* se articulan ejercicios de forma, desde dos ejes, la forma geométrica y la forma orgánica, la exploración. A su vez, esto posibilitaba la modulación y la tridimensionalidad aplicada en las estructuras biónicas, cuyo referente es Wucius Wong, desde sus libros *Fundamentos del diseño tri-dimensional*, *Principios del diseño en color* y *Fundamentos de la forma bi-dimensional*.

Aunque son fuentes eje que permiten estructurar la formación de un diseñador, es importante resaltar que los contextos y dinámicas sociales y comunales propias de realidades latinas ponen en tensión, esta única forma de sensibilizar al estudiante, dadas las múltiples proyecciones disparadas cuando se aborda la utilidad del diseño, ubicado en y desde las realidades de los contextos.

Programa de Artes Plásticas con énfasis

Siguiendo con este orden, el Plan de Estudios en Dibujo, Pintura y Diseño de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Cauca, en el cual se orientaban materias de Diseño y de Diseño Gráfico, logró consolidarse como Programa de Artes Plásticas, en 1980, según la Resolución número 1469, con el mismo plan de estudios, pero proyectando la formación a un nivel profesional. Tenía una duración de ocho semestres, lo que permitió incluir materias específicas de Diseño y de Dibujo y Pintura.

En 1985, se logró que el Programa de Artes Plásticas tuviera dos énfasis diferenciados: uno hacia la plástica y otro hacia el

diseño, otorgando los siguientes títulos profesionales: Maestro en Artes Plásticas – Dibujo y pintura, para el énfasis 1; para el énfasis 2, Maestro en Artes Plásticas – diseño, como se ve en la Figura 3.

Figura 3. Plan de estudios Programa Artes Plásticas con énfasis

The figure displays five pages of an academic syllabus for the 'Programa Artes Plásticas con énfasis' at Universidad del Cauca, 1985. The pages contain course codes, titles, hours, and prerequisites, along with administrative notes and signatures.

Page 1: ACUERDO NUMERO 008 DE 1985
 Por el cual se reestructura el Programa de Artes Plásticas de la Facultad de Humanidades.
 EL CONSEJO ACADÉMICO DE LA UNIVERSIDAD DEL CAUCA, en uso de sus atribuciones legales y estatutarias, y,
CONSIDERANDO:
 I.- La Universidad debe hacer modificaciones en los programas acorde a las siguientes exigencias:
 a.- Desarrollo de las áreas
 b.- Actualización del plan y de la región
 Artículo 18-20 Decreto 80 de 1980
 c.- Estructura del Programa
 II.- La visita practicada por el JEFES en septiembre de 1980
 Artículo 18-20 Decreto 80 de 1980
 III.- El programa no diferenciaba con propiedad las áreas de énfasis, dentro del contexto de las Artes Plásticas.
 Por lo expuesto,
ACUERDA:
 ARTICULO PRIMERO.- Aprobar la estructura curricular de Artes Plásticas. Énfasis Dibujo-Pintura y Diseño, así:
PRIMER SEMESTRE

CODIGO	ASIGNATURAS	HORAS	PREREQUISITOS	ULAS
131	PINTURA BASICA I	5	0	90
132	DIBUJO ARTISTICO I	5	0	90
133	DISEÑO BASICO I	5	0	90
134	DISEÑO TÉCNICO I	5	0	90
135	COMPOSICIÓN Y COLOR I	5	0	90
137	NOFOTOGRAFÍA I	4	0	85
139	PERSPECTIVA I	4	0	85

SEGUNDO SEMESTRE

231	PINTURA BASICA II	5	131	90
232	DIBUJO ARTISTICO II	5	132	90
233	DISEÑO BASICO II	5	133	90
234	DISEÑO TÉCNICO II	5	134	90

Page 2: Continuation Acuerdo Número 008 de 1985
SEGUNDO SEMESTRE

CODIGO	ASIGNATURAS	HORAS	PREREQUISITOS	ULAS
236	COMPOSICIÓN Y COLOR II	3	136	80
237	INOLEX II *	4	137	85
239	PERSPECTIVA II *	4	139	85

TERCER SEMESTRE

332	DIBUJO ARTISTICO III	6	232	100
337	INOLEX II *	4	237	85
338	HISTORIA DEL ARTE I *	4	0	85
ENFASIS I				
341	PINTURA II	6	231-232	100
343	COMPOSICIÓN	3	236	80
343	MODELANDO I	6	233	100
ENFASIS II				
363	DISEÑO APLICADO I	6	233	100
364	DISEÑO TÉCNICO III	5	234	75
365	COMPLEMENTARIO DE MATERIALES I	5	0	85

CUARTO SEMESTRE

432	DIBUJO ARTISTICO IV	6	337	100
437	FOTOGRAFIA I	4	236	80
430	FOTOGRAFIA I	4	236	80
430	HISTORIA DEL ARTE II *	4	335	85
ENFASIS I				
441	PINTURA III	6	341	100
443	MODELANDO II	6	343	100
463	DISEÑO APLICADO II	6	363	110
466	COMPLEMENTARIO DE MATERIALES II	5	365	85

QUINTO SEMESTRE

530	FOTOGRAFIA II	4	430	80
535	HISTORIA DEL ARTE III	4	435	85
536	TÉCNICAS DE IMPRESIÓN I	5	234-432	95
ENFASIS I				
541	PINTURA IIII	6	441	100
542	DIBUJO ARTISTICO V	6	432	100
543	QUINTA	3	0	80
ENFASIS II				
563	DISEÑO APLICADO III	6	463	110
566	DISEÑO GRÁFICO Y COMUNICACIÓN VISUAL	6	234-236	80
QUINTA I				

Page 3: Continuation Acuerdo Número 008 de 1985
SEXTO SEMESTRE

CODIGO	ASIGNATURAS	HORAS	PREREQUISITOS	ULAS
638	HISTORIA DEL ARTE IV *	4	535	85
638	TÉCNICAS DE IMPRESIÓN II	5	536	95
638	PERSPECTIVA II *	4	0	85
ENFASIS I				
641	PINTURA V	6	541	100
642	DISEÑO ARTISTICO IV	6	542	100
643	COMPOSICIÓN II	6	0	85
ENFASIS II				
663	DISEÑO APLICADO IV	6	563	110
666	DISEÑO GRÁFICO Y COMUNICACIÓN VISUAL II	6	566	100
667	PERSPECTIVA II	4	0	80

SEPTIMO SEMESTRE

736	TÉCNICAS DE IMPRESIÓN III	4	638	85
738	ESTADÍSTICA II	5	636-639	95
ENFASIS I				
741	PINTURA V	6	641	100
742	DISEÑO ARTISTICO V	6	642	100
746	TALLER EXPERIMENTAL I	6	0	90
ENFASIS II				
763	DISEÑO APLICADO V	6	663	100
766	DISEÑO GRÁFICO Y COMUNICACIÓN VISUAL III	6	666	100
765	TALLER DE MODELOS Y PROTOTIPOS	4	495-653	100
767	PROGRAMACIÓN Y CONTROL	4	0	70

OCTAVO SEMESTRE

836	TÉCNICAS DE IMPRESIÓN IV	4	736	85
837	ÉTICA PROFESIONAL *	2	0	42
ENFASIS I				
841	PINTURA VI	6	741	100
842	DISEÑO ARTISTICO VI	6	742	100
846	TALLER EXPERIMENTAL II	6	746	90
ENFASIS II				
863	DISEÑO APLICADO VI	6	763	100
865	TALLER DE MODELOS Y PROTOTIPOS II	4	765	80
867	CORTES Y PRESUPUESTO	4	0	70

 TOTAL DE ULAS EN LOS OCHO SEMESTRES: ENFASIS I: 3917 ENFASIS II: 4036

Fuente: Universidad del Cauca, 2018

4 Para ampliar esta información ver: Orozco-Álvarez, M. (2020). "Los retos del diseño en contextos multiculturales de diversidad lingüística". En: Verónica Devalle, Marina Garone Gravier, Editoras académicas, *Diseño latinoamericano, diez miradas a una historia en construcción* (pp.145-175). Editorial Universidad Jorge Tadeo lozano.

5 Aunque el Programa no ha cambiado su nominación, es importante resaltar que el plan de estudios ha tenido ajustes significativos a través del tiempo, los cuales responden a las autoevaluaciones permanentes en las que participan profesores, estudiantes y egresados. Los ajustes mayores se realizaron cuando se tomó la decisión, en el año 2002, de quitar los énfasis que permitían al estudiante escoger, a partir de cuarto semestre, uno de los siguientes campos ofertados: Ilustración, Fotografía, Diseño y Dibujo Asistido por Computador (CAD), Video. Este proceso llevó tener estudiantes de hasta tres planes de estudio al tiempo, lo que implicó realizar un plan de equivalencias y actualización del conocimiento, con vigencia en tiempos.

Solo hasta el año 1997 se consolidó el Programa de Diseño Gráfico⁴ de la Universidad del Cauca, según el Acuerdo 016 del 18 de febrero, el cual hoy sigue vigente⁵.

En relación con lo que estaba sucediendo en las aulas de clase frente al diseño, concebido como proceso de creación visual que tiene un fin, donde se formaba al estudiante desde ejercicios fundamentados en la forma y en articulación con lo que se proyectaba políticamente a nivel de país, llegó una invitación para que el maestro Renzo participara en un proyecto museográfico, para el departamento del Cauca. La iniciativa tenía como centro el desarrollo del turismo en la región. Renzo aceptó la invitación e integró el proyecto al Programa de Artes Plásticas con el énfasis en Diseño, para trabajarlo con estudiantes, con quienes desarrolla y formaliza su maquetación.

Este proyecto se desarrolló en el Parque Nacional Natural Puracé, donde intervinieron diferentes disciplinas y campos del conocimiento, lo que permitió nutrir la enseñanza del diseño de

múltiples formas. Por un lado, se trabajó con variables reales que involucraban, además de una topografía diversa, comunidades indígenas con otras visiones de mundo que no encajaban en las teorías de diseño. Sumado a ello, involucrar otros campos de conocimiento requirió trabajo en equipo para llegar a consensos e integrar conceptos de diseño que no siempre correspondían a los desarrollados en clase. Justamente, este proyecto es el eje del presente escrito, a través del cual se narra cómo se fue solucionando lo intangible, en una realidad posible.

Proyecto Parque Nacional Natural Puracé, articulado a la formación en diseño

Cuando Carlos Castaño Uribe –antropólogo y arqueólogo que descubrió la serranía de Chiribiquete en la Amazonia colombiana–, asumió la dirección de Parques Nacionales Naturales, decidió cambiar la concepción de turismo que se realizaba en los años ochenta. Su propuesta, transformar ese turismo que se había convertido en una ola de destrucción, por un turismo didáctico, que invitara a la gente a cuidar la naturaleza desde todos los ámbitos, que permitiera disfrutar de los recursos sin destruirlos. En este proceso, requirió un especialista para que, desde el diseño, lo acompañara, ideando un museo vivo que posibilitará transformar la manera de hacer turismo.

En 1985, Carlos Castaño Uribe contactó a Renzo, a través del Instituto Nacional de los Recursos Naturales Renovables y del Ambiente (INDERENA), una agencia ambiental del Gobierno

colombiano, creada por el Decreto 2420 de 1968, con la misión de reglamentar, administrar y proteger los recursos naturales para implementar la política ambiental y promover el desarrollo verde en Colombia. El objetivo de ese llamado era hacer el primer proyecto piloto que implementara un cambio de paradigma frente al turismo. Ello implicó trabajar con la gente, con otras disciplinas teniendo en cuenta infinidad de variables, para determinar cómo se iba a interactuar con los parques, a través de un sistema didáctico. Al respecto, Renzo recuerda que:

El primer acuerdo al que llegamos fue construir museos que fueran como un libro tridimensional, que permitieran interacción didáctica con la gente. ¿dónde hacerlo? La respuesta del biólogo Thomas Steven enfatizó que el diseño se debía desarrollar donde nace la vida, "en el agua". Esta variable solo era posible tenerla desde los páramos; es allí donde el agua es un torrente de vida. R. Fajardo Cobo (comunicación personal, 19 de agosto de 2022)

Lo anterior generó la decisión de trabajar este proyecto piloto en el Parque Nacional Natural Puracé, declarado por la Unesco como reserva de la biosfera en 1979. El nombre del Parque, en lengua quechua, significa "montaña de fuego". En él nacen los ríos Magdalena, Cauca, Patía y Caquetá, así como 30 lagunas que dan vida a diferentes especies de fauna y flora. En el Puracé es donde se levanta la serranía de los Coconucos, compuesta por once volcanes entre los que se destaca el volcán Puracé, que sigue hoy activo. A continuación, Renzo cuenta cómo asume esta propuesta:

CHIRIBIQUETE

Lo primero que trabajamos fue en las realidades locales que debíamos superar. Éramos conscientes de que no podíamos simplemente trabajar una maqueta hermosa, cuando la gente estaba tiritando de frío, por lo que había que resolver un problema de energía si queríamos generar pertenencia y pertinencia. Este problema requirió un trabajo con ingenieros hidráulicos y electrónicos, quienes vieron en el contexto muchas posibilidades de solución, ya que estaban en un páramo y el agua fluía por todas partes. Se requería una caída de agua con suficiente altura; la escogieron de dos metros de alto, para no tener inconvenientes, sobre todo porque pensaron en una hidroeléctrica sin ruido. R. Fajardo Cobo (comunicación personal, 18 de agosto de 2022)

Las primeras imágenes que surgieron fueron ilustraciones, realizadas en contexto, que iban mostrando la diversidad del paisaje y que visualizaban los retos por asumir desde el proyecto, al ser una zona compleja de difícil acceso, con pisos térmicos de alturas de hasta más de 3.000 metros sobre el nivel del mar, sumado un volcán vivo que siempre ha estado activo.

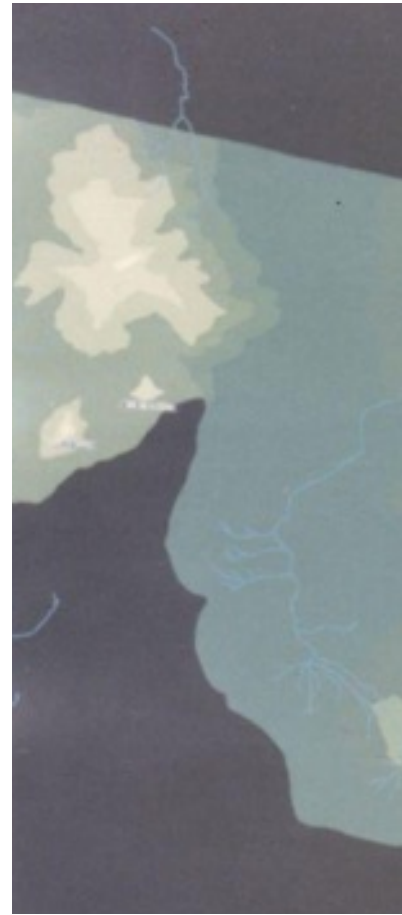
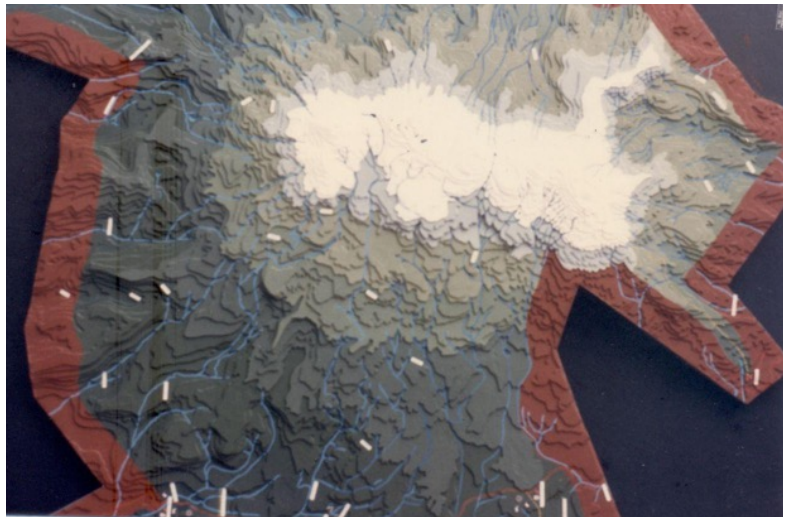




Figura 4. Cartografía
Parque Natural
Nacional Puracé

*Cartografía 3-D. 3.60 x 1.80 x 0.05 mts.
Parque Nacional Natural de Puracé*



Fuente: Fajardo Cobo,
1985.

Esta maqueta topográfica, a escala 1:25.000, tiene una dimensión de 1,30 m x 4,00 m x 0,70 m de altura. Cuenta con iluminación ambiental y focalizada, y tiene una guía Interpretativa que presenta el contexto del Parque Natural Nacional Puracé.

Figura 5. Ilustración del Parque Nacional Natural Puracé

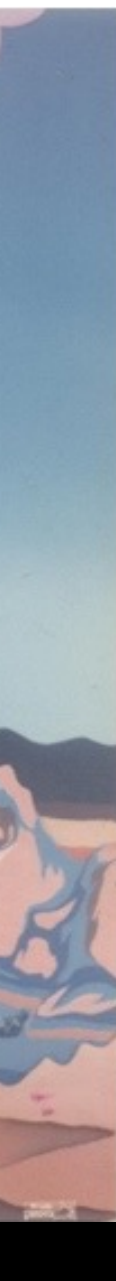


Fuente: Fajardo Cobo,
1985.

Mundo Natural 009

Este proceso de diseño requirió un trabajo interdisciplinar, en el cual se involucraron ingenieros, antropólogos, sociólogos, químicos, así como comunidades indígenas y mestizas de la región y el Resguardo de Puracé. Se requirió de muchas reuniones previas de planeación, con el objetivo de identificar pasos y componentes útiles y vitales, para acercarse al problema. Así lo narra Renzo:

Una de las preguntas que surgieron en el proceso fue cómo quitar humedad del entorno, pues estábamos en un páramo y esa era su piel. Esto, porque las personas que hacían turismo se les debía dar todas las comodidades para ver; el disfrute era una variable que no se podía negociar. En este engranaje, el equipo de químicos midió gases, dada la cercanía del volcán, cuerpo vivo, que no dejaba construir nada metálico, una variable a tener en cuenta, la cual, en la medida que se va solucionando, va detonando el método que se encarga de excluir materiales en directa proporción con el medio que se estaba interviniendo. Este factor hizo que el material que daba forma a las maquetas fuera natural, dando como resultado maquetas de pulpa de papel y colbón. Maquetas que se construyen a la par con una línea de tiempo que da cuenta de la formación de la tierra hasta las culturas. Fajardo Cobo, 1985.

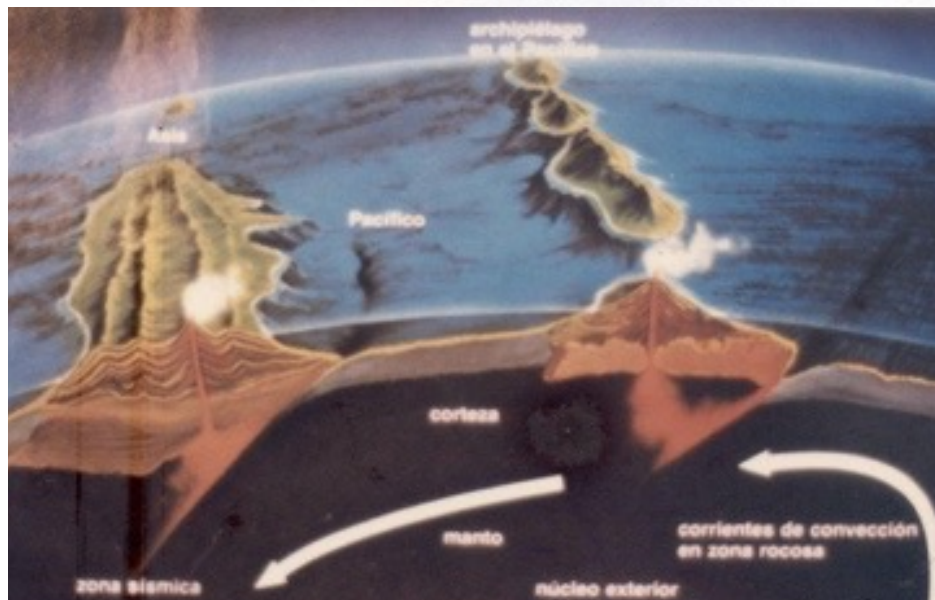


CHIRIBIQUETE



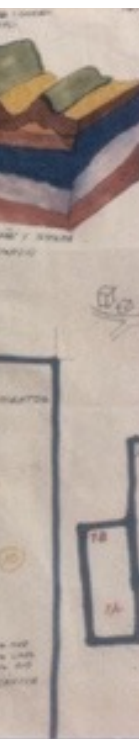
Figura 6. Conceptos para maqueta

CONCEPTOS PARA MAQUETA GEOMORFOLOGICA - TECTONICA - CINCLINALES



Fuente: Fajardo Cobo, 1985.

SALA: VULCANISMO
MAQUETA: TIPOLOGIA VOLCANES



LOGÍD



Estas maquetas relacionan gráficamente los fundamentos de diseño que soportan una actividad proyectual que, a su vez, se sustenta en la interrelación y concepción de diferentes variables para poder idear. Precisamente, eran los talleres de diseño básico, donde se trabajaba el campo bidimensional y la concepción y estructura del espacio, eje transversal en los ejercicios base, para los diferentes talleres de formación. Dichos espacios permitían al estudiante, acercarse desde el dibujo, el volumen, la experimentación y el trabajo práctico, a la construcción y concepción de la forma.

Huancayo, Museo Ambiental Interpretativo: una experiencia gestada en el Cauca

Esta experiencia de diseño tuvo una duración de cinco años, dos de los cuales se dedicaron a la planeación, donde se logró que el museo a diseñar quedara registrado en el plan curricular de las escuelas del Resguardo de Puracé. Este era un factor primordial para la sustentabilidad del proyecto en el tiempo: si la escuela garantizaba fortalecer el turismo desde el cuidado del territorio, a través de procesos pedagógicos con los niños, el proyecto sería ejemplo para otras zonas del país y sería un éxito, en términos del cuidado del ecosistema.

Después de analizar los requerimientos, el equipo de diseño, dirigido por Renzo, procedió a definir las estrategias de diseño que, de acuerdo con sus palabras, correspondían a “planificación, diseño, construcción, montaje”. Para desarrollar dichas estrategias,

Renzo realizó el montaje y la adecuación de los siguientes talleres: depósito de materiales y acopio; áreas de herramientas y máquinas; taller de estructuras; taller de modelado; taller de acabados y color; estudio de diseño y fotografía.

Estos talleres se conectaban con los de Diseño Aplicado, Modelado, Comportamiento de Materiales, y el taller de Técnicas Pictóricas, correspondientes al plan de estudios del Programa de Artes Plásticas con énfasis, en los cuales se trabajaba y experimentaba la forma, desde la superficie que la compone. Precisamente, la forma, constituida por una serie de líneas, facilita conformar un volumen, espacio vacío definido por superficies que están ancladas por dimensiones. Estas últimas, a su vez, permiten controlar altura, ancho y profundidad, los cuales son conjunto de elementos que es posible visualizar, cuando se representan en un formato, dados sus límites externos.

Asimismo, se experimentaba con el color, definido por las diferentes longitudes de onda que nos da la luz, junto con diversos materiales al trabajar desde la maleabilidad o dureza que los caracteriza, al relacionarlos y mezclarlos entre sí.

Una vez se adecuaron los diferentes espacios de trabajo, en colectivo con el equipo interdisciplinar, se revisaron las potencialidades del contexto, para ver cómo se articulaba la movilidad y la riqueza de este, al haberlo estructurado.

Algunos de los elementos estructurales que se tuvieron en cuenta para la maquetación del museo estaban articulados

con las riquezas naturales y culturales del contexto, así como con el circuito turístico que incluye centros arqueológicos como San Agustín y los hipogeos de Tierradentro, todos cercanos a Popayán, uniendo así los departamentos de Huila y Cauca.

Esta ruta se debía articular desde un Centro de Visitantes, atractivo que fomentaría el uso de esta vía y serviría de puerta de entrada al programa general de interpretación del museo, como nos lo dice Renzo, que recuerda las conversaciones frente a lo que se articularía al museo, concebido como un sistema:

...el conjunto: cafetería, auditorio, micro central eléctrica, salas de exhibiciones, senderos interpretativos, miradores, su alto valor escénico ofrece posibilidades únicas por el momento, lo que hace que dicho Centro de Visitantes, pueda ofrecer interpretaciones hacia parques vecinos como Cueva de los Guacharos, Munchique. El conjunto se podrá desarrollar como centro piloto y la experiencia aportada servirá para futuros Centro de Visitantes de otros parques nacionales. Fajardo Cobo, 1985.

Esta relación era posible por la cercanía del proyecto a la ciudad de Popayán, lo que facilitaba el desarrollo de estrategias pedagógicas y de comunicación visual; algunas de ellas, dirigidas a colegios y universidades de la ciudad que incluyeran, en sus currículos, visitas controladas y constantes al museo. Estas visitas, además, se articulaban con otras dinámicas diseñadas dentro del circuito turístico Huila-Cauca, en correspondencia con

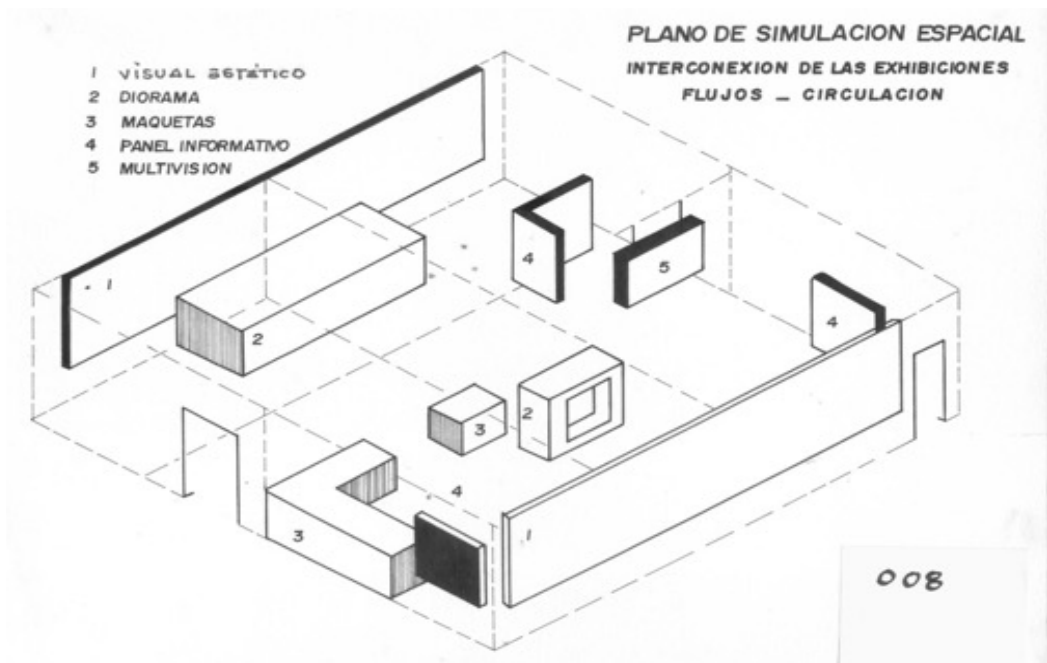
el patrimonio material y de culturas vivas que se encuentran en estos dos departamentos. Al respecto, los objetivos del Centro de Visitantes proyectan esta posibilidad:

- Mostrar aspectos sobresalientes de la región en forma secuencial y natural: gea y clima (aspectos abióticos); flora y fauna (aspectos bióticos); asentamientos humanos (aspectos históricos culturales).
- Crear motivación hacia los sitios de interés del Parque y utilizar las facilidades que se han desarrollado como senderos interpretativos y miradores.
- Informar sobre el Sistema de Parques Nacionales.
- Incrementar conciencia conservacionista, mostrando la importancia de las reservas en lo referente a: protección de cuencas (reservas hídricas); protección de especies (reservas genéticas y científicas); protección de los valores culturales; educación ambiental. (Fajardo Cobo, 1985.)

A este patrimonio natural se le suman las riquezas hídrica, volcánica y cárstica de la región; también la zona del Macizo Colombiano, considerada la Estrella Hidrográfica Colombiana, pues da lugar al nacimiento de los ríos Cauca, Magdalena, Patía y Caquetá. Por otro lado, el marcado vulcanismo hace de la zona un espacio de contrastes, con ricos suelos de intensa actividad agrícola, bosques naturales, páramos y bosques de niebla de gran contenido de agua, gracias a una intensa acción glaciario del pasado.

La diversidad, articulada a la gran riqueza de flora y fauna, se interrelaciona con la acción cárstica que dio origen a colinas y cuevas en el Parque Nacional Puracé, como es la Cueva de los Guácharos. Justamente, este espacio fue incluido en el circuito turístico antes mencionado, con la finalización de la vía de acceso. Esto generó una serie de variables que se debían trabajar en relación con la orientación de las exhibiciones, para desarrollar en el proyecto con el Centro de Visitantes, según lo que vemos en el esquema general:

Figura 7. Salas del Museo



Fuente: Fajardo Cobo, 1985.

Esto forjó una comprensión dinámica de cómo se interrelacionan dichos componentes, para lo cual se establecieron, de forma interdisciplinar, los siguientes acuerdos:

- Crear motivación hacia los sitios de interés del Parque y utilizar las facilidades que se han desarrollado como senderos miradores.
- Informar sobre el Sistema de Parques Nacionales, generando motivación hacia otras reservas del mismo.
- Incrementar una conciencia conservacionista mostrando la importancia de las reservas en lo referente a: protección de Cuencas (reserva hídrica); protección de especies (reserva genética y científica); protección de valores culturales (búsqueda de una identidad nacional y educación ambiental).
- Aminorar mediante la concientización así lograda, el impacto que el visitante podría causar.
- Mostrar valores sobresalientes, de difícil acceso o de acceso vedado y en general aquellos que el visitante común no podría ver con facilidad. (Fajardo Cobo, 1985.)

Todo lo anterior, detona otra serie de compromisos frente a las exhibiciones que promueven como eje una experiencia real de aprendizaje,

Para que dicha experiencia sea lo más completa posible, deben participar en ella el mayor número de aspectos del ser humano: estéticos, emotivos, intelectuales y físicos. Por ello vamos a exponer varios niveles de relación entre la exhibición y el visitante: desde un nivel puramente informativo (un texto, por

ejemplo), un nivel visual estético (foto mural, emblema, afiche, etc.), un nivel de exterocepción en una maqueta o diorama que implican movernos a diferentes ángulos de visión e inclusive tocar, en el caso de la maqueta y un nivel participativo donde el visitante manipule o juegue con elementos de la exhibición para producir un resultado. (Fajardo Cobo, 1985.)

Estos niveles muestran que lo más importante de la exhibición –que también iba a ser fija y permanente–era proporcionar una experiencia diseñada que, además de formativa, fuera agradable al visitante. Como dice Renzo, “a los materiales se les da una función para transformar el mundo, la cotidianidad” R. Fajardo Cobo, (comunicación personal, 19 de agosto de 2022).

El museo logró formalizarse en 1990, con todos los espacios proyectados desde el diseño, donde se construyeron maquetas a escala que permitían conocer e interactuar con diversos sectores que introducían, además de la riqueza biodiversa del Parque Natural Nacional Puracé, los fenómenos atmosféricos que contextualizan los pisos térmicos y la vida de esta área protegida, tal como puede verse, a continuación, a través de diferentes imágenes que dan cuenta de algunas de las salas diseñadas:

Figura 8. Ciclo hidrológico. Sala Geomorfología. Museo Huancayo.



Fuente: Fajardo Cobo, 1985.

El tema de esta maqueta contenida en un panel visual de 2,40 m x 1,20 m, es el ciclo hidrológico. Aquí se narra el viaje de una gota de agua, mostrando los ciclos de evaporación, condensación, interceptación, precipitación, tal como lo puntualiza Renzo, quien también comenta que la función informativa de este panel es dar a conocer datos sobre los contextos que se tejen alrededor del parque, gráficas, esquemas y otros códigos (Figura 8).



MARQUETA INTERACTIVA
NIVEL DE INTERACCION
" CONTEXTO COSMOLÓGICO "
2.40 X 2.40 X 200 HTS
SALA DE GEOLOGIA Y VULCANISMO

E-6
TIERRA

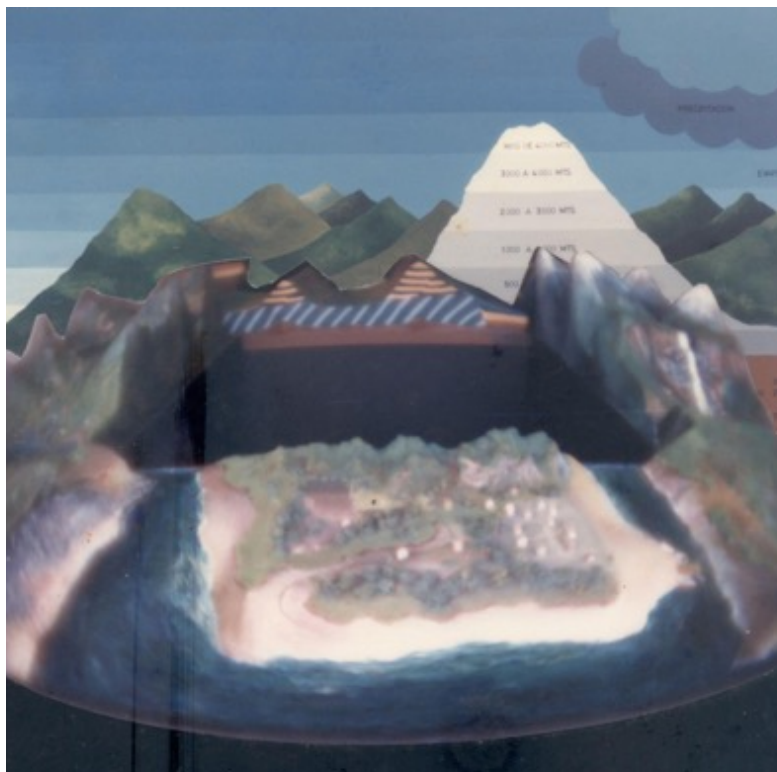


Figura 9. La Tierra

Fuente: Fajardo Cobo,
1989.

Esta maqueta contenida en un panel visual de 4,00 m x 2,20 m x 1,00 m x 0,75 m, hace parte del contexto cosmológico. En el panel izquierdo, sobre negro profundo, se destaca la Tierra solitaria acompañada de estrellas tenues y la galaxia de Andrómeda. Mientras que en el panel frontal se observa una ventana imaginaria de una nave espacial con pantalla de simulación electrónica manipulada y guías interpretativas (Figura 9).

Figura 10. Glaciarismo



Fuente: Fajardo Cobo, 1985.

En esta maqueta, el visitante puede interactuar con un panel circular giratorio que da cuenta de algunos lagos de origen dolínico y dolinas, estalactitas, estalagmitas, glaciares, turberas, así como de un paisaje rodeado de selva virgen interpretando al visitante los valores del área protegida como reserva hídrica, genética y recreacional (Figura 10).

Figura 11. Un pequeño ecosistema



Fuente: Fajardo Cobo, 1985.

Esta ilustración la contiene un formato de 160 m, hecha en relieve 3D en resina poliéster. Muestra un ecosistema vital para la vida del páramo (Figura 11).

Figura 12. Estereoecepción



Fuente: Fajardo Cobo, 1985.

Este panel ilustrado hace introducción a la fauna y los rastros de los animales. Se trata de la maqueta de estereocepción para introducir sutilmente conceptos de mimetismo y camuflaje, por medio de un sistema mecánico y electromecánico. La constituye un diorama en U, cuya escala es de 1:1., con iluminación ambiental.

Los paneles muestran el proceso de formación de un bosque hasta su clímax. Diversos módulos de 2,40 m x 1,20 m cada uno, acompañados de un panel informativo con ilustración y fotomontajes como una guía interpretativa. Igualmente, aprovecha la iluminación ambiental.

Todos estos paneles dejan ver el desarrollo de un proyecto que se articuló no solo al contexto del Parque Natural Nacional Puracé, sino que desarrolló un ecosistema vivo tejido al planeta Tierra y que involucró diversos fenómenos atmosféricos, fotosíntesis, cuidado de la naturaleza, caminos y hábitat de animales y fauna en general, así como pequeños ecosistemas que mantienen la humedad y la vida del Parque, por medio de lenguajes como la ilustración, la fotografía y el dibujo. Estos últimos se formalizaron a través de maquetas y dioramas, sin dejar de lado el agua como centro, siendo esta un elemento articulador y gestor de vida. Un proyecto interdisciplinar de investigación creación.

Reflexiones finales

Este proyecto fue un piloto que articuló región, cultura, turismo y diseño, en un contexto diverso de difícil acceso, que posibilitó la interacción de diferentes disciplinas y la participación de los

estudiantes del Programa de Artes Plásticas con énfasis en Diseño, quienes tenían una formación integral que les permitía abordar este tipo de retos bajo la dirección del maestro Renzo.

Aunque la materialidad hídrica del proyecto desapareció por acciones insurgentes, la experiencia de formalizar un museo vivo fue detonante de múltiples posibilidades, en la formación de los estudiantes y la proyección de un programa de Diseño Gráfico que, hoy, es una realidad, al abrir caminos de investigación que permitieron ver en el departamento del Cauca un potencial para formar diseñadores desde la diversidad de los contextos, que a diferencia de otros programas de diseño del país, no tienen a la industria como soporte.

A través de esta experiencia se muestra cómo el diseño es mediador y articulador de conocimientos y saberes, cuando la gente es su eje, haciendo parte de la investigación. La circulación y los recorridos de la región se diseñaron desde la experiencia vivencial del turista, dándole un valor agregado: cuidar la naturaleza haciendo parte del ecosistema.

Es importante resaltar que antes de llegar al producto final que era la instalación del museo vivo, se diseñaron cartillas premuseo, las cuales orientaban de una forma didáctica al turista y al habitante de la región no solo acerca de los recorridos permitidos en el área protegida, sino también sobre cómo cuidar el parque nacional y conservar, al tiempo, el ecosistema.

Aunque no desarrollamos todo el proceso y dinámica del proyecto aquí expuesto, así como la visualización de los

productos que se entregaron, es importante consignar lo siguiente: los dioramas se realizaron más anchos de lo planeado, el cóndor tuvo más de dos metros de envergadura. Esto, aunque trajo como consecuencia una ligera modificación en la puerta de salida, permitió una ventaja adicional: oscurecer más la sala de dioramas y evitar reflejos molestos. La sala correspondiente a la Exhibición 7, donde se ubicaron los muestrarios y que tuvo dos flujos posibles, se modificó para una interpretación tipo “aventura” especialmente llamativa para los niños. Ello fue posible gracias a su ampliación a escala en correspondencia con la realidad del contexto, sin afectar su función práctica; los flujos se acoplaron al plan de interpretación y construcción.

Referencias

- Archivo Central Universidad del Cauca.
- Castaño Uribe, C. (2022, 19 de agosto). Piedra angular de la forma de pensamiento ancestral que hoy se sigue investigando. Noticias RCN. https://youtu.be/7QGpjEf_cZQ
- Fajardo, R. (1985). Manuscrito proyecto Huancayo. Inédito.
- Leborg, C. (2016). Gramática visual. Gustavo Gili.
- Munari, B. (1987). Diseño y comunicación visual: contribución a una metodología didáctica. Gustavo Gili.
- Orozco-Álvarez, Marisol (2020), Los retos del diseño en contextos multiculturales de diversidad lingüística. En: V. Devalle y M. Garone Gravier (Eds.), Diseño latinoamericano. Diez miradas a una historia en construcción, (pp. 145 - 176). Ediciones USTA, Politécnico Grancolombiano, Editorial UTADDO.
- Wucius, W. (1995). Fundamentos del diseño. Gustavo Gili.
- (1986). Fundamentos del diseño tri-dimensional. Gustavo Gili.
- (1986). Principios del diseño en color. Gustavo Gili.
- (1991). Fundamentos del diseño bidimensional y tridimensional. Gustavo Gili.



Cartas desde el algarrobo

Cartas desde el algarrobo

Ever Patiño

Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, Colombia.
everpatino@itm.edu.co

RAD.crbqt.2024.1.307

Medellín, 4 de febrero de 1977

H

ola, ma. ¿Recuerdas cuando yo era pequeño que podía identificar el olor hasta de las hormigas?. Pues bien,

en Medellín, hay olores diferentes a la finca, no sé si mejores o peores, solo diferentes. No logro acostumbrarme al olor a humo de los buses, pero los laureles que rodean la UPB desprenden una fragancia leve, en algunas horas del día, que me hacen sentir tranquilo. Pero no te imaginas, ma, como se enciende mi cabeza cuando llego a la universidad. Es como si mi cabeza no pudiera procesar tanta información: huele a trementina, cigarrillo, café, tierra, paño y cedro. Cuando vamos al laboratorio de fotografía, los químicos para revelar me entran como una ráfaga, son tan penetrantes que hasta los puedo saborear. Las clases por las mañanas son difíciles para un hipersensible como yo: algunos compañeros no se bañan, entonces se mezcla el olor de sudor, el de la cobija, el pachulí de los aseados con el tabaco y los humos de otras hierbas de la noche anterior. Para acabar de ajustar, en el centro de la facultad hay un algarrobo.

En serio, ma: un gran y bello algarrobo con su característico olor a pecueca, en toda la mitad de mi centro del saber.

Algunos días me pregunto si estudiar diseño es lo mío. Sí, yo sé que dibujo bien, pero parece que mi habilidad no es suficiente. Llego con mis trabajos y me estrello contra un muro de justificaciones y textos incomprensibles. Acá no soy especial, ni siquiera peculiar o extraño, un poco raro tal vez. La habilidad expresiva la tienen muchos de mis compañeros, así que de pronto no soy tan bueno. O ¿crees que estaré divagando en mis inseguridades? El hecho es que siento un vacío en todas mis clases, y en la clase de Dibujo, en la que debería sobresalir, soy otro del montón, y la habilidad del profe Luis, ni te imaginas. Creo que no llegaré a su nivel.

Precisamente de él te quería hablar. De Luis, su nombre completo es Luis Alfonso Ramírez Arango, y tendrá unos 24 años. Es un hombre de contextura delgada que contrasta con la gruesa y profunda intensidad de su voz. Es amable, pero frío en su trato. Es lento en su andar, pero tiene una cadencia y una seguridad que se le reconoce desde lejos. La mayoría de las veces viste jeans de corte recto, camisas de colores fríos que lleva siempre por dentro, y unas sencillas correas y zapatos oscuros.

Pues bien, tú te maravillabas de la forma como yo retrataba lo que veía –muy difícil saber qué opinaba mi papá, puesto que cuando lo veíamos solo hablaba de lo mal que está el país–, de la similitud, precisión y sobre todo pasión con el que recreaba los paisajes y las personas de la finca. Pero no te imaginas, ma, lo que

es capaz de hacer Luis. Él hace que el lápiz y el pincel se deslicen tranquila y finamente por el papel y, sin mayores pretensiones que enseñar, logra asombrarnos cada vez.

Medellín, 13 de agosto de 1977

¿Cómo va todo en la finca? ¿Siguieron con problemas con las plataneras? Espero que Jairito no esté de muy mal humor.

Sí, yo sé que no te gusta que llame a mi papá por su nombre y mucho menos en diminutivo, pero déjame que lo disfrutemos en nuestra intimidad. Obvio, nunca se lo diré verbalmente, pero decirlo de esa forma me hace sentir importante, como supongo se siente él dirigiendo y gritando de manera obtusa y mezquina a los jornaleros. Obedecer, obedecer y obedecer. Claro, obedecerlo a él, obedecer el conservadurismo recalcitrante de él y de los suyos.

Ayer salí del apartamento de mi tía, iba afanado para clase de las 8:00 a. m. Me había quedado hasta tarde en el balcón dibujando los árboles, los apartamentos, vigas gruesas que los sostienen, y las personas que se sientan a conversar en la plazoleta de la Nueva Villa de Aburrá. Al salir del edificio, me encontré con Luis. Él también iba camino a la Universidad, pero no afanado como yo. Creo que en los meses que lo he conocido nunca lo he visto apresurado. También vive con su familia en "La Villa", así es como le dicen todos.

Nos fuimos caminando para la Universidad, yo por vergüenza no le quise decir que iba tarde, además conversar con él siempre es muy agradable. Aunque, evidentemente, es muy

modesto y parece que le cuesta mucho hablar de él. Me contó que, cuando estaba terminando de estudiar Arquitectura, se ganó un Salón de Arte Joven. Cosa que no me extraña, porque desde que lo conocí, en el primer semestre, me asombró la habilidad y el manejo técnico que tiene con la acuarela. Deslizar la gota con el pincel, de una manera armónica y controlada, es difícil, y él lo hace ver muy fácil y natural. Además, no es solo su capacidad técnica, sino lo que logra transmitir lo que proyecta con las ondas, las gotas y las manchas que dibuja.

Es paradójico que cuando creo que lo estoy alcanzando, encuentro que hay muchas capas en su trabajo, y estoy cada vez más alejado. Es extraño, pero no por eso menos real: entre más me acerco, más me alejo. Algunos amigos me dicen que ya me está entrando el diseño, cuando hablo de este tipo de cosas, pero sé que tú me entiendes. Yo, al contrario, no creo que me esté entrando al diseño, sino el arte y la naturaleza. El significado de las cosas me conmueve, creo que es un pensamiento más del arte que del diseño. Pero ¿qué voy a saber yo?

**Medellín,
4 de marzo
de 1978**

Hola, mamá hermosa, ¿cómo está tu vida? ¿Cómo están tus flores? ¿Cómo está tu corazón? Disfruté mucho de mi tiempo contigo en Navidad, tú me reconfortas y me llenas de cariño y ternura. Pero creo que ahora estoy encontrando mi lugar en Medellín, en Belén y sus antejardines, en la circularidad de las calles de Laureles que me

va envolviendo en papel periódico y me hacen madurar obligado, cual aguacate antes del almuerzo. Me falta mucho por recorrer, pero me estoy tomando mi tiempo. Mis amigos se vuelven más cercanos y familiares.

Este semestre tengo nuevos profesores, muchos de ellos son arquitectos y artistas de la Universidad Nacional. Se reúnen en el algarrobo a fumar y tomar tinto luego de las clases, hablan y se ríen sin parar. Me intriga mucho saber sobre qué hablan. Mis amigos y yo especulamos sobre el contenido de sus diatribas. Mis amigos creen que hablan de arte y pedagogía, pero yo creo que hablan de Héctor Lavoe con unos acentos de los Rolling Stones, de cerveza con unos tragos de aguardiente. Allí, me encuentro con Luis regularmente, me pregunta sobre mis avances en acuarela e intercambiamos apreciaciones de la técnica versus el concepto, de la obra versus el artista.

Me habló de su periodo de estudiante, de "rebeldía juvenil", como él lo llama. Le tocó estudiar durante la movilización estudiantil del 71. En ese entonces, estudiaba en la Universidad Nacional, pero a raíz de tantos paros, y viendo que el ritmo académico se estaba ralentizando cada vez más, decidió estudiar en la UPB. Para mi sorpresa, a sus papás no les disgustó que perdiera el tiempo que había invertido estudiando ingeniería civil. Por el contrario, a su papá, que es bien parecido al mío, le alegró que su hijo dejara de estudiar en una universidad pública, una universidad del pueblo, para ingresar a una universidad privada fundada por los conservadores antioqueños. Creo que el papá

pensaba que lo recto ganaba un adepto más, que la cristiandad lo convertiría en buen ciudadano.

Pero seguro olvidaba la autocrítica, el pensamiento autónomo y libre de Luis. El cambio de centro educativo no evitó que participara activamente en la movilización popular, donde los maestros y los estudiantes junto con el movimiento campesino y obrero sacudieron al país en busca de equidad, calidad educativa y un sinfín de reivindicaciones políticas y sociales que hoy, casi 7 años después, siguen más vivas que nunca. También me dijo que él creía que lo que pasó en Colombia era también parte del espíritu de la época, guardando una relación directa con el Mayo francés de 1968, donde los estudiantes salieron a las calles de forma espontánea en contra del capitalismo, el autoritarismo y el imperialismo reinante y dominante.

Creo que podría estudiar arte o arquitectura en la Universidad Nacional o en la Universidad de Antioquia. ¿Qué opinas?

Medellín, 4 de septiembre de 1978

Hola, ma. Disculpa por no escribirte antes. No tengo una excusa alguna que te pueda satisfacer. Pero

has estado en mis pensamientos continuamente. Los días y las noches se me pasan rápidamente, y entre la universidad, el dibujo, lavar mi ropa, divagar, vagar, amar y soñar, se me van los días. Tampoco ayuda perderme entre las curvas de mis compañeras, representadas en sus pliegues y sonrisas, y embriagarme, algunas

veces, de belleza y otras de étlico. Me gustan más las primeras que las segundas, pero ambas no faltan. En las dos borracheras encuentro sonrisas. Las segundas son más efímeras y ligeras, y las primeras me atraviesan y me llegan al alma.

Este semestre tengo nuevamente clase con Luis, y estoy realmente contento y fascinado. El curso se llama Semiótica, y en él, el profe nos habla sobre el significado de las formas. Encuentro gratificante encontrar que los significados trascienden lo que yo entendía por diseño, que le aportan al diseño lo que yo creía que era solo del arte, le regalan sentido, profundidad y proyección. Imagínate, ma, entender el porqué algo que para mí es feo y detestable, para ti pueda parecer bello y mágico. Yo, por ejemplo, no sé todavía por qué te parece lindo mi papá, pero eso es harina de otro costal, creo yo, entre otras cosas porque yo soy bien bello. ¿Cómo algo tan bello pudo salir de algo tan feo? Pregúntale a la virgen en tus oraciones, madre.

Cada semana de clase con Luis son discusiones interminables, en donde él nos motiva a pensar sobre lo que comunican los objetos que diseñamos. Además, él vincula de manera magistral lo que hemos hablado de la movilización estudiantil, de la crítica al estamento y al pensamiento conservador, a la manera como el diseño debe ser también un vehículo para la transformación social, o al menos para la reflexión. Creo que él y algunos otros profesores, al ser artistas, les imprimen a sus clases mucha creatividad, pero una creatividad con propósito, fundamento y pensamiento.

Por causa de esas clases le volví a preguntar sobre el movimiento estudiantil del 71. Me contó que, cuando estudiaba arquitectura en la UPB, hacía parte de una iniciativa que bautizaron como "El grupo de los 20". Posteriormente, para restarle valor y menospreciarlos, los que eran contrarios a sus ideas decían que el grupo de los 20 cabían en un Volkswagen. ¿Te acuerdas del carro que te gustó mucho la última vez que nos vimos? ¿Que parecía un cucarrón? Pues decían que en ese minúsculo carro cabían los pensamientos de los 20, porque eran muchas personas, pero, según ellos pocas pensaban.

Él me dijo que no era de los que pensaban, que era uno más del montón. Que los que pensaban del grupo eran sobre todo Carlos Mesa y Francisco Sanín, sus compañeros de segundo año de arquitectura, igual de beligerantes que él, con los que compartía ideas de Marx y Foucault. Pero yo estaba seguro que él era una de las mentes tras bambalinas. Y, posteriormente, en una conversación de unos profesores lo pude comprobar: él era el líder intelectual del movimiento. Su modestia no le permite autorreferenciarse. En este momento, frente al escritorio, y viendo por mi ventana, no me cabe duda de la trascendencia de sus aportes para buscar una educación de calidad y reflexionar sobre las diferentes maneras de hacer ciudadanía a partir del diseño, el arte y la arquitectura. Espero que, en un futuro, lo puedan apreciar.

Medellín, 5 de febrero de 1979

Hola, ma. Espero que yo no te haga mucha falta, pero déjame decirte que tengo ese efecto en las mujeres. Eso quisiera, la verdad es que me olvidan fácilmente.

Es posible que sea porque tengo una cara común y corriente, ni muy fea ni muy linda, ni muy redonda ni muy cuadrada, soy el promedio. Mi cabello no es ni muy claro ni muy oscuro. Me dicen que soy mestizo, mezclado, ni de allí ni de allá. Parezco inacabado. ¿Será por algo tan trivial que no permanezco? Puede ser porque, en general, las personas son triviales, ligeras. O ¿quizás estoy dolido porque me olvidaron? Es mejor ver las fallas en el prójimo y evitarlas ver en uno mismo. Pero, al final, eso mismo que veo repetidamente en los demás es el miedo que me carcome: ser insignificante y frívolo, ser ajeno a la profundidad. Palabras más palabras menos, estoy despechado...

Para acabar de ajustar, este semestre no tengo clase con Luis, y mis amigos andan distanciados. Puede que sea solo una impresión de inicio del semestre, pero hemos cambiado, yo he cambiado. Estoy recibiendo clase de cerámica con Pablo Jaramillo, un gran artista plástico y ceramista. Me gusta bastante la plasticidad del barro, me recuerda el trabajo con el dibujo. Con ningún otro material había sentido esa misma cualidad de transformación y adaptación a través de las manos.

Saliendo de una clase de cerámica me encontré con Luis, en el algarrobo. Ya no me parece tan extraño y gracioso su olor, pues, el del árbol, no el de Luis. Le aprendí a coger cariño, y

cuando el fruto no está maduro me hace falta la personalidad que le imprime al lugar. El algarrobo está rodeado por una jardinera en granito en el que he perdido mucho tiempo de mi estancia universitaria. Quisiera decir que discuto sobre el destino del mundo, pero, en general, es sobre el destino de la noche, de nuestra noche. El día que me encontré con Luis me contó sobre la Galería de la Oficina, un espacio de exposiciones artísticas donde muchos de los profes de la facultad presentan sus obras y donde él mismo ha mostrado su trabajo de pintura en acuarela. Yo sabía que muchos de mis profesores eran de formación artística, pero no sabía que ejercían la profesión de esa manera y que eran tan activos en la escena creativa de la ciudad. Eso me demuestra que, al igual que Luis, los demás profesores tienen mucho para decir, tanto dentro como fuera del aula. Eso me motiva para seguir buscando mi voz, no solo en el dibujo, sino en el diseño. ¿Qué tengo para decir? ¿Qué crees, ma?

De todas maneras, intuyo que esas ganas de tragarse el mundo no son suficientes para realmente cambiarlo. El mismo Luis me cuenta que él y varios profes quieren seguir transformando los cursos y, en general, la facultad, para que, tomando la poesía del arte, pueda acercarse más a la practicidad del diseño. Esto es importante, porque quieren que el proceso de diseño sea más metódico y estructurado, sin perder la creatividad y la intuición que tienen como fundamento en la facultad.

Medellín, 24 de agosto de 1979

Hola, mamita linda. Otra vez yo y mis diatribas. Te sigo escribiendo, porque me dijiste que te gustaba, pero sigo creyendo que es más eficiente por teléfono, claro que entiendo que la velocidad para ti no es muy importante. Acá en Medellín, el tiempo parece transcurrir a otro ritmo, con otra cadencia. Parece que el tiempo no es movido por el aire y la humedad del río como en la finca, sino por la inmediatez de los autos y los pensamientos recurrentes y afanados, o más bien afilados. Es un sentimiento brusco, tosco. En la finca, mi papá es el brusco, pero el paisaje es amable y acogedor. Acá parece que todo es caótico y descontrolado. Me cuesta a veces.

Luis me invitó a la inauguración de una exposición suya. Él me había hablado sobre la Galería de la Oficina, pero no había tenido la oportunidad de conocerla. Salí de clase este viernes y me fui con mis amigos al centro de Medellín. Nos fuimos antes del anochecer caminando por San Juan hasta llegar a la avenida Oriental, cruzamos unas cuantas cuadras y giramos hacia el oriente para subir por la avenida La Playa. La Playa es una calle muy agradable, con grandes ceibas que me recordaron nuestra tierra, tiene canalizada debajo del asfalto la quebrada Santa Elena. Resulta paradójico la idea de belleza de la actualidad, reemplazar el agua para hacer los caminos de los automóviles. Otra vez, la velocidad sobre la amabilidad. Aun así, fue agradable pasar el tiempo con mis amigos, tomando una cerveza y recibiendo el viento en nuestras caras, mientras veíamos el contraste entre las ceibas y los grandes edificios.

Luego fuimos en busca de la galería. Es una casa de una sola planta, pero cuya altura me recordó la generosidad del espacio de nuestra casa y las de nuestros vecinos. Presenta una fachada majestuosa con un enorme balcón desde el que entran los sonidos de la calle, recorriendo los corredores y patios que la atraviesan. La puerta enmarcada en el centro de la fachada se ubicaba a media altura, coronando unas escalas que dan medio giro y que permiten posarse levemente por encima del nivel de la calle.

Tras pasar el umbral de la puerta, un pequeño zaguán conduce a un patio del que se pueden ver dos enormes puertas que dan paso a un salón. El patio, convirtiéndose en corredor, continúa atravesando la casa y permitiendo entrar a todas sus habitaciones. Allí estaba exhibida la obra de Luis: unas hermosas acuarelas que brillaban sobre las paredes blancas, no solamente por la cualidad de los pigmentos propios del material, sino por la calidad del trazo y de su mancha. No se si sentí más admiración por la obra o por el artista. ¡Qué capacidad de expresión la de Luis, y qué facilidad para hacer ver su proceso sencillo y sin pretensiones!

En la galería saludé al profe, pero no hablamos mucho. Éramos muchas personas, en un espacio reducido para el volumen de individuos que recorrían, bebían y se maravillaban. Conocí de primera mano esa otra faceta de Luis, que hasta ese momento me la habían descrito y me la había imaginado, pero ahora mezclada con vino, música e intelecto resultó ser creativamente motivante e inspiradora. En la universidad, pocas veces lo había escuchado reír. Eso no significa que creía que era malhumorado, para nada. Pero allí,

en la exposición, se las ingeniaba para hacer reír con uno tras otro comentario irónico o sarcástico. No está de más decir que ese tipo de humor requiere de una agudeza mental que muy pocos tienen.

Medellín, 14 de abril de 1980

Parece que será un buen año, una nueva década, parece que algo nuevo está pasando. O, al menos, eso es lo que pienso para darme un poco de ánimo.

Ya van seis semestres, es tan poco y, a la vez, tanto lo que llevo estudiando. Estoy un poco cansado, o tal vez mucho y no quiero sonar melodramático. De todas formas, ¿qué voy a hacer cuando me gradúe? ¿Trabajar con mi papá? Dios me libre de seguir los pasos ortodoxos y anodinos de mi procreador. Ojalá el Don nunca lea estas cartas, porque puede disgustarse un poco. Volviendo a lo que me atormenta, quiero terminar de estudiar, pero no sé qué hacer cuando eso suceda. Yo sé que me dirás que vuelva a la finca, y ya veremos, pero romperé una vez más nuestros corazones, al reafirmarte que de una cosa estoy seguro: no quiero volver a vivir con mi padre. Me encanta el paisaje, pisar la tierra húmeda, disfrutar de los tragos en la alborada contigo, con el olor a maíz en forma de arepa, asado lentamente a las brasas y remojado con casi una libra de mantequilla. Pero la nostalgia se rompe con los gritos de mi padre.

A pesar de todo, me he divertido. He vuelto a la Galería de la Oficina y disfruto mucho las tertulias que se hacen dentro y fuera de ella. Solo es pasar la calle y bajo la protección de

las ceibas y, con sillas y mesas improvisadas, disfrutamos de largas conversaciones. Algunas triviales, otras existenciales, unas místicas, otras humanistas, al fin importa poco, porque al otro día escasamente recuerdo algo. Luis me ha presentado a otros artistas, que son también profesores, como Alberto Sierra, también arquitecto y fundador de la Galería la Oficina; Jhon Castles, un gran escultor y geómetra que dobla el metal de manera espectacular; y Hugo Zapata, artista plástico de la Universidad de Antioquia, que pule y le da vida a la piedra como ninguno. Algunas veces, luego de tomar unos tragos en La Playa, nos vamos para la casa de uno de ellos. La verdad, no sé exactamente de quién es la casa, pero le decimos la “Casa de los artistas”. Queda en Villa Hermosa, ¡qué fabuloso nombre! –¿por qué estos paisas estarán tan obsesionados con las villas?–. Se camina aproximadamente 30 minutos a paso de borracho, o un poco más, porque paramos en cada esquina, en la tienda de don Pacho, doña Teresa y don Pedro a recobrar fuerzas e hidratarnos –o, más bien, deshidratarnos– con una que otra cerveza. Luis me contó que, a pocas cuadras, mantuvieron encerradas de manera indigna las ideas nadaístas y vanguardistas de Gonzalo Arango, en la cárcel La Ladera.

Quizás por eso me llamó la atención visitar la casa de los artistas y encontrar personas que, así como en el nadaísmo, expresaban valores opuestos a la sociedad tradicional de Medellín. No eran necesariamente artistas antisistema como los nadaístas, pero estaban inevitablemente descontentos con lo estático y lo tradicional y lo expresaban a través del arte. La casa es, más bien, un caserón

ubicado en una pendiente muy pronunciada que, en otros tiempos, albergaba muchos hijos y la promesa de una vida bienaventurada de progreso ciudadano, y ahora resguarda ideas eléctricas, juveniles, vanguardistas y, en gran parte, revolucionarias, como lo hizo en su momento la sombrilla del nadaísmo. Al llegar allí... pues, ¿qué te digo?: una perdición, una rumba desbocada, de la que Baco necesariamente se sentiría orgulloso. Es más, creo que lo vi bailando un par de veces con Eros. Solo recuerdo que Luis se iba temprano, pues debía estar con su familia. Y mis amigos y yo, pues, amanecíamos en cualquier lugar, sobre cualquier cuerpo, tapizado o no. Espero que no te decepciones, pero prometí ser sincero y transparente contigo.

Medellín, 31 de agosto de 1980

Hola, mami, ¿cómo va todo? Se me había olvidado contarte que Luis me invitó hace algunos meses a una exposición que te hubiera encantado. Se llamaba “El arte en Antioquia y la década de los setenta”. Fue producida por su amigo Alberto Sierra, quien además fundó con Beatriz González, Rodrigo Callejas, Martha Elena Vélez, Ronny Vayda y otros artistas que te he mencionado –muchos de ellos también profesores de la UPB– el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). Beatriz González es una artista gráfica increíble que habla de la cultura popular colombiana; Rodrigo Callejas es un pintor y ceramista asombroso; Martha Elena Vélez es una artista que llena su obra de color; y Ronny Vayda, un arquitecto también de la UPB que hace unas esculturas con vidrio y metal.

En el MAMM, vi por primera vez la obra de Débora Arango. ¡Mamá! ¡Qué manera de retratar la antioqueñidad, al paisa! ¡Qué manera de representar a las mujeres que lo tienen que resistir! El profe me contó sobre la crítica directa que hacía Débora sobre las instituciones conservadoras. Con su ímpetu rebelde, contestatario y revolucionario, creo que me recordó mucho a ti, a tu manera de resistir de manera creativa y visceral las embestidas de tu marido.

Pienso que, en el proceso de estudiar diseño, también he estudiado arte. Algunas veces el equilibrio se pierde y estudio más la segunda que la primera. Cada vez me acerco, bajo la guía del profe, a dominar el trabajo de la acuarela. Luis me deja entrar a sus cursos, y me impresiona como puede explicar lo mismo que ya me ha enseñado de diferentes maneras. Pienso que, al ser un lector apasionado e incansable, le posibilita actualizar su propio discurso y, sobre todo, autocriticar sus ideas y pensamientos para mejorarlas y proyectarlas en la docencia.

En la autocrítica, también veo un reflejo de mí. Me doy duro contra el mundo, contra mi propio mundo, pues yo lo he construido. ¿Qué nos determina? ¿Nuestros pensamientos o nuestras acciones? ¿Qué piensas, ma? Mi papá me diría que me ponga a contar frijoles o plataneras para que deje de pensar en tanta bobada. Pero yo sé que tú me comprendes. Mis ideas me abruman constantemente, me siento intentando amaestrar un caballo brioso que tiene más de salvaje que mi padre. Será que, en el intento de alejarme de él, me le estoy acercando más. Por eso creo que soy más pensamiento que otra cosa. Sé que tú me

dirías que estoy descubriendo el agua tibia, y que eso que llamo pensamiento, pues es el alma. A lo que yo respondería que el alma me suena al curita del pueblo, del que no quiero acordarme, porque todo lo que él significa y lo que viví en aquel colegio católico, lo metí en un cuarto de mi mente y lo quemé, para dar cabida y espacio a ideas más aportantes y amorosas.

Si tuviera esas ideas estorbando, no podría memorizar mis conversaciones con Luis. Con el profe hablamos sobre el poder y el significado de las formas de los objetos. Digo hablamos, porque estoy intentando hablar de mi mente en tercera persona. Luis, mi mente y yo hablamos sobre lo que significa, por ejemplo, tener una cruz sobre el cuello todo el día. O desde una perspectiva menos religiosa, con el objetivo de no seguirte incomodando, del significado de usar madera en el sofá de la tía, y todo lo que representa el tipo de patas que tiene. Algo que podría parecer ser frívolo y superficial, está hablando tanto de mi tía, de sus necesidades y deseos, como del diseñador y productor, las condiciones históricas, económicas, políticas y socioculturales que hicieron posible que ese objeto existiera. Eso para mí tiene mucho poder, y me alegra discutirlo con el profe.

**Medellín,
24 de enero
de 1981**

Ya estoy comenzando mi último año en la universidad, mi penúltimo semestre. Disculpa que no fui en Navidad, pero te lo recompensaré en Semana Santa,

la pasaremos de locura entre ramos y rezos. Estoy un poco preocupado, porque creo que no sé nada, solo soy maestro en no hacer nada, en perder el tiempo, lo pierdo con mucha elegancia, eso sí. Pero de crear, nada y de pensar, tampoco. ¿Qué puedo pensar diferente? ¿Qué puedo diseñar diferente? Aunque los proyectos que hago me gustan cada vez más, y lo que planeo y ejecuto tienen cada vez más sentido, no encuentro que se diferencien mucho del trabajo de mis compañeros. No tengo una voz propia todavía, o sí propia, pero no diferente.

Las conversaciones con Luis me ayudan algunas veces a organizar mis ideas sobre lo que quiero hacer cuando me gradúe, otras veces me dejan un poco más perdido. Dentro de todo lo que hablamos, creo que estoy considerando la idea de una vida dedicada a Jesús –mentiras, que no; te imaginé sonriendo con orgullo y admiración–. Más bien, estoy considerando como profesión el ser docente, enseñar a diseñar, o más bien motivar la reflexión. Si logro que algún estudiante se autocritique como yo lo hago, me daré por bien servido. Otra vez estoy molestando, no le desearía ese mal a nadie. Me refiero más a la crítica que posibilita la construcción del pensamiento propio, pero ojalá de una manera sana y productiva.

Creo que cuando Luis encontró en la docencia una forma de vida, lo hizo para darle un sentido más profundo a la vida. ¿Existirá una responsabilidad más noble y un acto más poderoso que el de guiar procesos de aprendizaje de una manera desinteresada? ¿Qué interés oscuro puede tener un profesor en enseñar? O al menos

eso creo. Cuando hablo con Luis, él siempre me entrega todo lo que tiene, sin miramientos. Quisiera ser así algún día.

Todavía no descarto la idea de ejercer la profesión. Pero parece ser una buena idea, diseñar objetos y ayudar a las personas a construir su propio camino. El diseño me ha ayudado a abrir la mente. Encuentro gratificante observar lo que me rodea, de otra manera, las posibilidades y múltiples lecturas que ofrece el mundo, tanto las materialidades como las inmaterialidades representadas en discursos y reflexiones. Creo que, además, con el diseño puedo transformar ese mundo. Una manera es a través de los objetos que diseño, para hacer la vida un poco más fácil o, al menos, más bella. Y la otra manera es por medio de la enseñanza. Los dos son caminos que no son necesariamente rivales y distantes.

Medellín, 4 de noviembre de 1981

Hola, mami. Ya estoy a pocos días de terminar clases. No sé cuando será la graduación. ¿Si puedes venir? Sería genial que me acompañaras en tan magno evento, para luego recorrer juntos las calles de Medellín. Caminaríamos por todos los lugares que hemos transitado juntos a través de las cartas que escribí desde el algarrobo, pero ya no en letras. Haríamos un viaje a pie, donde nuestro caminar se mezcle con el paisaje en una suerte de despedida. Comeríamos, beberíamos y reiríamos juntos, de la mano, así como en todos los momentos más importantes de mi vida. Pero, esta vez, me estarías entregando al mundo. Sé que conservabas la esperanza de que, luego de mi graduación, volvería

a la casa. Pero creo que ya no es mi lugar. Tu corazón es y será mi hogar, pero esa vieja casona y lo que significa se aleja cada vez más de lo que soy. Ojalá no venga mi papá, para que no nos dañe la fiesta. Pero él no deja solas sus plataneras, gracias a dios, hay algo bueno en su obsesión.

No creas que no me da duro. Yo también estoy triste, pero quiero seguir construyendo mi camino. Sé que será arduo, difícil y traumático, pero será mío. Así como siento propio lo poco que he construido en la Facultad y en Medellín.

Parece que el deseo de ser profesor está mas cerca de volverse realidad. Es posible que el otro año comience a dar unas cuantas horas de clase en la Facultad, disfrutaré el olor del algarrobo ya no como estudiante sino como profesor. Me han dicho que puedo dar Dibujo y Semiótica. Esto es algo que me alegra, porque estaría inicialmente siguiendo los pasos del profe y, de la mano de él, creo que lo haría muy bien. Además, seguiría aprendiendo a su lado. Luis, por ejemplo, en su impulso de reflexión, está pensando en proponer una división conceptual en la Facultad, para que los cursos no se miren individualmente, sino para que se agrupen y sean los pilares que sostienen el diseño. Me ha dicho que podrían llamarse dimensiones: la dimensión estética y comunicativa del objeto, la dimensión técnica y productiva del objeto, y la dimensión funcional – operativa del objeto. Ya te lo explicaré bien cuando vengas, porque en esas ideas veo materializados muchos de sus pensamientos en torno a lo que es el diseño, y estoy muy orgulloso de él.

También estoy contento, porque otros profes, además de Luis, han visto mis avances con la pintura y me están invitando a exhibir mis obras. Ojalá todo se concrete. Sería muy feliz.

Madre mía, eso es todo por ahora. Cuando sepa la fecha de mi graduación, te la haré saber. Cuento los días y las horas para que nos volvamos a ver. No estés triste, mira que mis ansias de libertad las heredé de ti, de eso estoy seguro.

Epílogo Medellín, 17 de octubre de 1981

Si eres diseñador o estudiante de diseño de Medellín, es posible que los pensamientos y reflexiones de Luis Alfonso Ramírez también hayan influenciado tu formación, así como lo ha hecho con la mía. Probablemente, no reconozcas su nombre, pero tu profesor o el profesor de tu profesor, sí. Sobre todo, los que han discutido sobre el diseño adentro de la Facultad de Diseño Industrial de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) estos últimos 40 años saben de su enorme influencia. Además, si has recorrido con minucia y delicadeza los pasillos del MAMM, es posible que hayas visto una de sus obras en las exhibiciones permanentes.

Cartas desde el algarrobo es un homenaje sentido y necesario a él. Se basa en conversaciones informales que tuve con Luis, entre el año 2012 y el 2023, siendo inicialmente su colega y, los últimos años, amigo. Antes de ese periodo, también lo conocí siendo él mi profesor, en el año 1998, y como compañero

de trabajo, desde el año 2004. Pero, en esa época, difícilmente intercambiamos palabra alguna fuera del aula de clase o de la sala de reuniones. Fue en el periodo comprendido entre el 2012 y el 2023 cuando en realidad hablábamos, inicialmente sobre investigación, biomimética y morfología y, luego, sobre la vida, sus turbaciones y alegrías. Luego de que Luis leyera el borrador de este texto, tuvimos una conversación vía Whatsapp el 17 de marzo de 2023, en el que, entre otras cosas, me dijo lo siguiente:

GRACIAS Ever (...) En cuanto a mí, me ha reconfortado haberme dedicado a la docencia... profesión malagradecida generalmente. Hoy pinto... profesión azarosa.

Agradezco profundamente a Luis por dejarme contar parte de su historia en estas cartas. Aunque su estructura sea su vida y se mencionen personajes reales de la historia artística colombiana que ayudaron a crear, junto a él, lo que es hoy el diseño en Medellín, sigue siendo una obra de ficción, en donde la libertad creativa y literaria aflora constantemente, para que, a través de un estudiante ficticio –que es un también un poco de él, un poco de mí y de ti– se perciban los aires y el espíritu de la época en que Luis comenzó como profesor novato a dar clases en la UPB, una universidad privada y católica fundada por la Arquidiócesis, en 1936.

Por último, agradezco a mi amigo Juan David Jaramillo Flórez por ayudarme a darle vida de manera elegante, como es él, a los espacios del centro de Medellín y Villa Hermosa.

Del diseño a
la cerámica:
encuentros
personales

Del diseño a
la cerámica:
encuentros
personales

Zoraida Cadavid Blanco
zoraidacadavid@yahoo.com

RAD.crbqt.2024.1.308

1. Primeros acercamientos estéticos

Corría 1974, año en el que ingreso al Instituto Técnico Artístico (ITAE) de Bucaramanga, capital de la provincia de Santander en Colombia. Bucaramanga está en la zona norte de Colombia, rodeada por la cordillera Oriental de los Andes. Para ese entonces, no tenía ninguna noción de diseño. La primera imagen de diseño que vi, que me impresionó gratamente, fue el símbolo de Artesanías de Colombia. Lo que no sabía era que esa imagen la había diseñado nuestro profesor de Color. Con el tiempo comprendí que muchas otras imágenes como la de Inravisión, la Cámara de Comercio de Bucaramanga, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y la Universidad Industrial de Santander (UIS) eran también parte de la creación y genialidad de nuestro profesor de diseño.

Bucaramanga, donde nací, era una ciudad de provincia a la que, por ese entonces, no llegaban las expresiones artísticas como el arte, la música y el cine de autor que uno

hubiese querido ver. Cuando llegaban películas de Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Stanley Kubrick, entre otros, duraban en la programación solo un par de días, porque no había un público numeroso que ameritara tener en cartelera esta clase de producciones. El cine y la fotografía eran algunas de mis pasiones, aunque era difícil acceder a algunos de esos filmes por ser menor de edad, pero me las apañaba para lograr ver algunas emblemáticas o "raras" para el entorno en el que vivíamos.

En cuanto al arte, el vecindario gráfico que nos circundaba era muy escaso. Solo reconocía a John Constable, Pablo Picasso y Vincent van Gogh. Y esto, gracias a las pinacotecas que llevaban a casa, las cuales consistían en colecciones de reproducciones ilustradas del arte internacional. Posteriormente, fue creado el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, a finales de los años ochenta, lo cual empezó a dinamizar la escena cultural en la región.

2. Experiencias formativas

Conocí a David Consuegra en 1974, cuando ingresé como alumna al ITAE, donde él impartía su cátedra de Color, dibujo y tipografía. En mi experiencia como alumna aprendí sobre diversas expresiones artísticas: las vanguardias pictóricas, la música, el cine, la poesía y la fotografía. Se trataba de una guía inmejorable, impartida por un talentoso profesor.

Me sorprendía sobremanera escucharlo hablar sobre los nuevos movimientos artísticos, algo desconocido para mí. Gracias a él, por ejemplo, supe de la Escuela Bauhaus en Weimar (Alemania) y de su cierre a causa del ascenso del nazismo. Dadas las circunstancias de la Segunda Guerra Mundial, algunos de los profesores de esta emblemática escuela emigraron a Norteamérica, entre ellos Walter Gropius, Ludwig Mies van Der Rohe y Josef Albers. Este último sería quien fundara el posgrado de Yale University en Diseño Gráfico, al que David Consuegra se presentó en 1962. La nómina de profesores que conformaban la Escuela de Diseño de Yale era espléndida, entre sus profesores estaban Herbert Matter, Paul Rand, Arthur Hoener, Herbert Bayer, Norman Ives, Bradbury Thompson, entre otros. David Consuegra me hablaba con frecuencia de todos ellos y del privilegio que significó para él tenerlos como sus profesores, así como de la cercanía que logró entablar con algunos de ellos. En resumen, mi mundo cultural y artístico se llenó e iluminó al conocer a este profesor que, tiempo después, se convertiría en mi esposo y en el padre de nuestros hijos, Juan Diego y Nicolás.

3. Editorial familiar

La familia materna de David Consuegra fue la gestora de una importante editorial en el departamento de Santander, conocida como Editorial La Cabaña. Sus tíos fueron enviados a estudiar Artes Gráficas a Alemania para crear la casa

editorial que, por muchos años, fue un referente de impresos innovadores para la época. No solo fueron impresores, sino también relevantes en el campo de la litografía y la importación de papeles de gran calidad. Tristemente, ya no quedan vestigios de sus piezas y producciones. La idea era trabajar en esta editorial familiar, pero no se dieron las circunstancias y, en 1975, terminamos creando nuestra propia editorial a la que llamamos Editorial Triblos. En ella, invertimos nuestros ahorros y la herencia de su padre. Nos dedicamos a editar algunos libros de diseño, así como libros de algunos artistas, poetas y escritores de Santander.

En Triblos editamos e imprimimos algunos de los primeros libros que produciría el propio David, entre ellos: De Marcas y Símbolos, Educación Musical y Graphica et Lettera. Todo parecía ir de maravilla, pero ninguno de los dos tenía formación como administrador y, así, esta empresa editorial que era el sueño de nuestras vidas se fue a la quiebra.

4. El día a día entre el diseño y la cotidianidad

En el año 1976, David recibió dos llamadas: la primera fue la de Marta Traba, teórica y crítica de arte argentina, que estaba impartiendo clases en la Universidad Central de Caracas (Venezuela). Se comunicó con él para invitarlo a crear el departamento de Diseño Gráfico en esa ciudad. Curiosamente, por esos mismos días, recibió la segunda llamada del arquitecto Arturo Robledo, que era el decano de la Facultad de Bellas

Artes y Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, para solicitarle que regresara a reestructurar la carrera de Diseño Gráfico. Yo le sugerí aceptar esta última invitación. Fue así como, en el lapso de un mes, ya estábamos instalados en esta ciudad, con nuestros pequeños hijos. Atrás quedó el sueño efímero de la editorial para volver a lo que sabíamos hacer: David, a la docencia y a la creación de imágenes corporativas para importantes empresas colombianas. Y yo, a ver crecer a nuestros hijos y, paralelamente, administrar el estudio de diseño que creamos en Bogotá.

Figura 1. Trabajando en el estudio de diseño.



Foto: Archivo familiar. Estudio de diseño. Bogotá, ca. 1998.
Tamaño: 18x13cm. Copia impresa.

5. Ornamentación calada y tipografía vernácula

Simultáneamente a su trabajo como profesor en la Universidad Nacional, la Universidad de los Andes y la Pontificia Universidad Javeriana, lográbamos sacar tiempo para viajar por algunas regiones del país. Fue así como llevamos a cabo una investigación fotográfica sobre la ornamentación calada, que comprendía diseños con monogramas familiares, florales y otros con influencia del Art Nouveau en los contraportones de casonas de estilo republicano. Este estudio nos llevó a recorrer todo el Oriente antioqueño, los Santanderes y el Viejo Caldas, provincias de tierras montañosas, cafeteras, tabacaleras y de duro trabajo de la tierra.

Los cambios en los nuevos centros urbanos echaron por tierra este gran trabajo artesanal, ya que las grandes y hermosas viviendas dieron paso a los edificios multifamiliares y la frágil memoria urbana no guarda ningún registro de este impresionante trabajo en madera. Sobre esta investigación conjunta, realizada entre las décadas de los setenta y ochenta, ha quedado un sólido archivo fotográfico y de dibujo que permanece inédito.

Figura 2. Ornamentación calada. – Contraportones.

		
<p>Tragaluz con ornamentación calada. Diapositiva de 35mm Autor: David Consuegra Ca: 1975-1987</p>	<p>Diseño asilado del tragaluz de un contraportón Kodalithe Medidas: 10x20cm (aprox) Autor: David Consuegra Ca: 1975-1987</p>	<p>Diseño asilado del tragaluz de un contraportón Kodalithe Medidas: 10x20cm (aprox) Autor: David Consuegra Ca: 1975-1987</p>

Fotografías: David Consuegra (1975-1987).

Al tiempo que investigábamos sobre la ornamentación calada de los contraportones, también llevamos a cabo una investigación fotográfica sobre “esos increíbles avisos” de la tipografía vernácula. Recorriendo caminos de la geografía colombiana, logramos acopiar un numeroso archivo del diseño artesanal. Los increíbles avisos son clásicos por sí mismos, escritos sin ninguna ortografía, sin reglas, sin coordenadas de ningún tipo, descartando lo legible por lo llamativo, resaltando la alegría del color y de lo espontáneo. De este singular trabajo, se realizó una exposición en el Grand Palais de Paris, en 1986. Todo el archivo fotográfico sobre “estos increíbles avisos” forma parte de nuestros archivos personales.

Figura 3. Tipografía vernácula.

		
<p>Aviso para "Heladería Salsa Mora" Diapositiva de 35mm Autor: David Consuegra Ca: 1975-1980</p>	<p>Aviso para "Herrería" Diapositiva de 35mm Autor: David Consuegra Ca: 1975-1980</p>	<p>Aviso para "Herrería" Diapositiva de 35mm Autor: David Consuegra Ca: 1975-1980</p>

Fotos: David Consuegra (1975-1980).

6. La investigación como proyecto de vida

Capítulo aparte merecen todas las publicaciones, en las cuales colaboré de una manera activa en nuestra editorial en Bucaramanga, desde 1975, donde editamos varios de sus primeros libros. Luego, ya radicados en Bogotá, vendrían las revistas *Temas de consulta* (1978-1980), *Teoría y Práctica del Diseño Gráfico* (1982-1987), y los libros *ABC de Marcas Mundiales* (1988), *En busca del cuadrado* (1992), *Cómics, otra visión* (1994), *Hermann Zapf, calígrafo, diseñador, tipógrafo* (1996), el *Diccionario Enciclopédico del Diseño Gráfico* (inédito) y *American Type, Design and Designers* (2004). Adicionalmente, tenía a mi cargo la corrección de estilo de todos los textos de las publicaciones que editábamos.

American Type Design and Designers fue nuestro último trabajo en común. En este gran proyecto editorial, trabajó toda mi familia en equipo: David, nuestros hijos Juan Diego y Nicolás, y yo.

Por cerca de veinte años, David se dedicó a acopiar toda la información de los tipógrafos norteamericanos y con la ayuda de sus amigos diseñadores de fuentes y calígrafos, como Carol Twombly, Paul Shaw, Matthew Carter, Ronald Arnholm, Arthur Baker, Tom Carnase, Tony Dispigna, Tobias Frere-Jones, Zuzana Licko, Garrett Boge, Kris Holmes, Edward Benguiat, Hermann Zapf, Christopher Burke, Steven Heller, Josep María Pujol y James Mosley, logró concluir este colosal proyecto editorial en el año 2003.

Aquello no hubiese sido posible sin la generosa ayuda de todas las personas que nombro aquí y muchas otras que quedan sin mencionar. A propósito, mi contribución a este libro se inicia en el año 1985, en Richmond (Virginia, EE. UU.), cuando David es invitado por Philip Meggs, decano por ese entonces de la Escuela de Diseño Gráfico de VCU-Virginia Commonwealth University, para dirigir el proyecto final de la escuela. De regreso a Bogotá, a finales de 1987, continuamos recabando material a través de correos epistolares con sus amigos tipógrafos, como Hermann Zapf, Carol Twombly y su compañero de clases en Yale, Ronald Arnholm.

El capítulo de Barcelona fue muy importante para el proyecto que consistió en la investigación de innumerables datos pendientes, que no eran de fácil acceso. Para ello, conté con la gran ayuda de Enric Tormo y su padre, en la Biblioteca Bergnes de las Casas, así como la Biblioteca de Diseño de la Escuela Elisava. En ambas instituciones, pusieron a mi disposición toda la información restante con la cual pudimos

complementar los vacíos existentes. Mis jornadas de estudio e investigación las realizaba de lunes a viernes, durante los dos semestres del año 2003.

Una vez terminada mi investigación en Barcelona, y con David concluyendo el curso en tipografía experimental que dirigió por invitación de la Escuela de Diseño de la Universidad de Barcelona, emprendimos viaje a Londres para trabajar en la *St. Bride Printing Library*, con la gestión de nuestro amigo y tipógrafo Christopher Burke, quien hizo posible el contacto con su director, James Mosley. Allí trabajamos en compañía de nuestro hijo Nicolás. En conjunto, logramos concluir otra parte pendiente de la investigación.

Finalmente, con los textos terminados y corregidos, emprendimos el diseño y la diagramación del libro, gracias a la valiosa y generosa ayuda de nuestro hijo Juan Diego. Fueron muchas las horas que pasó al frente del computador, con su padre al lado, creando la pauta para lograr el envío del prototipo a la editorial *Allworth Press*, en Nueva York. Sin embargo, el trabajo de nuestro hijo Juan Diego no terminó ahí. Unos meses después viajó a Willmington (Delaware, EE. UU.), para continuar con sus estudios en la Universidad de Delaware en ingeniería informática. Por pedido de su padre, viajaba a Nueva York los fines de semana para asistir a los diseñadores que iban a aparecer en nuestro libro, en los trabajos que necesitaban realizar en ordenador. De este modo, atendió a Tom Carnase, Tony Dispigna, Paul Shaw y otros que se me escapan, para remitirnos el material que acompañaría sus secciones respectivas en el libro.

Aprovecho la ocasión para agradecer a mi querido Juan Diego por todo el tiempo, generosidad, apoyo y paciencia con la que atendió a todos estos diseñadores tipográficos.

7. Socializar un legado

En el año 2006, viajamos a Caracas con mi hijo Juan Diego, aceptando una invitación hecha con anterioridad a David Consuegra, en 2004, para participar en el Tercer Encuentro Internacional de Diseño Gráfico. Con la partida inesperada de David en Ciudad de México, en el 2004, se canceló dicha invitación y la retomamos en 2006.

Estando en dicho evento en Venezuela, me propusieron organizar el Cuarto Congreso Internacional de Diseño Gráfico en Colombia, en homenaje a la vida y obra de David. De regreso a Bogotá, inicié toda la gestión que esto implica, buscando la colaboración y apoyo de varias instituciones universitarias privadas y estatales, así como el apoyo financiero de la empresa privada. Mirando retrospectivamente, pienso que fue una locura haber aceptado organizar este congreso de diseño en Colombia, sin haber tenido ninguna experiencia previa planificando un evento de semejante magnitud. Pero aprendí de la tenacidad y perseverancia de David a no desfallecer ante los retos que plantea la vida. Entonces, empecé a tocar muchas puertas, las cuales se abrieron para apoyarme generosamente. Esto me ayudó sobremanera a superar la enorme ausencia causada por la partida de David.

En consecuencia, en 2007, gestioné con la Universidad Nacional de Colombia y su Facultad de Artes, el Auditorio León de Greiff para llevar a cabo este congreso durante una semana. El evento no hubiera sido posible sin la amplia colaboración de su vicerrector, el arquitecto Fernando Montenegro, y también la ofrecida por empresas como Auros S. A., Aviatur, Café Amor Perfecto, periódico El Tiempo, e instituciones como la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Facultad de Artes de la Universidad Nacional.

Invité a los diseñadores gráficos Christopher Burke y Patricia Córdoba (Gran Bretaña), Alain Le Querrec (Francia), Isidro Ferrer (España), Rafael Pérez Irigorri y Eric Olivares (México), Hubert Reinfield y Juan Carlos Darías (Venezuela), Camilo Umaña, Carlos Duque, Susana Carrié y Marco Aurelio Cárdenas (Colombia), y Felipe Taborda y Ricardo Leite (Brasil).

En el año 2008, el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), la empresa OP Gráficas y José Antonio Carbonell me llamaron para hacer la curaduría de una exposición retrospectiva en homenaje a David Consuegra. En esa ocasión, contacté al diseñador Camilo Umaña para que me apoyara. No dudó en brindarnos su generoso apoyo. Camilo siempre ha estado conmigo, ayudándome y dándome todo su aporte incondicional.

En el año 2011, fungí como curadora del homenaje que le rindió el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga. Con el enorme apoyo de mi hijo Nicolás Consuegra y Auros S. A., logramos llevar a esta ciudad una exposición retrospectiva de su obra.

Para esta ocasión, invité a mis amigos, el historiador Álvaro Medina, al arquitecto Rodrigo Fernández y al diseñador gráfico y exalumno de David, Hernando Mejía. Fue una semana muy placentera, no solo por la exposición que curé, sino por las conferencias en torno al diseño y, particularmente, al diseño precolombino. Fue la primera vez que se expusieron ante el público, los dibujos realizados por David Consuegra para el libro *Ornamentación calada en la orfebrería indígena precolombina*, realizadas originalmente para la inauguración del Museo del Oro del Banco de la República, en 1968.

Como mencioné anteriormente, mi labor como editora inició en Editorial Triblos, con los primeros proyectos en los que colaboré con mi esposo, pero fue un rol que empecé a desempeñar en solitario, con un proyecto sobre el cartel que David había dejado inconcluso.

Fue Hernando Ramírez, gerente de Auros S. A. –mecenas de David y, ahora, mío–, quien me propuso –sin treguas– terminar el proyecto. Es así como me ofrecieron un espacio generoso y un aplicado *staff*, en una de las sedes de Auros. Contagiada con el entusiasmo de Hernando, dediqué todo mi tiempo a terminar *El lenguaje del cartel: el cartel como fin y como medio* (2006). Se editaron mil ejemplares y, actualmente, la tirada se encuentra agotada.

Tiempo después, llamé a mi hijo Nicolás, que se encontraba haciendo su maestría en Nueva York, y le propuse hacer un libro sobre la obra de su papá. En principio,

considerándolo un proyecto enorme, pensó que debería quedar a cargo de las instituciones para las que su padre había trabajado.

En cualquier caso, continué con mi idea obstinada de publicar un libro sobre la obra de David. Cuando Nicolás regresó de Nueva York y se instaló en Tangrama, estudio de diseño que comparte con Mónica Páez y Margarita García, insistí de nuevo con el proyecto, puesto que parecía un momento propicio, pero en esta ocasión, para persuadir a los interesados, comencé a gestionar los recursos que harían viable la iniciativa. Fue así como logré conseguir el apoyo de la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad de los Andes, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Universitaria de Investigación y Desarrollo (UDI), la Pontificia Universidad Javeriana y La Salle College.

Con el tema financiero resuelto, convoqué a varios diseñadores, historiadores, filósofos y teóricos del diseño a escribir un ensayo sobre la obra de Consuegra. Fue así como vinculé a Josep María Pujol, Camilo Umaña, Octavio Mercado, Patricia Córdoba, Álvaro Medina y Lucas Ospina. El diseño, la diagramación, la fotografía, el retoque digital, desde luego, estuvo a cargo del Estudio Tangrama. El libro *David Consuegra, pensamiento gráfico* se imprimió en 2011 y, la edición, hoy agotada, fue de 1500 ejemplares. Fue un enorme trabajo, lleno de escollos, pero pienso que fue una hazaña indispensable para el diseño en Colombia, ya que el libro se ha convertido en un texto de consulta permanente en varias facultades de Diseño de las universidades del país.

8. Mi trabajo con la arcilla

Llegué a la cerámica en 2008, cuando ingresé al taller de Tina Wolcott, quien fuera profesora en la Facultad de Artes de la Universidad de los Andes, en Bogotá, en la década de 1970, y creara el taller de cerámica Keramos, en la misma ciudad. Allí comencé mi aprendizaje en las diferentes técnicas del manejo de la arcilla y de los esmaltes. Y, aunque antes no había tenido contacto alguno con la cerámica, descubrí que este era un mundo absolutamente fantástico para dar paso a mi creatividad.

Figura 4. Trabajando en el taller de cerámica.



Archivo personal

A mí me salvó la cerámica y todo lo que existe en torno al trabajo con la arcilla, el moldeado y los esmaltes. Digo que me salvó, porque el trabajo en el taller y todo lo que involucra el contacto físico con la arcilla fue como una especie de epifanía, así como el proceso de diseño de piezas a través del cual expreso mi interior y materializo mis ideas. Este hallazgo ha sido, además, indispensable para lograr un balance entre la estética y mi subjetividad. Volver material lo inmaterial me ayudó a convivir con la soledad y a disfrutar de ella.

Esta ha sido una experiencia muy gratificante, pues en el taller el tiempo pasa de prisa. Quisiera estar en el taller más tiempo.

Trabajo la arcilla varios días a la semana, y es la mejor experiencia que he vivido en los últimos años. Allí, he creado innumerables piezas de cerámica, muchas de ellas a partir de diseños propios y otros interpretando elementos de lo cotidiano y de la naturaleza.

Figura 5. Obras en cerámica . Zoraida Cadavid.



	<p>Conjunto 3</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. (Fondo) Sin nombre 50x15x15cm 2. (Izquierda) Sin nombre 13x7x24cm 3. (Derecha) 23x19x17cm
	<p>Conjunto 5</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. (Izquierda) 29x15x9cm 2. (Derecha) 14x15x15 3. (Centro) 11x11x11cm

Fuente: elaboración propia. 2016-2022

En cuanto a la forma, produzco estos objetos pensando en la simplicidad, es decir, sin ornamentos, sin elementos o accesorios de ningún tipo. A la vez, produzco piezas utilitarias que recurren al mismo principio de austeridad, al adecuado desempeño y a la adaptación entre forma y función.

Con respecto al color, es por excelencia el blanco, aunque en ocasiones hago uso de otros tonos como azules, grises y verdes en matices muy sutiles. Trabajar el torno y el moldeado de la arcilla es una sensación que me llena de placidez, técnica a la que dedico gran parte de mi tiempo.

En los últimos años, la cerámica se ha convertido en mi mejor y más grata compañía y los resultados los expongo en mi espacio. Otra parte de mi obra hace parte de las colecciones de mi familia y amigos.

Al comienzo tuve dificultad, cuando comencé a trabajar la arcilla en el torno, debido a que no lograba centrarla y sentía que era dominada por la máquina. Con el paso de los días y los meses, descubrí que ya tenía más dominio sobre ellos. Fue una sensación enorme de estabilidad física y emocional, al ver que lograba centrar la arcilla y empezar a elaborar mis piezas a partir de trazos y dibujos que diseñaba el día anterior a mis clases.

En esta temporada, estoy dedicada al Kintsugi (la belleza de las cicatrices en la cerámica). Esta técnica centenaria del Japón consiste en reparar las piezas de cerámica fracturadas con un barniz de resina mezclado con polvo de oro, con lo que adquieren una nueva vida, convirtiéndose en piezas únicas.

Pienso en el *Kintsugi* como una metáfora de mi relación con la cerámica. Así como ella me permitió alcanzar la estabilidad emocional y espiritual en tiempos difíciles y, de cierta forma, me restauró, así mismo la cerámica que he estado elaborando en los últimos tiempos es la representación de la resistencia y resiliencia frente a las adversidades.

9. Miradas en retrospectiva

Es muy importante recalcar el enorme aprendizaje que adquirí con tantos años trabajando a su lado en la cotidianidad. De

David Consuegra aprendí innumerables conceptos, así como a formarme criterios propios sobre la práctica del diseño y el arte. Gracias a él, adquirí bases muy estrictas y sólidas que no hicieron más que ensancharse a lo largo de nuestra convivencia y trabajo mancomunado por más de treinta años. A ese respecto, su pedagogía era muy particular. No hacía concesiones con nada ni con nadie. Pienso que era muy riguroso, pero ese carácter me estructuró.

En cuanto a su influencia, pienso que fue enorme y me marcó, como marcó gran parte de la cultura gráfica del país. Las marcas, símbolos y logotipos diseñados por David Consuegra son un referente constante en mi vida y hacen parte del inconsciente colectivo de Colombia. De ahí que aprendiera a observar con otros ojos mi entorno y el mundo circundante. Aprender a ver todas las gamas del verde de un bosque, de los tonos ocres o amarillos del otoño. Esa enorme sensibilidad sobre el color, su brillo y su opacidad; sobre la luz del amanecer, del mediodía, del ocaso; del blanco y del negro, de las diferentes tonalidades de grises; y del lenguaje del color en general.

Todo este aprendizaje vivencial ha hecho de mí un ser sensible que observa el mundo con otros ojos, con los ojos del ser que crea otros mundos, otros espacios.

Por Zoraida Cadavid
Bogotá, agosto de 2022

Relatos

Relatos

Nociones para
trabajar juntos

Carolina Agudelo Bernal

Universidad de los Andes
aagudelo@uniandes.edu.co

Juan Sebastián Hernández Olave

Universidad El Bosque
jshernandezo@unbosque.edu.co

RAD.crbqt.2024.1.309



Resumen

Palabras clave:
asociatividad,
memoria, historia,
diseño.

En la construcción de las historias del diseño en Colombia, es recurrente encontrar apreciaciones relacionadas con el desconocimiento de iniciativas, proyectos, acciones y situaciones para consolidar una cultura de trabajo colectivo en el entorno académico y profesional del diseño. Estas miradas incompletas impiden identificar aciertos y desaciertos en los caminos recorridos por sus actores y organizaciones. Encontramos pues, que, dentro de los diversos intentos de asociación, asociatividad y reunión, hay vacíos importantes sobre los que este capítulo se desarrolla. Así entonces, se presenta este ejercicio de reconstrucción de la memoria histórica frente a las formas de asociatividad del diseño durante la segunda mitad del siglo XX.

A través de una serie de entrevistas a académicos y profesionales que habitaron las esferas del diseño en esta etapa de estructuración y conformación disciplinar –que se definen como relatos –, así como de una revisión documental del material escrito y audiovisual disperso en diversos medios –entendido como la ‘historia de la vida del diseño en Colombia’–, el presente escrito se aproxima al registro de las distintas formas de asociatividad formal e informal que se consolidaron desde las esferas académicas y empresariales, ya sea por iniciativas individuales o por intenciones gremiales. En su desarrollo, además de presentar el panorama histórico que permite dicha reconstrucción, se consolida como una acción para definir posibilidades

a futuro frente a las iniciativas de asociatividad e incluso como dispositivo de investigación. Este registro permitirá, a quien interese, situarse en una serie de factores relevantes para la construcción de nuevas iniciativas de concreción de comunidades profesionales y a la apertura de las posibles discusiones que se puedan generar a partir de un texto que no pretende asumir postura, sino recordar la importancia de las experiencias de asociatividad y sus actores.

**Este es un texto para
recordar a todos los
involucrados en los intentos
por fortalecer el diseño como
un campo de crecimiento
para el país en el siglo XX.**

**Agradecemos a Rómulo
Polo Flórez, Harry Child
Williamson, Iván Cortés,
Fredy Zapata, Javier Ricardo
Mejía, David de los Reyes,
Pastora Correa, Felipe
César Londoño, Juan Pablo
Martínez y Natalia Tejada,
quienes nos compartieron
sus relatos y nos permitieron
construir la estructura de
este capítulo.**

Esta es una historia de la que muchos saben, pero que poco se ha registrado. Las intenciones de asociar a los diseñadores se han presentado desde la aparición de la disciplina en el país. Estos esfuerzos, la mayoría de ellos monumentales, se han desarrollado, en muchos de los casos, como intenciones personales; en algunos momentos, se consolidaron proyectos colectivos que abrieron las sendas para el desarrollo actual del diseño en Colombia.

Relatar las valentías asociativas no era posible sin los protagonistas. Justamente, la planificación de este capítulo corresponde a recorrer la historia de la asociatividad en el diseño en el siglo XX, a partir de las perspectivas de múltiples voces, no solo como un esfuerzo por reconocer hitos históricos que concluyan en experiencias registradas para las nuevas generaciones, sino también como la oportunidad para valorar el descomunal trabajo de muchos de los cerebros más importantes de nuestra disciplina que, en algunas ocasiones, trabajaron desde la sombra o que, simplemente con el pasar de los años, se han desvanecido con el frenetismo que implica la sociedad contemporánea.

Para los relatos que consolidan este capítulo fueron necesarios diez encuentros. Maravillosos y emocionantes momentos de reunión con algunos referentes del diseño en Colombia en distintas épocas, quienes, con sus palabras, contribuyeron a construir una cartografía lo suficientemente amplia para el reconocimiento de aspectos que consideramos que los lectores puedan identificar e incorporar en nuevas intenciones de asociatividad.

Entramos así en una especie de sala de tertulias que resume nuestros encuentros con estos referentes y con la que pretendemos que se recorra este capítulo. Presentamos entonces, extractos de las charlas agrupadas en asuntos enlazados mediante una conversación transversal entre nuestros invitados.

Asunto 1. Un contexto general

Cómo no referenciar a Rómulo Polo Flórez. Él, como uno de los representantes de la historia viva del diseño en Colombia, es el punto de partida para comprender la narrativa histórica de la asociatividad. Con él se logra el primer relato y de este se desprenden algunas consideraciones que clarifican los primeros movimientos de unión de profesionales en diseño.

Rómulo plantea, en un aparte que comprendemos como introductorio, la forma en que identifica la historia de los esfuerzos asociativos en diseño, situando las reflexiones incluso en la existencia de comportamientos macrosociales que han influenciado los esfuerzos sectoriales. Sobre el particular, Polo (2021) explica que:

...en general, en el país ha habido un clima antiasociativo. Es decir, una política implícita en los medios de comunicación y en los sistemas educativos que ve como perversa las asociaciones, ya sea de los sindicatos, de los empleados o de los estudiantes, y se les asigna una percepción maligna, es decir, como que son cosas que tienden a hacer daño. (R. Polo, comunicación personal, 9 de noviembre de 2021)

Esta mirada sobre la necesidad de establecer las bases de una construcción social requerida para el establecimiento de comunidades influye directamente en los esfuerzos para agremiar personas e instituciones. A esto Polo le suma que las disciplinas asociadas a la creación y las artes se caracterizan por unas condiciones particulares que explica así:

Diría yo que el modelo educativo que se ha impuesto – y hablo del modelo profundo, no de los programas en particular– es un programa de corte individualista que se asocia con el espíritu artístico. Esto, equivocadamente, porque pienso que no es una condición indispensable que, como somos creadores individuales, entonces eso termine marcando una impronta de actuación para el desempeño de nuestra profesión. El trabajo en equipo se ha malentendido y, ahora, con los tiempos de pandemia, habrán visto cómo se ha hecho más complejo, porque diluye todas las formas reales de participación y no hay manera de visibilizar exactamente cómo se comportan los grupos. (R. Polo, comunicación personal, 9 de noviembre de 2021)

Partiendo de este concepto primario, Polo indica que las primeras evidencias de asociatividad se realizaron entre los años 1967 y 1968, con la participación de representantes del *World Craft Council* a raíz del movimiento artesanal que empezó a desarrollarse a mediados de los sesenta en Colombia. Se abrió un panorama en donde personas que se sentían vinculadas a los procesos creativos y, a su vez, personas relacionadas con los procesos de transformación manual o artesanal intentaron crear una organización llamada **Procolombia**.

Esta agremiación alcanzó a reunir sesenta o setenta personas en un evento de lanzamiento en el Museo Nacional de Colombia. La convocatoria incluyó la presencia de funcionarios del WCC y, según Polo, finalmente, no prosperó como asociación, porque el grupo era muy heterogéneo. De acuerdo con él, tampoco “había muchos representantes de diversidad de oficios y algunos autodenominados “diseñadores”, como Jaime Gutiérrez Lega, Dicken Castro y yo” (comunicación personal, 9 de noviembre de 2021). Esta condición de heterogeneidad implicaba un contexto destacable, pues la existencia de decenas de miradas sin planes estratégicos pudo ser una de las causas de su desaparición.

La condición del individuo como agente asociativo es claramente narrado en los párrafos previos. Sin embargo, es pertinente construir un puente contrastante con dicha mirada que no solo se sitúa en la academia, sino que reconoce el valor de los sectores empresariales e industriales en estos planes. Al respecto, es relevante invitar a la conversación a Harry Child

Williamson, probablemente una de las figuras gestoras de la organización formal del diseño y de la construcción de puentes con el sector productivo más sobresaliente del siglo XX.

En nuestra charla, Child señaló las dinámicas de fortalecimiento del diseño desde una estas iniciativas de agremiación profesional: la **Asociación Colombiana de Diseñadores (ACD)** promovida por el grupo Monitor de los Estados Unidos y Proexpo, fundada por 19 arquitectos y diseñadores entre los cuales se destacan Jairo Acero, Dicken Castro (q. e. p. d.), Harry Child, Jaime Gutiérrez Lega, Billy Escobar, Jesús Gámez (q. e. p. d.), Daniel Gómez Obregón, (q. e. p. d.), Fernando Márquez, Gustavo Gómez-Casallas, Rodrigo Fernández, Hernán Lozano (q. e. p. d.), Joseph Marchy (q. e. p. d.), Diego Obregón, Mauricio Olarte, Rómulo Polo, Fernando Prieto (q.e.p.d.), Michel Vandame, Rodrigo Samper, Guillermo Sicard quienes ya desde 1976 visualizaban una atmósfera potenciadora y creciente de una profesión con influencia en diversos sectores. La emergencia de jóvenes estudiantes de todas las áreas del diseño en distintas facultades y universidades fueron parte de un ejercicio que construyó comités, boletines, eventos como “La noche del diseño”, conferencias, concursos e, incluso, revistas.¹

¹ AC Diseño, consolidada como la primera revista de diseño en Colombia, dirigida por Jorge Montaña.

Esta dinámica permitió también el surgimiento del primer evento de moda del país llamado “Tendencias”, desarrollado por siete ocasiones consecutivas en el Centro de Convenciones Gonzalo Jiménez

de Quesada, en Bogotá, hasta la llegada de algunas iniciativas provenientes de Medellín y la aparición de Inexmoda en este ecosistema, lo cual descentralizó las acciones que sobre la moda se consolidaron en la capital colombiana.

Tal contraste de ideas permite vislumbrar que, si bien desde la perspectiva de Rómulo Polo los modelos de asociatividad se hacen complejos por preconceptos sociales en las relaciones del contexto académico, Harry Child explicó con entusiasmo que las iniciativas de la ACD definieron importantes rutas para la consolidación de un entorno profesional para los diseñadores. Uno de los aspectos clave para este relato corresponde a la afirmación de Child, en donde indicó que “... durante mi presidencia desde 1984 logramos afiliar empresas; de más de 200 afiliados el 30% eran empresas a las que les interesaba apoyar el diseño y ayudaban a financiar procesos” (H. Child, comunicación personal, 15 de julio de 2022). Ese entorno fue evidentemente propicio para la estructura de todas las actividades ya mencionadas. Incluso Child destaca la importancia que tuvieron Jesús Gámez (q. e. p. d.), Claudio Arango y Gustavo Gómez Casallas, quienes mantuvieron acciones estratégicas desde la ACD hasta la aparición de problemas económicos que llevaron al declive a la asociación.

Polo también menciona que hubo actividades de asociatividad más formales relacionadas con la presencia de la Misión Belga, entre 1975 y 1977. Como ya lo había referenciado Child, a través de lo que se llamó **Proexpo**

convocaron a una serie de diseñadores a desarrollar proyectos piloto en conjunto con la Universidad Nacional y, en paralelo, dieron lugar a la creación de la ACD como una iniciativa con estructura estatutaria, con la participación de 13 diseñadores colombianos, Billy Jacobs (presidente del ICSID²), dos funcionarios de Proexpo. Con base en eso, se formalizó la ACD que tuvo vigencia, más o menos, a finales de los ochenta y se diluyó a principios de los noventa. Es decir, Polo también desarrolla la idea de la ACD como la asociación más potente de finales del siglo XX, con una existencia de aproximadamente 20 años.

En su relato, Child destaca aspectos clave en la asociatividad, no solo desde la mirada retrospectiva, sino alineados con la aparición de futuras intenciones de construcción sectorial colectiva:

...es muy importante la asociatividad.

El hecho de que existan las redes sociales cambia un poco todo... ya no son las famosas tertulias que se hacían como ejercicio de contacto

2 Concilio Internacional de Asociaciones de Diseño Industrial.

personal, sino con un trabajo remoto desde ambientes privados. Por tanto, el resultado de ejercicios de vinculación no es el mismo, porque hay comunicación, pero no el contacto humano que hace tanta falta". (H. Child, comunicación personal, 15 de julio de 2022)

Esto es relevante, porque en las agremiaciones se debaten ideas, posturas y quejas que definen las lógicas de un sector, y la falta de dichas estructuras de conversación son la causa de muchos intentos fallidos. Por ejemplo, la ACD, que nace en 1976 en las oficinas de Child y con una formalización organizacional, fue un intento exitoso en la medida que los fundadores y participantes eran muy entusiastas y, además, tenían, de una u otra forma, cercanía con los sectores industriales y empresariales. Así entonces, en general, las iniciativas obtenían financiación y no dependían del todo de una membresía de los individuos asociados. La existencia de siete comités operativos fue clave para atender distintas acciones, de acuerdo con las necesidades que el sector configuraba.

La ACD finalizó sus acciones con las direcciones de Claudio Arango, Jesús Gámez y Gabriel Gómez. Ya en esos periodos los eventos se habían disminuido y la financiación desapareció paulatinamente.

Después de su desaparición, la ACD mutó y, con la salida de Child, se configuró una nueva iniciativa en conjunto con Jaime Gutiérrez Lega y Gustavo Gómez Casallas llamada **Prodiseño**,

la cual asumió las ideas de asociatividad y, posteriormente, la estructuración de Expodiseño junto con la propuesta a Ediciones Gamma para la creación de la revista AXXIS.

Prodiseño nunca realizó un congreso, pero la actividad más significativa que se desarrolló fue un convenio con Colciencias, en 1988, liderado por Polo, para iniciar la implementación del Plan Nacional de Diseño de esta institución. Hubo dificultades internas en la asociación para el manejo de los fondos, pero no se logró consolidar trazabilidad sobre esta información.

Lo que sí fue mencionado, tanto por Polo como por Child, es que, paralelamente a estas acciones de ACD y Proexpo, se llevaron a cabo algunos otros emprendimientos gremiales. El más importante de ellos fue la Asociación Latinoamericana de Diseñadores (**ALADI**), creada en 1980, en Bogotá, por una iniciativa generada en un encuentro del ICSID y asociaciones mexicanas, en 1978. Desde allí se desarrollaron actividades que concluyeron con la formación de la asociación y la participación de trece países, siendo Colombia el garante inicial del proceso. La Pontificia Universidad Javeriana, el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) y el Ministerio de Desarrollo de la época hicieron parte de sus entes planificadores. La Javeriana trabajó durante dos años en la presidencia representando a Colombia y, como plan estratégico, se tenía la idea de rotar la dirección por cada uno de los países miembros. Sobre este particular es importante referenciar a Juan Camilo Buitrago, quien en diversos

textos (2014; 2022) ha recopilado la historia de ALADI desde una perspectiva histórica relevante para el diseño nacional.

En el primer congreso de ALADI, se creó un Comité Nacional que funcionó hasta 1993, cuando se hizo el sexto de estos certámenes. ALADI se enfocó en desarrollar proyectos de sectores gremiales y de entidades del sector público, lo cual le permitió alcanzar una representatividad importante, como, por ejemplo, llegar a ser ente consultor de ECOSOC³ de la ONU. Según Polo, “esta iniciativa se desaprovechó y fue capturada por un personaje en Argentina, ya no existe como asociación, no tiene membresías y funciona como un entorno de asociatividad distinto” (comunicación personal, 9 de noviembre de 2021).

Justamente de ALADI surgió el Sistema Nacional de Diseño que, durante un par de años, trabajó con el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, pero se estancó debido a la falta de acciones del Estado para apoyar el proyecto. La coordinación de Javier Ricardo Mejía

fue clave para caracterizar y construir un panorama sobre el potencial profesional del diseño en la industria, pero fue un proceso que también se detuvo, ya en escenarios del siglo XXI.

Una vez identificados estos relatos, tanto Polo como Child asumen una postura reflexiva y llena de pasión en sus narrativas frente a los contextos de dichas acciones y las implicaciones de los esfuerzos generados. La historia vivida, las crisis, las relaciones y los aprendizajes adquiridos se constituyen en suficiente material para recomendar algunas acciones pertinentes que, estamos seguros, influyen en posteriores acciones asociativas. Estas son:

La parte académica y económica en la construcción de un panorama para el diseño industrial debe fortalecerse, los profesionales de diseño deben generar industria, crear escenarios de unión y generar productos con características de exportación. Se necesita mucho apoyo del Gobierno y, en ese sentido, el diseño está en desventaja, la infraestructura que se requiere para desplegar acciones competitivas necesita soporte institucional que no ha existido hace años y que no está presente en la actualidad. (H. Child, comunicación personal, 15 de julio de 2022)

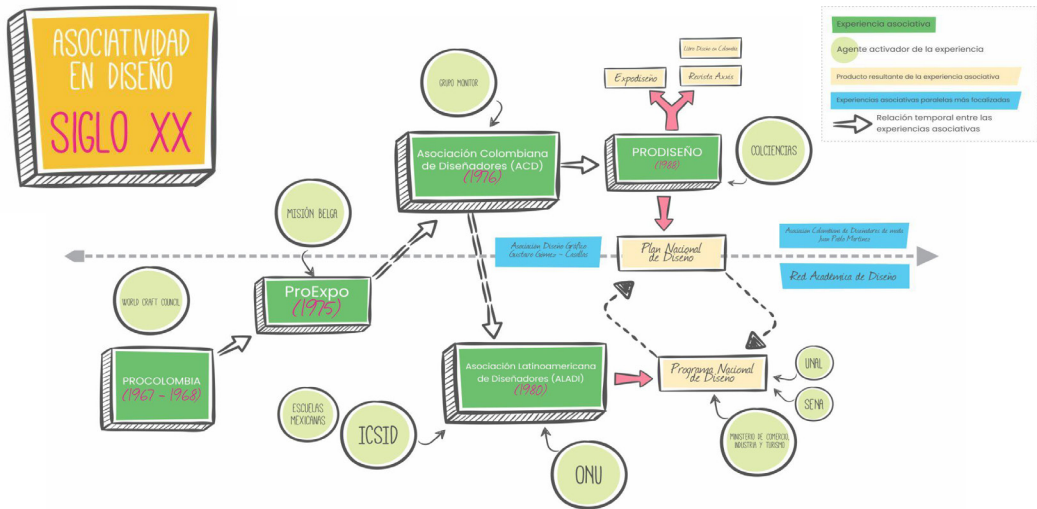
Esta apreciación de Harry Child resume claramente su postura frente a una necesidad explícita de conectar de forma equitativa al Estado, a la industria y a las universidades para la concreción de iniciativas con potencial y que se estructuren como esfuerzos de largo aliento.

El desprecio o la poca valoración que se ha dado en las escuelas de diseño a un verdadero ejercicio interdisciplinario que se hace aleatoria o eventualmente, no se hace de una manera sistémica, y todo problema de diseño tendría una base interdisciplinaria que le daría una plataforma al estudiante para establecer un trabajo colaborativo real con otras especialidades; desde luego con algunas de la propia disciplina, pero generalmente y en relación con los aspectos técnicos o funcionales. (R. Polo, comunicación personal, 9 de noviembre de 2021)

Así entonces, para Polo el concepto de asociatividad como forma de organización gremial profesional es el más extendido de la asociatividad. Desde luego, él entiende que hay otras formas como los grupos de trabajo y los equipos y los de actividades culturales que se hacen entre facultades universitarias. No obstante, en general, su visión está cercana a unas estructuras académicas que se vinculan aleatoriamente con otros escenarios como la industria, el comercio y la producción.

Es importante, pues, esquematizar el contexto histórico general mencionado, para garantizar una comprensión completa de la cartografía asociativa del diseño en el siglo XX, presentado en la Figura 1.

Figura 1. Cartografía de las iniciativas de asociatividad del diseño

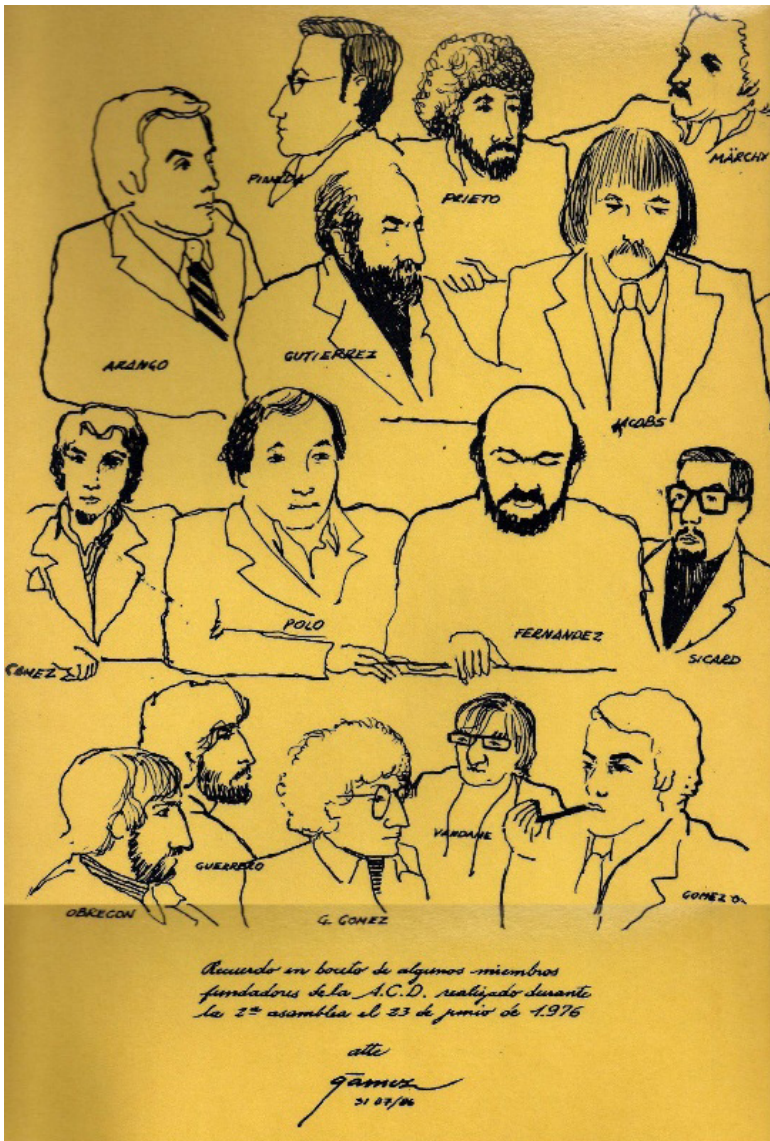


Fuente: elaboración propia, 2022.

Después de repasar este contexto general, la inquietud latente es: ¿vale la pena asociarse? Dos historias con tanta potencia nos muestran una ruta afirmativa definida. Varias acciones en distintas décadas que sobrevivieron al paso de las décadas demuestran que sí es posible y que, cuando se desarrollaron e impulsaron acciones institucionales autónomas que fortalecieron aspectos de unión gremial y trabajo colectivo en las disciplinas del diseño, se construyeron acciones relevantes para su impulso como agentes clave en el desarrollo del país.

El cierre de esta contextualización no puede ser otro sin la Figura 2: el boceto de la reunión de la segunda asamblea de la ACD, como un homenaje a Jesús Gámez y a los otros miembros fundadores de la iniciativa asociativa más relevante del siglo XX.

Figura 2. Boceto en papel de las caricaturas de los miembros fundadores de la ACD desarrollado por Jesús Gámez



Asunto 2. Liderazgo

Uno de los denominadores comunes en las conversaciones en este repaso por la historia de la asociatividad en diseño durante el siglo XX en Colombia, tiene que ver con la idea del liderazgo en la conformación, desarrollo y supervivencia de las asociaciones.

Como ya se relató en la primera parte de este escrito, las primeras iniciativas de asociatividad aparecieron hacia finales de los años sesenta, encabezadas por los fundadores disciplinares de los diseños, nombres conocidos que hacen parte de la historia: Rómulo Polo, Dicken Castro, Jaime Gutiérrez Lega, entre otros. Estos siguieron su camino en la conformación, hacia finales de los setenta, de la Asociación Colombiana de Diseño (ACD), que se convirtió más adelante en Prodiseño, en cabeza de Harry Child. Desde esta última nacieron iniciativas como Expodiseño y Revista Axxis. Y, hacia la década final del siglo XX, se crearon asociaciones de diseñadores gráficos y de diseñadores de moda.

Contar con una persona o un grupo que condujera estas nacientes colectividades, fue fundamental para la consolidación de dichas asociaciones, pero también se convirtió en el freno de su evolución y futura proyección. Durante nuestras conversaciones, Polo y Child enfatizan en las características de los líderes, quienes positiva o negativamente impactaron la permanencia de asociados, así como de iniciativas y su desarrollo.

Se puntualiza en varias conversaciones con nuestros entrevistados acerca de los rasgos positivos de los líderes de

diseño del siglo XX, en cuanto a la asociatividad. Para ellos, se trataba de personas que tenían el reconocimiento por parte de sus pares y, por ende, lograron congregar a los miembros de la comunidad alrededor de sí; también se enaltece su visión de vanguardia en torno al deber ser y el espíritu de los diseños como disciplinas, de la capacidad que tuvieron para interpretar lo que sucedía en el extranjero y, luego, trasladarlo a Colombia y, sobre todo, en el reconocimiento de la necesidad de trabajar juntos para llevar al diseño al futuro.

Pero también, durante las entrevistas, Polo y Child advierten sobre la imposibilidad que tuvieron los líderes de hacer prevalecer el interés común sobre el particular, convirtiendo a las asociaciones en [grupos de bolsillo] que respondían al interés de una o dos personas, pero no de los asociados en su totalidad, ni de las profesiones del diseño en general. De esta forma, se desdibuja la idea de la reunión inicial, esa de trabajar para todos, y desaparecen las preguntas o problemáticas originales que se querían resolver, sin que se construyan nuevas desde la colectividad. Se mencionan iniciativas que mutaron para convertirse en los negocios particulares de los líderes que en algún momento coordinaron acciones que en principio propiciaban la colectividad. Esto afectó la credibilidad de las asociaciones y, a su vez, el poder de convocatoria para consolidar proyectos de impacto para el sector del diseño en la generalidad.

Algo que llamó nuestra atención es la ausencia de las mujeres en estos grupos de líderes en torno a la asociatividad

en diseño durante el siglo XX. Dentro del grupo ACD existió un capítulo enfocado a la moda, en donde las diseñadoras fueron especiales protagonistas, gracias al impacto y visibilidad mediática de la moda. Este capítulo avanzó en la búsqueda de espacio propio hacia la Asociación Colombiana de Diseñadores de Moda (ACDM), la cual inició en los años noventa.

Finalmente, dichas asociaciones del siglo XX estuvieron apostadas en la visión de sus líderes, quienes, desde sus vivencias y experiencias personales, dilucidaron la finalidad o finalidades de estas agrupaciones de diseñadores, generalmente de carácter profesional. Adolecieron del aspecto estratégico, ese que permite conectar a las asociaciones con instancias diversas para crecer, así como de una estructura financiera que pudiera sobrepasar la dependencia de un pago de inscripción y asociación.

Asunto 3. Trabajo institucional

Para comprender la dimensión del trabajo institucional se debe partir de dos premisas importantes. La primera de ellas implica reconocer que la mayoría de las voces que sirvieron de soporte para este capítulo indicaron la necesidad de construir las iniciativas de asociatividad desde la institucionalidad. En las narrativas, se identifica que las acciones individuales no han sido exitosas y que, cuando la base de personas se amplía bajo unos objetivos claros, se logran estructuras robustas.

En esta línea, las opiniones de Pastora Correa (comunicación personal, 11 de julio de 2022) y Felipe César

Londoño (comunicación personal, 20 de mayo de 2022) son claves para entender, desde perspectivas estratégicas académicas, la importancia de construir, a partir de los planes educativos, una serie de conexiones con los sectores productivos y con los entes gubernamentales para la constitución de iniciativas duraderas en el largo plazo. Sin bien Correa y Londoño no fueron parte activa de los procesos asociativos, eran agentes importantes desde la academia, porque su participación en escenarios de pensamiento estratégico permite comprender el contexto no solo desde el problema operativo, sino que delimitan las necesidades que se deben construir para fomentar los relacionamientos requeridos para la asociatividad, desde las universidades.

Este aspecto dialoga con las voces de Polo y Child, en la medida en la que ellos mismos indicaron que la falta de apoyo de la empresa y del Estado fueron la causa de la desaparición de la mayoría de las iniciativas asociativas de las décadas de los setenta y los ochenta. La concepción, entonces, de una academia alejada de las realidades productivas no es posible en las nuevas dimensiones de relacionamiento, dado que la generación de nuevo conocimiento no solo acontece en las universidades, sino, por el contrario, a través de conexiones claras con el entorno que no se pueden establecer individualmente, sino que deben consolidarse en bloque, garantizando así la facilidad para fundar puentes de negociación, interacción y retroalimentación entre los agentes involucrados.

La segunda de las premisas corresponde a la asignación de responsabilidades, empoderamiento y recursos para los individuos participantes en la gestión de estas iniciativas. La existencia de representantes institucionales en los espacios de negociación asociativa debe estar dotada de poder en la toma de decisiones, con tiempo asignado a tales espacios. Así entonces, la configuración de iniciativas que agremian organizaciones con individuos con responsabilidades definidas pueden ser un factor garante para su éxito potencial.

Sobre este particular, Iván Cortés (comunicación personal, 11 de julio de 2022) menciona que, desde su propuesta editorial de Proyecto de Diseño, él se acercó a algunas iniciativas y solicitudes que buscaban conectar a las empresas con las asociaciones hacia finales del siglo XX, específicamente, en este caso, a la ACD –que estaba en sus últimos años– y Andiseño, en 1996. Desde su perspectiva, la asociatividad requiere de portafolio de servicios puntuales y no solamente de intenciones o ideas. En ese sentido, la visión que Cortés propone es que la búsqueda por asociarse no puede ser la de un grupo pequeño de profesionales que suman dinero a partir de las membresías exclusivamente, sino que se debe pensar en escalas mayores, con estructura organizacional, con marca, sede, eventos y dinámicas que presenten consistencia frente al sector externo, para poder obtener posibilidades de participación y negociación en entornos estratégicos.

La experiencia de Cortés y su participación tangencial propicia una mirada efectiva en torno a la identificación de

problemas. Así pues, para Cortés, uno de los desafíos latentes y más importantes de las experiencias asociativas que no se consolidan tienen que ver con que "...se debe construir know how acumulado, porque el know how siempre recae en una persona y la búsqueda de un reemplazo sin registro de sus experiencias es traumático para la organización" (I. Cortés, comunicación personal, 11 de julio de 2022).

Asunto 4. Formación en gestión

Pareciera que a las empresas les interesaba el diseño, pero no necesariamente les interesaban los diseñadores.
(Mejía, comunicación personal, 15 de julio de 2022)

Esta anecdótica frase desarrollada por Javier Ricardo Mejía y que está relacionada con la construcción del **Programa Nacional de Diseño (PND)** – un ejercicio posterior a los esfuerzos del siglo XX–, recoge un aspecto clave para conversar sobre la importancia de la gestión en los esfuerzos asociativos. Si algo se constituye en un hallazgo importante en todas las conversaciones es que todas las iniciativas partieron de ideas de diseñadores y arquitectos, pero la construcción de puentes

interdisciplinarios no es mencionada ni visualizada más allá de las apreciaciones contextuales de Rómulo Polo sobre las razones por las cuales la asociatividad no se ha terminado de consolidar.

La frase citada corresponde a una situación particular del PND, en donde los diálogos entre los diseñadores profesionales y las empresas que se planificaron para la consolidación de una serie de acciones que sirvieran, incluso, como referentes de la política pública, no se concretaron. Esto, debido a que, en muchas ocasiones, la mirada de los diseñadores desconocía la forma como operaban las empresas y el Estado. Dicho suceso puede traslaparse con las experiencias asociativas, en donde muchos de los aspectos relevantes para su funcionamiento se situaron en una escala operativa con planeación de corto plazo, y dejaron de concebirse como esfuerzos de fortalecimiento de la disciplina como sector relevante en las dinámicas productivas del país.

Así entonces, la necesidad de consolidar una cultura de gestión para la comunidad académica y profesional de diseñadores es clave para garantizar cualquier esfuerzo social, cultural o político, desde la disciplina. Un profesional que solo mira los aspectos técnicos asociados a su formación no logra consolidar una visión con carácter estratégico que le permita construir proyectos a largo plazo. A modo de hipótesis, esta ausencia de estrategia puede ser uno de los principales causantes de la desaparición de la mayoría de las intenciones asociativas. El problema no pasa por una distinción entre lo que sucede en la academia y los acontecimientos en el sector

empresarial. Por tanto, el eje central de los problemas de gestión acontece justamente en la falta de formación en este aspecto.

Asunto 5. Colegaje

Cuando dos colombianos se reúnen en el extranjero, quieren conformar una asociación.

(R. Polo, comunicación personal, 9 de noviembre de 2021)

Colegaje: Encontrar un grupo con personas en común que puedan y quieran trabajar juntas en pro de una situación o un problema, mejor aún si los une la amistad y la admiración⁴.

Es la palabra que recoge esa idea de la colaboración entre personas que se

⁴ Son colegas quienes ejercen una misma profesión o actividad. Entre ellos debe existir un código de ética, por el cual deben respetarse y ayudarse mutuamente (Franco Ruiz, 2018).

dedican a un mismo oficio o una misma profesión. Desde las entrevistas realizadas, pudimos establecer que las relaciones de trabajo y amistad fueron las catalizadoras de muchos de los intentos de asociación en diseño en Colombia en el siglo XX.

La ACD fue un ejemplo del sentido de colegaje. Individualmente, los fundadores establecieron las bases disciplinares de los diseños en el país, pero supieron juntarse para dar visibilidad sobre las posibilidades del diseño en estructuras de relacionamiento con la industria y el Estado, pero sobre todo para establecer las disciplinas a nivel educativo. Los unió el primer esfuerzo y el interés en conformar una asociación en la que todas estas formas del diseño pudieran coexistir desde sus campos de acción particulares, pero también desde sus encuentros creativos. Fue indiscutible el papel de las buenas relaciones de respeto y compañerismo que impulsaron los primeros intentos asociativos.

Apareció el problema al que se ven enfrentadas regularmente las asociaciones de personas, las cuales al crecer en número también lo hacen en intereses y situaciones a resolver. Más personas trajeron nuevos retos y el más complejo fue la forma de identificación con la visión y el trabajo de las personas dentro de la asociación. Mantener relaciones igualitarias, en donde los líderes cedieran sus visiones iniciales o sus ideas fundacionales, se convirtió en el talón de Aquiles de los principios del colegaje de estas asociaciones del siglo XX. La oportunidad inicial que, por el ánimo de

amistad, potencializó la materialización de las iniciativas, empezó a perder fuerza en medio del desconocimiento y poco relacionamiento personal de las etapas más maduras de las asociaciones analizadas. El compañerismo se convirtió en competencia y perdió sentido la asociatividad cuando se empezó a creer que unos podrían resolver solos los asuntos de la comunidad y del diseño.

Cada disciplina también intentó encontrar su espacio. Así, se desataron nuevos colegajes, nuevos grupos de amigos con intereses en común que facilitaron la aparición de asociaciones de moda y gráfico, dejando al diseño industrial en cabeza de la ACD, con pocas conexiones entre diseños. Los líderes comenzaron a perder apoyos y pronto se vieron solitarios o reducidos para poder sacar adelante los proyectos construidos.

Asunto 6. Comunicación

El diseño es, por definición, una actividad comunicativa que designa las formas en las que los “productos” derivados de sus actividades se presentan al mundo. Se dice que, por antonomasia, quien diseña es experto en comunicación. Sin embargo, cuando se trata de la asociatividad, parece perderse esa facultad de transmitir las ideas y las iniciativas con exactitud.

Comunicar entre personas cercanas es sencillo, no queda más que levantar el teléfono o tomarse un café para poner al día a los interlocutores, y ese fue precisamente el éxito de las primeras reuniones de diseñadores, incluso fue el ánimo sobre el

cual se construyó este capítulo y el análisis que lo soporta.

Así entonces, la conversación uno a uno, la interpelación personal y acordar posturas entre pocos fue posible. No obstante, cuando la estructura se hizo más compleja y se sumaron más integrantes, más puntos de vista e intereses diversos que pudieran incluir agendas ocultas, el contacto se complejizó. Por ello, el trabajo sobre la comunicación de los proyectos que los gestores de las iniciativas asociativas deben consolidar es fundamental.

En ese sentido, una conclusión relacionada con esta mirada es que la dificultad de contar con estrategias comunicativos dentro de las asociaciones para establecer los puentes de gestión, acción e implementación y las formas que se debían instaurar para compartir iniciativas, proyectos, dificultades y aprendizajes, tuvo un impacto certero en su funcionamiento. Las dinámicas de socialización se hicieron lentas y muchos se sintieron dentro, pero fuera, al no tener conocimiento preciso de lo que sucedía en su grupo de reunión.

Vale la pena anotar que las formas de comunicación con las que se contaban eran análogas. Cartas, telegramas, afiches, junto con algunas revistas, periódicos y el incipiente correo electrónico eran las herramientas existentes. El impacto comunicativo era bajo, así como el alcance.

Un café final

No pretendemos finalizar con un aparte de conclusiones ni de discusión teórica o conceptual sobre este relato. El

objetivo fundamental era tomarnos un café con usted y que, como lector, pudiera interpretar y analizar estos datos recolectados y pensar un futuro posible. Nuestro propósito es que esta recopilación histórica y la conversación con quienes vivieron, escucharon o gestionaron muchas de estas iniciativas de asociación, sirva de insumo y de estructura para recordar que, en este mundo de creativos lleno de iniciativas transformadoras, no solo se requieren intenciones, sino también la construcción de un networking eficiente que reconozca las individualidades, los constructos sociales, políticos y económicos que deben tenerse en cuenta para fundar las bases definitivas de unas disciplinas interrelacionadas y que, en bloque, conecten las variables académicas, empresariales, industriales y culturales necesarias para la asociación que, hasta el momento, no ha podido ser.

Referencias

- Buitrago, J. C. y da Costa Braga, M. (enero-junio, 2014). ALADI. Algunas hipótesis sobre su configuración (1980-1995). *Nexus Comunicación*, (15), 158-171. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i15.733>
- Buitrago, J. C. (2022). *Insólito y original. El diseño como discurso latinoamericanista*. Universidad Del Valle.
- Franco Ruiz, C. A. (2018). Del colegaje y otras buenas costumbres (Editorial). *Acta Neurológica Colombiana*, 34(1), 1-1. <https://doi.org/10.22379/24224022173>



El jardín de los taburetes

Evelyn Patiño Zuluaga

Universidad Pontificia Bolivariana

Evelyn.patino@upb.edu.co

Gustavo Adolfo Sevilla Cadavid

Institución Universitaria Pascual Bravo

gustavo.sevilla@pascualbravo.edu.co

RAD.crbqt.2024.1.310



De tiempo en tiempo,
casi furtivamente,
llega en silencio el recuerdo
de tu mirada
hasta la vieja silla desocupada
que tú, antes de irte,
dejaste en mi mente.

A impulsos de la curiosidad, en el mes de mayo de 2018, hice una excursión desde Medellín al noreste antioqueño, en compañía de mi esposo y compañero de viaje. La gran urbe y su irreflexiva rutina nos había llevado a buscar un refugio donde el trinar de las aves opacara el ruido del cambalache y el disturbio, y la conformidad de nuestros gustos nos inspiró el deseo de recorrer juntos el romántico pueblo de Jardín. ¡Ojalá que, si estas páginas llegan a sus manos, en el lugar donde las obligaciones de su destino hayan podido conducirlo, le hallen embebido en un cálido lugar! ¡Y ya meditando sobre los encantos extraordinarios de la vida, le recuerden nuestra feliz peregrinación y la memoria de un objeto, un objeto patrimonio material, a quien ni el tiempo ni la distancia harán jamás olvidar su belleza y su historia!

Antes de pasar adelante, no será inoportuno presentar algunas observaciones preliminares sobre el aspecto general de Jardín, y el modo de viajar por aquel territorio. Jardín es un municipio colombiano fundado el 23 de mayo de 1864. Está ubicado en Antioquia, a 134 kilómetros de Medellín, la capital del

departamento. Posee una extensión de 230 kilómetros cuadrados. Hace parte de los pueblos que nacieron de la mixtura de indígenas, quienes habitaban el actual territorio del suroeste antioqueño, y los criollos, en el marco de la colonización antioqueña.

En su conformación urbana y arquitectónica, es evidente la influencia de la arquitectura española, pues su trazado está conformado por manzanas cuadradas organizadas en una cuadrícula, cuyo eje es la plaza central, sobre la cual está fundada la Basílica de la Inmaculada Concepción, declarada monumento nacional por su valor arquitectónico. La arquitectura de las casonas, construidas con tapia y bahareque en su mayoría, asume como principio ordenador el patio. Tienen techos altos, cubiertos con tejas de barro que se complementan con enormes puertas, balcones, ventanas y zócalos en madera calada, decoradas con hierro y vidrio.

La mayor parte de Jardín se halla cubierto del rico atavío de prolíficos senderos, saltos y cuevas, así como de las gracias más risueñas de un sinnúmero de especies de aves como cuclillos y guacharacas. Pero sus paisajes tienen un carácter de grandeza que solo la iguala la personalidad de sus lugareños: háyanse en ellos algunas de las mejores cualidades de sus habitantes y, de ahí, es que yo concibo mejor al duro, indomable y frugal jardineño, después que he visto su territorio.

Los sencillos y severos rasgos de los paisajes de este municipio poseen una sublimidad que no puede desconocerse. Su reconocido “Taburete de Jardín” es una pieza única del patrimonio cultural mueble que la comunidad, en su mayoría, reconoce como parte de

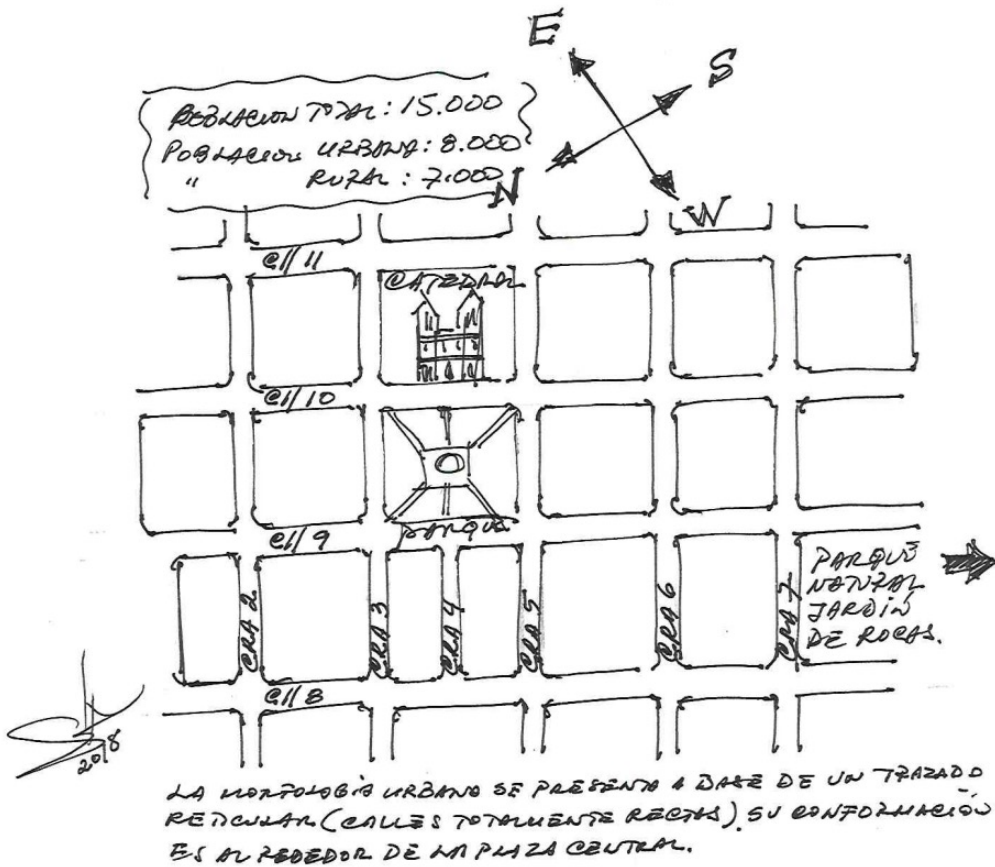


Figura 1. Trama urbana del municipio de Jardín

Fuente: Gustavo Sevilla Cadavid

su memoria e identidad, y le atribuyen, entre otros, valores colectivos, históricos, estéticos y simbólicos. Recorriendo sus calles sin límites visibles, suele descubrirse que este objeto está presente en todos los contextos, tanto domésticos como públicos. Este mobiliario tipo silla, se encuentra en cafeterías, cantinas, restaurantes, casas, oficinas, talleres, al exterior y al interior, omnipresente en cada lugar. Es un objeto que pareciese tuviera el don de la ubicuidad.



Figura 2. Basílica de la Inmaculada Concepción

Fuente: Gustavo Sevilla Cadavid

Equipados, con mochila y cámara, y el día soleado aún, nos pusimos en camino por las calles, resueltos a sacar todo el partido posible de nuestro viaje. Y con tales disposiciones, ¡cuán delicioso era el lugar que íbamos a recorrer! Un pueblo como Jardín es más fecundo en aventuras que un castillo encantado, y cada correría que se efectúa puede mirarse como una especie de hazaña. Ensalcen otros, enhorabuena, los caminos resguardados de parapetos, las suntuosas fondas de un lugar cultivado y civilizado hasta el punto de no ofrecer sino frutos deliciosos, aromas que tocan la memoria y sonidos que apaciguan el alma. En cuanto a mí, solo Antioquia, con sus costumbres y cultura, puede saciar mi imaginación.

Mientras tomábamos un café preguntamos a don Jesús Restrepo, dueño de "El Rinconcito Arrabalero":

–¿Por qué en el pueblo usan el mismo tipo de silla?

–El Taburete de Jardín es parte de nosotros... es un bien social.

Muchos de los pobladores y personas que, como don Jesús, conocen la tradicional silla la denominan taburete. Etimológicamente, la palabra "taburete" viene del francés "tabouret" o "tabourette", que hace referencia a un asiento individual redondo sin brazos ni respaldo. Sin embargo, el término 'taburete', en Latinoamérica, y, particularmente, en el noreste y la

costa atlántica colombiana, fue tomado de manera general para referirse a todo asiento básico con respaldo y asiento de cuero. En algunas zonas, se le conoce también como silla vaqueta. En cuanto a la denotación “de Jardín”, se utiliza porque semánticamente señala la ubicación geográfica del objeto, dadas sus características específicas que lo hacen un elemento particular de esta zona.

Tertuliano con el amable tabernero, nos contó que, en los años cuarenta, el taburete de Jardín empezó a aparecer en los cafés y tabernas, en el marco del parque central “El Libertador”, donde se reunían los pobladores, sobre todo los días de mercado. En estos sitios, además de poder probar las comidas típicas, se proveía licor acompañado por música de antaño. En esta época, el taburete no tenía ninguna intervención cromática, era de madera cruda con lacas, barnices o ceras. Es un acabado sencillo que deja ver las propiedades estéticas de la madera.

Que el mobiliario fuera todo igual, en todos los establecimientos de venta de licor, confundía a los meseros a la hora de cobrar por el servicio a las mesas, ya que, entre tanta gente, cobraban a las personas equivocadas los valores equivocados, generando a veces descomunales peleas entre clientes, meseros y dueños de establecimientos. Esta situación originó que los dueños de los locales comerciales pintaran sus taburetes con colores que los diferenciaron de los otros y así poder tener un mayor control de los clientes y sus consumos.

Esta categoría establece como único criterio la aplicación de pinturas planas, es decir, la aplicación de colores sin ningún elemento

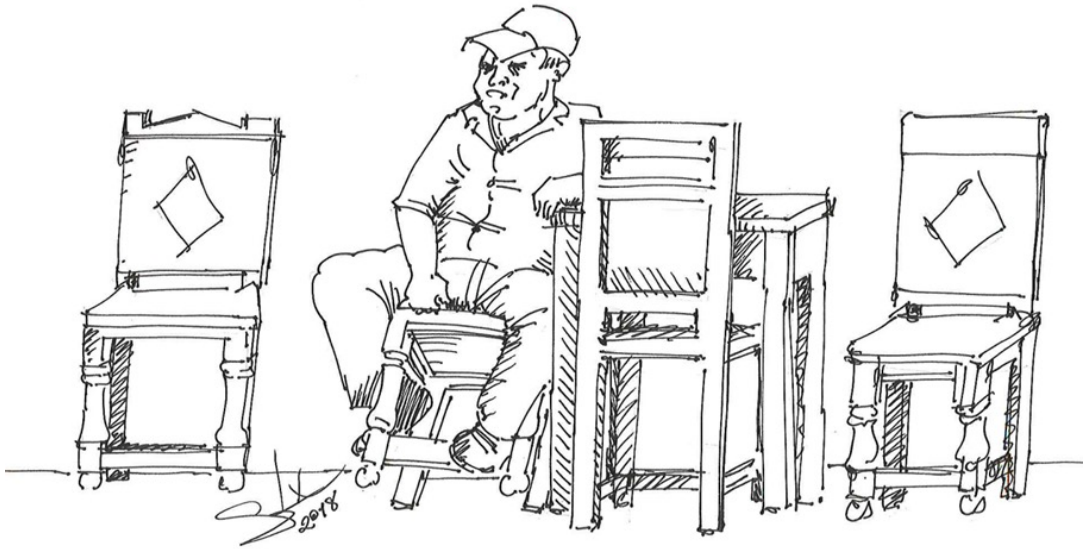


Figura 3. El Taburete en la cotidianidad

Fuente: Gustavo Sevilla Cadavid.

gráfico, sin sombras, ni perspectiva, ni patrones geométricos. Se presentan, en su acabado, uno o dos colores máximo. Los colores predominantes de esta época fueron el verde y el rojo colonial.

Posteriormente, se introdujeron figuras geométricas ornamentales. Dichas sillas se basan en el uso de formas geométricas simples, sin combinación o yuxtaposición en su composición. Prevalecen los rombos, círculos y cuadrados. También, en su acabado, se usan uno o dos colores máximo. La figura geométrica se encuentra en el centro del espaldar y exhibe un color opuesto en el círculo cromático, para generar altos contrastes.

Una variante más avanzada, en cuanto a su complejidad gráfica, la muestran aquellas sillas cuya composición geométrica está relacionada con las chivas. Estas se caracterizan por la composición gráfica geométrica en abundancia, llena de líneas de distintos calibres, colores vivos y contrastantes.

Habíamos dispuesto que se sirviese a discreción otro café, pero ya era hora de algo más fuerte, un aguardiente fue lo más apropiado. Don Jesús prosiguió con su relato.

–No daré aquí la historia exacta de los acontecimientos, pero trataré de ser fiel – comentó–.

En los años noventa, algunos pueblos en Colombia, buscando promover el turismo en sus territorios, encontraron en el manejo del color como vestido de las fachadas de las casas, principalmente las que se encuentran en el marco de la plaza central. Los colores básicos, en originales combinaciones, fueron un factor diferenciador que atrajo a los visitantes. Un rasgo interesante es que el color de la silla es el mismo color de las fachadas de los locales comerciales.

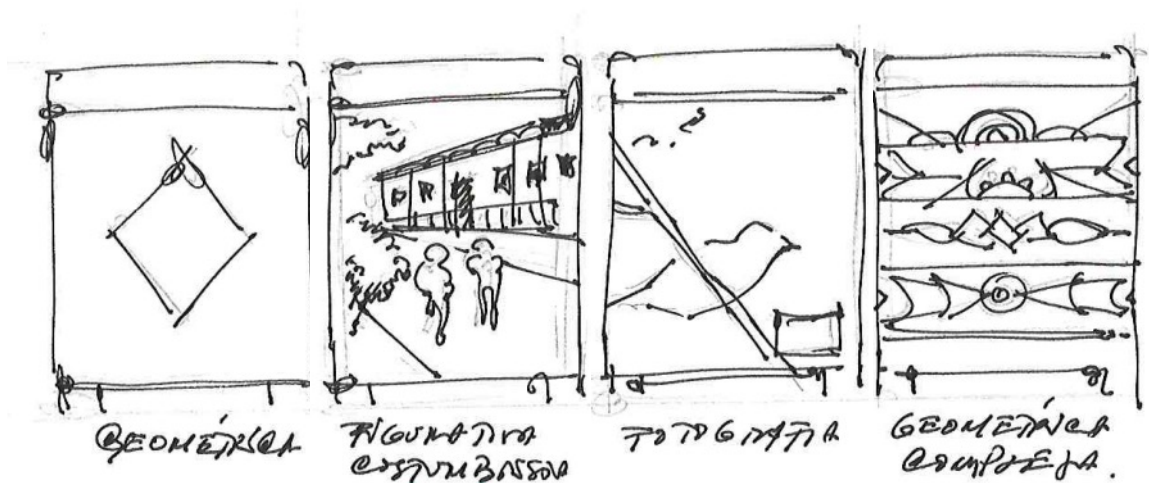
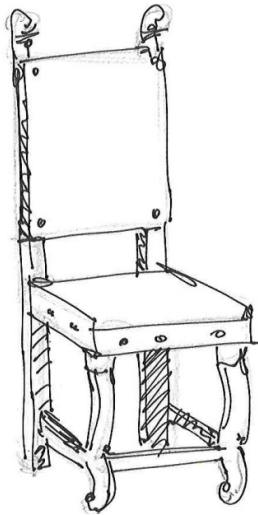
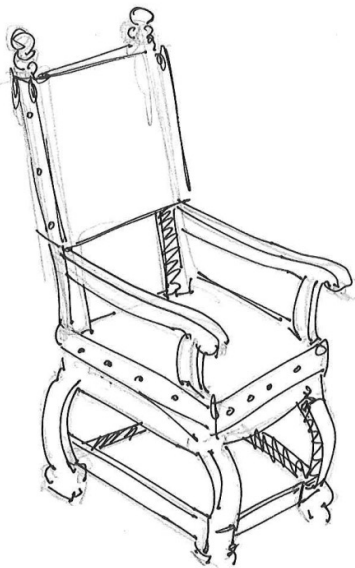


Figura 4. Categorías gráficas del taburete de Jardín

Fuente: Gustavo Sevilla Cadavid.



SILLA CROMWELIANA.



SILLÓN FRANCES

Figura 5. Antecedentes formales del taburete de Jardín

Fuente: Gustavo Sevilla Cadavid.

En este escenario, entró un personaje importante en la historia del taburete de Jardín: el artista Kalunga. Él era un pintor itinerante que rondaba de pueblo en pueblo, buscando clientes en tabernas y bares, pues se dedicaba a la elaboración de avisos y mensajes publicitarios a mano. Después de que se quedó sin trabajo, pues ya había pintado los avisos del pueblo, le preguntó a uno de los tenderos si le dejaba pintar uno de los respaldos de las sillas como ornamento, para embellecerlo y tener un valor de diferenciación frente a los otros establecimientos. Con el tiempo, se transformó en un arte pictórico propio de Jardín, a tal punto que pasó a convertirse en el objeto y emblema iconográfico que mejor lo representa.

Las sillas de este periodo son costumbristas, pues hacen referencia a las imágenes que representan acontecimientos y hechos cotidianos de Jardín y al conjunto del folclore tradicional antioqueño. Las técnicas encontradas son óleo y acrílico. En esta

categoría, se presentan temáticas alusivas a personajes típicos, imágenes religiosas, animales (caballos, semovientes, aves, entre otros), objetos (automóviles, objetos cotidianos, etc.) y lugares representativos (paisaje urbano y natural del sector). En este momento, el artista más reconocido es Carlos Mario Cañaverall.

Mientras al compás de las disertaciones de don Jesús degustábamos las mieles del buen licor, se nos acercó un clérigo llamado padre Jacinto: gordo, calvo y jovial, con un gran amor por la comida y vida disoluta, con aires de giróvago y sibarita.

–¿Hablan ustedes del Taburete Jardín?... traedme uno doble, que tengo mucho que contarles.

Recibió la ofrenda con reconocimiento, más sin manifestar con ninguna bajeza su gratitud. Luego que probó el licor, le miró al trasluz y, mostrando cierta admiración, se lo bebió de un sorbo, diciendo:

–Bendito sea Dios.

Dicho esto, se sentó a poca distancia de nosotros y respiró pausadamente y, con una finura y una sobriedad que hubieran podido honrar a un hidalgo, empezó su relato. La historia del diseño del taburete de Jardín está directamente relacionada a los avances en Europa. Muchos de los estilos llegaron al continente

importados del viejo continente, en el marco de los procesos de colonización europea (España y Portugal, en especial). España, con el apoyo de la corona de Castilla, fue la potencia que mayor presencia colonial impuso en América. Desde esta perspectiva del diseño del mobiliario, podemos afirmar que tuvo una gran influencia de los estilos barroco tardío, neoclásico francés de la época de Luis XVI y el isabelino, entre los más importantes. Sin embargo, el diseño local fue también influenciado en una etapa posterior (mediados del siglo XIX), por el “mueble federal americano”. La llegada de estos productos se dio por el intercambio comercial y cultural entre Colombia y EE. UU. Y, desde mediados de siglo XIX, se empezó a tratar de imitarlos. Santa Fe de Antioquia es un referente en esta técnica.

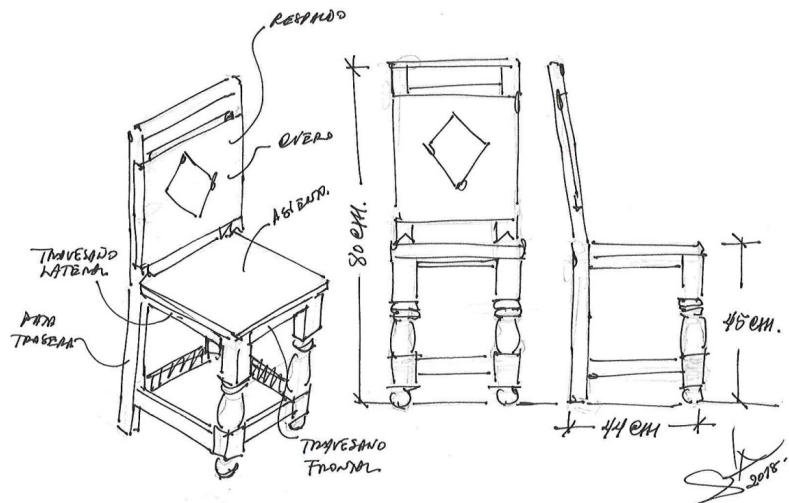


Ilustración 6. Taxonomía del taburete de jardín

Fuente: Gustavo Sevilla Cadavid.

Haciendo una revisión del estado del arte del mobiliario que influenció la construcción de asientos en la etapa colonial (desde el inicio de la Conquista por parte de los españoles, a principios del siglo XVI, hasta la definitiva independencia del país, en torno al año 1822) existen particulares similitudes formales entre la configuración del taburete de Jardín con dos tipos de sillas: las sillas fraileras de los siglos XVII – XVIII y las sillas Cromwelliam del siglo XVII.

Las condiciones climáticas y el modo de vida en el noroeste antioqueño aportaron al mobiliario unas características propias que, desde un primer momento, le facilitaron diferenciarse del foráneo. La abundancia de bosques maderables, de una calidad extraordinaria, propició la existencia de artesanos de la madera, ocupados en un primer momento, en la construcción de viviendas e iglesias y, con ellas, de sus muebles. A pesar de su origen europeo, se acomodaron de tal manera al ascetismo de los pobladores rurales de la colonia antioqueña, que fueron adoptadas como parte del mobiliario doméstico.

Nuestro peregrino había sido pastor y profesor por espacio de cincuenta años y, al presente, se hallaba disfrutando de su buen retiro:

**–Cuando yo era más joven –dijo–
impartía clases de Historia de la Arquitectura,
en una prestigiosa universidad de Medellín.**

Como con el aguardiente y la buena acogida se había restablecido el abad, nos refirió otra historia alrededor del taburete. Con el crecimiento de la población y una mayor estabilidad, surgió un grupo de familias enriquecidas que favorecieron el auge minero y tabacalero del siglo XVII. Asimismo, las primeras órdenes religiosas comenzaron a levantar sus iglesias, donde quedó patente el empleo profuso de la madera, sobre todo en sus techumbres, puertas, ventanas y mobiliario. Estos mismos carpinteros empleados en la construcción desarrollaron las bases del trabajo artesanal y empezaron a fabricar muebles más funcionales para el interior de las casas y aquellos dedicados al culto religioso. Una de esas familias de artesanos que, de generación a generación, han transmitido su conocimiento para preservar el oficio del trabajo en madera es la familia Gallego.

–Vamos, yo los presento con el gran ebanista.

Habiendo salido de la pequeña taberna en donde departíamos, atravesamos el célebre Parque de los Libertadores, el Hotel Valdivia y el Teatro Municipal. De allí, pasamos a la carrera 5 Girardot y, a unos 10 minutos de camino, llegamos al taller de la familia Gallego. Entramos en un angosto y profundo corredor, un poco oscuro y cubierto de aserrín, hasta encontrarnos con el taller.

Figúrese, pues, el lector cuál sería nuestro alborozo, cuando, a poco de haber llegado al taller, Adán nos permitió conocer aquel palacio lleno de martillos, serruchos, cepillos y gubias.

Los siguientes rasgos son el fruto de la observación y escucha minuciosa durante esta deliciosa permanencia. Y si pudiesen comunicar a la imaginación del lector una parte del misterioso interés que inspiran los sitios donde se construyen las obras de arte, yo sé que había de lastimarse de no haber pasado conmigo en aquel mágico lugar, tan fecundo en memorias maravillosas.

Adán Gallego es un hombre de unos 55 años, curtido, y con una gran experiencia en el trabajo en madera. Nos contó que su tatarabuelo trabajó en la construcción de las antiguas casas coloniales y templos religiosos en Jardín, junto a albañiles, picapedreros, maestros de obra y otros carpinteros. Estos artesanos que llegaron con la colonia eran los encargados de replicar la arquitectura española, para implantarla en estas tierras.

–Mi abuelo continuó con la tradición y transmitió la técnica a mi padre y este a mí. Y para no romper el ciclo, ya mi hijo está haciendo taburetes –comentó Adán–.

En Jardín, se encuentran carpinteros de tradición histórica, como los Ramírez, Morales y Palomino, así como nuevos emprendedores locales que aprendieron el arte de maestros y, ahora, tienen talleres bien organizados con herramientas y maquinaria automatizada. La declaratoria de Jardín como pueblo patrimonio protege, de alguna manera, la tradición del uso de la madera para conservación de antiguas edificaciones y

construcción de nuevas obras tipo coloniales. Esto, sumado al continuo crecimiento del uso y venta del taburete, contribuye a que la carpintería, como saber tradicional, permanezca viva, se trasmite y sea sostenible.

Según Gallego, estas sillas estaban ubicadas en los espacios comunes y de circulación de las casas coloniales como corredores, patios y balcones. Las excepciones a este rústico mobiliario es el demandado por la élite, que enviaban a las grandes ciudades con el fin de que les hicieran muebles más ricos y refinados y que, junto con la importación de ejemplares españoles, servían de modelo y sentaban las pautas estilísticas a seguir por los carpinteros residentes en la colonia.

En una primera etapa, el taburete de Jardín consistía en una estructura de madera, generalmente elaborada en madera de gallinazo (también conocida como tambor, madera de macana y cariseco), presente en la zona del noroeste de Antioquia. Actualmente, se construyen en maderas de nogal, roble y cedro, ya que las anteriores son especies amenazadas y en peligro de extinción.

El tapizado era del asiento y respaldo era en construido, principalmente, en cuero de ganado vacuno, resultado de los sacrificios que se realizaban en las fincas para la obtención de la carne. En los modelos iniciales, este cuero era "crudo", es decir, no se le realizaba ningún tipo de tratamiento químico. Por tal motivo, era más resistente, grueso en el calibre del tapizado y mantenía el pelambre, dándole un aspecto rústico. En modelos posteriores,

se empezó a utilizar cuero vaqueta, un cuero que ha pasado por el proceso de curtumbre. Su acabado superficial es simple. Para casi todos los modelos iniciales se mantenía el color de la madera, y solo en pocos casos se le daba un acabado con barniz o ceras, más para la protección de la madera que como un elemento estético.

La silla de Jardín posee una estructura conformada por cuatro patas, dos anteriores (barrotes de asiento) y dos posteriores (montantes). Estas son, por lo general, rectas y lisas, aunque algunos modelos se presentan en balaustre, moldeadas y rectas biseladas. Las dos patas posteriores se prolongan en vertical para armar el respaldo.

Las patas estructuralmente están unidas por cuatro travesaños, dos laterales (izquierdo y derecho), un travesaño frontal (chambrana) y uno posterior. Otro elemento constitutivo es el asiento, conformado por cuatro bastidores que permiten el enorado del cuero. Tanto el respaldo y el asiento son en cuero "vaqueta", o sea, cuero de vacuno curtido y adobado, sujeto al armazón por tachuelas (algunas con cabezas ornamentadas) o clavos. Para algunos modelos de silla de Jardín, el respaldo en la parte superior presenta una pieza llamada crucero superior o cresta, que cuenta con formas onduladas.

Estuvimos hasta muy tarde oyendo las conversaciones de tan distinguidos personajes, que platicaban juntos con toda la franqueza del antioqueño de antaño. Oímos historias alrededor del taburete, historias de ladrones, antiguos romances y fiestas interminables. A los ojos del viajero que se halle poseído de un sentimiento de predilección hacia la histórica y poética de los objetos cargados de memoria, es este monumento tan venerable como cuando los aprendices oían a hablar a maestros de la altura de Charles Rennie Mackintosh o Henry van de Velde hablando sobre sus diseños. ¡Cuántas leyendas y tradiciones verdaderas o fabulosas, cuántos cantares, tienen por objeto esta pieza de mobiliario encantado!

En cada taburete hay una historia. Es como las muñecas rusas que detrás de cada capa se distinguen marcas del uso que dicen que alguien lo vivió, pasó el tiempo con él. Hay huellas de la vida que salen al encuentro de la imaginación de quien lo contempla, despertando recuerdos olfativos, asociados a sabores y saberes, a colores y a arte. Abraham Moles habla de las dimensiones y propiedades de los objetos, y enumera como características fundamentales la materia, la técnica, la materia, la forma, el uso, la relación con el espacio y el tiempo, la relación con el lenguaje, su simbolismo, todas características que se relacionan con peso desigual y cambiante, según la cultura y el momento histórico. Violette Morin habla de la biografía de los objetos, cuya narración de vida se construye a partir de la relación sujeto/objeto/espacio/actividad y nos remite a su memoria. Y esta memoria

es portadora de mensaje que sobrepasa su función y traspasa aspectos simbólicos, sintácticos e icónicos.

El taburete de Jardín va más allá de la satisfacción de necesidades utilitarias y se adentra en ser satisfactor de necesidades simbólicas, narrativas, de recuerdos, documentales, gestos tangibles que trasciende las fronteras de lo inmaterial, que recurren a diferentes soportes materiales y acciones en la búsqueda provocadora de recuerdos y de hechos que permanecen grabados en nuestra memoria, de sensaciones que nos transportan al tiempo transcurrido.

El objeto nace en el arte con el gesto irónico de Adán Gallego, de Carlos Mario Cañaveral, de don Jesús Restrepo, del padre Jacinto y muchos otros, quienes, en sincronía, presentan un objeto, un taburete que no es taburete, revolucionando las bases conceptuales del objeto utilitario; expulsando de ellos la referencia objetiva como indicio de algo que está más allá de la simple presencia; configurando una mitología objetual; poniendo en escena una vida de uso ligada a los recuerdos profundos, a una trama que se dibuja a partir de la relectura de objetos almacenados, archivados, dando cuenta tanto de la memoria individual como de la colectiva de este territorio cultural.

Desde la mañana disfrutamos de los placeres novelescos del Jardín. Acababa de ponerse el sol, cuando llegamos nuevamente al parque central. Mientras estábamos cenando, llegó a nuestros oídos el sonido de una guitarra, acompañado de un tintinear de tiple y bandola y, poco después, un coro de

bien concertadas voces que cantaba una tonada popular. Era un obsequio de nuestro amigo clérigo que, para divertirnos, había reunido aquellos músicos aficionados, y cuando salimos a su encuentro, vimos una verdadera escena de alegría jardineña.

Ahora, habíamos ordenado que se sirviese a discreción aguardiente, picadas y otras bagatelas. Y, aunque la reunión se componía de jornaleros, arrieros y paisanos de todas clases, nadie se excedió de los límites de una diversión honesta. En verdad que cualquier pintor se hubiera tenido por dichoso de poder contemplar aquella escena y plasmarla en uno de los respaldos de los hermosos taburetes de Jardín.

Nota: Este artículo se constituye en un merecido reconocimiento a la arquitecta Evelyn Patiño Zuluaga quien falleció en diciembre de 2021. Resaltaremos siempre su dedicación, esfuerzo profesional, sus deseos de enseñar y promover en todos los escenarios la salvaguarda del patrimonio cultural. El texto que presentamos fue construido a partir de escritos que dejó consignados en sus diarios de viaje y archivos personales.

Otra historia del diseño gráfico en Colombia


Otra historia del diseño gráfico en Colombia

Leonardo Páez Vanegas

Director Escuela de Diseño Politécnico Grancolombiano
leopaezv@poligran.edu.co

RAD.crbqt.2024.1.311

Re su men



Palabras clave:

educación, cultura,
textos escolares,
pedagogía,
ilustración, diseño
editorial, diseño
gráfico.

El objetivo de la investigación sobre la cual se basa el siguiente artículo fue indagar sobre el alcance y desarrollo de los libros de texto escolares elaborados a partir del periodo históricamente conocido como la Tercera Misión Pedagógica Alemana, transcurrido en Colombia durante las décadas de 1960 y 1970. En esta misión, un grupo de expertos alemanes asesoró al Gobierno colombiano en la implementación de reformas a la educación básica primaria, muchas de ellas vinculadas con el desarrollo de material didáctico. Para esto, se llevó a

cabo una detallada documentación de la producción editorial de ese periodo histórico y, como resultado, se evidenció la importancia del diseño gráfico y los medios editoriales locales en este proceso, visibilizando la producción de artistas gráficos desconocidos que participaron en la elaboración de dichos documentos.

Introducción

Desde la remota génesis de la escritura y su conexión con la caligrafía que dejó como herencia las góticas, las unciales, las cancillerescas y las capitulares que iluminaron los manuscritos medievales, hasta el tiempo en el que Gutenberg le abrió la puerta a la tipografía y, con ella, al mágico mundo de los incunables, el libro ha sido el principal testimonio de la historia humana y su protagonismo abarca un inconmensurable espectro del estudio del conocimiento.

Ya en el siglo XVI, en los albores del humanismo, el libro abandonó definitivamente los oscuros anaqueles de los monasterios y las abadías para convertirse en un objeto cotidiano

que consolidó su propósito de transformar para siempre a la sociedad. Y aunque su existencia le antecedió por muchos siglos, desde entonces el libro ha sido uno de los grandes protagonistas de la historia del diseño gráfico. Gracias a él, la tipografía trascendió como centenaria técnica de impresión a oficio de maestros fundidores, dando paso al surgimiento de las artes gráficas que marcaron, por mucho, la madurez de la figura contemporánea del diseñador.

La aparición del libro moderno representó un descomunal salto para el avance del conocimiento humano, pero también abrió las puertas para el nacimiento del diseño gráfico, definiendo desde aquí lo que, después, fue la mayor expresión del impacto social de esta profesión en el siglo XX. Tal como lo afirma el diseñador e historiador catalán Enric Satué, “Durante el Renacimiento se perfila una actividad –el diseño gráfico– cuya especificidad no quedará suficientemente concluida y categorizada hasta quinientos años más tarde, en la segunda época de la Bauhaus...” (Satué, 2012, p. 62).

El libro de texto

El libro impreso transformó al mundo y propició la difusión del conocimiento, en una forma desconocida hasta entonces. Y si hay un género que fue determinante en ese fabuloso proceso, sin lugar a duda, fue el libro de texto.

Transcurrieron dos siglos, después de la invención de Gutenberg hasta el momento cuando apreció el primer libro

creado con el objetivo de apoyar un proceso de aprendizaje en la etapa escolar. Se trataba del *Orbis Pictus*, obra escrita en 1658 por el sacerdote y educador de origen checoslovaco Juan Amos Comenio, padre de la pedagogía, y en cuyas páginas se enseñaba el latín a través de variadas ilustraciones que hacían el proceso de aprendizaje más dinámico, atractivo y, sobre todo, eficaz. De esta forma, Comenio revolucionó la pedagogía de su tiempo y le dio vida al libro de texto, descendiente directo del libro ilustrado, creado por el genial Aldo Manuzio, en los inicios del siglo XV.

El *Orbis pictus* no se limita sólo a presentar los objetos seguidos por las palabras, sino que su propuesta es mucho más compleja y muestra una imbricación entre imagen y texto que los hace inseparables. Hay además una graduación en los textos que va de lo más sencillo a lo más complejo, demostrando un conocimiento de la pedagogía y de la evolución psíquica y física del niño. De igual manera, la selección de los contenidos de los textos no es fortuita. Hay una intención de transmitir conocimientos sobre diferentes áreas. La importancia de los temas aumenta de acuerdo con los progresos del lector. (Robledo et al., 2010, p. 10)

Junto a los avances propiciados por los diferentes campos de conocimiento como la pedagogía, la lingüística y la psicología, el libro de texto ha avanzado a la par con los desarrollos tecnológicos que han permitido el acceso a recursos cada vez más atractivos y eficientes, así como al diseño de

nuevos formatos que han facilitado la labor pedagógica de los docentes (Paez Vanegas, 2016).

Fue solo hasta finales del siglo XIX, cuando el libro de texto se convirtió en un instrumento básico de la educación masiva, que empezó a ser elaborado en la forma en que hoy día se conoce. Producido masivamente, con contenidos acordes con la edad del niño, sujetos a unos objetivos oficiales y con respaldo institucional, vino el surgimiento de un nuevo género: el libro de texto escolar. Se trataba, pues, de un atractivo objeto de estudio que, en sí mismo, recogía innumerables aspectos que permitían reconocer, desde diferentes campos, su importancia e impacto en la construcción de conocimiento, así como en la transformación cultural que trascendía su función de herramienta facilitadora de procesos pedagógicos, para involucrar otro tipo de reflexiones desde múltiples ámbitos.

En lo que toca al diseño gráfico, el libro de texto implicó también una interesante oportunidad que iba más allá de su simple dimensión material. El empleo de los recursos visuales propios del diseño editorial, sumados a una revaloración simbólica de estos frente a las necesidades impuestas por las didácticas en los escenarios de aprendizaje, le dieron una dimensión trascendental a la disciplina frente al impacto social de esta área del diseño.

De acuerdo con lo anterior, una historia del diseño gráfico en Colombia, o en cualquier otra latitud, debe reconocer este fenómeno, cuyo impacto social, aunque silencioso, ha

sido igual o más significativo que el de otras áreas en las que, tradicionalmente, han brillado los más reconocidos diseñadores. Diseñar libros escolares es una tarea que, además de involucrar muchos de los aspectos aquí ya mencionados, constituye el mejor legado que una disciplina puede aportarle a una sociedad.

De misiones internacionales y libros de texto

La historia, la pedagogía y los medios editoriales constituyeron las motivaciones de quien escribe, para recorrer el pasaje oculto del diseño que ha sido abordado más desde la educación, pero del cual es inevitable abstraer el papel del diseño gráfico, aún antes de que este contara con el reconocimiento social del cual hoy goza. Por supuesto que, para comprenderlo mejor, es indispensable darle un rápido vistazo a la historia de la pedagogía en Colombia y sus vínculos con el mundo de las artes gráficas, desde las célebres misiones internacionales procedentes de diferentes países y con variados intereses que llegaron al país, que, desde el inicio de su vida republicana, intentaba consolidar su proyecto nacional.

Unas de las más recordadas y documentadas misiones, por su persistencia e impacto social a lo largo de dos siglos, fueron las misiones pedagógicas alemanas, las cuales, en diferentes momentos, llegaron con el objetivo de promover el desarrollo, la cultura y, más aún, la educación, en un país con un endémico analfabetismo que impedía su inserción en la modernidad y obstaculizaba la intención de crear una identidad

nacional, a partir de símbolos y narrativas asociadas a los valores de su tiempo. La historia de la pedagogía nacional da cuenta de tres misiones alemanas que visitaron el país, desde finales del siglo XIX y hasta la segunda mitad del siglo XX, con intervalos entre sí y que registraron logros significativos, pero también grandes frustraciones –característica impronta de nuestra identidad nacional–.

La Primera Misión Pedagógica Alemana llegó a Colombia en 1872, en medio del periodo liberal radical, decisivo en la historia colombiana, pues impulsó políticas como la abolición de la pena de muerte; la libertad de prensa que favoreció la aparición de numerosos periódicos y el crecimiento de la aún incipiente industria editorial; pero, sobre todo, la educación que recibió un importante impulso con acciones como la creación de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia, así como el decidido apoyo a la instrucción pública.

Para la época, la vinculación con Alemania se explicaba a partir de hechos como el triunfo sobre Francia en las guerras franco-prusianas o el crecimiento de las exportaciones colombianas de quina, oro y tabaco hacia ese país. Pero también, dichos nexos se daban por la admiración hacia sus avances en pedagogía, particularmente por autores como Pestalozzi, Fröbel y Herbart, quienes, basados en los ideales de la Ilustración y en textos como El Emilio de Rousseau, desarrollaron un concepto de educación sensorial basado en las experiencias y facultades innatas de los niños y no en la imposición de conocimientos.

Los reformadores de la educación utilizaron a menudo la metáfora del niño como "semilla": la educación tenía el papel de fomentar la fructificación de la semilla. El "jardín de infancia" (Kindergarten) era tan metafórico como literal: a comienzos de su carrera como maestro, Froebel descubrió la importancia del juego en la educación e hizo de la jardinería una parte central de su pedagogía. (Miller, 2018, p. 11)

Curiosamente, algunas décadas después, estos postulados serían la base para la construcción de la propuesta pedagógica de la Bauhaus, la célebre escuela alemana de arquitectura, cuna del diseño moderno.

En medio del efervescente momento político que vivía el país, no resultaba extraño que los libros de texto se emplearan como vehículo de difusión del ideario político y de nación que se buscaba implantar entre los colombianos, especialmente a través de los contenidos de los textos suministrados y cuyos autores se destacaban más por su condición de políticos que de pedagogos. De esta manera, los textos para la enseñanza estaban fuertemente controlados por el Gobierno y sus contenidos configurados como vehículo de propaganda política. Era práctica común, por ejemplo, que las portadas de los libros de texto de aquel entonces llevaran una descripción detallada de los cargos políticos de sus autores: "Muchos de los textos escolares fueron escritos como materiales de difusión, aunque carecían de estructura específica. Se trataba de productos para

presentar de manera sencilla y ordenada el corpus de un saber” (Cardona Zuluaga, 2017, p. 16).

A pesar de que esta primera iniciativa de educación laica, gratuita y obligatoria no duró más de cuatro años, los métodos de enseñanza que le dieron vida continuaron vigentes hasta los años treinta. Durante la Primera Misión Pedagógica Alemana, el desarrollo de textos y, en general, de dispositivos didácticos orientados a facilitar los procesos pedagógicos no fue de gran relevancia, aunque, en 1870, se promulgó el Decreto Orgánico de Instrucción Pública mediante el cual se contemplaban aspectos como la construcción y adecuación de escuelas, así como apoyos didácticos:

[...] la precariedad de los equipos de impresión disponibles no permitía la impresión en grandes tirajes, ni de las ilustraciones que exigía una enseñanza centrada en la visión. La Dirección General de Instrucción Pública planeó la compra de planchas estereotipadas en París, gestión encomendada al cónsul en esa ciudad, el señor José María Triana, responsable además de la segunda edición del libro de lectura para las escuelas primarias: El Primer Libro de Lectura, de Hotschick y Lleras; agotada su primera edición, se contrató el tiraje de 100.000 ejemplares en la segunda. (Cardona Zuluaga, 2017, p. 25)

La Primera Misión Pedagógica Alemana culminó sus actividades en 1878, debido a una serie de factores que impidieron la continuidad de su labor pedagógica. Entre ellos, las dificultades del idioma y las costumbres locales, la falta

de recursos materiales, pero, sobre todo, la persecución que entabló en su contra la Iglesia católica por sus ideas liberales y el modelo educativo laico que favorecían. Sin embargo, lo que más pesó en ello fue el hecho de profesar el protestantismo.

En 1924, bajo el Gobierno conservador de Pedro Nel Ospina, regresaron los alemanes, esta vez bajo la figura de la Segunda Misión Pedagógica Alemana, cuya labor culminaría en 1935, ya en los tiempos de la República Liberal. Su objetivo era “intensificar sus acciones en el sistema de educación, dejando a un lado el tema de la anterior misión pedagógica relacionado con las escuelas de preparación docente” (Angulo, 2007, p. 9).

La llegada al país de esta nueva iniciativa internacional contó con el apoyo del Ministerio de Instrucción Pública, así como de conservadores moderados y liberales, que veían en ella la oportunidad para llevar a cabo un proceso de transformación educativa que allanara el camino a la tan anhelada modernidad sobre la base del imperativo de una sociedad educada y libre. No obstante, los logros obtenidos por esta misión pedagógica estuvieron muy lejos de los alcanzados por la primera. La propuesta llevada a cabo por los pedagogos alemanes consideraba una profunda intervención en la estructura educativa nacional y suponía una ambiciosa inversión económica y social que permitiera el cumplimiento de todos los objetivos descritos. Infortunadamente, la férrea oposición de la Iglesia católica hizo que dichas reformas naufragaran a su paso por el Congreso de la República.

La Escuela Activa, como principal movimiento pedagógico de inicios del siglo y su enorme influencia en los modelos educativos colombianos, marcó también la producción de textos escolares en el primer cuarto de siglo. Dado el significativo valor que, para el modelo escolanovista, representaban las experiencias y las imágenes, los libros cada vez adquirieron una mayor importancia, ya no vistos como vehículos de instrucción o difusores de ideologías políticas, sino como auténticas herramientas didácticas.

Buena parte de estos materiales provenían de Europa, particularmente de España, y eran descargados en el puerto de Barranquilla, desde donde eran llevados al interior del país, a través del río Magdalena. Allí, el Ministerio de Instrucción Pública los distribuía. Desde luego, la odisea de su entrega en las diferentes cabeceras municipales y la escasez de estos era tal que se agotaban antes de alcanzar para todas las escuelas urbanas, siendo algo excepcional que una maestra rural llegara a contar con este material. Tal como lo describen los documentos del Congreso de la República, era habitual que los maestros rurales conservaran los libros y cuadernos empleados en su propia educación para la preparación de las clases.

En este periodo, se hizo más evidente la necesidad de desarrollar manuales y textos escolares nacionales, no solo por las dificultades que representaba su importación, sino también por considerar que los textos extranjeros resultaban inadecuados para las peculiaridades del entorno colombiano. Uno de los

episodios más significativos en la historia del diseño gráfico colombiano fue el paso del artista Sergio Trujillo Magnenat por la sección de publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, fruto del cual surgió la revista infantil Rin Rin, distribuida entre 1936 y 1938, en las direcciones departamentales de Educación y que, a lo largo de sus diez ediciones, sirvió como novedoso vehículo de apropiación de la identidad nacional. La revista Rin Rin fue un efímero proyecto, cuyas aspiraciones de reivindicación nacional fueron superiores a sus logros como manual escolar, condición que despertó no pocas críticas por parte de quienes lo consideraban más un medio de propaganda política que una publicación de carácter didáctico. Sin embargo, la revista marcó un hito en la producción de textos escolares y puso de presente la importancia del empleo de recursos como las ilustraciones en la creación de productos editoriales para la infancia.

Podríamos ubicar la década de los años treinta del siglo XX como aquella en que la ilustración de los libros para niños en Colombia se desprende de su función como apoyo a la didáctica y empieza a aparecer como imagen artística acompañando cuentos y relatos de autores que igualmente empiezan a escribir para niños por fuera del circuito escolar. De esta manera las ilustraciones dejan de utilizarse únicamente como apoyo al aprendizaje, empiezan a acompañar los textos literarios con una función estética y algunas de ellas se inscriben en la corriente de las artes gráficas, la ilustración y la plástica en el país. (Robledo et al., 2010, p. 41)

La Tercera Misión Pedagógica Alemana llegó a Colombia como resultado de la reforma educativa de 1963, con la intervención de los expertos alemanes en 1965, liderada por el profesor Walter Kaessmann, asesor del Ministerio de Educación Nacional. El profesor Kaessmann había adelantado un riguroso diagnóstico del estado de la educación primaria en Colombia, cuyo resultado sirvió como marco de referencia para las posteriores acciones de la misión, entre las cuales sobresale el hecho de que las escuelas públicas colombianas carecían de los materiales mínimos de enseñanza necesarios para implementar las reformas propuestas por el Gobierno nacional.

A raíz de este diagnóstico, el Gobierno nacional tomó la decisión de firmar, en el año de 1968, un convenio con la República Federal de Alemania que permitiera afrontar los problemas identificados por Kaessmann, quien, además de la mencionada asesoría al Ministerio de Educación, se había desempeñado como profesor de Matemáticas en un colegio de Bogotá, experiencia que le llevó a solicitar la implementación de un libro de origen alemán, adaptado a los cinco años de la escuela primaria local.

Nuevamente, recaía en los alemanes el reto de modernizar la educación colombiana, en este caso, en un contexto político radicalmente diferente a los anteriores, pero con el común denominador de la precariedad, sello distintivo de los procesos educativos locales. Sin desconocer el impacto que significaron las dos primeras misiones y sus logros, la

tercera tuvo una importancia singular, pues, a diferencia de sus predecesoras, varios factores hicieron que sus aportes pudieran revisarse con mayor profundidad desde la perspectiva del diseño gráfico. El primero de ellos fue el desarrollo tecnológico propio de la época en la que se llevó a cabo, el cual permitió la implementación de metodologías pedagógicas contemporáneas como la tecnología educativa y el diseño instruccional. Estas facilitaron la aparición de dispositivos didácticos más eficientes, como aquellos que se basaron en los medios audiovisuales, en auge a partir de los años cincuenta, pero también de las posibilidades que los procesos de producción abrieron para el diseño de libros orientados hacia entornos de aprendizaje. Lo anterior puede verse reflejado en los logros de esta misión, la que mayores esfuerzos concentró en el terreno de la didáctica, especialmente en la producción de libros de texto.

En busca de una nueva historia

En un país de escasa vocación investigativa y con una obstinada capacidad para olvidar su pasado y desconocer su propio patrimonio cultural, reconstruir una historia como esta resultó una tarea dispendiosa y, en ocasiones, frustrante. El punto de partida fue la investigación “Entre métodos de enseñanza y textos escolares. Enseñanza de la lectura y la escritura en Colombia, 1903 – 1978”, escrita por Sandra Herrera Restrepo, estudiante de la Universidad Pedagógica

Nacional, en la cual se hace un valioso recorrido por la historia de la enseñanza de la lectoescritura en Colombia, analizando métodos y recursos, entre ellos, los libros de texto escolar. En este documento, las misiones pedagógicas alemanas ocupan un notable lugar entre varias estrategias e iniciativas que se llevaron a cabo en Colombia para dar respuesta a las necesidades educativas, a lo largo del siglo XX. Este documento motivó más la indagación sobre la historia del libro de texto en Colombia, empezando por las ampliamente documentadas cartillas Charry, La Alegría de Leer y, por supuesto, la ya mencionada revista Rin Rin y su antecesora Chanchito. De allí, el recorrido termina en el singular episodio de la Tercera Misión Pedagógica Alemana, sugerido por la autora y dada su copiosa producción de material didáctico, principalmente de libros de texto escolar.

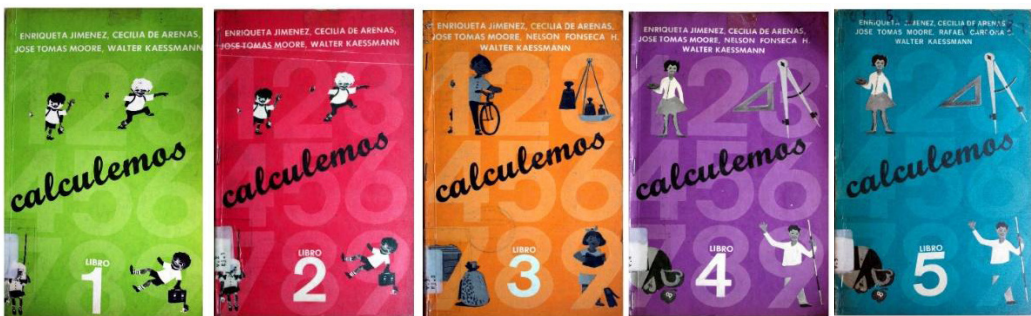
El primer hallazgo y principal detonante de esta indagación fue el hecho de que todas las aproximaciones al problema del texto escolar en Colombia concentraban su interés en los dispositivos relacionados con el abordaje de la lectoescritura, mientras los libros de texto producidos durante la Tercera Misión Pedagógica incluyeron otros escenarios como la enseñanza de las matemáticas, la formación musical, la educación física y la educación artística, para las cuales se crearon libros dirigidos al estudiante y guías para el profesor, estas últimas, una de las grandes novedades implementadas por la misión.

Siguiendo esta pista, la indagación inicial llevó a lo que pretenciosamente podría describirse como un ejercicio arqueológico-bibliográfico, en el cual se quiso documentar la producción de la misión y profundizar en sus autores, sus recursos visuales, su alcance y, en general, en el impacto que pudieron tener en su tiempo. Teniendo en cuenta que el material didáctico desarrollado por la misión pedagógica estaba dirigido a dar cobertura a estudiantes de instituciones públicas, su ubicación se convirtió en un reto. Inicialmente y gracias a los primeros rastreos, fue posible establecer los títulos de los libros producidos y, desde allí, iniciar la búsqueda uno a uno. Los hallazgos se fueron dando de manera paulatina en diferentes repositorios, siendo el más sorprendente de todos el hasta entonces desconocido Museo Pedagógico Colombiano, proyecto creado en 2004 por la Facultad de Educación de la Universidad Pedagógica Nacional y el Grupo de Historia de la Práctica Pedagógica en Colombia. Su objetivo era abrir un espacio para la “recuperación de la memoria pedagógica y educativa nacional y la generación de reflexiones e investigaciones alrededor de los problemas centrales de la educación y la enseñanza del país”, tal como lo describen en su recién creado sitio web. Sin este proyecto que tiene el mérito de haber rescatado un importante número de libros, muchos de ellos con más de un siglo de antigüedad, habría sido imposible llevar a cabo esta indagación, toda vez que la mayor parte de la producción editorial realizada por la misión pedagógica alemana se encontró en sus anaqueles.

No deja de sorprender que un país tan proclive a desestimar su patrimonio cultural cuente con este tipo de espacios dedicados a preservar la memoria de aquello que debería ser el principal activo de una sociedad: su educación.

Como ya se ha dicho antes, la mayor parte del material didáctico desarrollado por los alemanes estuvo orientado hacia la enseñanza de las matemáticas y, por esta razón, en dicha área se encontraron la mayor cantidad de evidencias. La serie de libros de matemáticas titulada *Calculemos* no fue una obra producida enteramente por la misión, sino que correspondió a una traducción del libro alemán titulado *Wir Rechnen*, adaptado a las condiciones de la educación primaria colombiana, pero empleando la metodología de la enseñanza de las matemáticas de obras didácticas alemanas publicadas a finales de los años cincuenta. De esta se produjeron, simultáneamente, las guías del maestro, junto con los libros de ejercicios para el estudiante.

Figura 1. Portadas de la serie de libros de texto de matemáticas *Calculemos*



Fuente: Museo Pedagógico Colombiano, 1970-1975.

Calculemos se produjo entre 1970 y 1975, en diferentes tirajes, dependiendo de la categoría del texto. Para los textos del estudiante, se imprimieron más de 3.800.000 unidades entre los cinco libros que hacían parte de la colección, a un costo promedio de \$8,71, valor que, dicho sea de paso, respondía al objetivo propuesto de entregar a los estudiantes de las escuelas públicas este tipo de material a precios asequibles. Tal vez por esta razón, se seleccionó un formato que marcó distancia no solo con los libros de matemáticas editados en aquella época, sino también con los otros títulos publicados durante el lapso del convenio. Todas las cartillas o libros del estudiante para los cinco grados fueron producidas en un formato equivalente al tamaño media carta. Para la época en la que se imprimieron estas cartillas, el sistema de impresión offset litográfico contaba ya con más de tres décadas en Colombia, lo que permitía algunas posibilidades relacionadas, por ejemplo, con el uso del color sin incurrir en costos de producción exagerados que fueran en detrimento del carácter mismo de la publicación. Puede verse, entonces, que las carátulas de los libros presentaban, en todas sus portadas, la misma disposición de imágenes y textos, diferenciados por una vistosa paleta de colores y por el ordinal correspondiente. Para las dos primeras ediciones, se emplearon las mismas ilustraciones y recursos tipográficos, mientras que para la tercera se modificaron los dibujos.

Un dato anecdótico sobre este libro es que se trata del único de todos los publicados durante el convenio que contó con el trabajo de un ilustrador foráneo, ya que los dibujos publicados

en la serie fueron los mismos que se emplearon en su versión original en alemán. El autor fue Alphons Mitgutsch quien figura en los créditos del libro como Ali Migutch¹, un reconocido ilustrador y artista nacido en Munich, Alemania, en 1935, cuyo trabajo fue publicado en medios editoriales y publicitarios y gozó de un enorme prestigio como ilustrador infantil, por su estilo particular conocido con el término alemán *Wimmelbilder* ("objeto escondido"). Este último hace referencia a ilustraciones sobre escenas cotidianas, generalmente de gran colorido y profuso detalle, publicadas en grandes formatos con el propósito de invitar al lector a buscar objetos ocultos a partir de pistas. Las obras de Mitgutsch fueron consideradas como precursoras del famoso libro ilustrado infantil conocido como *¿Dónde está Wally?*, creado en 1987 por el dibujante británico Martin Handford. Migutch, ganador en 1969 del Premio Alemán de Literatura Juvenil, murió en enero de 2022, dejando un prolífico legado como escritor e ilustrador.

¹ El apócope del nombre era usado regularmente por el autor al firmar sus obras pero el apellido seguramente fue transcrito de manera errónea por el armador local.



Figura 2. Ilustraciones del artista alemán Alphons "Ali" Migutsch

Fuente: <https://www.spiegel.de/fotostrecke/ali-migutsch-erfinder-der-wimmelbuecher-wird-80-fotostrecke-129078.html> (Buchverlag, 2015)

Paradójicamente, siendo este el libro insignia de la misión, recibió fuertes críticas de los pedagogos de entonces, por considerarlo una simple adaptación del original alemán, cuyo estilo propio de la posguerra se consideraba lejano al contexto colombiano. Y a pesar de contar con las ilustraciones de Migutsch, hay que decir que la adaptación hecha desde el punto de vista técnico no fue la mejor, en buena medida, por las limitaciones de presupuesto que ya se han descrito. Calculemos debió imprimirse con el recurso de tintas directas que fueron programadas según la respectiva imposición, mostrando en sus páginas interiores, así como en las portadas, un manejo restringido del color, desperdiciando las enormes posibilidades que ofrecía el colorido trabajo de Migutsch.



Figura 3. Ilustraciones de Alphons Migutch en el libro *Calculamos*

Fuente: Museo Pedagógico Colombiano, 1970-1975

A diferencia de las ilustraciones elaboradas por dibujantes nacionales y publicadas en los demás libros de la misión, en estos es indiscutible la distancia fisonómica que presentan algunos de los personajes ilustrados con respecto del contexto local. No se evidencia como, en otros casos, la presencia de niños, jóvenes o adultos con rasgos que demuestren su nacionalidad, como tampoco se percibe en los contextos representados, elementos que generen alguna conexión con referentes culturales colombianos. Esta es una condición recurrente en la tradición gráfica colombiana, ya que no resulta extraño ver de manera reiterada, a lo largo de nuestra historia, la introducción de modelos de representación foráneos con los cuales se ha buscado crear algún tipo de identificación con valores, no siempre coincidentes con el contexto local.

Sin embargo, para la época, estos fueron detalles que empezaron a cobrar importancia en la edición de libros de texto escolar, ya que su producción y distribución estuvieron estrictamente controladas por las autoridades nacionales mediante la creación de entidades como el Instituto Colombiano de Pedagogía (Icolpe), junto con otros de carácter privado como la Asociación de Autores Colombianos de Obras Didácticas (Aucoldi), ambas entidades encargadas de fomentar la producción y divulgación de obras didácticas nacionales. Teniendo en cuenta su carácter oficial, el Icolpe fue el principal responsable del establecimiento de las “reglas de juego” para la creación de libros

de texto escolares en Colombia, durante la década de los setenta, las cuales fueron recopiladas en el documento titulado El libro de texto escolar, publicado por dicha entidad en 1974 (Instituto Colombiano de Pedagogía [Icolpe], 1974).

Al amparo de las políticas editoriales dispuestas por el Ministerio de Educación Nacional para la creación de libros de texto en Colombia y teniendo en cuenta la normatividad impuesta, la producción de este tipo de libros significó un importante impulso para la industria editorial colombiana. Durante las décadas de 1960 y 1970, el crecimiento de dicho renglón de la economía fue notable, especialmente para editoriales como Voluntad, Bedout, Norma y Cultural Colombiana, cuya producción estuvo estrechamente ligada al libro de texto escolar, principalmente a la educación básica primaria.

En este escenario, el Icolpe se encargó de compendiar la mirada de muchos autores sobre el libro desde cada una de las etapas que hacen parte de su proceso de proyección y creación. Dicho ejercicio, en el cual participaron representantes de algunas de las mencionadas empresas editoriales, reunió uno de los más amplios estudios sobre el libro de texto escolar llevado a cabo en Colombia hasta entonces, considerando todos aquellos elementos que confluyen en su planeación, diseño y producción. Así, se hizo un planteamiento general partiendo de la investigación previa para la elaboración de un texto escolar, tomando en cuenta todos los factores curriculares pertinentes hasta llegar al proceso de edición e impresión. También se involucraron todos los aspectos

relacionados con la medición y evaluación del texto, como herramienta para los docentes. En lo que atañe directamente al proceso de diseño editorial, el documento publicado por el Icolpe definió los siguientes ítems para el proceso de diseño y producción de textos escolares:

Redacción del original

Esta etapa hace referencia al momento en el cual se prepara el original definitivo que, posteriormente, pasa a manos del editor o del impresor. Se entiende que, para la época, el problema del diseño gráfico se ubicaba como parte del proceso mismo de impresión y todos aquellos procesos relacionados con la diagramación, la ilustración y otros relacionados con la función que hoy cumple el diseñador, pero que, en ese entonces, se clasificaban genéricamente como trabajo artístico. De acuerdo con ello, la manera como se preparaban los documentos –que luego ingresarían en la etapa de edición y producción– representaban una importancia singular tanto para quienes estaban involucrados en los primeros pasos de formalización del texto, como para aquellos que intervendrían después en su materialización. Usualmente, antes de esta etapa, se hablaba de un proceso previo de diagramación, referido a la parcelación por unidades, secciones o capítulos con las correspondientes actividades y pruebas evaluativas, acompañados por las indicaciones acerca de las ilustraciones más apropiadas para acompañar los contenidos. Justamente, sobre las ilustraciones, el Icolpe señalaba que:

[...] no tienen el objeto de llenar un espacio o de hacer el texto atractivo por su calidad artística como meros elementos decorativos, sino que deben llenar uno de estos dos objetivos. La interpretación del texto o el complemento del mismo, ya que a veces una ilustración vale por varias páginas de explicación escrita". (Icolpe, 1974, p. 78)

Según este documento del Icolpe (1974), el texto escolar estaría compuesto por el manual del alumno, la guía del profesor y el cuaderno de trabajo, configuración necesaria para responder a los requerimientos metodológicos del nuevo texto escolar y sus contenidos. Así que, en términos textuales, deberían caracterizarse por aspectos como:

- la permanente relación entre significados y significantes;
- la simpleza en el uso del vocabulario;
- la relación entre tono del texto y nivel cognitivo del usuario;
- la secuencialidad imagen concepto;
- la contextualización adecuada de los referentes frente al niño; y
- la redacción adecuada en función del léxico, la oración y el estilo. (Instituto Colombiano de Pedagogía. ICOLPE, 1974)

En resumen, para el autor, el estilo didáctico más adecuado debe tener claridad, generar motivación frente a los temas, facilitar la comunicación entre alumno y profesor y, sobre todo, enseñar deleitando.

Preparación del original

Este capítulo describe una etapa que se considera crítica en el proceso editorial del libro de texto. En la década de los setenta, los procesos de edición aún dependían de la intervención de una gran cantidad de individuos, razón por la cual la claridad en la entrega de los originales destinados a convertirse en páginas armadas o diagramadas era indispensable para evitar que, al momento de llevar los textos mecanografiados a las “letras de molde”, apareciesen errores que interfirieran en los tiempos programados para la producción del libro. En esta etapa, usualmente, además del autor (o autores) del libro, intervenían digitadores que se encargaban de transcribir con máquina de escribir los textos, los cuales después hacían tránsito a las manos del corrector de estilo, figura indispensable en la depuración y arreglo final de los textos, antes de su llegada a las manos del armador.

De esta forma, los requisitos propuestos por el Icolpe (1974) para la entrega de un original para composición eran, entre otros:

- Todos los originales debían estar escritos a máquina. Los textos a mano eran rechazados inmediatamente.
- El uso del doble espacio, el papel Bond de 60 gramos, el tamaño carta, las copias al carbón (dos), los márgenes del papel, dependiendo de aspectos como el inicio de capítulos, entre los cuales debería haber siempre una hoja en blanco.

- No estaba permitida la justificación forzada de textos mediante el uso de guiones u otros recursos que podían confundir a otro importante actor de la cadena de producción: el linotipista. Asimismo, estaba prohibida la inclusión de indicaciones de diseño para el linotipista o el tipógrafo, tarea que estaba reservada para la figura del editor, es decir, para quien oficiaba entonces como diseñador del libro.
- En algunos casos, era permitido incluir caracteres tipográficos “pintados” a mano, cuando la máquina de escribir no los tenía dentro de su menú de opciones. (Instituto Colombiano de Pedagogía. ICOLPE, 1974)

Todos estos aspectos, junto a otros de riguroso estilo de escritura como el manejo de subrayados, entrecomillados, uso de signos aritméticos o unidades de medida, hacían parte de la detallada guía que buscaba simplificar el trabajo de edición y armada del texto, reduciendo al máximo cualquier posibilidad de error, algo que en el mundo de los impresos podría significar pérdidas económicas de enorme impacto en la producción.

Reglas de tipografía

Es en este capítulo donde se plantean las primeras pautas de diseño del libro de texto. Aunque el título hacía referencia a un aspecto puntual como es el recurso tipográfico, se

determinaban aquí algunos elementos relacionados con la arquitectura del libro, tales como las portadas, portadillas, sumarios, colofones, etc.

En principio, la mayoría de estos componentes no significaban una diferencia sustancial entre el libro de texto y otros destinados a propósitos diferentes, incluso cuando se hacía mención de otros componentes como el lomo del libro, en el cual, según el autor, el nombre de la obra impresa debía ubicarse de manera que se leyera de arriba hacia abajo, pues solo de esta manera el título se podría leerse de izquierda a derecha cuando descansara en su posición normal, es decir, con la tapa hacia arriba. De igual manera, se refería a aspectos como la numeración de las páginas, incluyendo el uso de números arábigos y romanos, así como la definición de páginas izquierdas como pares y derechas como impares. Situación similar ofrece la descripción que se hacía de los usos tipográficos que debían seguirse a la hora de componer los textos del documento, donde incluso se hablaba de seguir las normas usuales, adicionales a algunas que, a continuación, se reseñan:

- Mantener espaciamientos uniformes entre palabras y letras.
- Cuidar el uso innecesario de espaciados para forzar una justificación de párrafo.
- Evitar la aparición de renglones sueltos o incompletos al inicio o al final de una página o una columna (viudas y huérfanos).

- Al dividir palabras, evitar hacerlo en palabras cortas.
- No emplear más de dos guiones seguidos al final de cada renglón.
- La sangría del primer renglón de cada párrafo debe ser proporcional a la extensión de la línea, tomando como base el número de cuadratines medidos en picas.

Técnicas modernas de impresión

Según lo que describe el autor de este aparte del documento, para la época se contaba en el contexto nacional con cinco técnicas de impresión: la tipografía, el huecograbado, la litografía, la serigrafía y la reproducción electrostática. Para la impresión de libros de texto resultaba más frecuente el uso de las técnicas litográficas y tipográficas, no así el huecograbado, reservado para amplios tirajes de publicaciones periódicas. Tanto el sistema tipográfico como el litográfico lograron posicionarse en el sector productivo de libros, pues ofrecían las condiciones más adecuadas para su elaboración.

La impresión tipográfica es la más tradicional de todas y, en ese entonces, era vista como un sistema ideal para publicaciones con abundantes volúmenes de texto, aun cuando para la década de los setenta ya, en algunos países, se estaba reduciendo su uso y la disposición de algunos insumos destinados a sus procesos, razón por la cual paulatinamente se destinó a un segmento de producción menos masivo que el editorial. Para el golpe, este sistema de impresión representaba algunas ventajas como

la excelente calidad de reproducción que brindaban algunas máquinas más modernas, cuya matriz de imagen estaba constituida por un clisé de caucho conocido con el nombre de flexografía y eran conocidas con el nombre de flexografía.

La impresión litográfica, hizo su aparición en el entorno local en el mundo de los empaques y los carteles gracias a su ductilidad a la hora de imprimir imágenes en color, pero no fue tan importante en la producción editorial. El procedimiento offset fue determinante en el crecimiento de la impresión litográfica, pues permitió mejorar significativamente la calidad del impreso. La gran limitación que, en principio, presentaba el sistema offset se relacionaba con el recurso tipográfico, toda vez que este debía generarse a partir del proceso tipográfico tradicional del cual se generaba un original que, luego, se fotografiaba para finalmente incorporarlo como negativo al proceso offset. Esta situación llevó al surgimiento de máquinas de escribir dotadas con fuentes intercambiables (popularmente conocidas como "composer") que permitían simplificar la incorporación del texto al denominado arte final.

Para el momento en el cual se escribió ese documento, ambos procesos competían por las preferencias del medio editorial: el tipográfico, que resultaba para muchos más conocido y, por tal razón, más aceptado en un medio muy tradicional; y el litográfico offset, el cual, paulatinamente, ganaba adeptos, en la medida en que los procesos de fotocomposición se refinaban, y algunos problemas derivados

de la natural adaptación a la transferencia tecnológica que significaba este cambio se superaban.

Si bien *Calculemos* fue una obra polémica por sus antecedentes y por sus características físicas, en las cuales era muy evidente la precariedad propia de su producción, hubo otros dos ejemplos que, aunque no gozaron de la cobertura de la colección de matemáticas, sí tuvieron un desarrollo gráfico más prolijo que respondía de manera más clara a los requerimientos gubernamentales ya descritos. Estos fueron *La Clase Alegre* y *Viva la Música*.

Una clase alegre

El libro *La Clase Alegre* fue editado entre 1973 y 1974, y tuvo un segundo volumen denominado *La Otra Clase Alegre*, cuya producción se extendió desde 1974 hasta 1978, año en el cual culminó el convenio con la República Federal Alemana. De cada uno de estos volúmenes, se produjeron un total de 39.000 libros, logrando una cobertura de 1,31 unidades por cada plantel educativo que, para 1977, era de 29.763, a un costo promedio de producción por unidad de \$41. Fue impreso en la desaparecida editorial Italgaf, al igual que el resto de los libros de la misión. Este es un detalle que hizo aún más compleja la documentación, ya que imposibilitó el rastreo de los autores que participaron en la elaboración de cada uno de estos libros. Sobre los talleres Italgaf se sabe que fue una importante casa editorial de propiedad de la familia Gómez Hurtado, en la cual

se imprimieron una gran cantidad de textos académicos, pero que desapareció en la década de los años ochenta. Se presume que, teniendo en cuenta su origen y vínculos familiares, su infraestructura pasó a manos del periódico El Nuevo Siglo.

La Clase Alegre destaca la importancia que el trabajo manual y especialmente el dibujo representan en el desarrollo del niño. A pesar de reconocer las limitadas condiciones de algunos planteles educativos que no contaban con los recursos para llevar a cabo este tipo de actividades, alentaba a los maestros a emplearlo no como un “estrecha guía metodológica”, sino como una “muestra de lo que el maestro puede hacer para llevar alegría a la clase de Dibujo y Trabajo Manual” (Herrera Restrepo, 2011, p. 119). De esta manera, a lo largo de sus 196 páginas se muestran un sinnúmero de ejemplos de diversas estrategias dirigidas a la experimentación con variadas técnicas y materiales como los plegados, papeles, cartones, cueros, metales y otros de diferentes matices y complejidad.

Este libro cuenta con un nutrido número de ilustraciones, elaboradas por el dibujante Ricardo Tolosa R., vinculado con varios de los libros desarrollados en el marco de la misión pedagógica, pero de quien no existe ningún registro diferente a los créditos correspondientes a su obra gráfica. Asimismo, el documento cuenta en sus páginas con un importante apoyo visual fotográfico, el cual estuvo a cargo de Erhard Neubert, otro reconocido experto de origen alemán cuyos aportes se dieron dentro de la educación artística. La participación de este último, en la elaboración del

material fotográfico para el libro, deja ver no solo el gran compromiso de los alemanes en la producción bibliográfica de la misión, sino también un conocimiento en aspectos compositivos y técnicos notables en las imágenes publicadas.

El formato elegido, de apariencia cuadrada, fue un tanto inusual para los libros que se editaban entonces, en donde prevalecían los tradicionales formatos verticales. Sin embargo, su composición visual resultaba tan conservadora como la de cualquier publicación de la época, probablemente debido a que su principal destinatario era el docente. Los recursos tipográficos eran igualmente poco variados, siendo la fuente Folio, tipografía Sans Serif la única empleada en su composición. A diferencia de la cartilla de matemáticas, en este caso, se hizo un mayor despliegue de color y recursos compositivos, especialmente usando imágenes que, aunque no exhibían un gran despliegue técnico y expresivo, cumplían con los requerimientos normativos ya descritos.

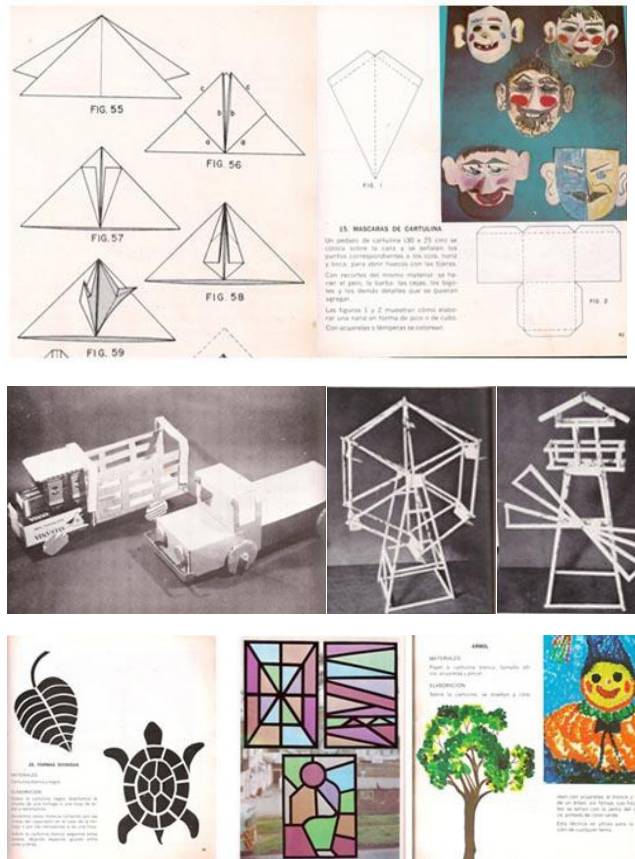


Figura 4. Páginas interiores del libro La clase alegre

Fuente: Museo Pedagógico Colombiano, 2014.

Qué viva la música

La formación musical tuvo su principal apoyo en esta colección que, tal vez, es la de mayor atractivo visual de todas las que se lograron documentar en la presente investigación. Viva la Música se imprimió en 1971 y se produjo hasta 1978, con un total de 114.000 ejemplares. Además, tuvo un segundo volumen que se empezó a editar en 1974, con varias reediciones hasta 1978, alcanzando un total de 39.000 ejemplares impresos. Con la misma filosofía de La Clase Alegre, Viva la Música fue un texto guía para el docente, en el cual participaron los expertos Cecilia Chaves, José Dueñas y Walter Dahl, este último reconocido maestro y músico, quien, en compañía de otras destacadas figuras del ambiente académico musical como Otto de Greiff, Olav Roots y Blas Emilio Atehortúa, impartieron importantes cátedras sobre formación musical, en el marco del convenio con la República Federal Alemana.

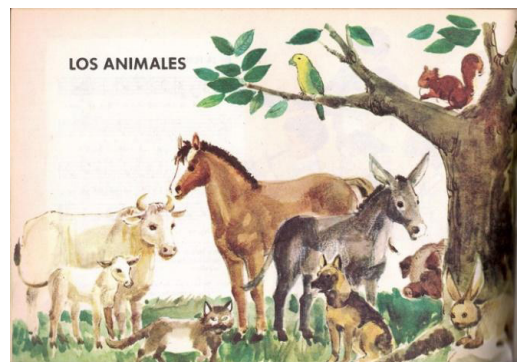
El objetivo de sus autores fue introducir a niños entre los 5 y los 10 años al mundo de la música, mediante el ya popular formato de cancionero, en el cual se incluyeron una amplia variedad de líricas que hacían referencia a contextos como la vida familiar y la escuela, los oficios, los animales y la naturaleza y, finalmente, la patria. Estas composiciones musicales eran ambientadas con ilustraciones elaboradas por el artista Jaime Ramírez, de quien, al igual que Ricardo Tolosa, no se conocen más detalles sobre su obra gráfica, pero cuyo aporte a esta colección resulta llamativo, pues exhibe un gran dominio técnico del rotulador, técnica con la cual se ejecutaron la mayoría de las ilustraciones, pero también

Figura 5. Ilustraciones de Jaime Ramírez en el libro *Viva la Música*



Fuente: Museo Pedagógico Colombiano, 2014.

del dibujo anatómico y la perspectiva. Ambos aspectos, unidos a una casi imperceptible postura estilística, podrían llevar a pensar, quizás, en una formación académica cercana a la arquitectura o a un estricto apego a lo dispuesto por las normas, en cuanto al valor expresivo de la representación gráfica.



El formato apaisado del libro se explicaba desde la presencia de recursos obvios para la naturaleza de la obra, como los pentagramas que parecieron imponer un reto compositivo para el diagramador, al pretender integrar imágenes y textos de manera armónica en varias de sus páginas. Así como los temas definidos para la cartilla estaban adaptados a la realidad local, las

ilustraciones también evidenciaban grandes coincidencias con ese contexto, no solo en la morfología de las representaciones humanas, sino también en otros como los animales y los espacios físicos seleccionados como parte de sus entornos.



Figura 6. Integración de ilustraciones de ambientes y temas musicales autóctonos

Fuente: Museo Pedagógico Colombiano, 2014.



Por supuesto, como solía ocurrir con los esquemas de representación gráfica dominantes en los diferentes medios de divulgación oficial, la iconografía de esta colección privilegiaba la presencia de personas blancas o, en su defecto, mestizas, al igual que de ambientes familiares tradicionales, de roles de género y de otros valores propios de la época. Sin embargo, se reconoce el tono localista y adecuado al contexto nacional de las ilustraciones, en las cuales se hace patente el objetivo de los libros creados por los expertos alemanes y, de cierta manera, por las autoridades colombianas, como era el de reconocer el contexto nacional, no solo desde las deficiencias del sistema educativo, sino considerando aspectos culturales propios de la idiosincrasia nacional.

Misión cumplida

La Tercera Misión Pedagógica Alemana concluyó en 1978 y, en adelante, la historia de la pedagogía no volvió a registrar una nueva visita oficial de los alemanes con un propósito similar. Sin embargo, el legado que dejaron en la educación colombiana ha sido innegable, a lo largo de casi un siglo de iterativas apariciones. Documentar este tipo de episodios, además de fortalecer la maltrecha memoria nacional, ofrece oportunidades para comprendernos mejor como país y para explorar, desde otros puntos de vista, el impacto de episodios como este que, a pesar de la indeleble huella que dejaron, de otra manera, se perderían en el tiempo y figurando solo en

algún anecdotario local. Gracias a la preocupación de algunas personas y entidades que, silenciosamente, dedican tiempo y recursos a registrar y preservar estos documentos, es posible contar con testimonios materiales sobre estos significativos hitos, los cuales, además de hacer parte de la memoria cultural de una nación, brindan la oportunidad de visibilizarlos desde otras áreas del conocimiento.

Tal es el caso de la investigación que sirve como base para el presente escrito, cuyo punto de partida es la historia de la pedagogía y cómo esta permite el hallazgo de un desconocido –pero cautivante– capítulo de la historia del diseño gráfico que, a juicio de quien escribe, merece ser documentado y divulgado. El libro de texto escolar, principal protagonista de esta “otra” historia del diseño gráfico, es el más poderoso referente cultural como principal agente en la educación de un país, y su conservación y exaltación debe ser un objetivo nacional. Tal como en su momento se planteó desde la Ley 98 de 1993, también conocida como ley del libro,

[...] lograr la plena democratización del libro y su uso más amplio como medio principal e insustituible de la difusión de la cultura, la transmisión del conocimiento, el fomento de la investigación social y científica, la conservación del patrimonio de la Nación y el mejoramiento de la calidad de vida de todos los colombianos. (Ley 98 de 1993, Departamento Administrativo de la Función Pública p. 1, p. **)

Finalmente, la historia del diseño no solo debería contarse desde la mirada de unos pocos creadores de innegable talento y trascendencia, sino también del impacto que el ejercicio de este centenario oficio ha tenido en el entorno social, muchas veces a cargo de anónimos personajes como los que se refieren en este documento. Si bien un poco lejos de la exuberante calidad gráfica de otros notables exponentes del diseño y de las artes gráficas, productos editoriales como los realizados durante la Tercera Misión Pedagógica Alemana son tan valiosos y significativos, desde el punto de vista social, como cualquier otro. Tal como se pretende evidenciar al inicio de este texto, difícilmente puede encontrarse un ejemplo más contundente del impacto social de una disciplina que el de haber servido de forma tan clara a la educación de una comunidad y, especialmente, en medio de un entorno como el colombiano, en el cual pareciera que “trabajar con las uñas” es una condición tan común como invariable.

Referencias

- Angulo, A. (2007). Conceptos pedagógicos alemanes en la educación colombiana: la segunda guerra mundial y la actualidad. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas. Cámara Colombiana del Libro. (1993). Camlibro. <https://camlibro.com.co/ley-del-libro/>
- Cardona Zuluaga, A. P. (2017). La nación de papel: textos escolares, política y educación en el marco de la reforma educativa de 1870. Co-herencia, 109. Congreso, M. d. (1925).
- Herrera Restrepo, S. M. (2011). Entre métodos de enseñanza y textos escolares. Enseñanza de la lectura y la escritura en Colombia, 1903 – 1978 [tesis de maestría inédita]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Instituto Colombiano de Pedagogía [Icolpe]. (1974). El libro de texto escolar. Retina.
- Miller, E. L. (2018). El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño. Gustavo Gili.
- Páez Vanegas, L. (2016). El libro de texto escolar y la tercera misión pedagógica alemana: Aportes a los procesos de enseñanza desde el diseño editorial en Colombia [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/58024/leonardopaezvanegas.2016.pdf?sequence=1>
- Robledo, B. H., Naranjo, J., Umaña, C., Venegas, M. C., Castrillón, S., Buitrago, J., . . . Rueda, C. (2010). Una historia del libro ilustrado para niños en Colombia. Biblioteca Nacional de Colombia.
- Satué, E. (2012). El diseño gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Alianza Forma. Universidad Pedagógica Nacional. (2004). Museo Pedagógico Colombiano. <http://museopedagogico.pedagogica.edu.co/>
- Wagner, P. (2011). Modernidad, comprender nuestro presente. Lychnos, (5), 90-95.

Imágenes de la historia del diseño industrial colombiano

Imágenes de la historia del diseño industrial colombiano

Fernando Ramírez Jiménez

Diseñador industrial

Egresado de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano 1983. Con maestría en Historia Pontificia Universidad Javeriana 2007. Profesor de tiempo completo en el Departamento de diseño de la Facultad de Arquitectura y diseño de la Pontificia Universidad Javeriana. Con 40 años de experiencia profesional y docente.

RAD.crbqt.2024.1.312



Breve descripción

Imagen 1: Composición realizada por Fernando Ramírez Jiménez

Silla Oveja, Abrazo de Camila, Silla Camacho Roldan, Premio Lápiz de acero, Sillas Muebles Metálicos de Palmira, Tractor John Deere, Escritorio largo, Silla Fabrex, Silla oficina, Silla espaldar alto, Afiche 1er. Expodiseño, Logotipo Asociación Colombiana de Diseñadores, Silla madera prensada Artex, Bus Halcón

Esta investigación es un aporte a la historia del diseño industrial en Colombia, expuesta para contribuir a la comprensión de los inicios de la profesión.

Se presenta a partir de imágenes que relatan las actividades de diseño, desempeño de los diseñadores industriales de Bogotá y otras ciudades publicada por los medios de comunicación escritos.

La indagación empieza a través de una compilación de eventos del diseño local, pero con una percepción de país, que se extiende, en esa medida, y que profundiza en la práctica. El diseño industrial en Bogotá tiene origen en actividades que no son propiamente tradicionales, con un trasfondo histórico y



“Un pasado que está presente todo el tiempo”

social de orden no lineal, las cuales fueron solicitadas por necesidades y acciones surgidas de motivaciones individuales de numerosos profesionales de la arquitectura, la ingeniería, el comercio y la industria. Profesionales quienes, con sus conocimientos sobre el desempeño del diseñador, atendieron propósitos de satisfacer deseos y gustos personales, involucrados con los procesos de creación y producción de bienes y productos, dando sustento al inicio de la profesión.

Posteriormente llegaron diseñadores industriales formados fuera del país que colaboraron para que se consolidara la profesión y la creación de centros de enseñanza del diseño industrial. Todos

los profesionales, en sus inicios, buscaron la aplicación de procedimientos para mejorar el desempeño y los servicios de los productos, fortaleciendo la identidad y eficacia, lo que le permitió al producto colombiano una salida a los mercados nacionales y, posteriormente, a los internacionales, aportando mayor calidad y efectividad comercial. Las experiencias y propuestas que he ido acumulando y compartiendo con mis estudiantes a lo largo de mi carrera como docente, constituyen una trayectoria histórica del diseño.

Se trata, pues, de un aporte para las nuevas generaciones, con una historia del diseño industrial en Colombia mostrado de manera diferente.

Imagen 2: Portada de la revista - Proa No. 1

Tomado de:
<https://proaarquitectura.co/producto/revista-proa-1/>

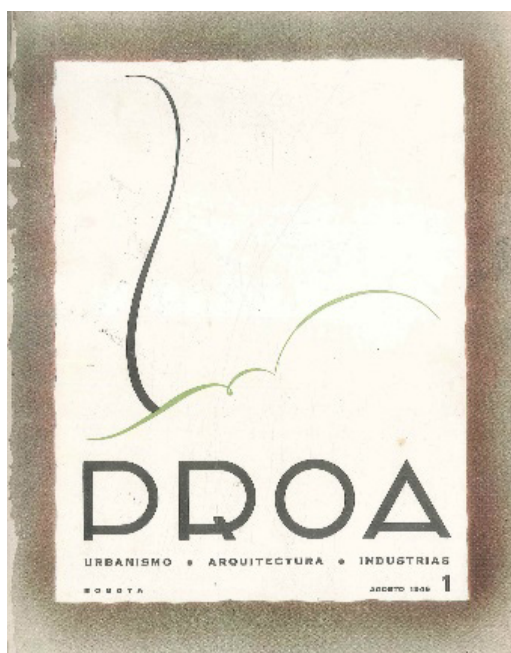




Imagen 3: Arquitecto
Carlos Martínez
Jiménez

Tomado de: <https://www.facebook.com/revistaproa001/photos/a.2507488289558160/2507490349557954/?type=3>

Hitos del diseño industrial

Se destacaron acontecimientos puntuales y significativos que marcaron un momento importante en el desarrollo de un proceso de consolidación de una profesión, registrados en publicaciones especializadas en la arquitectura y el diseño.

La Revista Proa

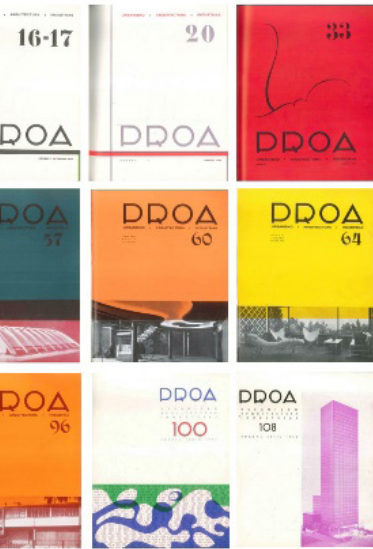
“Esta nueva publicación es el aporte de sus directores al estudio de los temas relacionados con el Urbanismo y la Arquitectura en Colombia, pues acontece que nuestro país también está participando, más o menos intensamente, de las dolencias mundiales ocasionadas por el crecimiento desordenado y vertiginosos de las ciudades”. (Carlos Martínez Jiménez, 1946, p. 6, Editorial, revista Proa No. 1)

“Carlos Martínez Jiménez fue uno de los arquitectos más reconocidos del país. Nació el 24 de junio de 1906 y murió el 21 de febrero de 1991. En la Academia de Bellas Artes de París obtuvo su título de Arquitecto y en el Instituto de Altos Estudios Urbanos, también en París, se recibió como Urbanista. Allí conoció a Le Corbusier. En la Escuela de Obras Públicas de París logró su título de Ingeniero-Arquitecto. Su trayectoria profesional fue larga y muy fructífera. Trabajó para empresas privadas y llegó a ser funcionario público muchos años. Fue fundador de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA) en 1934. Fue designado como Secretario de Obras Públicas en 1936. En ese mismo año hizo parte del equipo que fundó la facultad de arquitectura en la Universidad Nacional, siendo nombrado Decano de esta facultad en 1939. Pasó a ser director de la Oficina de Planeación Distrital de 1959 a 1961. Pero antes fundó (en 1946) la Revista Proa, una de las revistas más prestigiosas entre Arquitectos y Urbanistas, donde



Imagen 4: Portadas de la revista Proa

Tomado de: <https://proaarquitectura.co/>

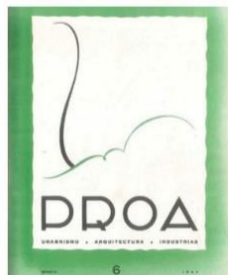


se daba a conocer el trabajo de otros arquitectos, así como sus aciertos y desaciertos. Fue su director hasta 1976 y luego tomó las riendas su sobrino, Lorenzo Fonseca”. (Poveda, 2018, párr. 1)

El crecimiento de las ciudades capitales colombianas, en la década de los cuarenta, se vio afectada por la alta migración de campesinos y habitantes de ciudades pequeñas que fueron azotadas por una violencia y persecución política desmesurada sin ningún control, obligando a muchos a huir de sus lugares de origen refugiándose en Bogotá, con muy malas condiciones de vivienda, salud y trabajo.

Las primeras publicaciones de la revista Proa que hicieron referencia al diseño en Bogotá. Se registraron con artículos publicados a finales de los años cuarenta y cincuenta, donde se hacía alusión a la actividad. Allí se encontraron artículos, reseñas de proyectos e imágenes de publicidad de empresas dedicadas a diseño de muebles y decoración. Un ejemplo de ello fue Biermann & Cía. Ltda. Esta era una empresa dirigida por el arquitecto alemán Werner Biermann, quien elaboraba muebles especiales para diferentes proyectos en Bogotá.

Imagen 5: Composición de imágenes tomadas de la revista original por Fernando Ramírez Jiménez para esta investigación.



Publicidad encontrada en la revista Proa No.11 1948 – ARTEX – Muebles de madera curvada, tecnología de producción de la que no se tiene referencia en otras empresas de muebles de la época.



Imagen 6: Composición de imágenes tomadas de la revista original por Fernando Ramírez Jiménez para esta investigación.

De igual manera aparece la publicación de Colombia en cifras, realizada por Plinio Mendoza Neira en 1944, es un compendio de datos económicos que hacía una evidente muestra de la realidad económica e industrial de Colombia en 1944. Abordó, entre otros temas, el desarrollo industrial y las emergencias de oportunidades para realizar un diseño industrial, las cuales han sido poco estudiadas o reconocidas por los investigadores.

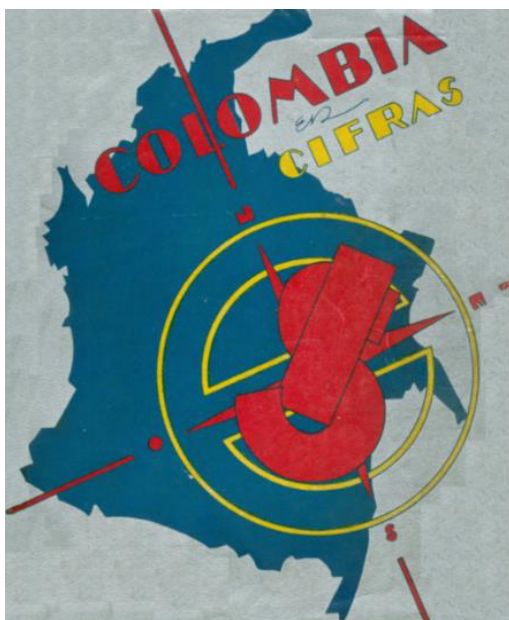


Imagen 7: Portada del libro Colombia en cifras tomada del original por Fernando Ramírez del original de su propiedad.



En la década de los cincuenta y como parte de los argumentos para constituir un gremio y justificar la necesidad de la creación de centros especializados de producción, aparecieron empresas y personas que iniciaban las actividades de diseño de muebles. Justamente, en el número 64 de la revista Proa (1952), se publicó una importante reseña de empresas fabricantes de muebles, productos y sus autores.

Imagen 8: Portada de Revista proa No. 64. Tomado de la red: <https://proaarquitectura.co/>

Camacho Roldán, fábrica de muebles

En 1855, fue fundada la fábrica de muebles Camacho Roldán, por don Salvador Camacho Roldán. En esta empresa, se elaboraban muebles que solo podían adquirir las personas más prestantes de la sociedad bogotana. El lugar donde funcionó fue también el centro para tertulias literarias y debates políticos.

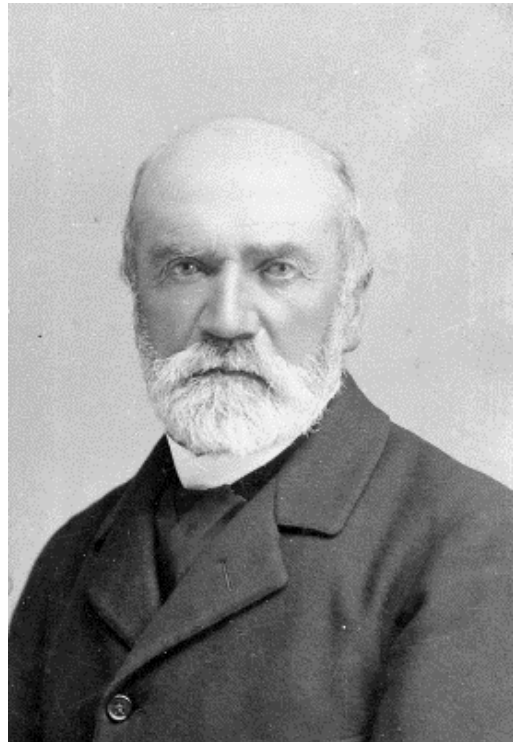


Imagen 9: Fotografía del almacén de Camacho Roldan y Tamayo. De colección personal de Fernando Ramírez Jiménez <https://www.100libroslibres.com/historia-de-bogota-siglo-xix-la-economia-capitalita>

Imagen 10: Fotografía de Salvador Camacho Roldán. De colección personal de Fernando Ramírez Jiménez <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/SalvadorCamacho.jpg>



Imagen 11: Conjunto de muebles de Camacho Roldán. Tomado de original de la revista Proa No. 64 por Fernando Ramírez Jiménez para esta investigación.



Imagen 12: Conjunto de muebles de Camacho Roldán. Tomado de original de la revista Proa No. 64 por Fernando Ramírez Jiménez para esta investigación.

Muebles Camacho Roldán

Camacho Roldán S. A., con una experiencia de casi un siglo (1855 – 1952), era fabricante de muebles que se acogía a las exigencias de la vida de ciudad. Así pues, ofreciendo productos acordes a la vivienda moderna y siguiendo las tendencias de los modelos internacionales donde el confort, la decoración, el uso de la iluminación artificial y la inclusión de nuevos aparatos domésticos, fue acogida por grupos sociales medios y altos.



Imagen 13: Publicidad de Muebles Camacho Roldán. Colección personal Fernando Ramírez Jiménez

Intarco Ltda.

Hernando Reyes Calderón y Carlos Arias Restrepo fueron los dueños de Intarco Ltda., empresa de muebles en la que, junto con Carlos Arias como director artístico, diseñaron muebles de manera exclusiva para cada cliente. Elaboraban muebles para el hogar, según los modelos internacionales.



Imagen 14: Fotografías de muebles Intarco – Tomado de original de la revista Proa No. 64 por Fernando Ramírez Jiménez para esta investigación.



Fabrex

Fundada en 1935 por Daniel Gómez Tamayo y con la dirección artística de Fernando Reyes Elisechea, en esta empresa realizaron productos de diseño exclusivo y esmerada calidad. La funcionalidad de los productos constituía el aspecto al que se daba mayor importancia, al igual que a sus acabados y presentación. En los muebles de esta empresa, se resaltaron la combinación entre la madera y el acabado de pintura sobre el material.

Asimismo, los tapizados con los que configuraban los sillones de Fabrex fueron otro elemento distintivo en la empresa, comprometida con el diseño de muebles.

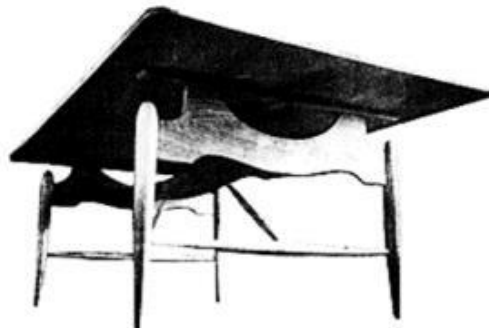


Imagen 15: Muebles Fabrex - Imágenes tomadas de Revista Proa No. 64

Tomadas del original que está en la biblioteca de PUJ para esta investigación.

Mini-Max, almacén de muebles

Biermann y Cía. Ltda.

Bajo la dirección del arquitecto Werner Biermann, en este almacén de muebles se hizo una aplicación de las técnicas de producción racionalizada. Produjeron sistemas de ensamble de muebles basados en técnicas que combinaban láminas de madera entamboradas con soportes de acero y tornillos, para permitir armar y desarmar los muebles.

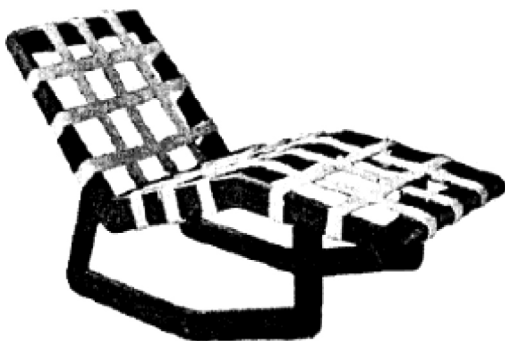
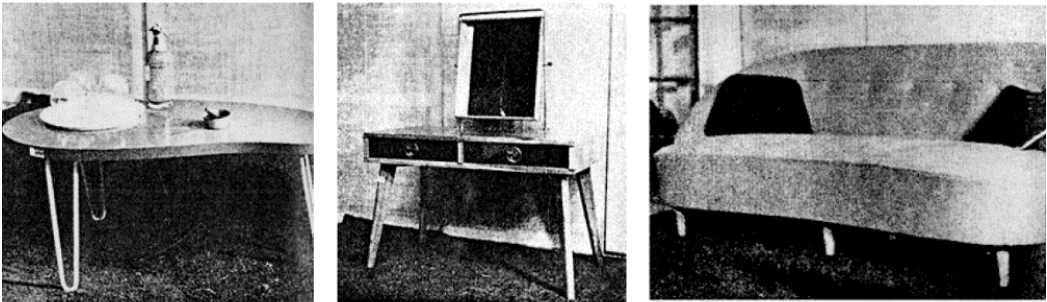


Imagen 16: Muebles Mini-Max Biermann - Imágenes tomadas de Revista Proa No. 64

Tomadas del original que está en la biblioteca de PUJ para esta investigación.

Muebles Metálicos de Palmira

Muebles Metálicos de Palmira, para 1952, contaba con una amplia gama de referencias, la industria metalmeccánica integrada a la producción de muebles modernos siguiendo los estándares internacionales y los modelos de diseño de reconocidas empresas europeas, y produciendo las referencias de la empresa Thonet. El mobiliario se caracterizaba por un desarrollo de diseño que garantizaba la aceptación del producto.

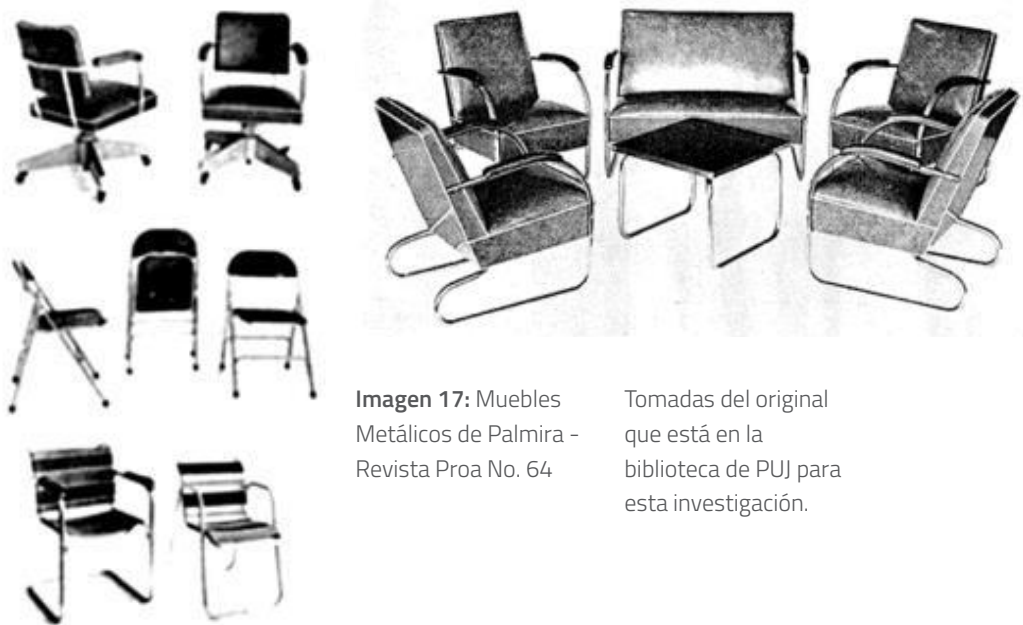


Imagen 17: Muebles Metálicos de Palmira - Revista Proa No. 64

Tomadas del original que está en la biblioteca de PUJ para esta investigación.



Artecto

Artecto fue una empresa que tomó su nombre de una reconocida firma europea fabricante de muebles de madera, con un estilo especialmente diferenciado. El valor por la apariencia de los materiales y el acabado se resaltaron en cada producto. Artecto se inició, en 1946, bajo la dirección de Ernesto Vivas Puyana y Jorge Arango

Sanín. Sus diseños se caracterizaron por la utilización de telas y paños de fabricación nacional y pinturas al duco, junto a las maderas naturales y caucho espuma en el interior

de la tapicería. Artecto incorporó el uso de madera y metal en sus diseños modernos como productor de muebles funcionales, con un estilo que marcó una época, armonizando con la arquitectura y las formas de vida cotidiana en las ciudades colombianas.



Imagen 18: Muebles Artecto. - Revista Proa No. 64

Tomadas del original que está en la biblioteca de PUJ para esta investigación.

Imagen 19: Uso de mobiliario de las empresas presentadas. Colección personal
El mundo náutico en algunas obras de Obregón & Valenzuela
Interior del salón.
Revista Proa 21, marzo 1949. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/dearq/article/view/3030/1833>

Imagen 20 y 21: Uso de mobiliario de las empresas presentadas. Colección personal

Diseñar para la industria tiene un aspecto que es complejo y lleno de secretos, pues tiene mucho que ver con el desarrollo y la innovación, aspectos que son fundamentales para el éxito de la industria. Por ello, los orígenes y los procedimientos quedan fuera del alcance de quienes quieren indagar al respecto.

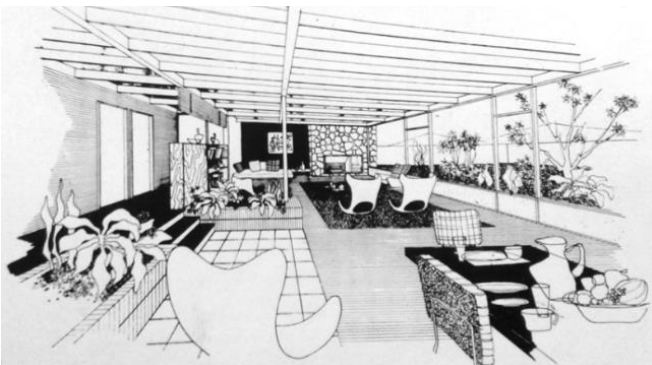


Imagen 22: Dibujo de casa unifamiliar en Usaquén - Obregón y Valenzuela, tomado revista Proa, octubre de 1953. Colección personal

Arquitectura para la socialización y el encuentro
Cuatro escenarios para la interacción colectiva concebidos por Obregón y Valenzuela. entre 1949-1959
<https://ov.cataho.com/ov/#lineadeltiempo>



Imagen 23: Casa Obregón – Colección personal Legado de Obregón & Valenzuela, otro premio de la Bienal de Arquitectura <https://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/legado-de-obregon-valenzuela-otro-premio-de-la-bienal-de-arquitectura>



Imagen 24: Sala de exhibición Ervico Almacén en la carrera 13 con calle 54 Bogotá 1958 - Colección personal LA CASA COMO LECCIÓN. SIETE PROYECTOS RESIDENCIALES DE LA FIRMA OBREGÓN & VALENZUELA por Esteban Zuluaga <https://docplayer.es/53141037-La-casa-como-leccion-siete-proyectos-residenciales-de-la-firma-obregon-valenzuela-por-esteban-zuluaga.html>

Imagen 25: Teatro Almirante y sala de exhibición de Camacho Roldán, en la calle 85 con carrera 16 - Colección personal. Bogotá Retroactiva - Instituto Distrital Patrimonio Cultural - https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/bogota_retro_completa/101



El grupo ASPA

Reseña en revista Proa No. 64 donde se anuncia la organización de una exposición de diseño industrial. La primera exposición de este género, en Bogotá, está destinada exclusivamente a muebles de selección y a equipos domésticos. Tuvo lugar en una de las salas del Museo Nacional, con secciones de muebles importados, muebles nacionales, lámparas y elementos de la decoración interior residencial. Fueron comisionados para la organización los arquitectos Hans Drews, Fernando Martínez, Carlos Martínez, Álvaro Ortega y José María Obregón.



Imagen 26:
Composición realizada
por Fernando Ramírez
Jiménez
Arquitectos Hans
Drews, Fernando
Martínez, Carlos

Martínez, Álvaro Ortega
y José María Obregón.
Colección personal.
Álvaro Ortega –
tomado de la red
- [https://www.gf.org/
fellows/alvaro-ortega/](https://www.gf.org/fellows/alvaro-ortega/)



Imagen 27: Álvaro
Ortega - Cubiertas
laminares en el barrio
Quiroga, Bogotá, 1951-
1953 (Billner y Zollman,
1954). Colección
personal
Cáscaras de hormigón
en la arquitectura

colombiana del siglo
XX: un caso de
hibridación y
asimilación tecnológica
- Jorge Galindo Díaz -
Ricardo Tolosa Correa
[https://www.sedhc.
es/biblioteca/actas/
Galindo%20D__az.pdf](https://www.sedhc.es/biblioteca/actas/Galindo%20D__az.pdf)

El legado de Álvaro Ortega (1920–1991)

ha sido prácticamente desconocido para la historiografía del diseño aplicado en la arquitectura reciente en Colombia. Formado como arquitecto en McGill University (1941), fue también discípulo de Walter Gropius en Harvard (1945) y, a lo largo de su vida, un entusiasta de las nuevas tecnologías, gracias a lo cual logró ser bien reconocido por adaptar sistemas e ideas constructivas al contexto colombiano. Si bien su ejercicio profesional en Bogotá fue breve (mantuvo una oficina privada entre 1949 y 1956), se consideran muy importantes sus experiencias técnicas en torno a la vivienda obrera a través de sistemas prefabricados e industrializados. A partir de 1956, se desempeñó como docente universitario y, desde 1959, como asesor en temas

Imagen 28: Álvaro Ortega junto a Walter Gropius, en Harvard colección personal. Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

Mario J. Buschiazzo

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2362-20242020000100003

de habitabilidad para la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la Comisión Económica para América Latina (Cepal) (Escobar y Cárdenas, 2006). Desde 1972 ejerció la docencia e investigación en McGill University, hasta su fallecimiento.



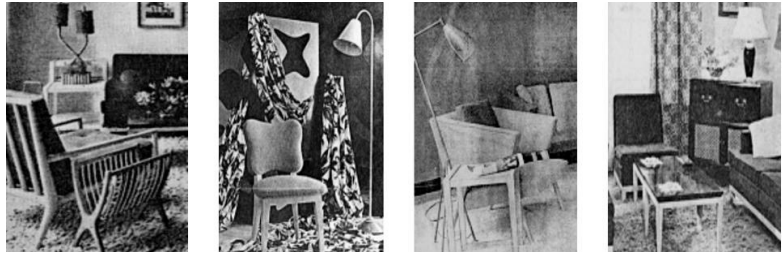


Imagen 29: Galería de la industria Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Suárez Ltda. Bogotá, 1954. Colección Personal
LA CASA COMO LECCIÓN - siete proyectos residenciales de la firma Obregón & Valenzuela 1950 - 1955 - por Esteban Zuluaga 2014



Imagen 30: Almacén de electrodomésticos Philips, en la carrera 7 con calle 18 - Bogotá, 1954. Colección personal

Imagen 31:
Composición de
fotografías - El intento
por modernizar, con
un diseño acorde con
el espíritu de la época.
Colección personal.



Otro medio de difusión del diseño y de creación de interés por el mismo, surgió de las publicaciones de revistas norteamericanas que se traducían al español y que circulaban en los quioscos de la ciudad. Particularmente, MECÁNICA POPULAR (1952) que, con numerosos artículos y separatas, daba cuenta de lo que se hace en el tema. La revista LIFE (1953) hizo algo similar con artículos más ligeros y con un propósito de divulgar estilos y moda norteamericanos.

Imagen 32: Revista LIFE 1953 - Tomada del original por Fernando Ramírez del original de su propiedad.
7 de septiembre 1953 – <https://www.originallifemagazines.com/product/life-magazine-december-7-1953/>
<https://cultura colectiva.com/artefotografia/lasportadas-mas-famosas-de-la-revista-life/>

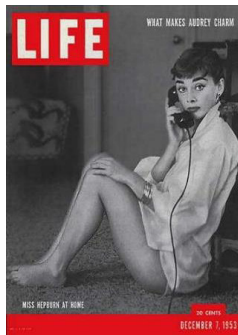


Imagen 33: Revista MECÁNICA POPULAR 1952 - Tomada del original por Fernando Ramírez del original de su propiedad.

Al igual que libros donde se explicaba y mostraba el diseño industrial de manera profesional y que se vendían en las librerías de la ciudad de Bogotá.

Los libros de diseño de la época.

Lo feo no se vende

Raymond Loewy - 1951

Designing for people

Henry Dreyfuss - 1955

Horizons

Norman Bel Geddes - 1932

Mechanization Takes Command

Segred Gedion - 1948

Inicios del diseño en Colombia

En 1961, el presidente de los Estados Unidos John F. Kennedy visitó nuestro país y junto con el entonces presidente de Colombia, Alberto Lleras Camargo, lanzó el ambicioso proyecto de vivienda de Techo, con el auspicio del programa "La Alianza para el Progreso". En el diseño de este proyecto de vivienda, se usó el concepto de super manzanas con una capacidad de 500 a 1.500 viviendas, agrupadas en edificios o casas particulares. Desde entonces, el desarrollo de la localidad tomó tales proporciones que se convirtió en una ciudad dentro de la ciudad.



Imagen 34: Portada de libro Lo feo no se vende

Tomado de la red <https://artecasellas.es/diseño-formal-y-funcional-tipos-de-diseño/>

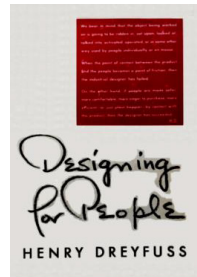


Imagen 35: Portada de libro Designing for people

Tomado de la red <https://www.counterpointla.com/pages/books/44300/henry-dreyfuss/designing-for-people>

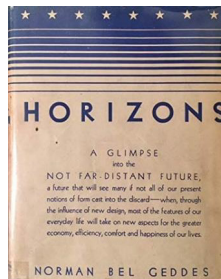


Imagen 36: Portada de libro Horizons

Tomado de la red <https://designmuseum.nl/en/derde-verdieping/faster-better-more-beautiful/historical-streamlining-books/>

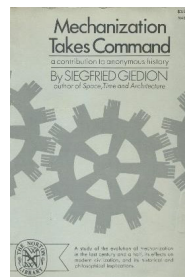


Imagen 37: Portada de libro Mechanization Takes Command

Tomado de la red <https://proyectoidis.org/mechanization-takes-command/>

Los convenios y tratados realizados por este gobierno dieron lugar a numerosos programas de promoción de la producción y el desarrollo industrial que fomentaron el interés por el diseño industrial. Como, por ejemplo:



Artesanías de Colombia.

Artesanías de Colombia fue creada el 6 de mayo de 1964, como una entidad estatal, cuyo objeto era promocionar y desarrollar todas las actividades económicas, sociales, educativas y culturales necesarias para el progreso de los artesanos del país y de la industria artesanal.

Desde su creación, la entidad ha funcionado en Bogotá, la capital colombiana, y se ha encargado de cumplir su objetivo, elevando la calidad, productividad y competitividad de la artesanía, tanto en los mercados nacionales como internacionales.

Dentro de las actividades desarrolladas en estos años, la entidad ha trabajado en definir políticas de desarrollo, liderar y coordinar planes y programas estratégicos, concertar con entidades públicas y privadas la inversión de recursos físicos, humanos y financieros, para impulsar el sector.



Imagen 38: Alianza para el progreso – Colección personal

Imagen 39: Kennedy en Bogotá – 1961 – Tomado de la red. <https://www.eltiempo.com/bogota-por-que-la-localidad-de-kennedy-se-llama-asi-729817>

Adicionalmente, entre una de sus más importantes tareas, Artesanías de Colombia ha divulgado la identidad de nuestro país y preservado el patrimonio cultural de cada uno de sus rincones.

De manera continua se han desarrollado programas de desarrollo de diseño artesanal apoyado por diseñadores industriales con el propósito de mejorar los procesos de mercadeo, empaques y funcionalidad. Es importante señalar que fue la primera empresa estatal que tuvo un departamento de diseño dirigido por el arquitecto Rómulo Polo. Actividad de la cual no se tienen registros que se conservan en poder del autor para indagar en el futuro.

El diseño de autor

Para hacer un reconocimiento del trabajo como diseñador industrial la revista Proa No. 356, se hizo una publicación especial sobre Jaime Gutiérrez Lega. Allí, de manera cronológica, se realizó un registro de los proyectos y productos desarrollados en treinta años de labores.



Imagen 40: Logo Artesanías de Colombia Tomado de página oficial de la empresa.

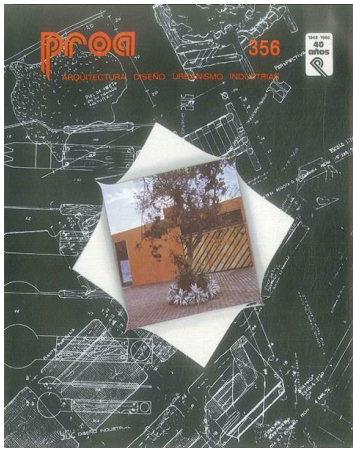
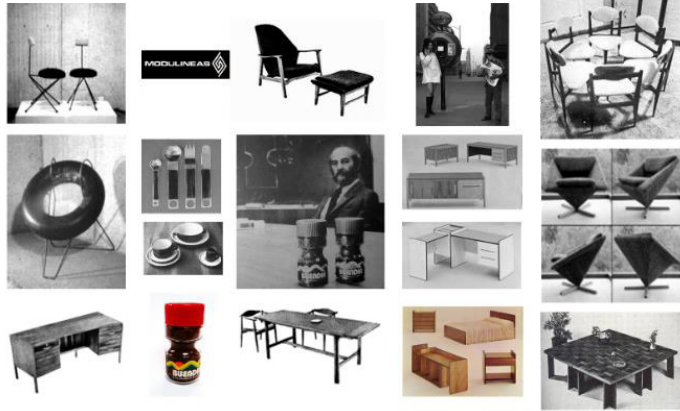


Imagen 41: Portada de la Revista Proa No. 356



Tomada del original por Fernando Ramírez Jiménez de su colección personal.

Imagen 42: Composición realizada por Fernando Ramírez Jiménez con fotografías

de productos de colección personal.



En 1956, Jaime Gutiérrez Lega llegó al país. Inició el diseño de muebles con estructura en varilla de hierro, a los que adicionaba otros materiales como, por ejemplo, un neumático de caucho. En 1957, diseñó la silla salvavidas.

Imagen 43: Silla salvavidas – Tomada de la revista +A - Arquitectura y hábitat – pág. 77 - Colección personal.

Jaime Gutiérrez Lega se asoció con Muebles Salterini, en Bogotá. Comenzó la producción usando materiales como la varilla de hierro y tejidos en materiales crudos, proponiendo formas que llaman la atención por su creatividad y audacia.

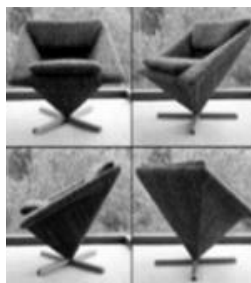
Su diseño se afianzó, mientras su prestigio como diseñador era acogido por otras empresas que acudían a él para el desarrollo de nuevos productos.



Imagen 44: Silla en Varilla – Salterini – Tomada de la revista +A – Arquitectura y hábitat – pág. 76 – Colección personal.



Imagen 45: Composición realizada por Fernando Ramírez Jiménez – Muebles diseñados por Jaime Gutiérrez Lega. Imágenes de colección personal.



Se hicieron líneas de escritorios con superficies cubiertas con un nuevo acabado laminar en melanina y madera aglomerada, utilizadas en escritorios para Camacho Roldán, Arctecto y Modulíneas-Gercol.



Imagen 46: Escritorios Modulíneas – Gercol. Imagen de colección personal.

El diseño de Jaime Gutiérrez Lega incorporaba el concepto de diseño integral de la vivienda, ofreciendo un amplio surtido de elementos como: cubiertos, floreros, ceniceros, espejos, muebles para cada espacio del hogar, manteles, tapetes, persianas, cortinas y, en general, todo lo necesario para crear espacios diseñados.



Imagen 47: Conjunto de diseños de productos para el hogar del diseñador Jaime Gutierrez Lega. Imágenes de colección personal – Revista Proa No. 356



Para la realización del Congreso Eucarístico 1968, en Bogotá, diseñó las cabinas telefónicas para la Empresa de teléfonos de Bogotá.



Imagen 48: Cabinas telefónicas - Fotografía de Armando Matiz 1970 – Tomado de la red. <https://twitter.com/avivircaracol/status/10366166433521666>

En 1972, Jaime Gutiérrez Lega diseñó los frascos para el Café Buendía, de la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia. Este envase recibió el premio como el mejor de su género en Alemania, con la Medalla de Oro en Leipzig. Los atributos del envase fueron



Imagen 49: Jaime Gutiérrez Lega – Presentado el frasco – Colección personal.



Imagen 50: Frasco de Café Buendía
Imágenes de colección personal.

imitados por todos los productores de café de la época, constituyendo un modelo para ese tipo de función.

Silla Oveja, posiblemente una de las sillas más representativas del diseño de Jaime Gutiérrez Lega. Ganadora de concurso de CIDEM. Exportada con mucho éxito, en 1972.



Imagen 51: Frasco de Café Buendía - Imágenes de colección personal. Realizadas por Fernando Ramírez Jiménez para esta investigación.

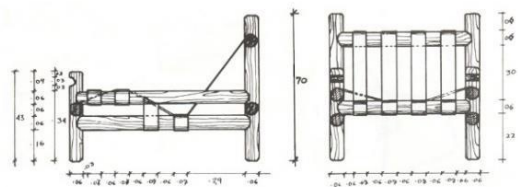


Imagen 52: Silla Oveja – Tomado de Revista Proa No. 356

Silleta para niños, un diseño de Jaime Gutiérrez Lega, en 1972, que aprovechaba las cualidades de las maderas aglomeradas Pizano.

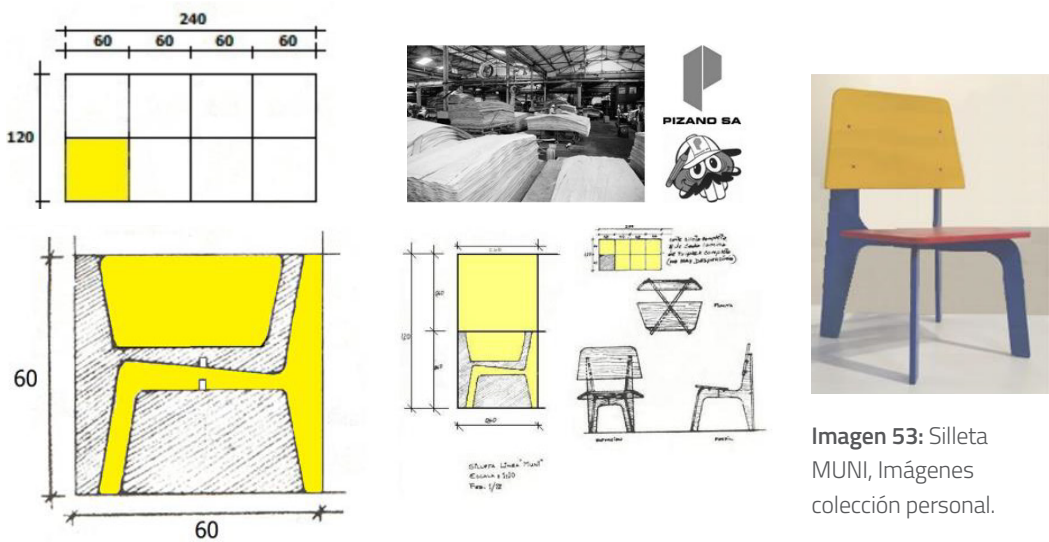


Imagen 53: Silleta MUNI, imágenes colección personal.

Asociación Colombiana de diseñadores

El 15 de junio de 1976 se realizó la reunión de constitución de la Asociación Colombiana de Diseñadores, cuya sede se ubicó en las instalaciones de Proexpo.

Son miembros fundadores de la Asociación Colombiana de Diseñadores: Guillermo Sicard Montejo, arquitecto y diseñador industrial; Jesús Gámez, arquitecto y diseñador industrial; Jaime Gutiérrez Lega, diseñador industrial; Daniel Gómez Obregón, diseñador industrial; Mauricio Olarte Ochoa, diseñador industrial; Germán López, diseñador industrial;



Imagen 54: Logotipo de Asociación Colombiana de Diseñadores 1978. Imagen de colección personal – diseño de Álvaro Espinosa G.



Imagen 55: Afiche Expo-diseño 1987 - Imágenes colección personal.



Imagen 56: Logotipo Prodiseno - Imágenes colección personal .

Diego Obregón, diseñador industrial; Rómulo Polo, arquitecto y diseñador industrial; Fernando Prieto, diseñador de muebles; Rodrigo Samper, diseñador industrial; L. Hernando Rodríguez V., diseñador industrial y gráfico; Harry Child, arquitecto y diseñador industrial; Alejandro Sokoloff, artista y diseñador; y Juan Manuel García, diseñador.

Dentro de las actividades derivadas de la reunión de profesionales en torno a la Asociación, cabe destacar la creación de la Feria Expodiseño, en 1987, en cuya segunda versión se lanzó la primera edición del libro Diseño en Colombia y la revista Axxis.



Imagen 57: Portada Diseño en Colombia - Imágenes colección personal.



Imagen 58: Portada Revista Axxis. Imágenes colección personal.

Primeras carreras de diseño industrial de universidades en Bogotá

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Giulio Vinaccia, arquitecto italiano, propuso la creación de la primera Especialización de Diseño Industrial en Colombia, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en 1972.

Igualmente, inició y dirigió el programa de Magíster en Diseño Industrial para arquitectos, ingenieros civiles e industriales, como parte del Instituto Superior de Diseño y Proyectos para la Industria. Allí participaron como profesores el arquitecto José de Recasens y el ingeniero Alberto Cruz, entre otros. Inició en el año de 1973.

Posteriormente, en 1974, Giulio Vinaccia fue el organizador y director de la primera Facultad de Diseño Industrial en el país, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano (UJTL), de Bogotá.



Imagen 59: Arquitecto Giulio Vinaccia – Colección personal.



Imagen 60: Arquitecto José de Recasens – colección personal.

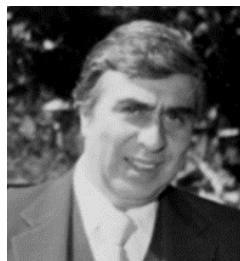
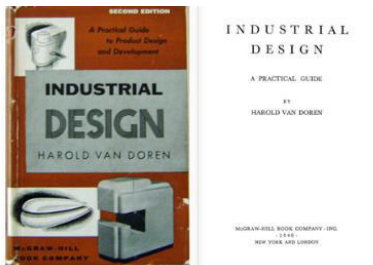


Imagen 61: Ingeniero – Alberto Cruz – colección personal.

Instituto de estudios e investigaciones de diseño y proyectos para la industria. Programa académico para otorgar el título magister en diseño y proyectos para la industria. Bogotá, Colombia 1972.

Imagen 62: Folleto de promoción de Magister en Diseño 1972 – Imágenes colección personal.



En esta publicación se toma una definición del "Proyectista Diseñador Industrial" que hace H. Van Doren en su libro Industrial Design 1940: "el diseñador proyectista industrial está encargado del procedimiento de analizar, crear y desarrollar productos para su fabricación en serie. Su objetivo es el de lograr formas cuya aceptación sea asegurada antes de que haya sido afectada una importante inversión de capital y que puedan ser fabricadas por un precio que permita una vasta distribución y ganancias razonables".



Imagen 63: Industrial Design – H. Van Doren – 1940. Imágenes de colección personal.

Pontificia Universidad Javeriana

Rómulo Polo fue comisionado, en 1976, por el Consejo de la Facultad de Arquitectura para organizar el programa de la carrera de Diseño Industrial. Casi un año después, fue puesta a consideración del Consejo Superior de la Universidad la creación de la carrera de Diseño Industrial, con una duración de diez periodos académicos y que otorgaría el título de diseñador industrial. Acompañaron las asignaturas Jaime Gutiérrez Lega, Jesús Gámez, Alberto Anzola, Daniel de los Reyes, Jairo Acero y Mauricio Olarte.



Imagen 64: Rómulo Polo – Colección personal.

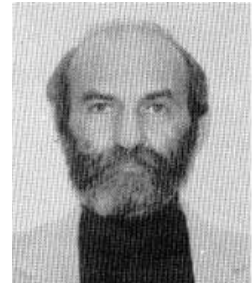


Imagen 65: Jaime Gutiérrez – Colección personal.



Imagen 66: Jesús Gámez – Colección personal.



Imagen 67: Hernán Lozano – Colección personal.



Imagen 68: Daniel de los Reyes – Colección personal.



Imagen 69: Jairo Acero – Colección personal.



Imagen 71: Mauricio Olarte – Colección personal.



Imagen 72: Guillermo Sicard – Colección personal.



Imagen 73: Rodrigo Fernández – Colección personal.



Imagen 74: Germán Lopez – Colección personal.



Imagen 75: Gustavo Gomez – Colección personal.

Universidad Nacional de Colombia

Para la creación de la carrera de Diseño Industrial desde la Facultad de Artes, se encomendó a un grupo de profesionales que hicieran la estructuración de un programa para la formación de diseñadores industriales. Se convocó a los arquitectos Guillermo Sicard Montejo, Rodrigo Fernández Neira y, junto a ellos, el diseñador industrial Germán López Barrera y el diseñador gráfico Gustavo Gómez Casallas. En mayo de 1977, se hicieron las recomendaciones que pasaron al Consejo Superior de la Universidad para su aprobación y la puesta en marcha de la nueva unidad académica.

Profesores de diseño industrial en las universidades de Bogotá.



Imagen 76: Profesores de las universidades de Bogotá. Colección personal

Los primeros profesionales

A finales de 1980 tuvo lugar la presentación de proyectos de grado de los primeros egresados de la Universidad Jorge Tadeo Lozano:

Venteslav Venev, Equipo de sonido para distracción casera; -Gonzalo Bermúdez, Despulpadora de café; -Roberto Charry, Equipo para médicos rurales; -Lorenza Echeverry, Equipo de diagnóstico médico; -Roberto Estrada, Cocina solar; -Mercedes Malangón, María M. Rozo y Claudia Rodríguez, Muebles de comedor para exportación a la República Federal Alemana; -María Hayde Monroy y Gerardo Silva, Sistema de transporte para la rehabilitación funcional de niños con parálisis cerebral; -Víctor Ramírez, Contenedor portátil de

basura, para la limpieza manual de vías públicas; -Jaime Pardo y Clemencia Venegas, Sistema sobrefaz para disponer de energía eléctrica en los hogares de ciudadanos colombianos; -Eduardo Rodríguez y Valerio Vinaccia, Solución de estufa de vivienda popular urbana; -Jeannette Roza, Destilador de agua para laboratorios; -Diego Villamil, Mobiliario básico rural; -Julio Vinaccia, Sistema transporte y selección de leche.



Imagen 77: Proyectos de grado primeros egresados de la Universidad Jorge Tadeo Lozano 1981. Imágenes de colección personal. Revista Imaginarios 06 - https://issuu.com/sergioestebanromerolozano/docs/imaginarios_06

Jaime Pardo y Clemencia Venegas,
Sistema sobrefaz para disponer de
energía eléctrica en los hogares de
ciudadanos colombianos.



Imagen 78: Sistema sobrefaz para disponer de energía eléctrica en los hogares de ciudadanos colombianos. 1980 - Imágenes suministradas por Jaime Pardo

Primeros egresados de Diseño Industrial de la Pontificia Universidad Javeriana

A finales de 1982, se graduaron como diseñadores los primeros egresados de la carrera de Diseño Industrial: -Jaime Amaya Zuluaga -Gloria Fabiola Beltrán Pereira -María Isabel Buenaventura A. -María Victoria Cadavid Clausen -Rodrigo Colmenares Bohórquez -Juan Pablo Constain van Reck -María del Pilar Cruz de la Torre -Felipe Díaz Del Castillo -María Teresa Falla Robles -María Claudia García Mejía -Liliana Inés González Duque -Lina Gutiérrez Scarpetta -Carmenza Henao Londoño -Tatiana López Maldonado -Luisa Matiz Vásquez -Pedro Pablo Montoya Añez -Adriana del Carmen Ortiz Pardo -Néstor Pardo Sarmiento -Clara Inés Peláez Rivera -Óscar Enrique Peña Angarita -Giovanni Randazzo Córdoba -Juan José Rodríguez Santana -Cecilia Regina Rueda Mora -Ernesto Samper Moscoso.

Primeros egresados de Diseño Industrial de la Universidad Nacional de Colombia

A finales de 1985, se graduó como primer egresado de diseño industrial - Jorge Ocampo Valencia; luego, al siguiente año 1986, lo hicieron: -Inés Lucía Gómez Muñoz -Guillermo Cortes Camargo -Jerónimo Celis Ladino -Miguel Guillermo Colmenares González -Carmiña López Perilla -Silvio Antonio Urrutia Heim -Roberto Delgado Bohórquez -Jaime Alcides Herrera Rodríguez -Alejandro Otálora Castillo -Héctor Julio Parra Moreno -Clara Inés Abril González -Asdrúbal Fajardo Vásquez -Arturo José Oliveros Laverde

-Pablo Enrique Abril Contreras -Manuel Ricardo Ruiz Ortiz -Luis María Cote Calderón -Édgar Morales Cortés -Eduardo Serafín Guevara Melo -Luis Alfredo Silva Torres -Ana Elvira Sánchez Arias -Herbert Alberto Cárdenas Gutiérrez -Luis Tarquino Puerto.

Eventos realizados en Colombia

Primer Simposio Internacional de Diseño de Interiores Colombia

El simposio se realizó del 5 a 8 de junio de 1980. 11 expositores de renombre mundial.

La primera conferencia, 5 de junio: Alternativas para el desarrollo del Diseño Industrial en los países dependientes, a cargo del diseñador alemán Gui Bonsiepe, quien, en aquella época, trabajaba en Argentina y era asesor de las Naciones Unidas para el desarrollo de la pequeña empresa. Estudió en la famosa escuela de ULM. Fue uno de los docentes más importantes en el mundo del diseño industrial, profesor en Chile, Brasil, Alemania y Estados Unidos, y autor de numerosos libros. Trabajó para Olivetti y la Rinascente, en Italia.

Arthur J. Pulas, catedrático de la Universidad de Syracuse, presidente de Pulas Design Assoc. Fue presidente del Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial (ICSID, por su sigla en inglés). Diseñador industrial del Carnegie Institute of Technology, una autoridad mundial. Jurado en los más importantes eventos de diseño como el Osaka Award, en 1983, recibió el primer World Design Award, en New York (1988). Su conferencia fue sobre su experiencia en la enseñanza del diseño.



Imagen 79: Simposio
Internacional Diseño
de interiores 1980.
Imagen de colección
personal

Jesús Gámez Orduz, arquitecto colombiano de la Universidad Nacional de Medellín, estudió Diseño Industrial en la escuela de ULM y Stuttgart (Alemania), fue fundador y profesor de la Facultad de Diseño Industrial de la Javeriana, asesor de empresas como Series. Su conferencia: Situación actual y perspectivas del Diseño Industrial en nuestro país.

Ilmarin Tapiovaara, con El diseño en situación cero teorías de arte, diseñador finlandés. Fue un verdadero ícono del diseño mundial, digno sucesor de Alvar Aalto. Con él, el diseño escandinavo dejó de ser un lujo y su industrialización hizo que se extendiera a toda la sociedad. Nos dejó verdaderas obras de arte en muebles que creó para Knoll y Artek. Artek es la fábrica de muebles fundada por Alvar Aalto, donde se siguen produciendo los clásicos del diseño. Profesor en el Illinois Institute of Technology.

El diseño en la India. Conferencia dictada por Gajaman Upadhyay Arquitecto de la Universidad de Baroda y Diseñador de muebles de la Real Academia Danesa de Bellas Artes en Copenhague, donde permaneció 8 años trabajando con los

mejores diseñadores de Dinamarca. Regresó a la India y en el Instituto Nacional de Diseño fundó la facultad de Diseño industrial donde trabajó 20 años dictando clases y asesorando empresas en el diseño de mobiliario. Todo esto en el primer día.

En el segundo día inicia Mario Bellini de Italia quien habló sobre "El nuevo paisaje doméstico" Mario Bellini es un Arquitecto del Politécnico de Milán dedicado a la Arquitectura y al Diseño de mobiliario, en 1.987 el Museo de Arte Moderno de Nueva York hizo una exhibición retrospectiva de su obra, Actualmente incluye 25 de sus obras en su colección permanente, incluye las maquinas Olivetti, las sillas para BB y Cassina y las innovadores sillas de oficina para Vitra. Diseñador consultor de Renault, Fiat y Lancia. Editor de la Revista Domus, ha sido premiado con ocho Compasso D'oro y medalla de oro de la presidencia de la República Italiana por su labor de Diseño. Luego intervenía Gae Aulenti de Italia sobre "El Simbolismo del mueble Contemporáneo" Arquitecta del Politécnico del Milán, profesora de Arquitectura en Venecia y Milán. Diseña mobiliario para La Rinascente y Zanotta, luego de su paso por Medellín diseña el Museo D'orsay en Paris. El pabellón de Italia en la exposición universal de Sevilla, el Museo de Arte de Cataluña y en el Centro Pompidou el Museo de Arte Moderno.

Oliver Mourgue estupendo Diseñador de muebles, sillas estilizadas, estudió diseño de interiores y diseño de muebles en la Escuela Superior de Artes Decorativas en Paris. Para Airborne International Diseño el mobiliario y la arquitectura de la película 2.001 Odisea del espacio de Stanley Kubrick entre ellos el Hotel

Hilton futurista que rotaba en el espacio. Increíbles son la Djinn, serie de sillas y la Bouloim Chaise iconos el diseño de los años 60. Su conferencia fue sobre "Trabajos Experimentales".

La tercera jornada, Análisis del espacio fue con George Nelson sobre evolución y diseño. Arquitecto de la universidad de Yale, estudió artes en Roma. Director de Diseño de Herman Miller, consejero de la empresa Vitra en Europa. La Coconut chair y el sofá Mashmallow son sus más conocidos diseños. Escribió numerosos libros sobre diseño. Luego el Arquitecto Rogelio Salmons gloria de la arquitectura colombiana expuso su tesis de los espacios en la arquitectura en Colombia, posteriormente Oriol Bohigas de España se refirió a los interiores en el nuevo racionalismo. Arquitecto de la Escuela Técnica de Barcelona, Diseñó la Villa Olímpica y el Puerto Olímpico en su ciudad. Director de la Escuela Técnica de Barcelona, Doctor Honoris causa de la Universidad de Darmstadt Alemania. Ha publicado más de 20 libros.

Finalizando las sesiones con intervenciones de Theo Crosby de Inglaterra y su charla "El trabajo es pentágono" Arquitecto de la Universidad Witwaters Rand Johannesburg. Editor técnico de la revista AD (Architectural Design) fue pintor y escultor, miembro de la Real Academia de Arte y Arquitectura y de la fundación Príncipe de Gales para el desarrollo de la Arquitectura. Profesor de Arquitectura en el Royal College of Arts Londres.

Jaime Gutierrez Lega Colombia, Diseñador Industrial, catedrático ha trabajado para Modulíneas obtuvo la licencia para fabricar los muebles de Herman Miller en Colombia, impulsador

del sistema de oficina abierta Action Office. Director de diseño del Grupo Gercol, Arctecto y Multiproyectos.

Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial ALADI

Reunión realizada en noviembre de 1980, en la localidad de Santandercito y en la ciudad de Bogotá, Colombia. En el marco de este evento, se llevó a cabo la asamblea constitutiva de la Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial (Aladi).

En 1980, se celebró la primera asamblea de la Aladi, en Bogotá, en las instalaciones de la Pontificia Universidad Javeriana, evento en el que, por primera vez, se reunieron diseñadores latinoamericanos y colombianos.

La primera asamblea nombró como su primer presidente al arquitecto y diseñador Rómulo Polo Florez, quien se mantuvo en el cargo hasta 1990 y luego, como su secretario permanente hasta 1993.



Imagen 80: Asamblea constitutiva ALADI 1980. Imagen colección personal.

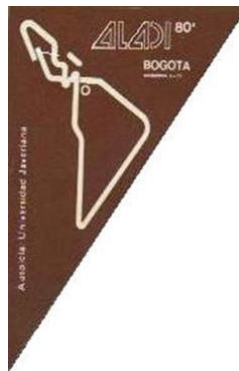


Imagen 81: Afiche promocional. ALADI Colombia 1980. Imagen colección personal del original.



Imagen 82: Portada de catálogo de la exposición de la Muestra Nacional de Diseño Industrial y Grafico. Tomado del original para esta investigación.

Muestra Nacional de Diseño Industrial y Gráfico

La realización de la Muestra Nacional de Diseño Industrial y Gráfico, organizada por el Museo de Arte Moderno de Medellín, en 1986, es, sin duda, la muestra más significativa de diseño realizada hasta ese momento en el país, si consideramos específicamente la calidad de los participantes en dicho evento.

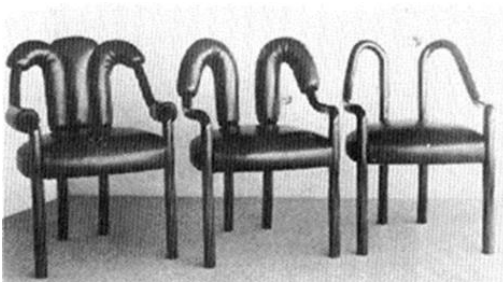


Imagen 83: Muestra Nacional de Diseño Industrial y Grafico. Tomado del original para esta investigación.



Imagen 84: Muestra Nacional de Diseño Industrial y Grafico. Tomado del original para esta investigación.



Imagen 85: Muestra Nacional de Diseño Industrial y Grafico. Tomado del original para esta investigación.

Revista Habitar

En 1983, apareció la Revista Habitar del periódico El Tiempo. Publicación que se ha constituido en referente y promotor del diseño industrial colombiano. El arquitecto Fernando Correa Muñoz, fue el primer director de la revista.

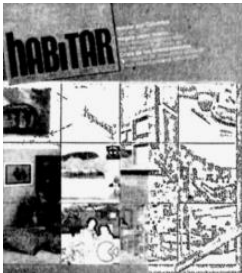


Imagen 86: Revista Habitar No. 1, Fotocopia colección personal.



Imagen 87: Revista Habitar No 18 – Tomado de la revista original colección personal.



Imagen 88: Revista Habitar No. 69 – octubre 14 1989n- Colección personal.

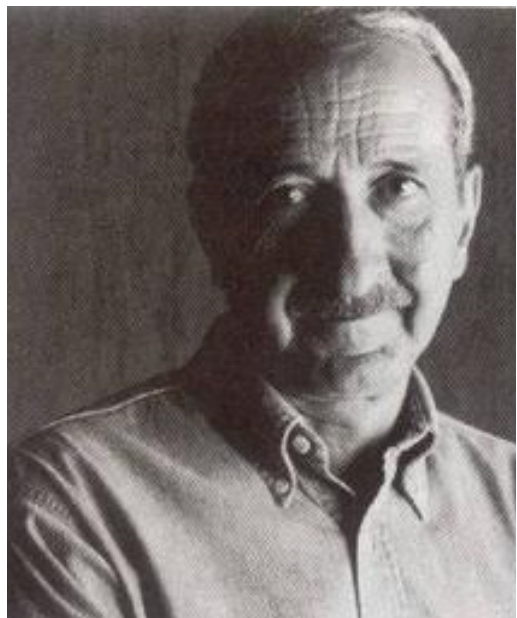


Imagen 89: Fernando Correa Muñoz. Imagen de colección personal.



Imagen 90: Revista Habitar No. 18, del 12 de abril de 1985. Apuntes para una cronología del diseño industrial en Colombia – Jaime Franky y Fernando Correa – Imagen de colección personal.



Imagen 91: Afiche de Expodiseño 1987 en Corferias. Colección personal.



Imagen 92: Logotipo de Prodiseño 1989 – Tomado de libro diseño en Colombia – del original para esta investigación.

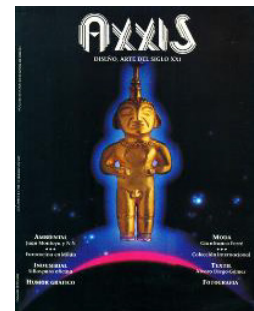
Revista Habitar No. 18 - 1985

En esta edición, se realizó la primera cronología del diseño y de sus realizaciones. La revista, publicación mensual del periódico El Tiempo, ha realizado una de las más continuas y destacadas promociones y registros del trabajo de diseño y de los logros en todas las regiones del país. En el pasado también destacó la promoción del diseño en las universidades.

Feria Expodiseño – Revista Axxis

La Feria Expodiseño es el canal de mayor visibilidad del diseño enfocado a los industriales y empresarios, es decir, más allá del ámbito interno del diseño. Es un proyecto ejecutado por Prodiseño, a partir del cual también surgió la creación de la Revista Axxis que continúa en circulación.

Imagen 93: Revista Axxis No. 1 – 1987 (¿?) Prodiseño – Dinero – Asociación Colombiana de Diseñadores – Tomado del original para esta investigación.



Libro Diseño en Colombia

Se realizó la publicación del libro Diseño en Colombia, de Prodiseno Ltda., con Harry Child Williamson como director general. Impreso por Escala (Bogotá, 1989).

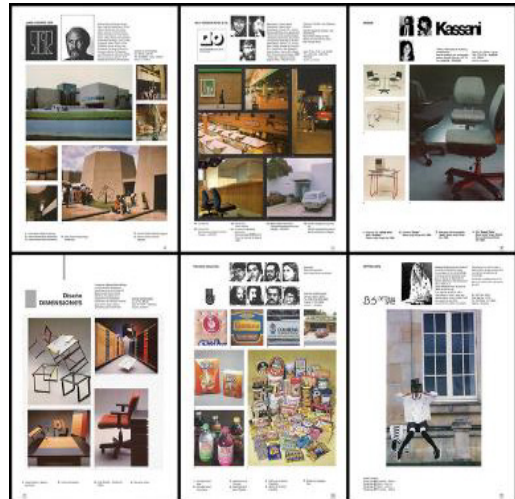


Imagen 94: Diseño en Colombia – Tomado del original para esta investigación.

Imagen 95: Selección de paginas del libro Diseño en Colombia – Tomado de la red.

Aparecen en el capítulo de Diseño Industrial: ■Jairo Acero, diseño para la artesanía; ■Juanita Afanador, diseño de productos en cerámica; ■Harry Child, diseño de productos para la arquitectura industrializada; ■Dimensiones, diseño muebles oficina, diseño de carrocerías para buses; ■Billy Escobar & Cía., sistemas de

oficina abierta, Quattro; ■Roberto Estrada, diseño de producto; ■Jesús Gámez, diseño de construcción prefabricada; ■Jaime Gutiérrez Lega, diseño de producto, muebles, productos de uso doméstico, electrodomésticos; ■Kassani Diseños, muebles de oficina; ■Mauricio Olarte, diseño de muebles de oficina, sillas para oficina; ■Lucy Salamanca, desarrollo de productos; ■Guillermo Sicard, cerámica y vitrales, mobiliario; ■Andrés Sicard, desarrollo de productos. J & m.



Imagen 96: Catalogo del Sistema Nacional de Diseño para la Industria 1993. Tomado del original por el autor.

Sistema Nacional de Diseño para la Industria

La inserción del diseño industrial en el aparato productivo y la visibilidad social, acciones desarrolladas desde 1993. En primer lugar, la creación del Sistema Nacional de Diseño para la Industria, organización que, en su momento, reunió a los industriales y las entidades académicas del diseño, junto con la mayoría de las organizaciones profesionales activas en ese entonces, para lograr precisamente la inserción del diseño en la industria.

La creación del Sistema Nacional de Diseño, derivado del interés de gremios de la producción por el diseño como Asocueros, Acoplásticos y Acemuebles, y el primer proyecto del Estado para fomento del diseño, enmarcado en la idea de cooperación y participación de múltiples actores.

Ley 157 de 1994

Se decretó la Ley de la República donde se reconoce el Diseño Industrial como una profesión y se reglamentó su ejercicio.

Comisión Profesional Colombiana de Diseño Industrial

Al tiempo se comenzó la expedición de la tarjeta profesional de Diseño Industrial, inicia labores la Comisión Profesional Colombiana de Diseño Industrial.



Imagen 97: Tarjeta profesional de Fernando Ramírez Jiménez
Imagen tomada del original por el autor.



Comisión Profesional Colombiana de Diseño Industrial

Imagen 98: Tomado de la red. <https://vuce.gov.co/vuce/media/docs/pdf/InstructivoSolicitudCertificados-CPCDI-F002-V1.pdf>

“El contraste entre una visión académica y las posibilidades reales de la práctica profesional existente en los orígenes, mueve hoy los proyectos de fomento del diseño, pero para superar las divergencias; la apuesta por modernizar el aparato productivo está vigente; la necesidad de aproximar el diseño a la lógica industrial y de introducir en la empresa la dimensión estética y sensible, desde la cual se enfrenta el diseño a la construcción del mundo”. Jaime (Franky, *Diseño en Colombia 2*, 2006.



Imagen 99: New Designers – Londres – 1998 – Tomado de Revista Habitar No. 166 – agosto 1998.

Imagen 100: Calentador a gas Claudia Parcerisas estudiante PUJ
Imágenes colección personal.



Empresas nacionales que incorporan el diseño industrial

Kassani

En 1985, Kassani, empresa de diseño y producción, ofrecía muebles para oficina y hogar. Productos de fácil adquisición que se adaptaban a numerosos ambientes del hogar, así como a las actividades de estudio o entretenimiento.



Imagen 101: Jorge Vergel y sus productos Kassani Revista Proyecto Diseño No. 4 octubre 1996 – tomado del original para esta investigación.



Imagen 102: Jorge Vergel y sus productos Kassani. Tomado del original para esta investigación.



Imagen 103: Página de la empresa en libro Diseño en Colombia 1987. Imágenes de colección personal.

Dimensiones

Empresa de diseño con la dirección de Jorge Montaña, a finales de 1986. Produjo muebles con un diseño representativo de la década, implementando materiales como la madera contrachapada, fleje metálico, resinas reforzadas y acabados de pintura en colores.



Imagen 104: Línea Cuadría – Diseño Dimensiones – Foto Ramón Giovanni Colección personal.



Imagen 105: Logo símbolo – BIMA – 1987 Colección personal.



Imagen 108: Mepal (Carvajal) – Publicidad – Colección Personal – Axxis No. 97 – 2007 – pág. 87.



Imagen 109: Muebles de oficina Righetti – Colección personal.

Imagen 110: Muebles Oficina Multiproyectos – colección personal.



Imagen 106: Productos BIMA colección personal – Revista Proyecto Diseño No. 3 julio-septiembre 1996

Imagen 107: Productos BIMA colección personal – Axxis no.4 – mayo julio – 1991- pág. 12

BIMA

Empresa que acogió el trabajo de numerosos nuevos diseñadores egresados de las universidades, en 1987. Surgió así una oportunidad para la comercialización del diseño y la producción de elementos decorativos en mercados específicos.

Oficina abierta

Para finales del siglo XX, las industrias de muebles que se dedicaban a la producción de oficina abierta en el país contaban con varios representantes: Multiproyectos, Carvajal S.A. (Mepal), Righetti, Hunter Douglas, Knoll, y Kassani, entre otros.





Imagen 111: Estufa American – Colección personal.



Imagen 112: Calzado Kelme – Colección Personal.



Imagen 113: Carretilla – Andres Sicard – Revista No. 1 Asociación colombiana de Diseñadores 1987.

Diseño de producto

El diseño de productos para la vida cotidiana. De izquierda a derecha: 1) estufa a gas de Artefactos American; 2) zapatos deportivos Kelme; y 3) los elementos agrícolas de Andrés Sicard.

Los diseñadores egresados de diferentes universidades encontraron una posibilidad de trabajo y de desarrollo de sus ideas, que realizaban produciendo a baja escala y con empresas satélites que apoyaban la producción de partes, las cuales, luego, se ensamblaban para líneas de productos específicos de diversas funciones.

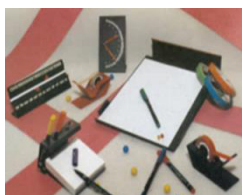


Imagen 114: Contexto Diseñadores, de Lina Romero y Juan Manuel Otálora. Colección personal.



Imagen 115: Contexto Diseñadores, de Lina Romero y Juan Manuel Otálora. Colección personal.

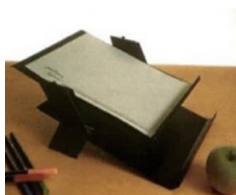


Imagen 116: Syntesis diseño, accesorios Andrés Rojas. Colección personal.



Imagen 117: Hojas, productos de papelería., Colección personal.



Diseño Dimensiones Ltda. - bus Halcón 1987

La empresa Dimensiones Desarrollo para Colcar Ltda., con la dirección del diseñador Jorge Montaña y el diseño de Fernando Ramírez, creó el proyecto del bus intermunicipal Halcón, que se constituyó en uno de los productos más sobresalientes de 1987. Incluyó el diseño de baños, silletería estandarizada y aire acondicionado marcando un hito en el desarrollo de productos para el transporte público en el país.

Imagen 118: Bus Halcón
– Colección personal



Imagen 119: Sillas
– SERIES – Revista
proyecto Diseño No. 17
– 2000 (pág. 13) Tomado
del original para esta
investigación.

Otros diseños que narran su historia

El diseño para la industria se diversificó en los noventa. Por ejemplo, mobiliario para el espacio público, realizado por Series; accesorios para escritorio producidos por Diseños y Desarrollos; y juego de café, de César Llano.



Imagen 121: Reloj Galileo
– Eduardo Duque –
Fotografía de Fernando
Ramírez Jiménez.

Imagen 120: Accesorios
de escritorio – Diseños
y desarrollo – Eduardo
Duque Colección
personal.

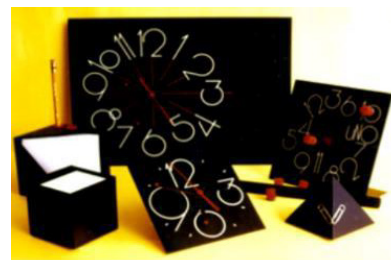


Imagen 122: Juego de
café, de César Llano
Colección personal.



Concurso de diseño de silla para los vigilantes Museo de la Biblioteca Luis Ángel Arango (1998).

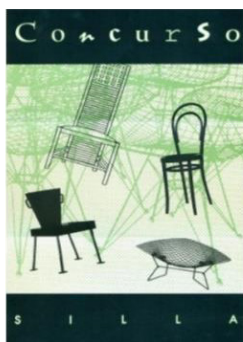


Imagen 123: Afiche
del concurso – Sillas
ganadoras. Imágenes de
colección personal.

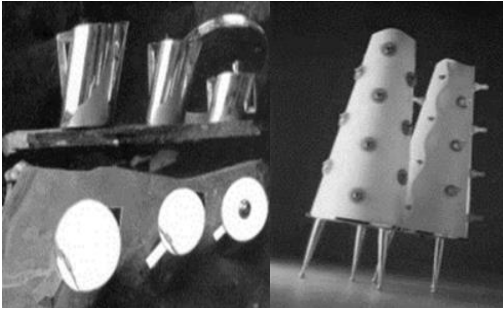


Imagen 125: Puesto de café Galería Deimos - Colección personal.

Imagen 126: Lámpara Mecánica Celeste - Colección personal.

Otros diseños publicitados en la década de los 90.

Puestos de café Galería Deimos (Bogotá); lámpara de mesa Geomecánica Celeste (Medellín); mueble contemporáneo diseñado por Andrés Aitken (Bogotá).



Imagen 127: Silla Andrés Aitken - Colección personal.



Imagen 128: Diseño en concierto – afiche – Colección personal.

En 1991, la Pontificia Universidad Javeriana realizó Diseño en concierto, un evento de una trascendental importancia para el desarrollo académico y profesional en Colombia.

Exposiciones

De izquierda a derecha: 1) Diseño en los objetos cotidianos, Planetario Distrital (Bogotá, 1986); 2) 30 años de diseño industrial Jaime Gutiérrez Lega, Museo de Arte Moderno (Bogotá, 1987); 3) Muestra Nacional de Diseño, Museo de Arte Moderno (Medellín, 1986); 4) Exposición de Sillas del siglo XX, Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, 1998).



Imagen 129: Catalogo de exposición - Diseño en los objetos cotidianos, Planetario Distrital (Bogotá, 1986) Imagen tomada por el autor del original.



Imagen 130: Portada de catálogo de la exposición - Muestra Nacional de Diseño, Museo de Arte Moderno (Medellín, 1986) Imagen tomada por el autor del original.

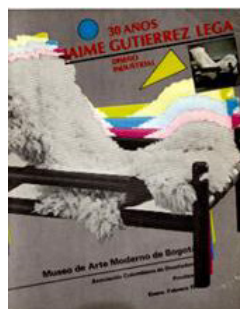


Imagen 131: Portada de catálogo de la exposición - 30 años de diseño industrial Jaime Gutiérrez Lega, Museo de Arte Moderno (Bogotá, 1987) Tomado del original por el autor.

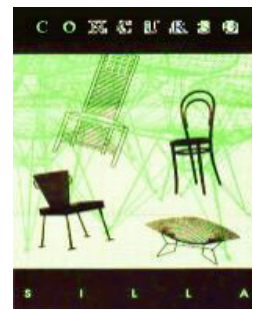


Imagen 132: Exposición de Sillas del siglo XX, Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, 1998). Afiche – imagen tomada del original por el autor.



Imagen 133: Portada de revista – Del diseño 1979 – JGL y otros. – imagen tomada del original por el autor.

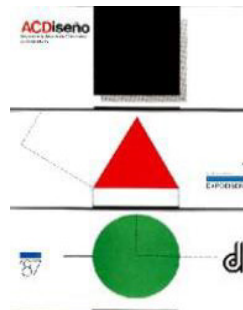


Imagen 134: Portada Revista ACDiseño – No. 1 – Asociación colombiana de diseñadores 1987 – Imagen tomada del original por el autor.

Publicaciones

En orden, de acuerdo con las imágenes, de izquierda a derecha: Revista del Diseño (1979); Revista ACDiseño (1987); y la Revista Axxis (1989).

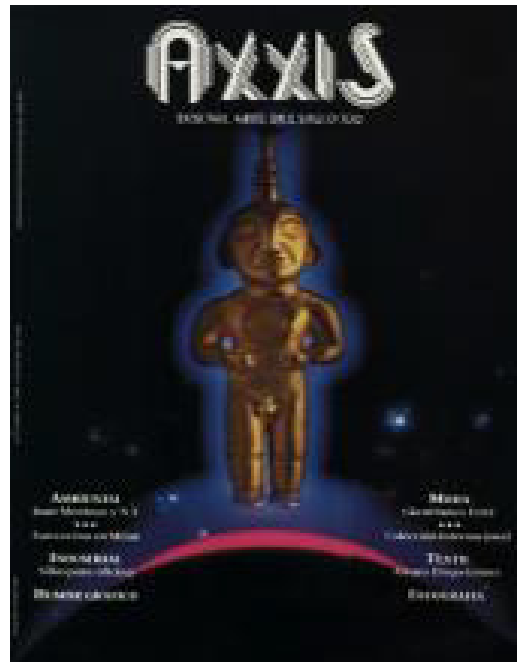


Imagen 135: Portada Revista Axxis No. 1 – 1989 – Imagen tomada del original por el autor.

Otras publicaciones

Revista Punto y Fuga. Pontificia Universidad Javeriana - Facultad de Arquitectura y Diseño. Gerardo Polania Flórez - Indagraf Impresores (1990).

Facultad de Arquitectura y Diseño
 - Plan de estudios - Folleto informativo
 - Documento institucional Facultad de Arquitectura y Diseño - Pontificia Universidad Javeriana (Javegraf, Bogotá, 1997).

Directorio Colombiano de Diseño
 - Ministerio de Desarrollo Económico - Sistema Nacional de Diseño - Imprenta Nacional de Colombia (Bogotá, 1997).



Imagen 136: Portada Revista Punto y Fuga. Pontificia Universidad Javeriana - Facultad de Arquitectura y Diseño. Gerardo Polania Flórez - Indagraf Impresores (1990). Imagen tomada por el autor del original.



Imagen 137: Portada de Plan de estudios - Folleto informativo - Documento institucional Facultad de Arquitectura y Diseño - Pontificia Universidad Javeriana (Javegraf, Bogotá, 1997). Imagen tomada del original por el autor.



Imagen 138: Portada de Directorio Colombiano de Diseño - Ministerio de Desarrollo Económico - Sistema Nacional de Diseño - Imprenta Nacional de Colombia (Bogotá, 1997). Tomado del original por el autor.

Sexto Congreso Aladi, Santa Marta, 1993.

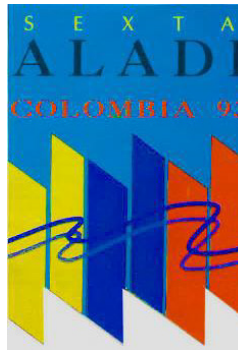


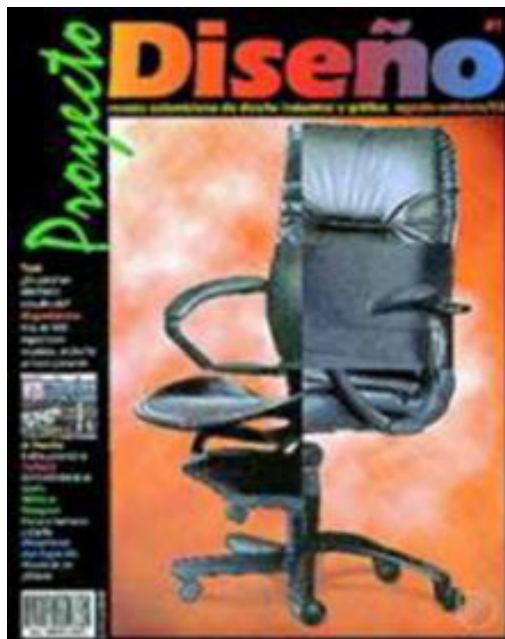
Imagen 139: Afiche – Sexta ALADI COLOMBIA 1993 – Santa Marta Tomado de la red.

Creación del Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía (1995).



Imagen 140: Portada de folleto del Laboratorio Colombiano de Diseño para la Artesanía 1995. Imagen tomada del original de colección personal del autor.

Imagen 141: Portada de revista Proyecto diseño No. 1 – 1995 - Imagen tomada del original de colección personal del autor.



Revista Proyecto Diseño No. 1.

Director: Iván Augusto Cortés C. De Imágenes y Textos Ltda. El Diseño (1995).

La publicación de la revista Proyecto Diseño y del primer premio Lápiz de Acero han constituido en el soporte de la visibilidad social del diseño industrial y un registro de la actividad profesional en las otras áreas del diseño desarrolladas en el país. María José Barreto e Iván Cortés, diseñadores industriales, cofundadores y directores de la revista Proyecto Diseño Bogotá.



Premio Lápiz de Acero Desde 1998



Imagen 142:
Composición de ganadores de Premio Lápiz de acero
Elaborada por el autor de imágenes publicadas en la Revista Proyecto Diseño.

Libro - 50 años de la facultad de Arquitectura y Diseño.

Mendoza Laverde, 2001.

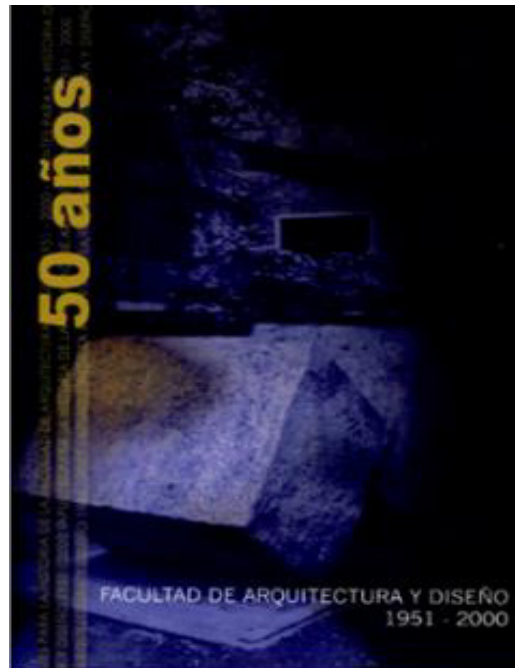


Imagen 143: Portada de libro - Portada del libro tomada del original por el autor de colección personal.



Imagen 144: Portada de libro - Hacer y pensar del Diseñador Industrial javeriano. Arcos, 2012. Tomado de la red https://www.behance.net/gallery/64055133/Hacer-y-pensar-del-diseñador-industrial-javeriano?tracking_source=project_owner_other_projects

Libro - Hacer y pensar del Diseñador Industrial javeriano.

Arcos, 2012

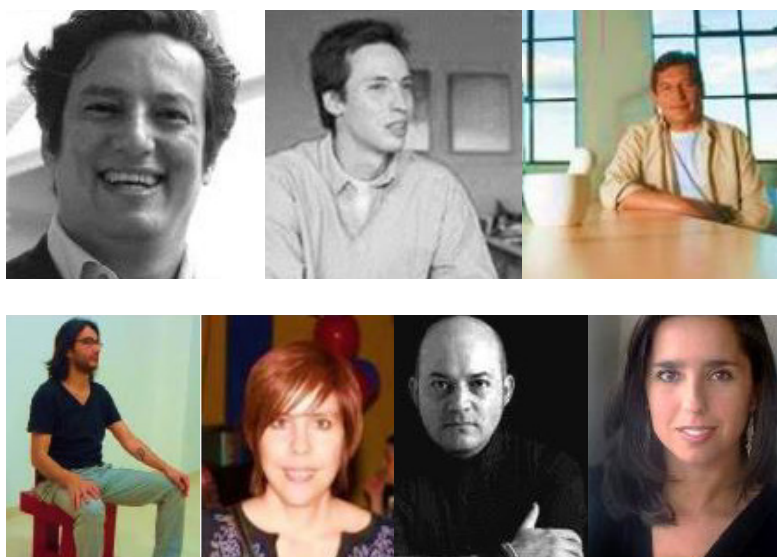


Imagen 145: Egresados javerianos promotores del diseño industrial de vanguardia y consecuentes con las exigencias del país y del mundo. Óscar Peña, Andrés Aitken, Alberto Mantilla, Danilo Calvache, María Fernanda Camacho, Iván Augusto Cortes y Claudia Largacha. Imágenes tomadas de la red.



Oscar Enrique Peña Angarita

Diseñador industrial egresado 1992, siendo de la primera promoción de diseñadores de la carrera de diseño industrial de la Pontificia Universidad Javeriana, su trabajo con Philips ha sido reconocido a nivel internacional.



Imagen 146: Imágenes tomadas de la revista Proyecto diseño No. 12 – 1998 y de la red.

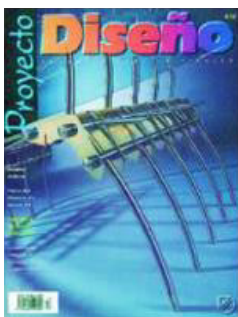
Andrés Aitken

Diseñador industrial javeriano reconocido como fabricante y proyectista de muebles, a nivel nacional e internacional. Sus diseños han sido publicados en las revistas como Proyecto diseño, Axxis y Habitar.

Sus diseños también se encuentran registrados en el Libro Diseño en Colombia 2 – 2006 y en Hacer y pensar del diseñador Javeriano 2012



Imagen 147: Imágenes tomadas por el autor de la revista Proyecto Diseño No. 10 y No. 55 – 2008, Diseño e Colombia 2 – 2006, Axxis No. 10 – 1997 Tomadas por el autor.





Alberto Mantilla

Es uno de los diseñadores industriales javerianos mas activos en el ámbito nacional e internacional, sus productos diseñados en su empresa Curve ID tiene a importantes empresas como John Deere, Colgate Palmolive, Nike a nivel internacional y en Colombia a Muebles Muñoz.



Imagen 148: Composición hecha por el autor de imágenes de la Revista Proyecto diseño No. 6 – 1997 y No. 29 – 2003 y de Hacer y pensar del diseñador Javeriano 2012.

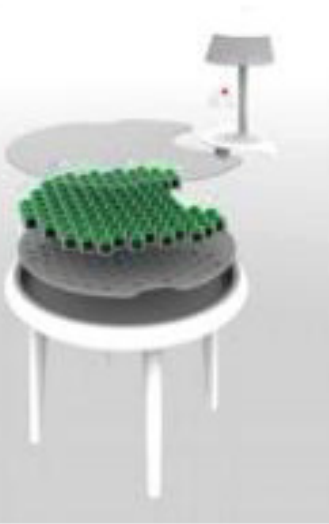


Danilo Calvache

Con el desarrollo de diseños para la vida cotidiana, este diseñador javeriano explora las posibilidades de un diseño local que se proyecta a lo internacional. Amplio trabajo con artesanos, industriales y estudiantes de diseño industrial.



Imagen 149: Imágenes tomadas de la red <https://chairblog.eu/2009/02/02/danilo-calvache-design-blog-lala-chair-prototype-prototipo/> <https://www.designboom.com/design/danilo-calvache-plural-collection-04-23-2015/> <https://danilocalvache.com/furniture>



Carlos Mario Peralta

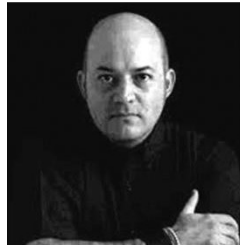
Con un trabajo dedicado a la investigación, la experimentación y la docencia. El diseñador Carlo Mario Peralta se desempeña como profesor y asesor de diseño industrial en la Gran Bretaña y otros países europeos.



Imagen 150: Tomado de Hacer y pensar del diseñador Javeriano 2012. Y de la red.

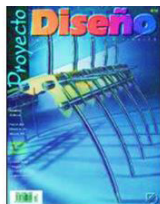


Imagen 151: Imágenes tomadas de varias revistas Proyecto Diseño y de los afiches promocionales.



Iván Augusto Cortes

Diseñador javeriano con una trayectoria amplia en la publicación de la revista Proyecto diseño y su participación a nivel gremial, académico y profesional que desde mediados los años 90 del siglo pasado hasta la actualidad dan cuenta de su compromiso con la divulgación del diseño industrial y de los otros diseños en Colombia e internacionalmente.



Claudia Largacha

La diseñadora industrial, se reconoce por su amplia experiencia en el desarrollo de empaques y de productos de electrónica personal.



Imagen 152: Imágenes tomadas de Coroflot y de la red.



Jorge Burgos

Los diseños de Jorge Burgos y su empresa se distinguen por su preocupación por la sostenibilidad, el diseño con responsabilidad social y el emprendimiento. Gestor y líder en la transformación del diseño con un compromiso ambiental.



Imagen 153: Tomado de la Revista Proyecto Diseño y de la página en la red Reemade <https://co.linkedin.com/in/jorge-alberto-burgos-acevedo-259734b1> <https://mundobiotec.com/reemade-y-enves/> <https://www.elespectador.com/economia/emprendimiento-y-liderazgo/reemade-tomaron-residuos-de-varias-industrias-y-crearon-productos-con-alto-valor-en-diseño/>



**“El rol del
diseñador es la
creación de valor
comercial, social,
cultural, ambiental,
político y simbólico”.**
Guy Julier

**“El rol del diseñador es
la creación de valor comercial,
social, cultural, ambiental,
político y simbólico”. Guy Julier**

**“El propósito de la historia
del diseño
tiene relación con la
práctica actual”.**
Víctor Margolin

**“El propósito de la historia
del diseño tiene relación con la
práctica actual”. Víctor Margolin**

**“La historia es
la proyección de
los intereses del
presente hacia el
pasado”.**
Dennis
Doordan

**“La historia es la proyección
de los intereses del presente
hacia el pasado”. Dennis Doordan**

**“El diseño es un fenómeno
cultural. Por lo tanto, la historia
del diseño puede ser enfocada
como una historia cultural de
la que no solo es parte sino
elemento esencial”. Lynn Hunt**

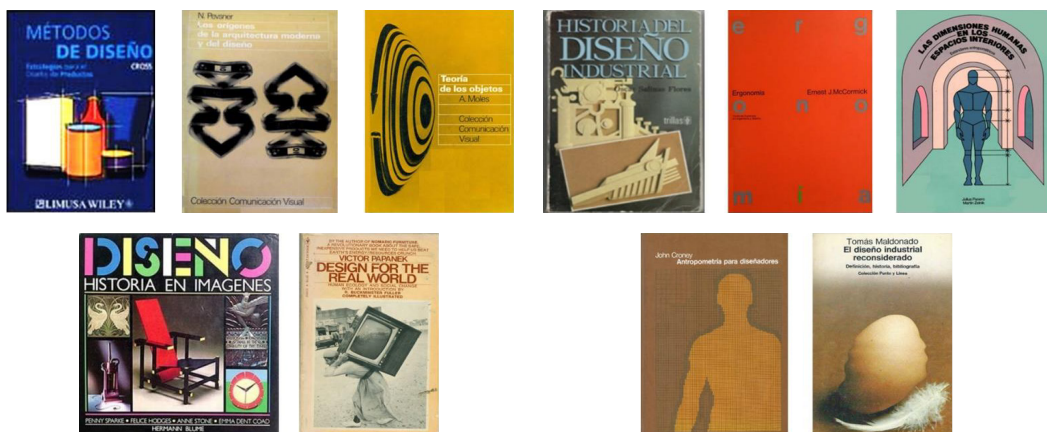
El proceso creativo es afectado por las tecnologías disponibles, los factores humanos particulares de cada región y las frágiles condiciones ambientales, así como por la legislación, las presiones políticas y las fluctuaciones económicas.

Libros importantes de consultar

El diseño industrial y su estética, Diseñar para el mundo real, El diseño Industrial, Teoría y práctica del diseño industrial, Diseño industrial, Métodos de diseño, Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño, Diseño historia en imágenes, Design for the real Word, Teoría de los objetos, Historia del diseño industrial, Ergonomía, Las dimensiones humanas en espacios interiores, Antropometría para diseñadores y El diseño industrial reconsiderado.



Imagen 154: Portadas de libros - El diseño industrial y su estética, Diseñar para el mundo real, El diseño Industrial, Teoría y práctica del diseño industrial, Diseño industrial, tomadas de la portadas originales colección del autor.



Imágenes 155: Portadas de libros - Métodos de diseño, Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño, Teoría de los objetos, Diseño historia en imágenes, Design for the real Word. Tomadas por el autor del original.

Imagen 156: Portadas de libros - Historia del diseño industrial, Ergonomía, Las dimensiones humanas en espacios interiores, Antropometría para diseñadores y El diseño industrial reconsiderado. Tomadas por el autor del original.

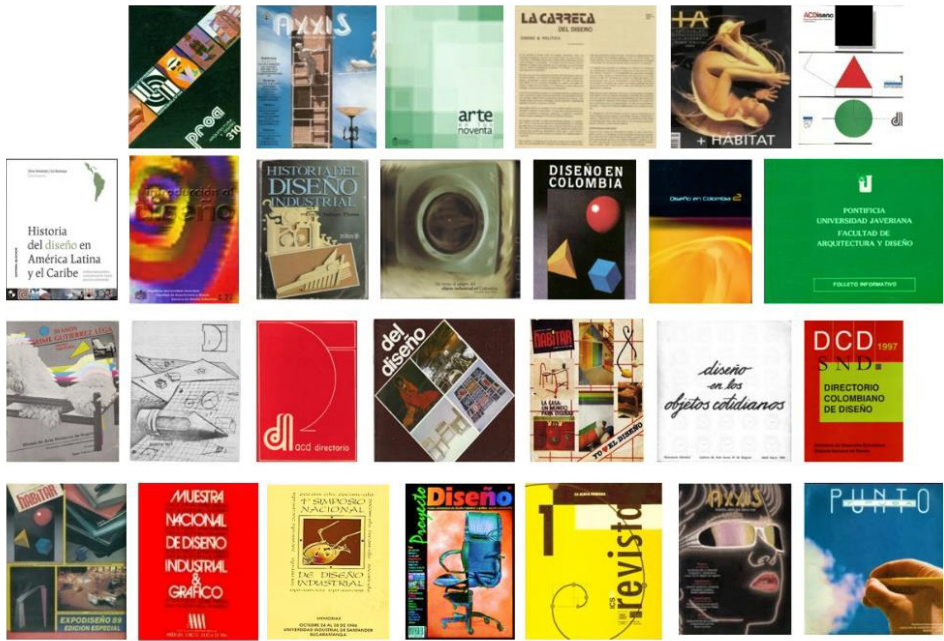


Imagen 157: Portadas de libros y revistas - Revista Proa No. 310, Revista Axxis No. 4. Arte en los noventa, La carreta del diseño, Revista +A, Revista de la asociación colombiana de diseñadores, Historia del diseño en América Latina, Introducción al diseño, Historia del diseño, Entorno al origen del objeto industrial en Colombia, Diseño en Colombia, Diseño en Colombia 2, Carrera de diseño industrial PUJ, 30 años de diseño industrial Jaime Gutierrez Lega, DI Diseño en la Tadeo, Directorio Asociación Colombiana de Diseñadores, Del diseño, Revista Habitar No. 18, Directorio Colombiano de Diseño, Revista Habitar No. --, Muestra Nacional de diseño industrial y gráfico, Memorias 1er simposio nacional de diseño - Universidad Industrial de Santander, Revista Proyecto diseño NO. 1, La revista Artesanías de Colombia, Revista Axxis No. 2, Revista Punto y fuga - Diseño industrial Javeriana. Tomadas por el autor del original.

Publicaciones

Revista Proa No. 310, Revista Axxis No. 4. Arte en los noventa, La carreta del diseño, Revista +A, Revista de la asociación colombiana de diseñadores, Historia del diseño en América Latina, Introducción al diseño, Historia del diseño, Entorno al origen del objeto industrial en Colombia, Diseño en Colombia, Diseño en Colombia 2, Carrera de diseño industrial PUJ, 30 años de diseño industrial Jaime Gutierrez Lega, DI Diseño en la Tadeo, Directorio

Asociación Colombiana de Diseñadores, Del diseño, Revista Habitar No. 18, Directorio Colombiano de Diseño, Revista Habitar No. --, Muestra Nacional de diseño industrial y gráfico, Memorias 1er simposio nacional de diseño - Universidad Industrial de Santander, Revista Proyecto diseño NO. 1, La revista Artesanías de Colombia, Revista Axxis No. 2, Revista Punto y fuga - Diseño industrial Javeriana.

Referencias

- Artesanías de Colombia. (s. f.). ¡Tenemos marca tridimensional! https://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C_sector/artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Publicacion/tenemos-una-marcatridimensional_10168#:~:text=El%20logo%20de%20Artesan%C3%ADas%20de
- Child Williamson, H. (1989). *Diseño en Colombia*. ProDiseño Ltda.
- Cortes, I. A. (1987). Nombre del artículo. *Proyecto Diseño*, (19), 13.
- Cuervo Pulido, R. (2003). *Introducción al Diseño*. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Arquitectura y Diseño. 2003.
- Sicard Montejo, G. (1977). *Diseño Industrial*. Documento de presentación de la carrera. Universidad Nacional de Colombia.
- Diseño en Colombia 2*. Editor ProDiseño S.A. ProDiseño, Promotores del Diseño S.A. Colombia. 2006.
- Fernández, S. y Bonsiepe, G. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Blücher.
- Fonseca, L. (1986). Nombre del artículo. *Proa*, (356), **-**.
- Martínez, C. (octubre, 1952). La industria del mueble. *Proa* No. 64.
- Mendoza Laverde, C. (2001). 50 años de la Facultad de Arquitectura y Diseño 1951– 2000. CEJA.
- Mendoza, P. (1944). *Colombia en cifras*. Antena.
- Muñoz Tenjo, H. (2002). *En torno al origen del objeto industrial en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia y Editorial Unibiblos.
- Poveda, I. (2018). Fondo arquitecto Carlos Martínez Jiménez. Archivo de Bogotá. <https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/coleccion-carlos-martinez-0#:~:text=Carlos%20Mart%C3%ADnez%20Jim%C3%A9nez%20fue%20uno>
- Salinas Flores, O. (1992). *Historia del diseño industrial*. Trillas.
- Sicard Currea, A. (2004). *Arte en los noventa*. Escala Ltda.
- Universidad de Ibagué. (2020). *Casas Obregón y Valenzuela años 50* [video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=NsjPj98DZ4c>

Memorias y trayectos: del diseño a la imagen


Memorias y trayectos: del diseño a la imagen

Tres décadas del diseño visual en Colombia

Carlos Adolfo Escobar Holguín
Adriana Gómez Alzate
Felipe César Londoño López

RAD.crbqt.2024.1.313

Pre senta ción



Diseñamos con el mundo y lo que diseñamos nos diseña. De esta manera, entendemos que somos parte de lo creamos, porque lo que construimos nos transforma y, al hacerlo, estamos en permanente interacción con la posibilidad de intercambios y confluencias hacia la hibridación de nuevos conocimientos que evolucionan en espacios y tiempos indeterminados. Es así como sucedió una confluencia de tres personas que, a mediados de los años ochenta, en un paisaje de montaña andina, se aliaron para la gestación de una idea que inició

un proyecto que se convirtió en esa aventura que hoy se emprende y experimenta. Fue la intención de integrar con el arte, la ciencia y el diseño origen de un campo de conocimiento que se desarrolló alrededor de la idea. A partir de este texto se exploran las motivaciones y los orígenes,

to de vida en torno al diseño. En
tura y con espíritu investigativo,
ndió un camino de aprendizaje
entación, con la voluntad de
onocimientos del diseño, el
encia y la tecnología, lo cual
al diseño visual en Colombia
diplina profesional, para abrir un
acción, formación e indagación
de la comunicación y la imagen.
artir de dichas intersecciones,
o expone los antecedentes, las
nes y los propósitos de sus
para que surgiera un programa

académico con una orientación teórica y
epistemológica propia desde el diseño,
en una universidad pública de ciudad
intermedia (Universidad de Caldas,
Manizales), y en una época propicia de
iniciativas y cambios. De esa confluencia
inicial de voluntades e ideales, en una
tricromía descrita en esta narración, se
reconstruye la memoria de la primera
década del diseño visual como disciplina
en Colombia, en un trayecto que va del
diseño a la imagen y, en retrospectiva,
como espacio de vida para varias
generaciones de diseñadores.

Preámbulo

*Yo creo en muchas cosas que no he visto,
y ustedes también, lo sé.*

*No se puede negar la existencia
de algo palpado por más etéreo que sea.*

*No hace falta exhibir una prueba de decencia
de aquello que es tan verdadero.*

El único gesto es creer o no.

Algunas veces hasta creer llorando.

Se trata de un tema incompleto

porque le falta respuesta;

respuesta que alguno de ustedes,

quizás, le pueda dar.

Es un tema en technicolor

para hacer algo útil del amor.

Para todos nosotros, amén.

O que sera?

Chico Buarque (1976)

Al principio, fue el descubrimiento del potencial transformador del diseño y, luego, de la integralidad conceptual de la imagen. En ese devenir de memorias y trayectos, al cumplir tres décadas de creación del programa de Diseño Visual en la Universidad de Caldas¹, nos propusimos compartir con un público amplio nuestra experiencia de vida ligada a la academia, para narrar el contexto espacial y temporal, donde se relacionan personajes y acontecimientos que dieron origen y continuidad al diseño como disciplina y como forma de vida desde una perspectiva transformadora. La voluntad de escribir sobre la confluencia de tres vidas ligadas al diseño resultó como una arqueología de la propia memoria, una manera de saldar una deuda pendiente que nos permitiera poner en común algunos asuntos para reflexionar, desde esta retrospectiva, acerca del engendramiento, las traducciones y las hibridaciones que sucedieron en la primera década de su

¹ El Ministerio de Educación Nacional aprobó el programa de Diseño Visual de la Universidad de Caldas, en noviembre de 1992 y, a partir de ello, se generaron muchos otros programas y proyectos, como la maestría en Diseño y Creación Interactiva (2005), el doctorado en Diseño y Creación (2007), los grupos de investigación clasificados en MinCiencias, así como la revista Kepes y los Laboratorios y Centros de Investigación. Estos últimos giran hoy en torno al Festival Internacional de la Imagen, evento anual que cumple XXII versiones en 2023.

creación. Del mismo modo, nos llevó a continuar un camino que se sigue construyendo en el presente y de manera colectiva, gracias al compromiso de todos sus estudiantes, egresados y docentes, quienes han logrado permanecer y adaptarse a los desafíos que implica el trabajo profesional y la investigación desde el diseño.

Las motivaciones iniciales y las teorías fundacionales sobre las cuales nos basamos para la creación del programa académico todavía permanecen cimentadas en la investigación, desde el diseño y la creación, con el propósito de integrar el diseño con la tecnología, el arte y la ciencia. Las investigaciones y los programas que se derivaron de allí (como el *Festival Internacional de la Imagen*), han evolucionado en procesos de construcción colaborativa, en donde han participado múltiples entidades de carácter regional, nacional e internacional, con personas de diversas disciplinas que han contribuido con sus aportes, conformando una red caracterizada por la apertura al pensamiento interdisciplinar e intercultural.

En la conmemoración de los treinta años de creación del programa de Diseño Visual, en noviembre de 2021, realizamos una serie de actividades durante el *XX Festival Internacional de la Imagen*, y nos propusimos, junto con Carlos Adolfo Escobar, escribir este relato que aún no había sido narrado. El 29 de julio del 2022, nos vimos enfrentados a su ausencia, a la partida de nuestro gran amigo y compañero, quien nos iluminó el camino en estos años de complicidad y con quien logramos, gracias

a esa especial confluencia, crear una sinfonía cromática que denominamos diseño visual. Es así como el presente escrito está dedicado a su vida, la cual permanecerá en nosotros como parte fundamental de nuestra existencia.

Primeras travesías expedicionarias

El inicio de esta historia le antecede un espíritu expedicionario, el cual propició algunos viajes previos que influenciaron significativamente la creación del programa académico en Diseño Visual. Dichos viajes se sucedieron en el tiempo, a partir de la búsqueda de nuevos horizontes en diferentes ámbitos: los primeros, como investigadores de nuestro hábitat tradicional y local; luego, derivado de los anteriores, indagamos en el reconocimiento de la cultura del sur de América. De allí se abrió un espectro nuevo que motivó a divulgar, mediante la narración fotográfica y sonora, los acontecimientos observados.

Después, continuamos esta búsqueda en algunos viajes que propusimos para abordar el espectro académico del diseño en Norteamérica y Europa.

En los inicios de los años ochenta, desde los estudios de arquitectura, comenzamos la exploración del diseño de la imagen y la expresión del patrimonio local. Motivados por investigaciones que se empezaban a gestar y que tomaban en cuenta los saberes tradicionales con tecnologías locales y materiales existentes en la región, en 1981, siendo estudiantes, realizamos un viaje de estudios a varias ciudades

del Magdalena Medio, con el objeto de reconocer hechos arquitectónicos y urbanos relevantes, poco conocido en los medios académicos².

Producto de ello fue la publicación de un libro-filme llamado *Honda, Mariquita y Ambalema. Cascos históricos* cuyo objetivo fue establecer una relación entre la incidencia de los fenómenos políticos, económicos y sociales en el desarrollo de la arquitectura barroca y colonial en esta región. La publicación fue un primer levantamiento "multimedial" de la arquitectura colonial de los cascos históricos de las principales ciudades del norte del Tolima que tuvieron una gran influencia en la fundación de Manizales, por ser paso obligado de comunicación con esta ciudad hacia otras regiones del país. Posterior a este estudio, la región se vio afectada por la erupción del volcán Nevado del Ruiz (13 de noviembre de 1985), que ocasionó la tragedia de la desaparición del municipio de Armero, donde murieron cerca de 20.000 personas. Esta población quedó por

2 Curso Historia V, dirigido por el Arq. Hernán Giraldo Mejía. Programa de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Manizales, 1981.

completo borrada, debido al flujo de lodo ocasionado por la actividad volcánica, con el precedente que el pueblo ya había sido destruido por dos erupciones previas: una en 1595 y otra, por flujos de lodo, en 1845)³. De allí que no poseyera un casco histórico de la época colonial.

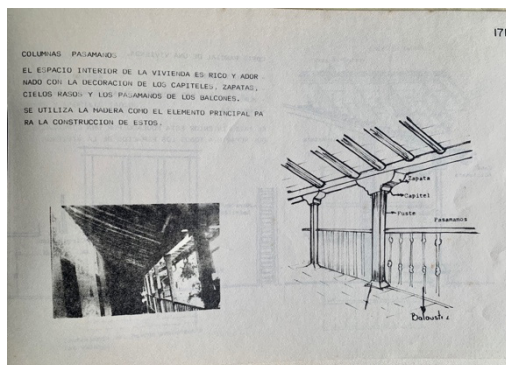
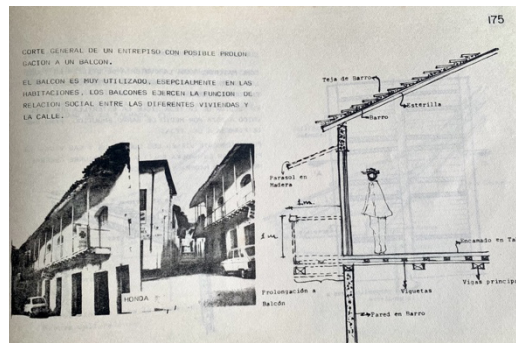
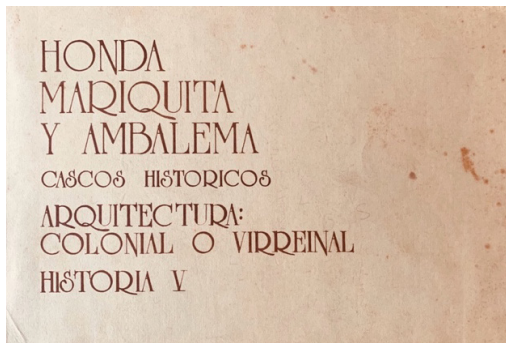


Figura 1. Publicación de la investigación “Honda, Mariquita y Ambalema” (1982).

Fuente: Londoño et al., (1982-2023)

3 https://es.wikipedia.org/wiki/Tragedia_de_Armero

4 La Antigua Estación del Cable es una estación del antiguo sistema de transporte y carga del Cable Aéreo Manizales - Mariquita, ubicado en Manizales y que, actualmente, es propiedad de la Universidad Nacional de Colombia, donde se encuentra, desde 1969, la Escuela de Arquitectura y Urbanismo. En 1996, es declarado Monumento Nacional, en conjunto con la Torre de Herveo (Wikipedia, s. f. b).

5 La Torre de Herveo o Torre del Cable, es una estructura portante de madera que sirvió al sistema de transporte y carga, cable aéreo Manizales - Mariquita, originalmente ubicada en el municipio de Herveo (Tolima), de donde toma su nombre y, posteriormente, trasladada a Manizales (Wikipedia, s. f. d).

6 La Torre fue instalada inicialmente en Herveo (Tolima), entre los años 1915 y 1920, por orden del ingeniero inglés James Lindsay, encargado de las obras del medio de transporte que comunicaría a Mariquita con Manizales. Se trató, en su momento, de la única torre hecha con madera, pues las otras (metálicas), eran traídas de Europa. En ese entonces, durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), un submarino alemán hundió a un barco inglés que transportaba la estructura de la torre más alta.

Antes de culminar los estudios de Arquitectura, en 1984, fuimos testigos de la reconstrucción de la Torre de Herveo frente a la Antigua Estación del Cable⁴, donde funciona la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional. La Torre del Cable⁵, como comúnmente se conocía, gracias al empeño de un grupo de personas de la ciudad, fue desmontada y, luego, trasladada a Manizales y reconstruida para su conservación como monumento⁶. El paso a paso de la reconstrucción de la Torre, su funcionalidad estructural, magnitud y la escalada que realizábamos, a medida que ascendía la obra, hizo posible el contacto directo con la materialidad de la estructura de madera. Esto nos indujo a emprender proyectos relacionados con el diseño y el patrimonio, como el trabajo de taller en los centros históricos de Buga, Manizales y otras ciudades de la región, donde se valoró la resignificación del conocimiento propio y ancestral, la tecnología adecuada para cada contexto y el patrimonio desde lo perceptivo, lo

asociativo y lo simbólico. Esta experiencia nos indujo al descubrimiento del valor de la construcción local y su significado, y la importancia de la tradición y la vanguardia en el contexto del pensamiento del diseño.

Estas exploraciones dan origen a una indagación sobre las nuevas tecnologías que podían surgir, aprovechado el potencial de la guadua⁷ y las técnicas tradicionales, pues se observaba una posibilidad importante para su preservación y utilización futura. Junto con un grupo de investigadores en la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, conformado por los arquitectos docentes Jorge Humberto Arcila y Gilberto Flórez, realizamos una investigación en la que también estaba vinculado Guillermo Holguín Mejía, desde donde exploramos la divulgación con dibujos, fotografías y medios audiovisuales, con las tecnologías disponibles en ese momento⁸. Como investigadores “nos inducía la necesidad

⁷ La *Guadua angustifolia*, popularmente denominada guadua, es una especie botánica de la subfamilia de las gramíneas Bambusoideae que tiene su hábitat en la selva tropical húmeda a orillas de los ríos. (Wikipedia, s. f.c).

⁸ La investigación, financiada por el Centro de Estudios del Hábitat Popular (CEHAP) y por el Programa de Estudios de Vivienda en América Latina (PEVAL) de la Universidad, fue publicada como libro.

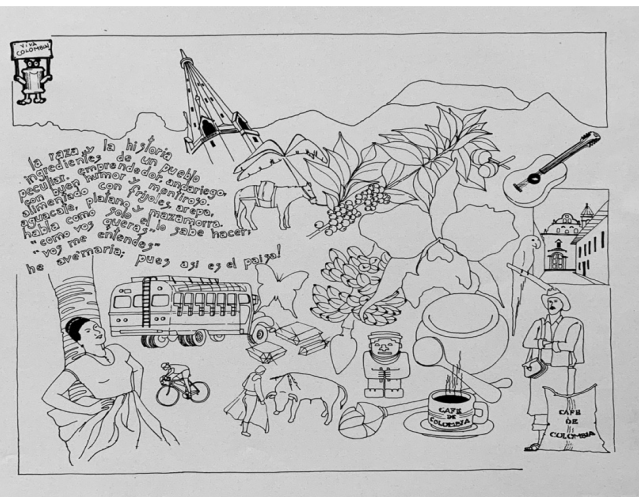


Figura 2. Cartilla "Guadua y Madera aplicada a sistemas constructivos de vivienda popular en Caldas" (1985)

Fuente: Londoño et al., (1982-2023)

de trascender, a otros niveles de experimentación, el uso de materiales locales que históricamente hicieron parte vital de la definición del espacio social, representado en la morfología urbana y la vivienda como unidad básica de organización social" (Arcila y Flórez, 1986, p. 7). El interés, por tanto, se centraba en estudiar en detalle la riqueza de las técnicas y los materiales locales, para desarrollar búsquedas de nuevas formas de construcción, de tal manera que ello hiciera posible la configuración de un espacio social, acorde con las tecnologías de construcción regionales que habían perdido vigencia y que ofrecían un potencial adecuado para su recuperación.

Para esta época, nos inspiraban planteamientos como los de Octavio Paz, en los que enunciaba cómo la coexistencia de la tradición y la vanguardia configuraban metáforas de imágenes, que las comunidades transformaban a partir de la reelaboración de formas tradicionales (Paz, 1970). Así, la pasión por el diseño

se fue gestando con la experiencia de la reconstrucción de la Torre del Cable y, después, con el descubrimiento del valor de la arquitectura del bahareque de guadua, en los recorridos que realizamos por los barrios, pueblos y fincas en la región cafetera de Caldas. De la mano de Guillermo Holguín, iniciamos un registro fotográfico, ilustrativo y de interpretación de una tradición que había sido poco valorada, para lo cual recopilamos un material visual que se plasmó, luego, en afiches y otros soportes gráficos. Todo este trabajo marcó un camino en el reconocimiento de la importancia del diseño y lo visual, en la apropiación social de los productos resultado de investigación.

La investigación, una vez finalizó, fue presentada al Concurso Latinoamericano de Trabajo de Grado de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Morón, en Buenos Aires, Argentina, y ganó Mención Especial del Jurado. Esto sirvió de pretexto para hacer un viaje de cuatro meses por 54 ciudades de siete países de Suramérica. Así fue como, en algunas

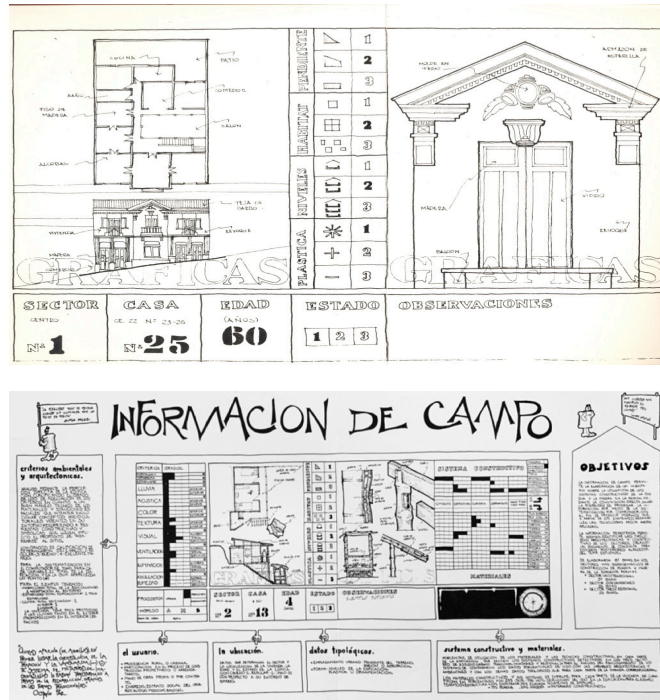


Figura 3. Fichas ilustradas de la investigación en la región de Caldas

Fuente: Arcila y Flórez (1986).

9 En 1985, el recorrido inició en Ecuador y fue en la Universidad de Guayaquil, el 8 de octubre, donde presentamos, por primera vez, la investigación sobre guadua y madera. En Perú, fuimos acogidos por la Unicef, el 14 de octubre, por el Departamento de Ingeniería de la Universidad Católica de Lima, el 15 de octubre; y por el Instituto Nacional de Cultura en Cuzco, el 25 del mismo mes. Más tarde, en Chile, presentamos la investigación en la Universidad Católica de Valparaíso, el 4 de noviembre, y en la Universidad de Bio-Bio, en Concepción, el 8 de noviembre. Visitamos la Universidad de Morón, en Buenos Aires, Argentina, el 22 de noviembre de ese mismo año, recogimos la mención especial otorgada por la *XI Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura*, cuyo tema se centraba en la enseñanza e investigación para el rol de la arquitectura en su contribución a los problemas del hábitat en América Latina. De Buenos Aires partimos hacia Montevideo, Uruguay (Universidad de la República, 26 de noviembre de 1985) y, luego, al Instituto de Arquitectos de Brasil en Porto Alegre, el 3 de diciembre, donde finalizamos las presentaciones de la investigación.

universidades, se expusieron las principales conclusiones de las indagaciones regionales. Esto, además de hacer intercambios y difundir la investigación, nos permitió establecer relaciones académicas que aún permanecen y descubrir el sur del continente, tan distante en su dimensión geográfica, pero tan cercano en sus dinámicas culturales.

Como expedicionarios de tecnologías, culturas, ciudades y territorios, y junto con Claudia Ramírez y Julián Arbeláez, comenzamos la aventura del viaje por el sur. Esto permitió ampliar las fronteras del conocimiento y trabajar en red con personas de diversas disciplinas, con lo cual se buscaba superar las limitaciones de comunicación, tan cerradas en ese momento. Dicho intercambio se logró gracias a las relaciones establecidas previamente, con nuestro trabajo en el *Festival Internacional de Teatro de Manizales*, así como a los contactos con la red de Escuelas de Arquitectura en Latinoamérica⁹. Nuestro viaje inició en Ecuador, continuó en Perú y, luego, en

Chile, donde, además, descubrimos la Ciudad Abierta de Ritoque, un campo de experimentación arquitectónica creada por profesores y estudiantes de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso¹⁰. Las conversaciones sostenidas con poetas y artistas como Godofredo Iommi y Claudio Girola, fundadores de Ritoque y de la poesía de *Amereida* (que integra en las palabras “América” y “Eneida”, el poema épico de Virgilio), abrieron el camino para entender el diseño latinoamericano como un campo de conocimiento situado en el sur, donde se integra lo existencial, lo surrealista, lo simbólico y lo híbrido. La lectura colectiva del poema *Amereida* (Boulting et al., 1967) nos llevó a relacionar la travesía geográfica con aquella travesía por América del Sur que realizaron, en 1965, un grupo de arquitectos, filósofos, poetas y artistas, quienes integraron arte y geografía y que, a partir de la imagen del mapa invertido (obra del artista uruguayo Joaquín Torres García, en 1943)¹¹, inspiraron la comprensión de la relación cosmológica con la Cruz del Sur.

10 La Ciudad Abierta, emplazada sobre las dunas de Ritoque, al norte de Valparaíso, surgió de la necesidad de sus fundadores y habitantes de contar con un espacio para desarrollar, a la luz de *Amereida*, el proyecto de aunar vida, trabajo y estudio a partir del encuentro entre la poesía y los oficios. Fue fundada en 1970, por poetas, arquitectos, diseñadores, escultores, filósofos y artistas provenientes en gran parte de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, como también de América Latina y Europa. Su origen se encuentra en la Travesía de *Amereida*, viaje realizado por un grupo de ellos en 1965, quienes recorriendo el continente americano desde Tierra del Fuego hacia Santa Cruz de la Sierra en Bolivia, se interrogaron por el sentido de América; para luego comprender y proponer, en el poema de *Amereida*, (“*La Eneida de América*”) un modo de habitar y ser americanos (Wikipedia, s. f.a).

11 Joaquín Torres García (Montevideo 28 de julio de 1874-Montevideo 8 de agosto de 1949), creador de la imagen que inspira a *Amereida*.

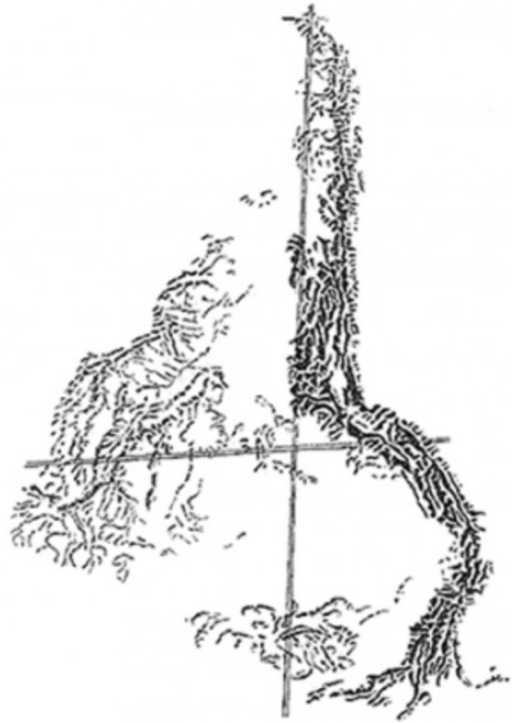


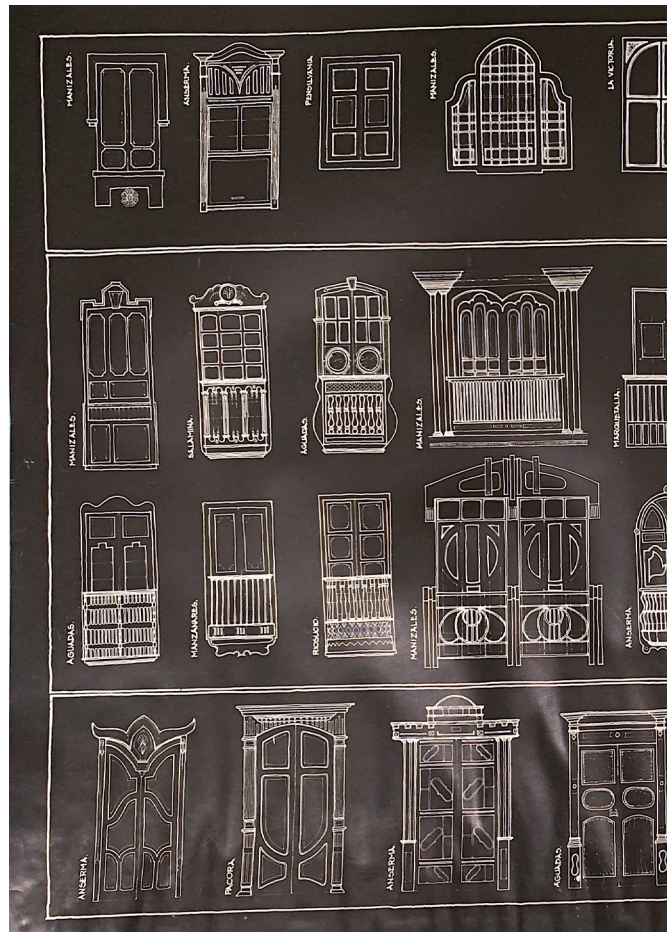
Figura 4. *Mapa de Suramérica invertido, obra de Joaquín Torres García (1943) y mapa invertido con proyección de la Cruz del Sur, en el poema Amereida*

Fuente: Joaquín Torres García, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo (Wikipedia, s. f.a).



medios de transporte, movidos por el deseo de explorar el extenso continente. En Brasil, realizamos una larga travesía por algunas ciudades costeras del centro y el norte, hasta llegar a Belén de Pará, haciendo estación en Manaus y, desde allí, nos embarcamos, a través del Amazonas, hasta Leticia, donde finalizamos el recorrido de cuatro meses.

Estas experiencias hicieron posible las primeras exploraciones en el campo de la práctica del diseño, en una perspectiva de comunicación, que empezó con la elaboración de un primer afiche sobre dibujos de las puertas y ventanas tradicionales de la región de Caldas, el cual se distribuyó en el viaje por Suramérica, a manera de intercambio. También, por esta época, incursionamos con algunos montajes audiovisuales, con la técnica de sonoviso¹², el primero sobre *“La Cultura de la Guadua”*, narrada y musicalizada por el arquitecto Alberto Moreno; y el segundo titulado *“Buscando América”*, con las fotografías de los recorridos realizados por cada una de



12 Composición montada en forma de secuencia de imágenes acompañada con audio, en las que se pueda narrar algo. Por esa época se utilizaban dos proyectores de diapositivas que, mediante el control de disolvencias, permitía difuminar la secuencia de las imágenes.

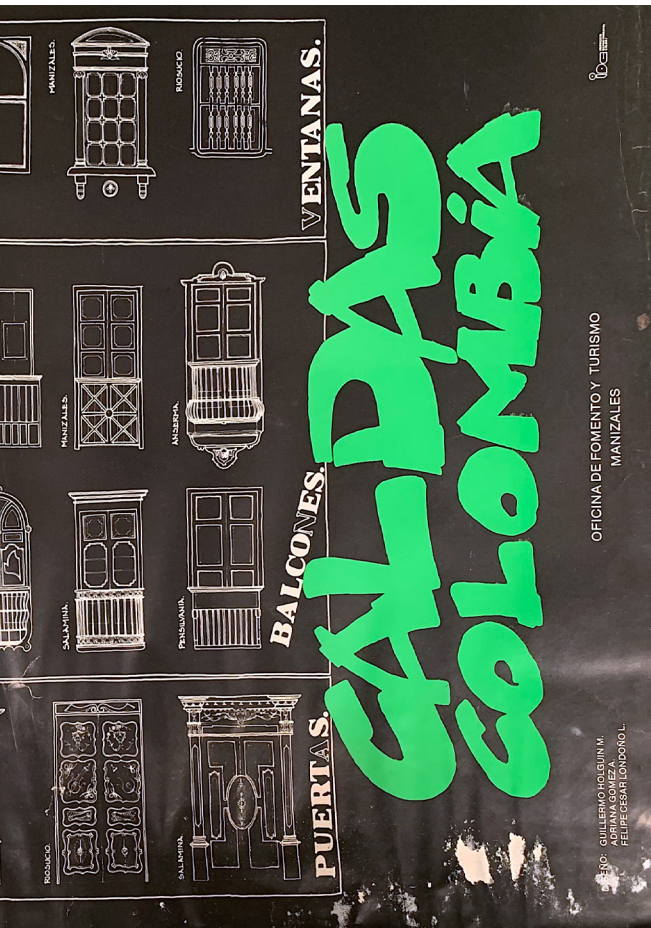


Figura 5. Afiche
puertas, balcones y
ventanas de Caldas
(Colombia) - diseño
por Holguín, Gómez y
Londoño (1985)

Fuente: Londoño, F.C.
et al., (1982-2023)

13 Trabajos realizados en organizaciones como Fundemos (dirigido por el líder social Tomás Ríos), la Corporación para el Ordenamiento Urbano de Caldas (con los arquitectos Mabel Tobón, Carlos Alberto González y Evelio Martínez, entre otros) y en un proyecto urbano en la zona norte de Manizales, impulsado por el Banco Central Hipotecario (BCH) (dirigido por el artista Galaor Carbonell).

las ciudades del sur del continente. Ello abrió el camino de posteriores encargos de diseños, para promocionar eventos nacionales e internacionales, escenografías, escaparatismos y carteles con los que incursionamos en una nueva gramática, gráfica y audiovisual.

En 1986, un año después de nuestra graduación como arquitectos, luego de regresar del viaje por el sur y de realizar algunos proyectos y estudios urbanos¹³, el rector de la Universidad de Caldas y su decano de la Facultad de Bellas Artes nos invitaron a proponer una nueva carrera, a partir de la Tecnología Profesional en Dibujo Arquitectónico, existente en ese momento y que, por exigencia del Ministerio de Educación, requería transformarse en programa profesional. Gracias a la visión del rector Álvaro Gutiérrez Arbeláez, arquitecto y urbanista, y del decano Octavio Arbeláez Tobón, director del *Festival Internacional de Teatro de Manizales*, quienes nos habían apoyado con sus contactos en la travesía por el sur, surgió la iniciativa de crear un

programa innovador para atender un área del conocimiento que se vislumbraba de proyección en el campo del diseño y la comunicación, y que ellos identificaban como desatendida, en la ciudad y la región. De esta manera, se gestó la idea que nos llevó a formular el programa de pregrado en Diseño Visual.

En 1987, ingresamos como docentes a la Universidad de Caldas, con el propósito de formular un nuevo programa profesional en el área de la Comunicación Audiovisual, a partir de una investigación que vinculaba el diseño, la imagen y las nuevas formas de creación que emergían desde el surgimiento de los medios masivos. Mientras construimos el nuevo programa, trabajamos como docentes en el programa de Dibujo Arquitectónico, donde con un grupo de estudiantes, realizamos un inventario de planos y maquetas de edificios tradicionales de la ciudad, el cual fue objeto de eventos académicos y de una exposición. Tal inventario fue donado, más adelante, a la escuela de

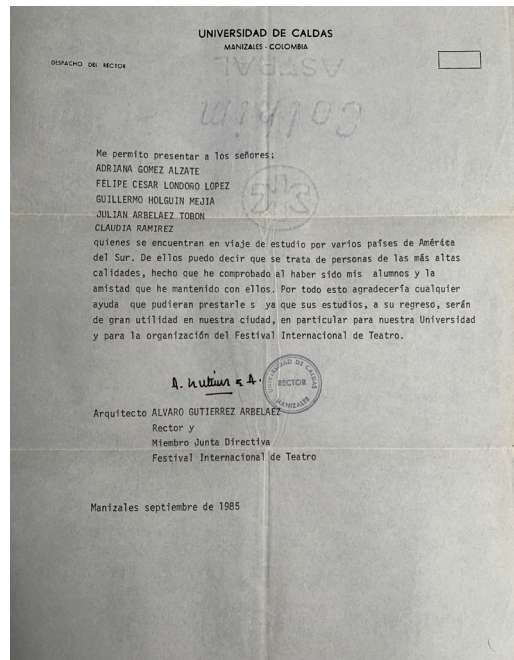
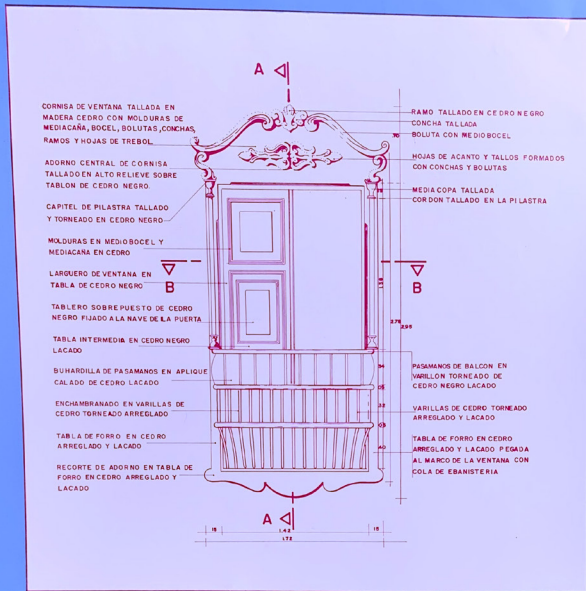


Figura 6. Carta de presentación de Álvaro Gutiérrez Arbeláez, rector de la Universidad de Caldas (1984-1990)

Fuente: Londoño et al., (1982-2023).



DIBUJO ARQUITECTÓNICO

exposición
inventario arquitectura del bahareque
trabajos de estudiantes
facultad de bellas artes
universidad de caldas
abril 4 al 15 de 1988

Figura 7. Afiche
exposición *Dibujo
Arquitectónico*, Bellas
Artes, Universidad de
Caldas (1988)

Fuente: Londoño et al.,
(1982-2023)

Arquitectura del Cable, para hacer parte del archivo documental sobre patrimonio. Además, en este periodo, participamos en el diseño arquitectónico para la conservación y remodelación del edificio Palacio de Bellas Artes¹⁴, publicamos una cartilla divulgativa y, posteriormente, el proyecto fue llevado a cabo. Su objetivo era mejorar los espacios interiores de la edificación y resaltar sus valores patrimoniales, como Bien de Interés Cultural Nacional, donado por la Gobernación a la Universidad de Caldas para su intervención.

¹⁴ El Palacio de Bellas Artes, proyecto del ingeniero José María Gómez Mejía, fue concluido en 1951. Desde esa fecha funciona allí el Conservatorio de Música y Bellas Artes de la Universidad de Caldas. Este edificio fue declarado Monumento Nacional de Colombia por la Resolución D. 18.02- 19.10.95 C.M.N. de la Arquitectura Moderna en Colombia (Wikipedia, s. f. f).

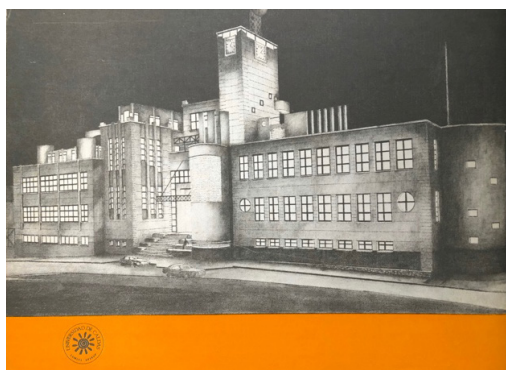


Figura 8. Carátula y contracarátula del folleto del proyecto: Palacio de Bellas Artes, conservación, remodelación, ampliación - Facultad de Bellas Artes, Universidad de Caldas (1988)

Fuente: Londoño, F.C. et al., (1982-2023) Ilustración: Carlos Adolfo Escobar.



Fuente: Londoño. et al., (1982-2023) Diseños, de izquierda a derecha: 1) 1987, a partir de la obra de Luis Fernando Jaramillo; 2) 1989, Teatro Los Fundadores; 3) 1991, ciudad de Manizales; y 4) 1990, triciclo festivo.



Figura 9. Afiches promocionales del Festival Internacional de Teatro de Manizales

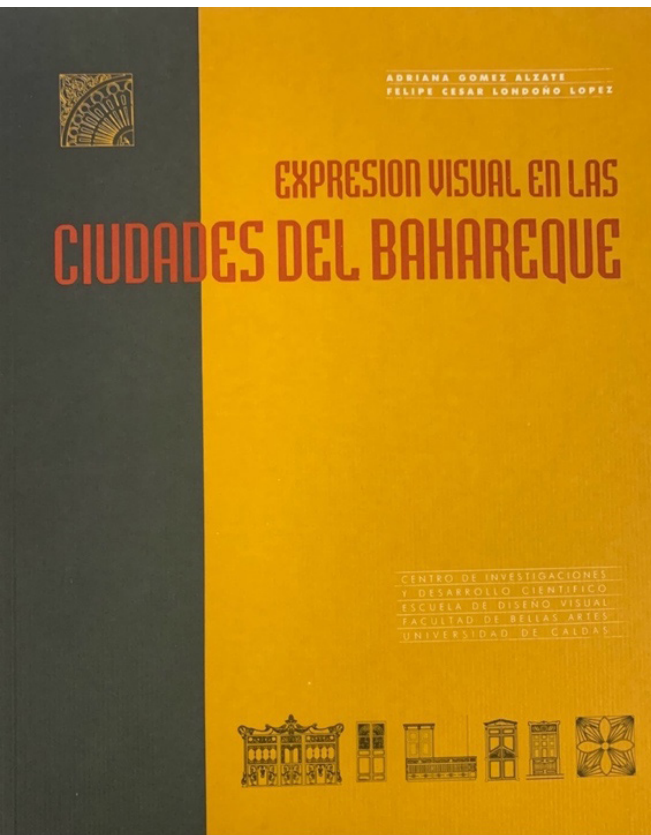


Figura 10. Carátula libro “Expresión visual en las ciudades del bahareque”

Fuente: Gómez y Londoño (1994).

Con el objeto de continuar con el inventario de dibujos y fotografías de detalles arquitectónicos, desde un análisis estético y estilístico, se formuló una investigación que permitió la publicación del libro “*Expresión visual en las ciudades del bahareque*” (Gómez y Londoño, 1994), el cual posibilitó la divulgación de los trabajos realizados previamente, junto con la continuación de la indagación del patrimonio urbano y arquitectónico de la región.

Confluencia tricromática: la creación del programa de Diseño Visual

Cuando nos propusimos indagar, a partir del diseño, la creación de un nuevo programa profesional, encontramos en el color una metáfora que sirvió para representar lo que cada uno, desde su propia forma de ser y actuar en el mundo, podía aportar para sumar voluntades en dicho trayecto. La síntesis aditiva de los tres colores básicos nos permitió identificar en el rojo la pasión de Carlos por el diseño, su alegría y su contagiosa

euforia; en el azul, el pensamiento racional y sistémico de Felipe; y, en el verde, la valoración por el paisaje y el arraigo al territorio de Adriana. De esta manera, los tres juntos, generamos una sinfonía cromática.

El contacto con Carlos, en Armenia (Quindío), se estableció por medio de amigos comunes y, con él, se realizó la investigación sobre la formación en diseño durante tres años, dando origen al programa de Diseño Visual en la Facultad de Bellas Artes. En ese momento, Carlos se encontraba trabajando en el Instituto de Bellas Artes, en Cali, por invitación de la artista Doris Salcedo, y había regresado recientemente al país, luego de haberse formado en Diseño Visual, en la *Scuola Politecnica di Design*, considerada la primera escuela de Diseño y Comunicación de Italia.

Era profesor en Bellas Artes en Cali, cuenta Carlos, cuando recibí una llamada de alguien que manifestó la intención de crear una carrera de Diseño Visual y que necesitaba conectarse conmigo. Mi reacción fue decirle: ¡usted está loco! Yo llevo cinco o seis años en Colombia y cada vez que dicen 'Diseño Visual' la gente me dice: '¿Qué es esto?... Después, en 1989, tuvimos nuestro primer encuentro en Armenia y desde ese momento se formó una gran relación que dura todos estos años. Recuerdo a Adriana y Felipe mirando con asombro las cajas de libros y revistas traídas de Italia, aún sin desempacar, que servirían de insumo para la posterior escritura del programa. (Quehacer, 2021)

Gracias a ello, Carlos nos introdujo en teorías como las de Nino Di Salvatore, Bruno Munari, Gaetano Kanizsa, György Kepes, entre muchos otros, que pudimos revisar, de manera metódica, y conformar, con todo ello, el acervo conceptual para el programa académico que se presentaría más adelante ante las diferentes instancias institucionales. Manifiesta Carlos que:

La Escuela Politécnica de Diseño fue fundada en 1954 por Nino Di Salvatore, un gran artista y teórico de los principios de la psicología de la Gestalt. Lo que hace él es aplicar estos principios al proyecto, y ello se constituyó en una gran revolución. Es, por tanto, la primera escuela creada en Italia, y casi que, en el mundo, que tiene la mirada específica de aplicar la psicología de la percepción a las disciplinas del proyecto. Se presenta entonces esta primera escuela, que era una mezcla de las artes aplicadas de los procesos industriales y que marca un hito, no solo en Italia sino en Europa y casi que, en el mundo, en la medida que empieza a cambiar la idea del diseño. Tuve la fortuna de estudiar allá en mediados de los ochenta, y tengo que resaltar que la interdisciplina era uno de esos ejes estructurales desde los que se abordaba el diseño en esa escuela. (Quehacer 2021)

Diseño Visual surge como denominación, gracias a conversaciones previas que sostuvimos con el también diseñador visual Gustavo Gómez-Casallas, presidente en su momento de la Asociación Colombiana de Diseñadores. Con Gustavo y algunos otros diseñadores pioneros en ámbitos académicos y profesionales del diseño, como David Consuegra, Carlos Duque,

Dicken Castro, Martha Granados, entre otros más, sostuvimos conversaciones que dieron pie a la realización de un estudio sobre las demandas del contexto. Dicha investigación resultó en una nueva manera de entender el diseño, no vinculado a las prácticas instrumentales que se venían desarrollando desde lo gráfico y lo industrial, sino desde una perspectiva más integral que permitiera vincular arte, ciencia y tecnología.

En el documento de formulación del programa *Diseño Visual*, Universidad de Caldas (Universidad de Caldas, 1989), se consignaron algunas entrevistas, donde David Consuegra opinó lo siguiente: “La justificación de la creación de la carrera está, en primer término, por el impacto actual de la imagen en nuestro medio; y segundo, por la necesidad intrínseca del medio que a su vez genera diseñadores” (Universidad de Caldas, 1989. p. 31). Carlos Duque, por su parte, comentó: “El caso de Manizales puede llegar a ser interesante en cuanto se puede convertir en un polo de diseño con identidad propia, con cualidades muy

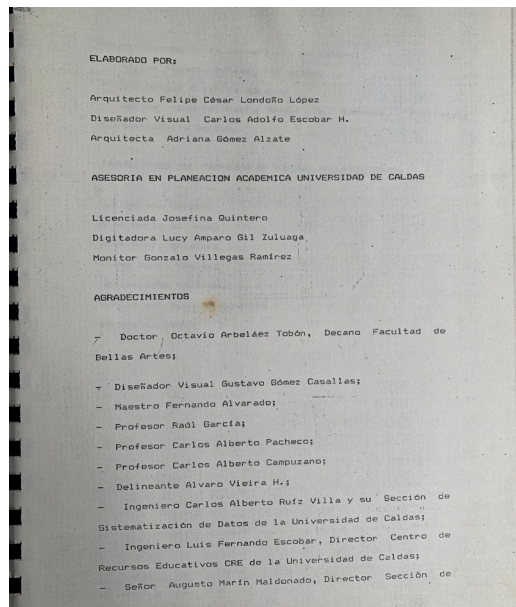
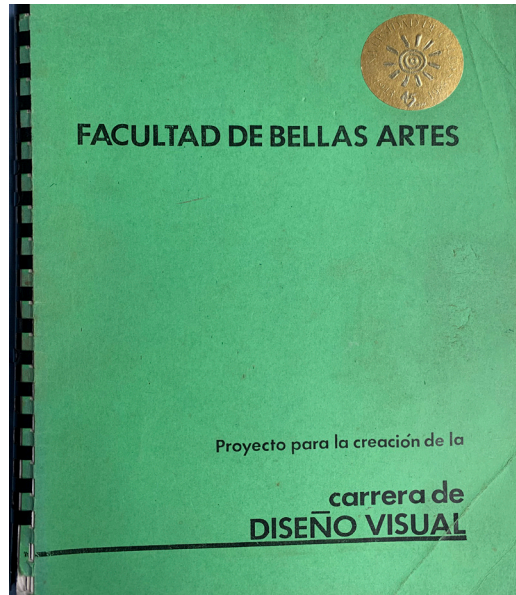


Figura 11. Documento de formulación del programa Diseño Visual, Universidad de Caldas (1989)

Fuente: Londoño et al., (1982-2023)

acordes a las necesidades de la región” (p. 32). Y Gustavo Gómez Casallas advirtió sobre la importancia de integrar conocimientos: “La especialización tiende al aislamiento, pero si se abarcan varios campos relacionados, se abrirán muchas puertas” (p. 33).

Teniendo en cuenta todas estas visiones conjugadas, el documento de formulación del programa enunciaba que la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Caldas debía centrar su enfoque de formación no solo en la enseñanza de las formas clásicas en las artes plásticas y la música, sino que, consciente de su papel cultural, tenía que comprometerse con la democratización del conocimiento y la permanente innovación. Ello, dado el surgimiento de nuevos medios y los diversos frentes, en donde se exigía la presencia viva del arte, para integrar los avances de la tecnología y la ciencia a los procesos artísticos, y configurar una visión integral de la creación. Así pues: “El Diseño Visual deberá desarrollar las capacidades creativas de los estudiantes, conjugando elementos teóricos y prácticos que generen un balance entre el manejo de las ideas y su traducción en imágenes” (Universidad de Caldas, 1989. p. 51).

Fruto del programa de autoevaluación realizado por la Universidad de Caldas, en 1987, y las acciones que se derivaron de ella, la carrera de Dibujo Arquitectónico se sometió a un análisis crítico de su potencialidad, limitaciones y posibilidades de desarrollo. Gracias a ello, se propuso abrir el plan de estudios hacia campos creativos diversos, de acuerdo con las necesidades de la región y la cobertura de los futuros profesionales en el medio. Para

esto, se conformó un equipo interdisciplinario, donde participaron los dos diseñadores visuales mencionados (Gustavo Gómez-Casallas y Carlos Adolfo Escobar Holguín), junto con profesionales relevantes de los campos del diseño (David Consuegra, Carlos Duque y Horacio Fernández); de la creación (Liliana Bonilla, de Colcultura); y de la comunicación, la ciencia y empresarios de la industria gráfica y audiovisual (Benjamín Villegas y Luis Bernardo Peña). Después del análisis acerca del estado actual del dibujo y del diseño en Colombia y los avances que se preveían hacia el futuro, teniendo en cuenta el desarrollo de la informática y la investigación relacionada, se concluyó que era necesario realizar un diagnóstico sobre las necesidades reales de formación en los campos del diseño y la comunicación visual.

Este diagnóstico, que profundizó en la importancia de la industria gráfica, editorial y audiovisual en la región y el país determinó la necesidad de crear un nuevo programa acorde con las necesidades del contexto, con proyección hacia nuevas posibilidades de formación y que tuviera en cuenta, además, los avances tecnológicos que se veían llegar con la inclusión de la computación gráfica en el desempeño de un profesional en estas áreas. La fundamentación teórica del programa afirmaba que los documentos visuales, por sus características de estabilidad y sus posibilidades de conservación, permitían una acumulación cultural transmitida en el tiempo y que podía, en consecuencia, definirse como una verdadera y propia “memoria social”. En el documento, también quedó consignado lo que más adelante



Figura 12. *Imagen Proyecta LTDA. Oficina de Diseño, Comunicación y Arquitectura (1990)*

Fuente: Londoño et al., (1982-2023).



Figura 13. Afiches diseñados por Gómez y Londoño (1989)

Fuente: Londoño et al., (1982-2023). Izquierda: III Simposio Nacional Bambú/Guadua (1988); Derecha: Preservemos Monte León, campaña cívica de Manizales (1989).

se identificaría como la investigación-creación, al enunciar que, en el programa, se deberían "...realizar investigaciones bajo parámetros de valoración estética de tipo creador para encontrar nuevos lenguajes en el diseño visual" (Universidad de Caldas, 1989. p. 65). En esta misma línea, se observaba el lenguaje visual como uno de los medios potencialmente más válidos para reconciliar al ser humano con su conocimiento, dada su capacidad para difundir el saber de forma más efectiva que cualquier otro medio de comunicación.

En paralelo a la formulación del programa, se estableció en Manizales una oficina para atender las solicitudes profesionales del diseño que, cada vez más, se requería por parte de las empresas y organizaciones públicas y privadas. La oficina se constituyó, en asocio con Octavio Arbeláez, y se denominó *Proyecta*, desde donde se emprendieron varios proyectos y se iniciaron procesos de diseño digital, gracias a la adquisición de los primeros computadores gráficos en la ciudad.

Figura 13. Afiche del Seminario Internacional Mito o Realidad del Libro, Colcultura, CERLALC, ASEUC (abril de 1992) – Primer Premio Concurso Nacional



Fuente: Londoño et al., (1982-2023)

El mundo del Diseño Visual: una indagación global

La estructura académica del programa de Diseño Visual se comenzó a definir a partir de la profundización en el sistema de imágenes estáticas y dinámicas, en relación con el ordenamiento de códigos visuales, síntesis visuales, narración gráfica, fotografía, video y televisión como medio de comunicación, de una manera integral. Por esto, se observaba al diseño visual como un diseño integral, donde se configuraría el diseño gráfico (imágenes para la comunicación impresa) y los medios visuales dinámicos (imágenes para la comunicación en movimiento), en un contexto de producción de ideas e imágenes para una adecuada democratización del conocimiento. Esta primera formulación del diseño visual consideraba como necesaria la integración de las tecnologías con las características estéticas de los mensajes, no en una perspectiva instrumental, sino, principalmente, por los componentes culturales y experimentales de cada uno de ellos. Se afirmaba, por tanto, que lo visual era, sobre todo, científico, era objetivo y, de esta manera, la tarea que se le presentaba al diseñador para que el lenguaje visual fuera un factor eficaz en el medio, era la de aprender a aplicar las leyes de la organización plástica, así como tener en cuenta las experiencias espaciales contemporáneas. Ello le permitiría aprender a utilizar la representación visual de eventos espaciotemporales y liberar el ingenio de la imaginación creativa, mediante lenguajes dinámicos, es decir, desarrollar una iconografía dinámica contemporánea.

Eso me da paso, afirmó Carlos, para nombrar a personas que hicieron parte de la Escuela Politécnica de Diseño, de los cuales algunos de ellos fueron profesores míos, como: Bruno Munari (movimiento arte concreto); Umberto Eco, que tuvo una relación muy estrecha con la universidad; Max Huber, uno de los mayores representantes del diseño suizo; Pino Tovaglia, Isao Hosoe, Heinz Waibl, entre otros. Este modelo interdisciplinario fue el que se retomó en la Escuela de Diseño y fue el que aplicamos en el programa de Diseño Visual. (Quehacer, 2021)

Estas fueron algunas de las bases conceptuales y metodológicas del programa, las cuales quedaron consignadas en el documento maestro, para dar inicio a su funcionamiento en el primer semestre de 1992¹⁵, con una primera cohorte que previamente había realizado cursos preparatorios en diseño. Una vez iniciado el programa, también empezó una convalidación de lo consignado a través de la investigación *El*

15 El documento maestro, escrito entre 1987 y 1990, se presentó ante el Ministerio de Educación Nacional, con el cual fue aprobado el programa de Diseño Visual de la Universidad de Caldas (según el Acuerdo 251 del 12 de noviembre de 1991, expedido por el Instituto Colombiano para la Evaluación de la Educación – ICFES).

Mundo del Diseño Visual (1993)¹⁶, la cual explora el desarrollo del área del diseño y la comunicación visual, con el objetivo de crear una política estratégica capaz de consolidar el posicionamiento académico e institucional del programa, desde una perspectiva amplia e internacional, para contextualizarla y, así, entregarle a la región y al país las bases teóricas e investigativas, orientadas a productos y servicios en ámbitos del diseño, el arte y la tecnología.

Para ello, se propuso trabajar en tres componentes estratégicos. En el primero, se analizaron las orientaciones de diferentes centros de enseñanza del diseño, en algunos países de América y Europa. El segundo componente profundizó en la relación entre diseño y contexto. Mientras que el tercero se proyectó el Instituto de Investigaciones de la Imagen, cuya función central fuera la creación de un escenario interdisciplinario que permitiera recoger la investigación, la proyección y la regulación de los servicios relacionados con la imagen y la comunicación visual, teniendo como eje

16 Los investigadores principales de este estudio fueron: Adriana Gómez Alzate, Felipe Cesar Londoño López, Carlos Adolfo Escobar Holguín. Asesoría metodológica y coinvestigación: Marian Pascual Recalde. Asesor externo: Juan Guillermo Buenaventura, de la Pontificia Universidad Javeriana. Estudiantes coinvestigadores: Andrea Valencia, Estela Hincapié y Víctor Alexander Ayala, del Proyecto *Laboratorio de la Imagen*; Shirley A. Agudelo y Luisa Fernanda Giraldo, del Proyecto Multivisual; Mauricio Molina y Juan Pablo Jaramillo, del Proyecto *La Comunicación Visual en Manizales*; Anita Gutiérrez, Rosa Jaqueline Arteaga, Paula Tatiana Echeverri, Gloria Marcela Gómez, Clara Milena García, Claudia Jurado, Roberth Alexander Pérez, Sandra Jiménez Amador, Néstor Julián Moreno, Mauricio Usma, Carlos Fernando Escobar y Juan Carlos Zuluaga, de Optativa Investigación. Y de Projecta LTDA., Claudia Lucía Aguirre, Alejandro Aguirre y Claudia Victoria Aguirre.

central el diseño visual. En la investigación, se describe la forma como la revolución digital (que, en ese momento, apenas se gestaba) ofrecía al diseño nuevas posibilidades, gracias a los procesos electrónicos de manipulación y transmisión de datos e imágenes recibidas desde las más variadas fuentes, lo cual hacía posible crear dibujos, retocar imágenes, recrear espacios y añadir textos de una manera que antes no era posible. El estado del diseño, en ese entonces, estaba marcado por la revolución informática, concepto por el que lo digital se observaba como una herramienta de creación que no implicaba una amenaza para los procesos creativos estéticos, sino al contrario, enriquecía la construcción de la imagen y los discursos de diseño en la sociedad contemporánea.

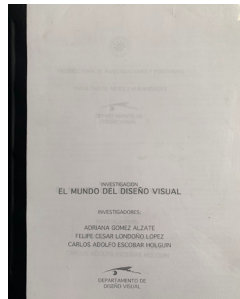
Todo lo anterior, se refrendó en otro viaje que tenía por objetivo establecer intercambios de conocimientos, para lo cual visitamos varias universidades y centros de estudio de nivel superior, relacionados con el campo de la comunicación visual¹⁷. La investigación

17 En este viaje, se visitaron 51 centros de estudio de 14 países, gracias a la comisión de estudios otorgada a Felipe César Londoño, Adriana Gómez y Carlos Adolfo Escobar, la cual fue aprobada el 7 de septiembre de 1992, por el Consejo Superior de la Universidad de Caldas.

El Mundo del Diseño Visual (1993) hizo un especial énfasis en la forma como había sido implementada la enseñanza de la imagen en escuelas emblemáticas del diseño en Europa y América, especialmente la *Scuola Politecnica de Milán* (Italia), o en las escuelas gestálticas de Alemania y Suiza. De ellas, se aplicó el principio de que el diseño visual es, ante todo, creatividad y, después, medios, imagen fija, espacios, cine y editorial.

Con el análisis de las diferentes escuelas y los más importantes cursos impartidos en ellas, se construyó un cuadro que organizó de manera esquemática lo que podría denominarse como el "pénsum mundial" del Diseño Visual. A través de este comparativo, se determinaron tres grandes campos de estudio para el currículo del programa de Diseño Visual: la imagen fija, la imagen móvil y la imagen ambiental. En dichos campos, se integraron, de manera transversal, los componentes teóricos y digitales que debían estar presentes en todo el plan de estudios.¹⁸

18 En el ámbito de la imagen fija, se destacan la *Ecole supérieure d'arts graphiques* (ESAG), en París (visitada el 12 de octubre de 1992); la Escuela de Diseño de Luzerna, en Suiza (visitada el 22 de noviembre de 1992); y la Escuela de Diseño de Zurich (visitada el 23 de noviembre de 1992). En el ámbito de la imagen móvil, fue relevante conocer los cursos de narración audiovisual de la Facultad de la Imagen Visual y Auditiva de la Universidad Complutense de Madrid (visitada el 17 de septiembre de 1992), así como los cursos de fotografía y videografía de la Escuela Profesional Superior de Bielefeld, en Alemania (visitada el 26 de octubre de 1992). Por otra parte, de la Escuela de Diseño Elisava de Barcelona (visitada el 6 de octubre de 1992) y el Instituto Europeo de Diseño en Milán (visitado el 20 de noviembre de 1992), se destacó el énfasis que algunos programas hacían en campos de la imagen ambiental, con temas como la arquigrafía, los proyectos tridimensionales o la señalética.



Índice

A. Estudio del Diseño Visual

1. Breve historia y evolución del diseño
2. Definición de los centros de estudio, a partir de los tres áreas fundamentales del diseño visual
3. Centros de enseñanza / 3.1 Centros de enseñanza en Europa / 3.2 Centros de enseñanza en Oceanía, Australia / 3.3 Centros de enseñanza en Asia, Japón / 3.4 Centros de enseñanza en América / 3.5 Cuando de centros de enseñanza
4. Definición de las áreas de estudio / 4.1 Imagen Fija / 4.2 Imagen Móvil / 4.3 Imagen Ambiental
5. Líneas de investigación en diseño Visual / 5.1 Patrimonio Visual / 5.2 Ciudad-Imagen / 5.3 Teoría del Diseño Visual / 5.4 Análisis de la forma visual / 5.5 Imagen Numérica

B. Línea de Investigación Ciudad-Imagen

1. Introducción
2. Antecedentes / 2.1 Estudios del entorno / 2.2 Desarrollo urbano, arquitectónico y visual en las ciudades de la región / 2.3 Desarrollos futuros
3. El simbolismo en el diseño del entorno
4. Metodología para determinar la calidad del ambiente urbano
5. Información del entorno visual / 5.1 Ficha contexto urbano, información general / 5.2 Ficha ocupación y cantidad de imágenes / 5.3 Ficha encuesta usuarios / 5.4 Aplicación de las fichas
6. Conclusiones parciales

C. Instituto de Investigaciones de la Imagen

1. Introducción
2. Antecedentes / 2.1 Sentido y marco del ejercicio de diseño / 2.2 El estado del diseño en Colombia / 2.3 Institutos de la Imagen
3. Justificación
4. Dirección estratégica / 4.1 Visión / 4.2 Misión / 4.3 Objetivos / 4.4 Áreas de trabajo
5. Investigación / 5.1 Laboratorio de la Imagen
6. Extensión / 6.1 Festival Internacional de la Imagen / 6.2 Posgrados y Doctorados
7. Servicios / 7.1 Multivisual / 7.2 Imagoteca
8. Estructura organizacional del III
9. Funciones / 9.1 Del comité asesor / 9.2 Del director ejecutivo / 9.3 De los coordinadores de los programas / 9.4 De los coordinadores de las áreas de trabajo / 9.5 Del asistente administrativo / 9.6 De la secretaria
10. Recursos / 10.1 Recursos humanos / 10.2 Infraestructura y equipos / 10.3 Recursos económicos

Conclusiones / Bibliografía / Anexos

Figura 14. Informe investigación El Mundo del Diseño Visual (1997), donde participaron todos los estudiantes de la primera cohorte del programa de Diseño Visual de la Universidad de Caldas

Fuente: Londoño et al., (1982-2023).

Después de haber definido y conceptualizado cuáles serían los tres grandes campos de estudio del programa de Diseño Visual, se propusieron cinco líneas de investigación mediante las cuales fuera posible desarrollar proyectos en el programa. Estas fueron: 1) *Patrimonio Visual*, que daba continuidad a procesos de investigación como el de *Expresión visual en las ciudades del bahareque* (Gómez y Londoño, 1994); *Patrones de color. Interpretación visual de los valores cromáticos regionales en Caldas* (Gómez, 1996-2006), y *Recuperación de las imágenes populares en las fiestas de los pueblos de Caldas* (Castañeda y Villa, 1998); 2) *Ciudad-Imagen*, que vinculaba el estudio del entorno, las imágenes de la ciudad y la percepción visual; 3) *Teoría del Diseño Visual*, que se sustentaba en investigaciones como *La deformación de la forma* (Rivera, 1995), un análisis de la forma visual que nació de la necesidad de crear parámetros para aproximarse a la realidad morfosintáctica de la

imagen; y, 5) la última línea se denominaba *Imagen Numérica*, que estudiaba las nuevas tendencias de la imagen y las posibilidades que se ofrecían a partir de las herramientas y dispositivos que comenzaban a surgir y que iban a configurar una revolución en los patrones estéticos del siglo XXI.

El segundo apartado de la investigación sobre *El Mundo del Diseño Visual* (Gómez et al., 1997), vinculaba las tendencias globales de la formación en diseño visual, la estructura académica del proyecto propuesto en la Universidad de Caldas y sus líneas de investigación, con el contexto específico regional donde ya se estaba llevando a cabo el programa. De allí surgió un acercamiento a la región de Manizales, Caldas, y el eje Cafetero, para diagnosticar la influencia del entorno visual sobre las comunidades que habitaban los distintos lugares, de tal forma que ello permitiera determinar cómo las imágenes eran asimiladas por las personas y las interacciones de ellas con los estímulos visuales del entorno. Tomando en cuenta perspectivas como las de Abraham Moles (*La Imagen*), Rudolf Arnheim (*El poder del centro o Arte y percepción visual*), Joan Costa y Amos Rapoport, la indagación puso en evidencia la importancia del estudio para medir las tazas perceptivas óptimas que posibilitaran, por medio del diseño, mejorar la calidad del ambiente urbano habitado.

El último capítulo de la investigación sugería la creación del Instituto de Investigaciones de la Imagen, como un centro interdisciplinario de referencia de la imagen, que hiciera posible

la creación de programas como el *Laboratorio de la Imagen* (que dio origen al *Medialb* Manizales), la *Imagoteca*, *Multivisual* (empresa de servicios, que más adelante se convertiría en la *Incubadora de Empresas Culturales* y el *Clúster de Industrias Creativas – ClusterLab*¹⁹), y el *Festival Internacional de la Imagen*²⁰, como un espacio de encuentro, confrontación y difusión de las investigaciones en las diversas áreas del diseño visual que, a su vez, impulsara la creación de posgrados en este campo de conocimiento.

El conocimiento del diseño, como disciplina, permitió mediante la investigación sobre *El Mundo del Diseño Visual*, crear las bases para lo que más adelante se constituyó como el departamento de Diseño, el cual integra la formación de pregrado y posgrados, la maestría en Diseño y Creación Interactiva²¹ y el doctorado en Diseño y Creación²², los laboratorios, eventos, publicaciones y programas asociados. Todo estos, al igual que el *Festival*

19 Para más información, puede visitar:

<https://clusterlab.online>

20 Para más información, puede visitar:

<https://festivaldelaimagen.com/es/>

21 Para más información, puede visitar: <https://maestriadiseno.artesyhumanidades.ucaldas.edu.co>

22 Para más información, puede visitar: <https://doctoradodiseno.artesyhumanidades.ucaldas.edu.co>

Internacional de la Imagen, permiten relacionar diversos conocimientos, formas de representación, artefactos, lenguajes, herramientas, espacios y paisajes, así como servicios, organizaciones y emprendimientos, hacia un objetivo común de transformación dentro de sistemas dinámicos desde lo colectivo, lo ambiental y lo sociocultural, en un marco de un ecosistema integral que vincula lo académico, lo económico y lo tecnológico.

El Festival Internacional de la Imagen como eje de futuros programas

El análisis de las perspectivas futuras del diseño visual, la necesidad de crear un escenario de proyección de las investigaciones que se realizaban en este campo, así como la búsqueda de alianzas internacionales para fortalecer los intercambios de conocimiento en torno a la creación contemporánea, motivaron la creación del Festival Internacional de la Imagen, en las fechas que coincidían con la primera graduación



Figura 15. *Publicación del diario La Patria con el anuncio de la graduación de los primeros veinticinco diseñadores visuales de la Universidad de Caldas, realizada en el marco del I Festival Internacional de la Imagen, en Manizales (1997)*

Fuente: Londoño et al., (1982-2023)



de los egresados del programa. Del 22 al 26 de abril de 1997, se realizó la primera versión del evento, que congregó a más de tres mil personas de distintas ciudades de Colombia, con una programación que integró exhibiciones de videoarte, exposiciones gráficas, muestras de fotografía, seminarios internacionales, talleres sobre infografía y videografía, entre otras actividades.

El *Festival de la Imagen* retomó el modelo de un evento similar que se realizaba en Buenos Aires, en los primeros años de la década de los noventa, dirigido por Carlos Trilnick, un artista que trabajó la fotografía, el videoarte y quien dirigió el primer y el segundo *Festival Internacional de Artes Electrónicas*, en Argentina. Desde el programa de Diseño Visual, y gracias a la invitación que nos realizan por intermedio de Octavio Arbeláez, firmamos un convenio con la organización argentina, haciendo posible traer a Colombia parte de las muestras que allí se exhibieron, como la colección de obras de Bill Viola, Peter Greenaway, Ar Detroy, Diego Lascano, Bob Wilson y Andrés Di Tella, entre otros. El convenio incluyó los derechos para la exhibición de las obras y una base de datos de cerca de tres mil artistas y diseñadores de todo el mundo, a quienes se enviaron cartas físicas dándoles a conocer el Festival en diferentes ámbitos. Esto originó que artistas y creadores de distintas latitudes enviaran sus trabajos a la Universidad y que, año tras año, lo siguieran haciendo para enriquecer la programación del evento que surgía con gran impulso.



Fuente: Londoño et al., (1982-2023).

Figura 16. Afiche I Festival Internacional de la Imagen (1997) – diseño de Javier Valencia

Desde el inicio, por tanto, el Festival se pensó desde un amplio espectro de lo audiovisual, no exclusivamente como un evento de diseño, sino que comenzó a indagar sobre las fronteras con el arte, los procesos de creación, la aplicación tecnológica y el trabajo interdisciplinario. El Festival se ha preguntado por las distintas maneras de ver el mundo y cómo transformarlo, a partir de la mirada de artistas y diseñadores de diversos continentes, quienes han estado a la vanguardia dentro de contextos cambiantes, creadores de diversos orígenes, que han intercambiado y ampliado conceptos y exploraciones en torno a temas de interés general, como paz, cambio climático, participación, biocreación y ambiente, entre otros.

El Festival se inspira en una conciencia crítica sobre la imagen, en línea con la visión que se tuvo desde la creación del programa de Diseño Visual en torno al papel de la imagen y los procesos de comunicación audiovisual. Reflexiones que planteaban teóricos como Philippe Quéau o Paul Virilio, citados en la introducción a las memorias del primer Festival, daban cuenta de la producción de “una visión sin mirada, que no es, en sí misma, más que la reproducción de un intenso enceguecimiento” (Londoño, 1997. p. 3). Cada año, el programa de Diseño Visual se nutrió de estos conceptos sobre la imagen, tanto en la formación, observada desde una perspectiva integral, es decir, involucrando aspectos de la mirada desde la neurociencia y la psicología de la percepción; como en la investigación y la creación desde el diseño. Conceptos como el del “metabolismo cognitivo”, de Gui

Bonsiepe, fueron fundamentales para consolidar el rol del diseño para la transmisión del conocimiento.

En el *Primer Festival de la Imagen*, se hizo un especial énfasis en la reflexión sobre una imagen observada desde los fenómenos interactivos. Las imágenes mediadas adquirirían un especial protagonismo, y las producciones televisivas fueron claves para crear, a partir de ellas, narraciones interactivas. Uno de los primeros invitados del Festival fue Marco Poma, un realizador de televisión, quien era el realizador de un programa en Italia llamado *Metamorfosi videomagazine*. Participó en el Festival de 1997 y dejó como legado una colección de imágenes y de programas de televisión, donde se pudo ver otra manera de comunicar, de hacer televisión, una forma distinta de trabajar lo audiovisual, diferente a lo que se realizaba en su momento en Colombia. La narración interactiva propuesta por su programa se caracterizaba por los cortes rápidos, los montajes donde el diseño tenía una participación más directa, involucrando lo informacional y lo noticioso. Todo esto hizo que ese primer festival sirviera de germen para lo que fueron los siguientes, principalmente, en lo que se refiere a vincular el estudio de la imagen desde la ciencia y la tecnología. El Festival fue también una invitación a los diseñadores visuales, para que se preguntaran cómo construir imágenes y cómo lo visual podía servir para alimentar el conocimiento de las comunidades. Se asumió, con ello, que las imágenes también son asociativas, porque se construyen tanto de manera individual como colectiva.

Arte, ciencia y tecnología como ejes del diseño

Un patrón común que se observa en la génesis del programa de Diseño Visual y sus proyectos, como el *Festival de la Imagen*, ha sido el de la interrelación entre diseño, arte, ciencia y tecnología. En ocasiones, esto se ha visto complejo, en tanto, un evento como el Festival trasciende los campos del diseño y se direcciona hacia temas vinculados a la ciencia o la creación digital. Este, al abordar distintos campos del saber, ha posibilitado la reflexión en la creación y la innovación, vinculando además temas de la industria creativa que no son tan aceptados en el campo de las artes convencionales. En ese sentido, el evento propuso explorar interrelaciones que acercaran al diseñador con el arte y las ciencias, y al artista con el diseño y las tecnologías. De esta manera, se buscaba superar la visión instrumental de un diseño vinculado, en su campo profesional con la industria, o centrado en su quehacer con los medios técnicos y las exigencias del mercado, más que desde la reflexión transformadora de la sociedad.

La relación del diseño con el arte y la tecnología se consideraba básica para la formación, y el Festival propició esa visión interdisciplinar. Propuestas videográficas como las de José Alejandro Restrepo, quien presentó *Fragmentos de un video amoroso*, o la curaduría que, en su momento, realizó Ana María Lozano para la primera edición del evento, entraron en diálogo con el trabajo exhibido de Marta Granados, Dicken Castro, David Consuegra, Gustavo Gómez-Casallas y Carlos Duque. El evento posibilitó la convergencia de las visiones del diseño convencional,

junto a perspectivas abiertas, a través de la mirada de artistas que utilizaban medios y lenguajes diversos. El Festival no buscaba cuestionar la academia en perspectiva del arte, sino que proponía una mirada de la creación que posibilitara a los diseñadores pensar desde el arte, una idea que más adelante inspiraría la formulación de los posgrados en Diseño y Creación. Desde el inicio de los programas y desde los primeros festivales, se pensaba el diseño, a partir de la posibilidad de reinventarse, en la medida que la sociedad y la cultura se transformaban y, con ella, los medios tecnológicos, la industria y los instrumentos de construcción de las imágenes.

En las primeras etapas del Festival, el programa de Diseño Visual otorgó menciones especiales a obras que integraran el arte, ciencia y tecnología como ejes del Diseño, y creó la categoría Muestra Monográfica de *Media Art*. El primer premio que se entregó fue para *Mistaken Identities* de Christine Tamblyn, una obra impresa en un CD-ROM interactivo inspirado en la obra de diez mujeres famosas: Josephine Baker, Simone de Beauvoir, Catalina la Grande, Colette, Marie Curie, Marlene Dietrich, Isadora Duncan, Frida Kahlo, Margaret Mead y Gertrude Stein, cuyas vidas se entrelazan gracias a la estructura ramificada del formato digital (*Acmsiggraph – Art Show Archives*, s. f.). Estos primeros premios, que todavía se pueden consultar en la Imagoteca de la Universidad de Caldas, vinculan al diseño con el arte y la tecnología. De esta manera, la Imagoteca se convirtió, debido a las obras que allí depositadas, en la gran memoria del Festival. Al mismo tiempo, también se

consolidó como el primer centro especializado en el estudio de la imagen, pionero en Latinoamérica, debido al repositorio de libros y documentos de invitados, investigadores y estudiantes que compartieron allí su producción.

Muchos de esos premios y obras que participaron en las convocatorias sirvieron como fuentes de información para diversas investigaciones sobre la imagen realizadas en los pregrados y posgrados de Diseño Visual. Los formatos allí compilados eran múltiples: cintas en Betacam, Betamax, VHS, soportes en CD ROM y memorias, los cuales hoy son transferidas a medios digitales para visualizarlos y protegerlas para las generaciones futuras. Con respecto a los reconocimientos, el Festival desarrolló convocatorias anuales que permanecen hasta la fecha. Dichas convocatorias se evalúan en perspectiva curatorial, es decir, mediante un proceso de selección por parte de expertos que analizan las obras participantes bajo diferentes perspectivas.

La imagen en movimiento y las experiencias cinemáticas

La imagen en movimiento ha tenido un especial protagonismo en los estudios del diseño visual y, por ello, el *Festival de la Imagen* ha profundizado, desde sus inicios, en las experiencias cinemáticas, es decir, en la creación audiovisual que integra otros universos sensoriales a través de la tecnología, además de la imagen y el sonido. Las experiencias cinemáticas vinculan la captura, el procesamiento, la posproducción, la distribución, la exhibición y la

interacción con el espectador, todo gracias a medios digitales, en el marco de las tendencias contemporáneas de la creación. Allí, mediante el uso de tecnologías y dispositivos, se proponen nuevos lenguajes y, de esta manera, retos inéditos a los realizadores y a la industria que pone en circulación a tales obras.

Desde el Festival se han propuesto debates sobre las experiencias cinemáticas, la diversidad de soportes, y acerca de cómo se transforma la percepción y el consumo de las imágenes en movimiento. Por este motivo, el evento se ha considerado, desde que empezó, como un festival de cine por parte del Ministerio de Cultura, pero no porque proyecte cine en teatros o en una sala oscura (que también lo hace), sino porque invita a una experiencia cinemática diferente. Cuando el espectador entra a un espacio, como una sala de exposición, o utiliza dispositivos de realidad virtual para interactuar con una narración audiovisual, experimenta una manera distinta de lo cinematográfico. Desde tal perspectiva, el cine ha tenido un papel preponderante en el *Festival Internacional de la Imagen*: en esta primera etapa, a través de la visualización de obras de videoarte y montajes experimentales; y, en un segundo momento, invitando al público a participar de las creaciones mediante dispositivos corporales que rompen con los sistemas tradicionales de percibir la imagen y el sonido.

La estancia en Barcelona (España), donde realizamos los estudios doctorales (1997-2001), en la Universidad Politécnica de Cataluña, fueron importantes para los procesos futuros que se llevaron a cabo en el programa de Diseño Visual. En esa ciudad,

conocimos espacios tan icónicos como el Centro de Cultura Contemporánea, la Caixa Forum o el Cibernarium. Simultáneamente, en Madrid, surgía el MediaLab Madrid y, luego, el MediaLab Prado, los cuales fueron referentes para proponer unos espacios de creación con la ciudadanía que, después, se pudieron llevar a cabo en Manizales.

El Festival se volvió a realizar de la mano de la Alcaldía de Manizales²³, versión para la cual se invitaron a los más importantes laboratorios del mundo, para desarrollar actividades académicas en torno a lo que para ellos significaba ser *MediaLab*, su funcionamiento y sus dinámicas. De Brasil participó Vinícius Terra, artista e investigador vinculado a SESC Sao Paulo, y también especialista en telecentros y programas de inclusión de las tecnologías en las comunidades locales. Desde Canadá, Pk Langshaw, artista y profesora de la Facultad de Bellas Artes en la Concordia University, quien socializó sus experiencias en torno a la creación de Hexagram, una red interdisciplinaria dedicada a la investigación-creación que aborda la relación entre artes,

23 La última versión del Festival de la Imagen había sido en 1998 y se retomó en 2003, luego de nuestro regreso de la comisión doctoral.

culturas y tecnologías y que reúne a investigadores y estudiantes de diversas disciplinas relacionadas, en particular, con las artes escénicas, las artes visuales, el diseño y las artes mediáticas, pero también con las ciencias sociales y humanidades, así como con las ciencias naturales y la ingeniería.

En esta línea, desde el diseño visual se indaga en los medios para acercar las tecnologías al ser humano, y trabaja con ellas de una manera inteligente. Los medios de hoy abren nuevas posibilidades de expresión, exploración y observación, e imaginan, de una forma distinta, a las imágenes y sus modalidades de percepción. La apropiación o transgresión de esos medios, en búsqueda de nuevas posibilidades proyectuales, facilita un camino importante a partir del uso de la tecnología que se expande a través de múltiples dispositivos, para construir un nuevo lenguaje audiovisual. Visiones como las anteriores fueron inspiradas por teóricos como Arlindo Machado, quien, en una de las primeras versiones del Festival, decía que el arte es siempre producido con los medios de su tiempo, y afirmaba que las artes electrónicas representan la expresión más avanzada de la creación artística actual y aquella que mejor expresa sensibilidades y saberes del ser humano en el cambio al tercer milenio.

Más adelante y, con la popularización del uso de Internet, se observó la modificación de la producción de contenidos, las modalidades de transmisión, las formas audiovisuales y proyectuales, pero también su recepción crítica y su distribución, lo que transformó, igualmente, los contenidos y la manera de enseñanza del diseño visual.

Diseño visual y el espíritu de György Kepes

El inicio de la década del 2000 fue especialmente productivo para el diseño visual. Durante esta época, se consolidan los procesos de formación del programa, sus líneas de investigación y toma un nuevo rumbo el *Festival Internacional de la Imagen*. Por esos mismos días, se inició el *Grupo de Estudio Kepes*, que dio origen a la Revista Kepes (actualmente, en categoría A1 en Publindex). En 2001, una vez regresamos de realizar los estudios de doctorado en España, propusimos crear un grupo de estudio que abordara discusiones en torno a los temas centrales del programa de Diseño Visual: el diseño, el arte, la ciencia y la tecnología. Nuestro referente fue György Kepes, quien había fallecido ese mismo año y fundamentó las bases para el diálogo en torno a la ciencia de la visión, la imagen, la representación y la cognición, soporte central de la formulación del programa de Diseño Visual.

En un artículo para la revista Kepes, se afirma que, posiblemente, György Kepes fue el primer "diseñador visual" contemporáneo, pues planteó que la experiencia de una imagen es, en sí, un acto creador, es un sistema cerrado, ya que mediante la acción de integración dicha relación se configura como un todo orgánico. Su visión de la creación y lo proyectual, en un sentido amplio y expansivo, propone fomentar las conexiones entre diseño, arte, ciencia, tecnología y sociedad, necesarias para lograr un conocimiento más holístico del mundo como sistema ecológico complejo (Gómez, 2008).

Kepes fue un motivo de inspiración para varios de los procesos investigativos llevados a cabo, incluso antes de iniciar el programa de Diseño Visual. Sus teorías y publicaciones llegan a nosotros, gracias a un profesor de la Universidad de los Andes, Galaor Carbonell, un artista de origen cubano a quien conocimos por un proyecto urbano impulsado por el Banco Central Hipotecario (BCH) en la zona norte de Manizales. Su iniciativa proponía un modelo de arquitectura en guadua como solución de vivienda para consolidar el crecimiento habitacional de la ladera. Galaor presentó, para los primeros interesados en el programa de Diseño Visual, un seminario sobre "Arte Urbano" en Bellas Artes, donde expuso los conceptos que fundamentan el pensamiento de Kepes y su importancia en la historia del diseño y el arte contemporáneo. György Kepes, quien en 1967 fundó el Centro de Estudios Visuales Avanzados (CAVS) en el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), donde trabajó hasta su retiro en 1974, había visitado la Universidad de los Andes, en 1972, y Galaor Carbonel publicó la traducción de sus conferencias en la revista *Cuadernos de Arquitectura*, en 1973, que justamente se titulaba: *El arte y la tecnología: hacia la reconstrucción del medioambiente urbano* (Kepes 1973). Esto nos abrió una perspectiva de la escala de actuación del diseño y, gracias a las conferencias de Galaor y a los libros que todavía conservamos y consultamos, como *Arts of the Environment* escritos y editados por Kepes (1972), inspiraron muchas de las acciones que desarrollamos, las cuales buscaban integrar las disciplinas del arte y el diseño en una nueva ecología,

donde la cultura, la ciencia y la tecnología, integrasen una visión común hacia una ética de progreso social. Uno de estos libros, que fue base importante del programa de Diseño Visual, fue *The New Landscape in Art and Science* (Kepes, 1956). Esta publicación es considerada de gran valor, en tanto fundamenta, con obras y proyectos, los conceptos de las relaciones entre arte y ciencia que todavía continúan vigentes.

En homenaje a este autor, denominamos “Kepes” al grupo interdisciplinar conformado por diseñadores, pero también por artistas como Walter Castañeda y Gustavo Villa, filósofos como William Ospina, diseñadoras visuales como Claudia Jurado e ingenieros como Mario Valencia, quienes, para esa época, ya eran docentes del programa de Diseño Visual. El *Grupo de Estudios Kepes* surgió como un espacio informal de reunión, donde se debatía sobre libros, textos y autores relacionados con el diseño visual. Las temáticas e intereses eran abiertos y amplios, y considerábamos importante convertir estos debates y escritos en una publicación. Los espacios de reflexión tenían una periodicidad semanal, y cada sesión era un pretexto para exponer diversas ideas e indagaciones en torno a los procesos contemporáneos de creación.

El espíritu de Kepes, en el grupo de estudio y en la revista, aún permanece y constituye un organismo dinámico que propicia ejercicios de reflexión interna e invita, bajo lineamientos institucionales, a muchos de los participantes en los festivales de la Imagen y los programas de Diseño, a

debates en torno a los temas contemporáneos de la imagen, el diseño y la creación, en perspectivas interdisciplinarias. Ello nutre de manera significativa el contenido y el carácter internacional de la revista, con autores y evaluadores externos de alto reconocimiento nacional y global, pues constituye un puente de trascendencia entre disciplinas del diseño y la creación en Latinoamérica y el mundo.

El diseño, como disciplina profesional, ha tenido un interés especial en el desarrollo y la industrialización y el modernismo y, en muchas ocasiones, fue sinónimo de consumo y desarrollo, lo que contribuyó a que, desde el diseño, se abrieran debates frente a su papel y su responsabilidad en el mundo contemporáneo. Retomar la visión crítica de la actuación profesional del diseño, tal y como lo proponía Kepes, era algo necesario, pues el diseño, de la mano de la ciencia y la tecnología, podría contribuir a mejorar las condiciones de habitabilidad del planeta.

En este sentido, el llamado del Festival era también una invitación a dejar de pensar desde una mirada unidisciplinar, como tradicionalmente se hacía en la academia, para inducir a entender, desde una perspectiva transdisciplinar, los nuevos campos de acción que posibilitan sentir y pensar de manera adaptativa, entre la diversidad de conocimientos para encontrar otras maneras de resolver problemas emergentes, con visión abierta y atentos a los cambios. El Festival explora el cambio de los modelos de vida de la sociedad y, para ello, continúa proponiendo trayectos, e invitando a diseñadores y artistas a que se vinculen a espacios de reflexión

y, con estos, buscar alternativas de solución a problemas comunes frente a las urgencias que vivimos actualmente en nuestra sociedad.

Diseño visual y las nuevas expediciones

El origen del programa de Diseño Visual, como se ha presentado en este texto, vincula diversas expediciones que iniciaron en 1981, con el recorrido que realizamos por Honda, Mariquita y Ambalema. Luego, en 1983, continuamos en otra expedición que nos llevó a descubrir las riquezas de la arquitectura en guadua y la madera en distintos municipios de Caldas. Más adelante, en 1985, emprendimos el viaje por Suramérica que nos llevó a descubrir la inmensa cultura de nuestros territorios y la necesidad de interconectarse para visibilizar nuestros saberes comunes. En 1992, llevamos a cabo la expedición por distintas escuelas de diseño de América y Europa y, posteriormente, desde proyectos académicos y líneas de investigación sobre los recursos que configuran la diversidad natural, cultural, el patrimonio, la memoria, la innovación social y las nuevas dinámicas económicas y tecnológicas de la región.

De esta manera, el campo del diseño visual ha continuado en su expedición de realidades y conocimientos, como una forma de reivindicar, por medio de las tecnologías disponibles, nuestras historias, nuestras naturalezas y nuestras culturas.²⁴ En las siguientes dos décadas, presente en la vida cotidiana, en la planificación y en el crecimiento económico y que ha condicionado de manera significativa el consumismo, el individualismo y, hoy,

en la coyuntura actual de un mundo globalizado, el diseño puede contribuir de manera significativa a establecer los puentes entre el arte y la ciencia, entre la academia, los gobiernos y las comunidades. Es, en este sentido, que los conceptos del diseño visual, en perspectiva de sus procesos de formación, investigación y proyección, pueden continuar dando luces sobre cómo actuar de una manera mucho más responsable con las generaciones actuales y futuras.

La sinfonía cromática sobre la historia del diseño visual que nos propusimos crear está incompleta por la ausencia de Carlos, uno de sus principales protagonistas. La tricromía, hoy, se encuentra truncada. Sin embargo, su memoria está expandida en cada uno de nosotros, porque su alma nos habita.

24 Hoy, el Departamento de Diseño de la Universidad de Caldas se consolida en la escena nacional y latinoamericana, con el programa profesional en Diseño Visual, la maestría en Diseño y Creación Interactiva, el doctorado en Diseño y Creación, la Imagoteca, el Consultorio de Diseño, los laboratorios de creación (como el MediaLab Manizales, el ViveLab, LASO, SensorLab, Imagen Móvil, entre otros), en el Festival Internacional de la Imagen, el Foro Académico Internacional en Diseño y Creación, los escenarios digitales, la Incubadora de Empresas Culturales, el Clúster de Industrias Creativas ClusterLab, así como el Centro de Ciencia Francisco José de Caldas.

Referencias

- Acmsiggraph - Art Show Archives. (s. f.).
 Christine Tamblyn: Mistaken Identities.
<https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/christine-tamblyn-mistaken-identities-2/>
- Arcila, J. H. y Flórez, G. (1986). Guadua y Madera aplicada a nuevas tecnologías de vivienda popular en Caldas. Universidad Nacional de Colombia.
- Bonsiepe, G. (1999). Del objeto a la interface. Infinito.
- Boulting, J., Cruz, A., Cruz, F., Duguy, M., Fédier, F., Girola, C., Iommi, G., Pérez Román, J., Simons, E. y Tronquoy, H. (1967). Amereida. Editorial Cooperativa Lambda.
- Castañeda, W. Villa, G. (1998) Recuperación de las imágenes populares en las fiestas de los pueblos de Caldas. Documento de Investigación. Manizales: Universidad de Caldas.
- Gómez, A. y Londoño F.C. (1994). Expresión visual en las ciudades del bahareque. Universidad de Caldas.
- Gómez, A., Londoño, F. C. y Escobar, C. A. (1997). El Mundo del Diseño Visual. Universidad de Caldas.
- Gómez, A. et al. (2006). Patrones de color. Interpretación visual de los valores cromáticos regionales en Caldas. Universidad de Caldas.
- Gómez, A.,_(2008). Gyorgy Kepes y la relación entre el arte y la tecnología. Revista KEPES, 5(4), 59-71. <https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/kepes/article/view/435>
- Londoño, F.C. (1982-2023). Fotografías e imágenes de archivo personal.
- Kepes, G. (1973). El arte y la tecnología: hacia la reconstrucción del medio ambiente urbano. Cuadernos de Arquitectura. Universidad de los Andes.
- _____ (1972). Arts of the Environment. George Braziller, Inc.
- _____ (1978). El Arte del ambiente. Argentina: Editorial Víctor Lerú S. A.
- Paz, O. (1970). Vuelta al Laberinto de la Soledad. Siglo XXI.
- Quehacer Cultural. (2021, 26 de mayo). 30 años de transformación. Entrevista a C.A. Escobar, Felipe Cesar Londoño, Adriana Gómez XX Festival de la Imagen [video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=2iYUyRH5GU8>

- Rivera, F. (1995) "La deformación de la forma". Documento de Investigación. Manizales: Universidad de Caldas.
- Universidad de Caldas. (1989). Diseño Visual, Universidad de Caldas [Documento de formulación del programa].
- Universidad Nacional de Colombia, (1982). Honda, Mariquita y Ambalema. Documento Investigación. Manizales.
- Wikipedia. (s. f.a). Amereida. <https://es.wikipedia.org/wiki/Amereida>
- _____ (s. f.b). Estación del Cable. https://es.wikipedia.org/wiki/Estaci%C3%B3n_del_Cable
- _____ (s. f.c). Guadua angustifolia. https://es.wikipedia.org/wiki/Guadua_angustifolia
- _____ (s. f.d). Torre de Herveo. https://es.wikipedia.org/wiki/Torre_de_Herveo
- _____ (s. f. e). Joaquín Torres García. https://es.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn_Torres_Garc%C3%ADa
- _____ (s. f. f). Palacio de Bellas Artes (Manizales). https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_de_Bellas_Artes_%28Manizales%29

Carlos Adolfo Escobar Holguín

(Buga, 7 de agosto 1960 – Armenia, 29 de julio 2022)

Diseñador visual de la Scuola Politécnica Di Design, Milán, Italia. Máster en Diseño para la Sociedad de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España. Magíster en Diseño y Creación Interactiva y Maestro en Artes Plásticas de la Universidad de Caldas. Fue docente del Departamento de Diseño y cofundador del programa de Diseño Visual de la Universidad de Caldas, Colombia, donde fue director del Departamento de Diseño y de los programas de Artes Plásticas y Diseño Visual. Miembro del grupo de investigación DICOVI (categoría A1 de MinCiencias). Director ejecutivo del Programa Especial Festival Internacional de la Imagen, de la Universidad de Caldas, y coordinador del Seminario Internacional, en el cual se desempeñó, además, como maestro de ceremonias.

Adriana Gómez Alzate

(Pereira, 7 de febrero 1961)

Arquitecta de la Universidad Nacional de Colombia, con doctorado en Sostenibilidad, Tecnología y Humanismo y Estudios Avanzados en Urbanismo, de la Universidad Politécnica de Cataluña, España. Fue cofundadora del programa de Diseño Visual de la Universidad de Caldas, directora de la maestría en Diseño y Creación Interactiva y, actualmente, es la coordinadora del Foro Académico Internacional en Diseño y Creación del Festival Internacional de la Imagen. Dirige la línea de investigación "Sostenibilidad, arte, sociedad y medioambiente", del grupo de investigación DICOVI (categoría A1 de MinCiencias). También está vinculada como docente en varios posgrados: el doctorado y la maestría en Diseño y Creación, y el doctorado y la maestría en Estudios Territoriales, de la Universidad de Caldas, Colombia. Es docente catedrática del Área Académica Arquitectura y Hábitat de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, y hace parte del equipo de docentes del doctorado en Diseño, Arte y Ciencia de la misma institución.

Felipe César Londoño

(Manizales, 24 de abril 1960)

Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia, con doctorado en Ingeniería Multimedia de la Universidad Politécnica de Cataluña, España. Profesor titular de la Universidad de Caldas, fue cofundador del programa de Diseño Visual, creador y primer director de la maestría en Diseño y Creación Interactiva y del Doctorado en Diseño y Creación, así como rector de la institución entre 2014 y 2018. Director del grupo de investigación DICOVI (categoría A1 de MinCiencias). En la actualidad, es Vicerrector Académico de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, institución de la que fue decano de la Facultad de Artes y Diseño entre 2019-2022. Allí creó el doctorado en Diseño, Arte y Ciencia y la Cátedra DAC, en asocio con otras universidades de Latinoamérica. Ha sido fundador y director del Centro de Ciencia Francisco José de Caldas, del Centro Cultural Rogelio Salmons de la Universidad de Caldas y, desde 1997, del Festival Internacional de la Imagen, hoy realizado en colaboración entre la Universidad de Caldas y la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

¿Qué tienen
de común un
rinoceronte, un
pavo real y un
camello bajo
un baobab?

¿Qué tienen
de común un
rinoceronte, un pavo
real y un camello
bajo un baobab?

Trayectoria vivencial
de una ruta
académica en diseño

Jaime López Osorno

Docente Universidad Autónoma de Occidente - Cali
jlopez@uao.edu.co

RAD.crbqt.2024.1.314



Del tiempo y los baobabs

Palabras clave: decurso, diseño industrial, Industriosidad, entrevista.

Siempre oí de mis mayores que, al pasar el tiempo, los años van percibiéndose más cortos. He comprobado esa progresiva aceleración desde hace una década. Esa velocidad nos impulsa a ordenar los recuerdos, a la vez que experimentamos cierta tendencia revisionista sobre aquellas decisiones tomadas que han marcado como mojones la trayectoria de nuestra existencia.

A quienes hemos laborado en el medio académico por un largo periodo de la vida, suele acompañarnos la sensación de estar de tal manera embarcados en las instituciones universitarias que navegan a través del tiempo, que nuestro destino personal está irremediamente involucrado con el corporativo, tanto en sus avances como en sus retrocesos. Al

rememorar el viaje, pasan por nuestra mente personas, imágenes, ideas, teorías, métodos, discusiones, libros y demás instrumentos que llegan a ser un equipaje activo que conforma progresivamente ese entramado de relaciones múltiples llamado cultura organizacional.

La mirada atrás consolida la valoración del presente, no tanto como realidad resultante de azarosos avatares, sino en como consecuencia de elecciones individuales y colectivas. El caso del cual trata mi testimonio son las circunstancias que dieron origen al Programa de Pregrado de Diseño de la Universidad Autónoma de Occidente de Cali (Colombia), el cual inició labores en 1999 y que, con el tiempo, ha logrado consolidarse mediante su dinámica interna y externa, como una instancia de acción formadora para varias generaciones de diseñadores.

La ventana de tiempo que enmarca la mirada comprende los años previos al ingreso de sus primeros estudiantes, finales de la década de los noventa y comienzos de los años 2000, cuando se

da el primer reconocimiento oficial por parte del Consejo Nacional de Acreditación, certificando su calidad académica.

Dicho reconocimiento se alcanzó por el logro de los variados indicadores que dieron cuenta de los distintos aspectos que se mostraron como información verificable, pero no como reveladores del modo cómo se alcanzaron, es decir, como aquel proceso generador subyacente a todo cuanto se hizo y se deshizo, se dijo y se contradijo, se afirmó y se negó, se acertó y se desacertó en los años de fundación, que son distintos a los de su iniciación, entendiendo el sentido de fundar como el asentamiento de las bases conceptuales y formales entre las cuales se echaron las raíces que sustentaron la propuesta inicial.

La expresión de ostentar las raíces me evoca la configuración de aquellos extraños y centenarios árboles africanos llamados baobabs, elevados a figuras literarias por Antoine De Saint-Exupéry cuando pobló con ellos uno de los asteroides de El Principito. Se ha

dicho que su ramificación se asemeja al patrón estructural de un sistema radicular, como si su diseño obedeciera a una operación inversa de despliegue de raíces hacia lo alto. De manera análoga pretendo evidenciar las raíces de un baobab que brotó, tal vez extrañamente, en un asteroide llamado Facultad de Comunicación Social.

**Si un punto
hablara diría:
AQUÍ**

**Si una línea
hablara diría:
POR AQUÍ**

**Si un plano
hablara diría:
HASTA AQUÍ**

Tales eran las frases con las cuales mi profesor Harold García inauguraba su Curso de Expresión para estudiantes de primer semestre de Arquitectura, mientras encerraba las palabras “AQUÍ”, “POR AQUÍ” y “HASTA AQUÍ” en globos de texto al estilo comic, apuntando con ellos hacia el dibujo de cada uno de esos tres elementos sobre el pizarrón. Era su abre bocas para motivar hacia la tradicional y obligatoria lectura del clásico libro Punto y línea sobre el plano, de Vasili Kandinski.

Se iniciaba la primera década de los ochenta, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Valle, en Cali. Yo había decidido empezar allí otros estudios, deseando explorar nuevos horizontes existenciales, luego de dar por terminada una etapa de mi temprana juventud marcada por un camino espiritual, como miembro de una comunidad religiosa dedicada a la educación, y por lo cual ya había cursado una licenciatura en Educación y Teología en la Universidad Bolivariana de Medellín. Allí estaba, en Univalle, a mis 25 años, en una búsqueda motivada por un instintivo impulso hacia la propia

expresión, mediante el diseño de realidades más concretas que la especulación sobre realidades metafísicas.

Aunque todavía faltaban varios años para que la Facultad de Arquitectura de Univalle se convirtiera en la actual Facultad de Artes Integradas, se iniciaba en ella una apertura multidisciplinar de su paradigma dominante para abarcar la diversidad de las manifestaciones de la expresión humana. De hecho, en la sección de teoría de la facultad en aquel entonces, se estudiaba al semiólogo Umberto Eco, en especial su obra *La Estructura Ausente*, en lo relativo a la interpretación de los códigos arquitectónicos, con sus planteamientos sobre la función comunicativa de la arquitectura que le valdrían, tiempo después, un doctorado honoris causa en arquitectura, otorgado por la Universidad Mediterránea di Reggio Calabria. De Eco aprendimos que no se necesitan instrucciones para subir una escalera, como sí lo pretendió con magistral sarcasmo el escritor Julio Cortázar en los sesentas, cuando publicó *Instrucciones para subir una escalera*, pues esta forma en sí misma es una invitación a subir, como auténtica metáfora de la montaña.

En particular, el profesor Harold García era representante de aquella corriente hermenéutica de los saberes interdisciplinarios que aportan a la arquitectura. Contaba en su hoja de vida con una especialización, entre otras, en Diseño Tipográfico de la Universidad de Maguncia, integrando a su ejercicio profesional como arquitecto algunas prácticas orientadas hacia lo gráfico, como el diseño de marca e

imagen corporativa de algunos negocios de la ciudad. Por su influencia, se ofrecían electivas como Tipografía, Fotografía y Señalética. Los estudiantes que tomábamos esas materias mostrábamos algunas habilidades para el dibujo, más allá de la representación arquitectónica, por lo cual fuimos desarrollando ciertas competencias desde la geometría descriptiva hasta la expresión gráfica en sus diversas manifestaciones. Las prácticas eran totalmente análogas, pues todavía no se contaba con las aplicaciones digitales que pronto llegarían para apoyar este tipo de producciones gráficas.

Para entonces y a nivel nacional, un destacado referente era el arquitecto Dicken Castro, eventual profesor invitado a nuestra escuela, y quien, en su oficina de diseño de la capital, ofrecía junto a sus diseños arquitectónicos el diseño de programas de identidad visual corporativa con las correspondientes marcas y logotipos. Incluso, en ocasiones, realizaba trabajos de diseño escenográfico y de vestuario para teatro. En su libro titulado *Forma Viva: el oficio del diseño*, Dicken mostraba la amplitud de su perfil profesional, cercano a aquel clásico paradigma integrador de la Bauhaus.

Una historieta en esta historia

Fue el mismo profesor Harold García quien, al ver un informe de mi autoría sobre una visita a una obra en construcción ilustrado a manera de un paso a paso por viñetas, me animó a la producción de historietas, indicándome que no necesariamente

tendrían que ser cómicas, sino que incluso, podrían ser tan trágicas como lo habría sido desde la antigüedad el Vía Crucis. Tan inusual calificación del camino al calvario me hizo atender dicha sugerencia y, así, inicié como una práctica de entretenimiento el desarrollo de una historieta con un contenido ecologista, que luego se convirtió en una alternativa ocupacional complementaria. La historieta Los Cuidapalos ponía en escena a un grupo de niños exploradores en un medio natural, con argumentos relacionados con conceptos ecologistas como erosión, contaminación y deforestación. Logré que fuese publicada inicialmente en el diario regional El País de Cali y, luego, a nivel nacional, en El Espectador, durante 6 años continuos, siendo esta producción un valor agregado en mi hoja de vida.

Fue así como, terminados mis estudios, alterné las primeras prácticas entre lo arquitectónico y lo gráfico. A la vez que continuaba con el desarrollo de la mencionada historieta, colaboraba con algunas caricaturas sobre temas cívicos para el tabloide local Calisur. Por añadidura y ocasionalmente, diseñaba carteles y algunos logosímbolos para diversas instituciones.

Un variado perfil profesional

Sucedió que uno de mis clientes era la naciente Corporación Universitaria Autónoma de Occidente (CUAO), para la cual desarrollé una serie de carteles conmemorativos de los 15 años de su fundación. Estaba en ello, cuando dicha institución iniciaba

un pregrado en Comunicación Social y, circunstancialmente, figuraba en su p \acute{e} nsum de estudios una asignatura denominada Expresi \acute{o} n Gr \acute{a} fica, lo que motiv \acute{o} a sus directivos para indagarme sobre cu \acute{a} l podr \acute{a} ser el contenido de dicha materia. Esboc \acute{e} un programa desde mi experiencia y fue aprobado para ser desarrollado formalmente. Tambi \acute{e} n me ofrecieron ser el docente de dicha asignatura, a lo cual respond \acute{i} afirmativamente.

Inici \acute{e} mi c \acute{a} tedra con el mismo recurso pedag \acute{o} gico de mi profesor Garc \acute{a} a, pero con la variante interrogativa, invitando a los estudiantes a imaginar lo que dir \acute{a} n el punto, la l \acute{i} nea y el plano, en caso de poder hablar. De momento, mi perfil profesional era, pues, una mezcla de pr \acute{a} cticas de dise $\acute{n$ o arquitect \acute{o} nico, dise $\acute{n$ o gr \acute{a} fico, dise $\acute{n$ o de historietas y caricaturas, junto a la docencia universitaria.

Esta universidad manten \acute{a} como pauta de actuaci \acute{o} n para orientar sus din \acute{a} micas de gesti \acute{o} n institucional, la elaboraci \acute{o} n de planes de desarrollo quinquenales, en los cuales se marcaban los principios, pol \acute{i} ticas, objetivos y proyectos que direccionaban sus actividades. Fue as \acute{i} como, a finales de la d \acute{e} cada de los noventa, en 1998, la Aut \acute{o} noma de Occidente comenz \acute{o} la gesti \acute{o} n del denominado "Plan de Desarrollo V \acute{i} a A \acute{n} o 2000", para el quinquenio que inaugurar \acute{a} el nuevo siglo.

Durante este proceso de planeaci \acute{o} n, se exigi \acute{o} a las divisiones acad \acute{e} micas o facultades la presentaci \acute{o} n sustentada de nuevos planes de estudio para ampliar la oferta acad \acute{e} mica institucional, en correspondencia a uno de los objetivos del plan.

En ese entonces, la Facultad de Comunicación Social solamente ofertaba un plan de estudios denominado Comunicación Social-Periodismo. Dentro del p nsum de esta carrera, además de la asignatura de Expresión Gráfica, figuraban otras dos que estaban a mi cargo, pues mi vinculación laboral ya era de tiempo completo. Esas asignaturas eran: Expresión Gráfica, Diseño de Medios Impresos y Producción de Medios Impresos.

Estos tres cursos se desarrollaban en estrecha relación con otras asignaturas denominadas como Talleres de Prensa Escrita, bajo la experta coordinación de un prestigioso periodista y educador local llamado Eduardo Figueroa Cabrera. La producción académica de dichos espacios curriculares estaba asociada con la producción en el sector real, de un periódico tabloide mensual de carácter cívico en una población vecina llamada Yumbo, conectada a Cali mediante una zona industrial. Dicha publicación estaba financiada por la Fundación Empresarial para el Desarrollo de Yumbo (FEDY), en la cual varias empresas ubicadas en el sector tenían participación. La producción de El Yumbe o, nombre del mencionado periódico, obedecía a un convenio interinstitucional entre la Universidad y la FEDY.

Nueva propuesta para un nuevo siglo

Como coordinador de las tres asignaturas mencionadas, propuse a la Decanatura de la Facultad de Comunicación Social que se presentase para el "Plan de Desarrollo Vía Año 2000"

un nuevo programa académico de pregrado, similar a los programas que, en otras universidades del país, se ofrecía bajo la denominación de Diseño Gráfico o Diseño Visual. Como era de esperarse, la aceptación de la propuesta quedó condicionada al desarrollo de una base teórica que la sustentara, así como a su encuadre dentro del ámbito conceptual de la comunicación.

Esta labor fue encargada a comienzos de 1997, a una comisión mixta bajo mi coordinación, integrada por los profesores del área de Lenguaje, que debería trabajar en estrecha relación con el comité curricular de la Facultad, poblado de comunicólogos, liderados por el profesor Juan Manuel Pavía Calderón. Yo era consciente de que gestar el pregrado propuesto desde el paradigma comunicológico iba a parecer un tanto extraño, pues los programas existentes en el país eran derivaciones de facultades o escuelas de artes, o directamente de facultades de Diseño. Pero intuía que los nexos entre el diseño y la comunicación podrían ser conceptualmente sustentables.

Un asteroide con un suelo de tres estratos

El asteroide de la Facultad de Comunicación Social ofrecía un suelo con tres estratos correspondientes a los enfoques epistémicos que, en el momento, caracterizaban el campo de lo comunicacional. El primero, entendido como enfoque funcionalista, reducía el problema de la comunicación al típico modelo mecanicista de emisor, medio y receptor, siguiendo

el modelo básico de Shannon y Weaver rotulado como teoría matemática de la comunicación. El segundo se inspiraba en los análisis histórico-hermenéuticos de los semiólogos europeos, Ferdinand De Saussure, Roland Barthes, Algirdas Greimas, entre otros, para abordar el problema de la comunicación como procesos de significación determinados por los diversos contextos donde se desarrollan. A estos se añadían la teoría semiótica del estadounidense Charles Sanders Peirce y del semiólogo Umberto Eco. Y un tercer enfoque basado en aquella divergencia de la Escuela de Frankfurt, motivada por Jürgen Habermas con su teoría de la acción comunicativa, donde se plantea como objeto de estudio de la comunicación al conjunto interrelacionado de las acciones comunicativas que se realizan a partir de las múltiples interacciones entre los actores del proceso. La advertencia que se hacía respecto a este último enfoque era que no excluía los dos anteriores, sino que los asumía de manera crítica.

Un memorable rinoceronte como indicio

Mi preocupación conceptual del momento era la pertinencia de la propuesta del diseño proyectada para germinar en el movedizo suelo de la comunicación social. Al tiempo aparecía en mi mente el clásico rinoceronte de Durero que figura en la portada original de *La Estructura Ausente*, la obra de introducción a la semiótica de Umberto Eco, cuya lectura me asistía desde mi época de estudiante, y cuyas tesis yo consideraba como una alternativa de contacto con mis colegas semiólogos para conectar con los

comunicólogos. Con armadura semejante a la de los caballeros medievales, la singular bestia desafía a su propio referente real, para constituirse como imagen verídica ante la ignorancia sabia de un continente seducido por el inmenso crédito de su autor, quien solo contó con el retrato hablado emitido por un testigo presencial que lo había visto a la distancia y con su mirada cultural. Y me preguntaba: ¿Cómo emplazar para el diálogo a mis colegas de comisión hacia un terreno donde significación, forma y función confluyeran, sin que sintieran el temor de ser embestidos por mi rinoceronte? ¿Cómo organizar una argumentación interdisciplinaria en donde fuese posible establecer que la forma, a la vez que comunica, puede desempeñar sus funciones prácticas de uso sin comprometer su valor simbólico? ¿Acaso Ernst Cassirer no nos había definido ya con suficiencia como animales simbólicos? ¿Podríamos, finalmente, hacer despuntar de modo natural el brote de la idea del diseño en ese robusto tronco teórico que sustentaba la comprensión de los fenómenos comunicativos? Parecían interrogantes fáciles, pero sus respuestas se dificultaron.

Los comienzos para la concertación con comunicólogos, lingüistas y semiólogos se tornaron algo tediosos, tanto que, en cierta ocasión, un excéntrico docente algún día al ausentarse de una de las reuniones, advirtió: "un momento salgo a suicidarme, ya vuelvo". Tan graciosa situación refrescó el ambiente del grupo, permitiendo mayor fluidez en su desempeño. Me enteré, además, que, entre sesión y sesión, estos mismos colegas

docentes funcionaban como un grupo de estudio en torno a sus propios temas, por lo cual se hallaban profundizando en la lectura de la obra de Manuel Martín Serrano, eminente investigador de la Complutense de Madrid, sobre la fundamentación interdisciplinaria de una teoría de la comunicación.

El pavo real como clave de ingreso

Como estrategia de acercamiento empático, me sumé a ellos en ese estudio, en donde encontré dentro del fragmento de lectura que, por reparto, me correspondió, una pintoresca tesis que consideré con potencial para enganchar las voluntades de mis colegas comisionados. Martín Serrano destaca como ejemplo ilustrativo de una cierta equivalencia que hay entre el comportamiento expresivo del animal y del humano, la manera como el pavo real llegó a desarrollar su deslumbrante y pesada cola como patrón expresivo, menguando su competencia como ave voladora, contraviniendo esta necesaria ventaja evolutiva, arriesgando su supervivencia. Me atreví a sugerirles que la tendencia humana hacia el desarrollo de sus patrones expresivos más allá del lenguaje hablado y escrito, era quizá la piedra angular necesaria para apoyar una fundamentación desde la teoría de comunicación para el futuro programa de pregrado en Diseño. Tan animalista argumento, si bien no fue suficiente, sí motivó una distensión más del ambiente de trabajo, en tanto que las siguientes sesiones fueron bautizadas como “el pavoneo” del profesor López, ostentando su proyecto.

Así, entre broma y serio, la comisión avanzaba a un bajo ritmo. Mi liderazgo allí era por simple nominación y no por esa autoridad que otorga la experiencia académica en la cátedra y la investigación, por lo cual no me atrevía a forzar el avance. Con los comisionados representantes del área de Lenguaje, fue posible la ejecución de interesantes malabarismos conceptuales. Ellos aproximaron sus signos lingüísticos (textos) a mis signos paralingüísticos (gestos e imágenes). Supe que, en sus clases, aplicaban un modelo de análisis basado en un autor primordial, llamado Roman Jakobson. El modelo asigna una función por cada componente del proceso comunicativo. La función expresiva (el emisor), la función conativa (el receptor), la función referencial (el referente), la función metalingüística (el código), la función poética (el mensaje) y la función fática (el canal). Con estas pautas, indicaban a sus estudiantes la aplicación de tal modelo para analizar diversos tipos de productos comunicativos que, si bien casi siempre exhibían combinaciones de textos e imágenes, se sacrificaba un tanto la riqueza polisémica de estas. Fue entonces cuando los profesores semiólogos, con Ana Lucía Jiménez a la cabeza, pusieron sobre la mesa a Roland Barthes que en mucho ayudó a congeniar las posturas de los lingüistas, con los conceptos maestros de connotación y denotación.

Con los días, me fui dando cuenta de que las discusiones se radicaban en sus intenciones no explícitas, como la búsqueda de una posible justificación de la presencia en el nuevo pregrado, de unas asignaturas llamadas Comunicación I, II y III ofrecidas

por esas áreas, otras de Lenguaje I y II, más otros dos niveles de Semiótica. La pretensión era enriquecer el discurso del diseño con los elementos de estas otras vecindades disciplinarias, referidos sobre todo a la matriz cultural que engendra el lenguaje, en sus dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas. Por un momento, juzgué esta intención como afán colonizador de saberes sobre el nuevo territorio que estaba por abrirse, pero luego aprecié como positivos tales aportes, aunque sabía que, con un solo nivel de materias dedicadas a esos discursos, era suficiente para que nuestros futuros estudiantes los percibieran útiles y pertinentes, y no rellenos en el pênsum, tal como sucedió con las primeras cohortes, antes de la debida rectificación. Fue quizá un precio que se tuvo que pagar, debido al nicho académico en donde se alojaría el naciente programa dentro de la universidad, pero que, al final, significó generar un rasgo distintivo del pregrado.

Atisbando hacia el vecindario

Bastó con mirar hacia el sur del continente para que descubriésemos interesantes fuentes teóricas que aproximarían los discursos de la comunicación con el diseño, provenientes de los directos herederos de Tomás Maldonado y su particular visión bauhausiana de diseño, cultura, sociedad y comunicación, desplegada en la Universidad de Buenos Aires tras su regreso de la Escuela de Ulm. Desde esta, accedimos a la lectura de María Ledesma, Leonor Arfuch y Norberto Chaves, autores en

colaboración del libro *Diseño y comunicación* de 1997, y a la correspondiente obra de Jorge Frascara titulada *Diseño gráfico y comunicación*, de repetidas reediciones desde 1988.

En una mirada hacia el norte del continente, divisamos un destacado aporte en teoría e historia del diseño, en una síntesis del maestro peruano Juan Acha, profesor de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, titulada *Introducción a la teoría de los diseños*, y editada por tercera vez en 1995. Su exposición en paralelo de la naturaleza de las artesanías, las artes y los diseños, ayudó en sumo grado a definir sus diferencias y afinidades.

Nos llegó también una fuerte corriente trasatlántica llamada *Enciclopedia de Diseño*, coordinada por Joan Costa, principalmente en los tomos *Imagen Global* y *Grafismo Funcional*. Tuvimos, además, en nuestras manos la publicación *On Trademarks: de marcas y símbolos*, libro basado en la tesis presentada por David Consuegra para optar por el máster en la Universidad de Yale, quien, en 1967, había fundado el Programa de Diseño Gráfico de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Un absoluto: el contexto como determinación relativista

Aprendí entre líneas durante el proceso de estudio con mis colegas comunicólogos, una ocurrente manera de presentar el concepto que encierra el término "contexto", cuando, de manera didáctica, descomponían la palabra con-texto, para significar que "es lo que va con el texto determinándolo".

Explicación desde la cual cuestionaron la obra de Donis Dondis titulada, editada en 1984, por quinta vez, por la Editorial Gustavo Gili, libro que propuse como fuente de primer orden para nuestra tarea, pues consideraba que tantas ediciones, en tan prestigiosa casa editora especializada, daba cuenta de su calidad y acogida. Sus críticas se radicaban en la tesis allí planteada acerca de la existencia de una cierta alfabetidad visual con pretensiones de universalidad, lo cual contravenía desde una perspectiva culturalista, la obsesiva idea de mis interlocutores acerca de la entera dependencia de los códigos de sus contextos generadores. Tampoco les valió mi argumentación de apoyo a Dondis calcada de la Escuela de la Gestalt, cuyas leyes o principios yo consideraba casi que irrefutables. Aducían la imposibilidad de generalizar en ciencias sociales, dada la variabilidad infinita de lo humano, máxime si de procesos de percepción se trata, pues, en ellos, los patrones y matrices culturales hacen la diferencia.

La gota que rebosó la copa, en uno de nuestros ágapes conceptuales, resultó ser la obra del arquitecto argentino Guillermo González Ruiz, editada por Emecé, en 1994, bajo el título de *Estudio de Diseño*. Allí el autor plantea el concepto del pensamiento proyectual como base epistemológica inherente al diseño en sus diversas modalidades: arquitectónico, objetual, comunicacional; y donde explica, en el capítulo segundo, *el diseño como ciencia proyectual*, lo que colmó la paciencia de mis colegas, para quienes dicha consideración

era mínimamente un atrevimiento, pues el estatus de ciencia ni siquiera lo tenía su muy ponderado discurso sobre la comunicación, al que situaban modestamente como campo de saberes. Ante esta actitud, solo acaté en recordarles que, en otras universidades, el diseño se posicionaba a tal nivel, que daba lugar a constituirse en unidades académicas o facultades, cobijando pregrados en arquitectura, diseño textil, diseño de indumentaria, diseño gráfico y otros. Igual les recalqué que, en nuestro caso, bien podrían extenderse los alambrados del campo de lo comunicacional, para acoger la propuesta del nuevo pregrado, movimiento preferible a un forzado salto del cerco, pues la propuesta estaba predestinada por la decisión institucional de ubicarla dentro de la Facultad de Comunicación.

Tal vez por el natural cansancio que se experimenta cuando se revisa tantas veces un tema que parece siempre insuficiente por los sucesivos horizontes divisados cada vez que se avanza, fue preciso ir cerrando el asunto para llegar a la concreción de los textos necesarios para presentar el documento básico del nuevo programa.

La emergencia de un camello

Acordamos asimilar al diseño como parte de un problema de comunicación, definiendo la *producción de formas* como resultado de procesos de producción de objetos portadores de significación con cierta previsión de sus efectos sobre su percepción y uso; siempre y cuando su configuración se adecúe para favorecer

las funciones para las cuales se proyectan. Desde este orden de ideas, *“el mensaje de la forma”* se planteó como resultado de un trabajo expresivo de codificación y de un correspondiente trabajo perceptivo de decodificación de sus propiedades físicas y conceptuales, por lo cual puede hablarse de *“el lenguaje de la forma”*, con sus dimensiones semánticas, sintácticas y pragmáticas y, por supuesto, considerando las determinaciones de los contextos culturales que todo lo relativizan.

Me pareció tan intrincado este discurso resultante, que era semejante al camello que, para algunos diseñadores, dada su forma algo contrahecha, debe su diseño al trabajo de una comisión, en donde a nadie se le dijo no. Pero, con el tiempo, los mismos estudiantes se encargarían, a su manera, de domesticar el discurso, tal como se manifestó en un detalle anecdótico, cuando las primeras generaciones se enfrentaron a los términos latinos utilizados por la teoría de la comunicación de Martín Serrano para designar al emisor y al receptor como *“ego”* y *“alter”*; traduciéndolos mediante un rústico ejercicio de transculturación, con los nombres de *“Diego”* y *“Walter”*; personajes invisibles que habitaron el entorno teórico del naciente pregrado. Ejemplo un tanto banal, pero representativo de las variadas maneras como nuestros planteamientos en torno a la comunicación gráfica fueron paulatinamente asumidos por parte de la comunidad de estudiantes. Con el tiempo y ante la necesidad de concretar estas ideas derivadas de la elaboración conjunta con mis pares académicos, escribí un

breve ensayo titulado *Siete claves para comprender el diseño de comunicación gráfica*, el cual, aunque inédito, ha circulado por años entre docentes y estudiantes en versión digital.

Por otro lado, se hizo necesario atisbar hacia “la vecindad” académica, por lo cual la comisión revisó algunos pregrados de diseño derivados del paradigma de las bellas artes y artes aplicadas, y otros emparentados vagamente con el paradigma de la Bauhaus. En unos y otros casos, tales filiaciones no eran evidentes, pero estaban implícitas en su trasfondo teórico, en su ubicación en el entramado académico de cada universidad y en los enunciados de sus asignaturas. Esta revisión de los programas pares, no fue tan fácil como lo puede ser hoy, pues no todas las universidades contaban con páginas web institucionales, por lo cual significó visitar las universidades de nuestro interés. Su análisis permitió detectar sus vertientes paradigmáticas, asunto que nos aportó importantes elementos para identificar y acotar nuestra propuesta.

El encuentro con el Hierofante

Caso especial resultó ser la visita a la Universidad del Cauca, a donde acudí en 1997 con el anteproyecto bajo el brazo, con motivo de la realización de un evento académico organizado por uno de sus docentes, el diseñador gráfico Mario Germán Caicedo Zapata y su despacho de diseño Uno Diez Global Communications, denominado como Congreso Nacional de Mentalidad Gráfica, certamen que congregó a destacados

profesionales del diseño a nivel nacional. Conocí allí al maestro David Consuegra, quien, en esa ocasión, ofreció una charla sobre las relaciones entre los conceptos de entorno, contexto, forma, estructura, apariencia, función y contenido. Tomando en sus manos una bacinilla y una cuchara, el maestro simulaba comer de ella, la golpeaba como tambor, se la llevaba a la cabeza como un casco y, finalmente, terminaba advirtiendo al público que no le daría el gusto de verlo sentado en ella, desatando la hilaridad general. Así, mientras explicaba con desenfado su tema, lanzaba las preguntas pertinentes de cuyas respuestas obtenía las pistas necesarias para avanzar en su disertación. Inolvidable lección sobre enseñanza del diseño, mediante la alegre conjunción entre contenido conceptual, ayuda didáctica y forma expositiva.

Antes de la clausura de Mentalidad Gráfica, y por intermediación del propio Mario Germán, conseguí una breve entrevista de cafetería con el maestro Consuegra para enseñarle el proyecto del pregrado. Luego de la protocolaria presentación, abordé al maestro agradeciéndole por la excelente charla ofrecida a los asistentes, y diciéndole que, además de destacado diseñador, era evidente su excelente capacidad de comunicador. Seguí con una breve introducción al proyecto de pregrado en Diseño Gráfico desde el discurso de la comunicación. Antes de emitir opinión alguna miró la rejilla provisional de semestres y asignaturas. Después de formularme algunas preguntas aclaratorias, y con cierto escepticismo, me advirtió que era necesario no perder de vista la naturaleza creativa y experimental del diseño por

encima de los discursos teóricos, los cuales han de surgir desde su misma práctica reflexionada, en conexión con múltiples disciplinas. Finalmente, ofreciendo sus disculpas por la brevedad del tiempo dedicado, me deseó suerte en el desarrollo del proyecto y diciéndome: “No olvide que fuimos *faber* antes que *sapiens*”. Aunque no fue propiamente una bendición, tomé esta entrevista como un encuentro con el Hierofante o Pontífice de la quinta carta del Tarot, proveedor de la armonización de los deseos, entre el sueño de lo posible y el ensueño de lo imposible.

Una denominación con fronteras abiertas

Antes de solicitar oficialmente la licencia de funcionamiento ante el Ministerio de Educación, una última disyuntiva por resolver fue la referida a la denominación del nuevo programa. La discusión se centró sobre cuál sería la expresión más apropiada entre diseño gráfico y diseño visual. Menos mal pudo resolverse desde el propio discurso de los comunicadores. Al considerarse desde la fase de la emisión, juzgamos pertinente atribuirle a un tipo de diseño, el término “gráfico” del *graphein* planteado por J. Costa como descripción. De otro modo, considerado el diseño desde la fase de la recepción, aceptamos como apropiado designarlo como “visual”. Lamentábamos la ausencia en el castellano de una palabra equivalente a la inglesa “*depiction*”, referida a la descripción mediante imágenes. Ahora sabemos que desde la perspectiva del “diseño para los sentidos” el campo de lo visual se amplía a lo multisensorial,

y lo gráfico se amplía a lo multimedial, cuando sonido y movimiento se incorporan al diseño. La opción final por el término *gráfico* obedeció al interés práctico de homologarnos a la tendencia generalizada en el ámbito académico y profesional, aunque yo era partidario de la utilización de un salomónico “slash” entre los dos términos: diseño gráfico/visual.

La concertación nos llevó al nombre para el nuevo programa de pregrado como *Programa de Diseño de Comunicación Gráfica*, en atención a las consideraciones anteriormente descritas. Para empezar, su pénsum integraba asignaturas comunes a su programa padrino de Comunicación Social Periodismo, como aquellas que se ocupaban de las teorías de la comunicación, y las que aportaban los principios de la semiótica para el análisis de la imagen. La expresión gráfica se tradujo finalmente en dos niveles de dibujo, y se completó con la teoría de la imagen. Se denominaron como Compugrafías (tres niveles) a aquellas asignaturas destinadas a la formación de destrezas instrumentales y conceptuales para el manejo de aquellos programas computacionales que ya se utilizaban en nuestro medio profesional, tanto para ilustración como para el diseño editorial.

El taller: más que un espacio físico, un ambiente formativo

Una importante decisión para el diseño curricular fue la adopción de la modalidad del taller (atelier) para las sesiones de clase de las asignaturas integradoras, para las cuales, bajo la denominación de *Talleres de Diseño*, se planteaba el aprendizaje por proyectos y que, a la vez, exigía un mobiliario

distinto a las sillas universitarias. Aunque dicha modalidad era tradicional en las escuelas de arquitectura y artes aplicadas, a la Autónoma de Occidente le pareció, en su momento, algo inusual, sobre todo por la alta exigencia de intensidad horaria (seis horas semanales), cantidad sin igual para el resto de los programas académicos. Hubo que sustentar ampliamente el espacio taller para las asignaturas de trabajo por proyecto, presentando los referentes históricos que le precedían. A pesar de la aprobación final de la propuesta del nuevo pregrado, y ya entrados en su implementación, de tiempo en tiempo ha reaparecido cierta presión institucional para reducir tal intensidad horaria.

Entre el envío de la documentación requerida por el Ministerio de Educación para obtener la licencia de funcionamiento y su respuesta afirmativa, pasaron varios meses. Siguió, entonces, un periodo de promoción del nuevo programa con el apoyo del Departamento de Mercadeo de la universidad; se divulgó la convocatoria por distintos medios de difusión y se visitaron colegios de secundaria.

En julio de 1999, recibimos la primera cohorte de 17 estudiantes del programa, bajo mi coordinación. El reto era doble: atender con eficiencia las expectativas de los jóvenes de quienes habíamos recibido su voto de confianza, y constituir, poco a poco, con el avance de los semestres, un cuerpo profesoral que aportara con propiedad a la ejecución del proyecto. En primera instancia, las asignaturas que ofrecían

contenidos de fundamentación teórica fueron atendidas por los profesores del área de Teoría de la Comunicación, previa aproximación de estos a la conceptualización y a la práctica del diseño en sus diversos perfiles y campos profesionales. Paso a paso, fuimos vinculando profesionales del diseño que, aunque no acreditaban amplia experiencia en docencia, sí presentaban en su portafolio un buen desempeño profesional, y habían salido adelante en el proceso de selección exigido por la UAO desde convocatoria previa. Además, replicamos la estrategia de los profesores comunicadores llamada Seminario Pedagógico Permanente (SPP), espacio semanal de socialización de saberes y experiencias en torno a la labor docente. Vinculándose al inicio por hora cátedra, y luego como docentes de planta, los primeros profesores en su mayoría egresados del Programa de Diseño Gráfico de Bellas Artes de Cali, se integraron al naciente proyecto, entre otros: Blanca Nive Flórez, con amplia experiencia en el medio profesional; Beatriz Eugenia Roa, con su rasgo distintivo por el estudio del color y sus aplicaciones; Diego Fernando Zúñiga, con un amplio perfil con preferencias hacia el dibujo en sus distintos géneros; Gustavo Ramos, enfocado hacia el diseño tipográfico y la producción editorial; Pablo Andrés Sánchez, con gran fortaleza en el diseño editorial; Andrés Lombana, con su versatilidad conceptual y técnica; y vinculado más tarde, Andrés Fabián Agredo, destacado en ilustración y animación. Con ellos fue posible ir constituyendo un sentido corporativo desde la misión profesoral, como

necesaria fortaleza para la completa concreción del proyecto educativo del programa, que pronto sería convocado a constituirse en red a nivel nacional.

De la sapiencia a la sabrosura

Saber y sabor son dos palabras que comparten la misma raíz etimológica, coincidencia que deja entrever la naturaleza sensible del conocimiento. Tal parentesco se manifestó en un suceso académico que, con el paso de los años, resultó especialmente significativo. A mediados de 1999, cuando llevábamos apenas unos meses de desarrollo de nuestro pregrado, recibimos una invitación por parte de algunos líderes académicos del diseño del momento en Colombia, a un primer encuentro exploratorio en torno a una posible asociación. La cita fue en la sede de la Colegiatura Colombiana, en Medellín. Fui enviado por el decano Álvaro Rojas Guzmán, quien figuraba como presidente de la Asociación de Facultades de Comunicación Social (AFACOM), entregándome una copia de los estatutos de dicha agrupación, para presentarlo como un posible referente, tarea que cumplí cuando lo juzgué oportuno, pero sin mayor acogida, pues, a juicio de los asistentes, la intención era iniciar con algo menos estructurado. A pesar de ello, dejé el documento en manos de quien coordinó la jornada. Pasarían cuatro años hasta la constitución formal de la Red Académica de Diseño (RAD).

En la noche de clausura del evento, fuimos invitados a

degustar una tesis de grado, pues un grupo de estudiantes del Programa de Gastronomía presentaban su trabajo final para optar por el título correspondiente. Nunca había disfrutado tanto de una sustentación de tesis. Aunque nos anunciaron antes de servir el postre que este vendría luego de que llenásemos unos formatos como parte de la evaluación de lo que habíamos ingerido, algunos sugerimos invertir el orden para incluir en la valoración el postre, bajo la promesa de no ausentarnos antes de resolver los cuestionarios. Siempre he considerado que no pudo ser mejor el aperitivo con el cual se marcó el origen de lo que sería después la RAD, dada la naturaleza de los saberes y sabores que esta entidad asocia, convocando el buen gusto que se cultiva en el variado campo del diseño e invocando –tal vez, remotamente– la antigua consigna *sapere aude*, del poeta romano Horacio.

Ampliando horizontes

Pasados dos semestres, y debido a que la normatividad de la universidad exigía que, para asumir en propiedad la dirección de un programa académico, debía acreditarse un título equivalente, sugerí para dicho cargo al profesor Mario Germán Caicedo, vinculado al Programa de Diseño de la Universidad del Cauca y a quien, tal como lo mencioné antes, había consultado desde la época del anteproyecto. Caicedo se desempeñaba, a su vez, en la práctica profesional, al frente de su propio despacho de diseño y, al momento, se había convertido en un promotor de la cultura

del diseño en nuestra región, conectándose con los personajes e instituciones de nuestro campo disciplinario a nivel nacional.

Mi sugerencia fue atendida por las directivas, y Mario Germán asumió en julio de 2000 la dirección del programa. Constituimos una buena llave de trabajo junto con el naciente grupo de docentes y estudiantes, ajustando el plan de estudios en algunos aspectos para adecuarlo mejor a los nuevos modos de desempeño profesional de los diseñadores. La asignatura de Teoría de la Imagen mutó a Diseño Básico, entronizando a Wucios Wong. El plan original de electivas que estaba orientado al desarrollo de competencias más cercanas a oficios artesanales que implicaban el diseño como condición plena, tales como vitralismo, cerámica, aerografía, narrativa gráfica, mutó hacia una oferta derivada del manejo de aplicaciones computacionales para la animación, la ilustración digital y el diseño 3D, que irrumpían con fuerza dentro del ámbito profesional como expectativas de innovación.

Pronto el nuevo director desplegó su portafolio de contactos a nivel nacional e internacional, con el fin de celebrar una serie de encuentros académicos en torno al diseño gráfico con el nombre de SUPERVISUAL, convocando a la comunidad académica y profesional. A la primera edición de marzo de 2004 concurrieron figuras como Rubén Fontana y Zalma Jalluf, de Argentina, Antonio Pérez y Félix Beltrán, de México, Carlos Palleiro, de Uruguay, junto a David Consuegra y Manuel Parga, de Colombia.

Los eventos de SUPERVISUAL marcaron toda una época,

pues cada dos años se desplegó esta estrategia de extensión del programa, en las sucesivas cinco ediciones hasta el 2012. Fue memorable el paso de personajes como Juan Velasco, de España, con su experiencia en diseño de infografías para la National Geographic; como el suizo Yves Zimmerman, con su axioma del diseño como comunicación de la identidad de las cosas; como el catalán Enric Satué, con su sapiencia sobre el desarrollo histórico del diseño; como el argentino Lorenzo Shakespear, con su actividad disruptiva en diseño; como el también argentino pero residenciado en Canadá Jorge Frascara y su enfoque social del diseño; como Norberto Chaves y sus sesudas precisiones en la conceptualización y práctica del diseño; más todo un largo etcétera de figuras cimera de variados países y tendencias, y cuya relación completa desborda los límites de este relato.

De los frutos del baobab

Ese mismo año de 2004, recibían su graduación los estudiantes de nuestra primera cohorte, quienes, en su último semestre, habían vivido la experiencia llamada práctica profesional, consistente en su participación dentro de un campo real de desempeño, abiertos mediante convenios con algunas instituciones para garantizar la presencia de nuestros estudiantes en un medio que los acogiera como noveles profesionales. Esta estrategia de colaboración entre academia y medio profesional fue copiada del Programa de Comunicación

Social - Periodismo, donde la fórmula había resultado, por años, exitosa. Desde sus inicios, la eficacia de nuestro Programa de Prácticas ha radicado en la confianza mutua entre la universidad y las instituciones del convenio, asegurando en ambas partes un seguimiento académico y profesional, con un plan de práctica acordado entre las partes, asegurando que las labores del estudiante representen un cierto desafío que ponga a prueba sus competencias, evitando la mera entretención en tareas ajenas a su formación como diseñador.

Ante la creciente población estudiantil, el programa demandó una ampliación en su planta profesoral. Ya en el 2003, se había vinculado el docente Mario Fernando Uribe, quien relacionó nuestro programa con la rica tradición del Programa de Diseño Visual de la Universidad de Caldas, de donde había egresado. Tal relación significó una interesante apertura hacia la producción multimedia y sistemas interactivos. Un tiempo después ingresaron, también egresados de esa misma universidad, los profesores Ricardo Castro y Jorge A. Marulanda.

En el 2003, recibimos con beneplácito la Resolución 3463 del Ministerio de Educación, por la cual se definieron las *"características de calidad para la oferta y desarrollo de los programas de formación profesional en diseños"*, sobre todo porque reglamentaba para estos planes de estudio, un componente proyectual como "eje central de la formación del diseñador, espacio académico para la síntesis de los demás componentes de saber y de práctica implicados en

su formación". A propósito, cuando tuve la oportunidad de estudiar, en el marco de un convenio interinstitucional entre la Universidad Autónoma y el ILCE de México, una Maestría en Comunicación e Innovación Tecnológica, abordé como tema/problema de tesis, la configuración comunicativa del taller como espacio pedagógico. Allí, destacué la razón histórica que sustenta esta modalidad de socialización de los saberes referidos a los diseños, tomando como referencia para el análisis crítico, la forma como dichos espacios pedagógicos se desarrollaban al interior de nuestro programa académico.

Ante la imagen del espejo: entre la credulidad y la credibilidad

La siguiente fase en este relato es un asunto especulativo, no en el sentido de la elucubración, sino en referencia a la magia reproductiva del espejo. La tragedia del mítico Narciso provocada por la insuficiente objetivación del reflejo sobre las aguas tranquilas, ha sido un llamado a la prudencia ante nuestra apariencia frente al espejo. Figura que puede ser una proyección de lo que vemos o una proyección de lo que miramos. Porque el ver es impulso natural, mientras que el mirar es intencional y cultural. Y cuando el espejo son los estándares de calidad fijados por el Ministerio de Educación para que cada programa de pregrado se autoevalúe, la mirada puede ser tan miope como puedan ser nuestras intenciones en el momento de la interpretación de las evidencias en él reflejadas.

A los diez años de nuestra naciente historia y con

seis promociones, decidimos emprender el proceso de autoevaluación con fines de acreditación de nuestra calidad ante los ojos escrutadores de los pares académicos que nos tocaran en suerte. La tarea se inició con la asesoría de la Vicerrectoría Académica de la Universidad. Poco a poco, descubrimos que el espejo era de múltiples caras, una por cada aspecto de los distintos factores que plantea el protocolo del Sistema Nacional de Acreditación. Pero la dificultad no fue precisamente la variedad de planos del espejo, sino las diferentes interpretaciones emitidas desde las particulares miradas de quienes valorábamos las evidencias recolectadas por los instrumentos de rastreo de datos. Las jornadas en las que se analizaron dichas evidencias fueron desnudando nuestra imagen como programa, dejando ver nuestras insuficiencias, deficiencias y eficiencias.

Al principio, el grupo de profesores que se dio a la tarea de interpretación tuvo una mirada tan exigente que, en casi todos los aspectos analizados, quedábamos no solo desnudos sino también rajados, tanto que, como lo advirtió nuestro asesor interno, difícilmente el informe final permitiría justificar la solicitud de acreditación. Así pues, al modular nuestro dispositivo de valoración, mejoró la autoimagen y, consecuentemente, nuestra autoestima. Pero también éramos conscientes del riesgo que corríamos si proyectábamos una imagen maquillada, tan sospechosamente perfecta que induciría al aguzamiento del juicio por parte de los delegados

del Consejo Nacional de Acreditación (CNA).

Enviados los informes respectivos, poco se tardó la visita de pares. La experiencia que la UAO llevaba, en este tipo de situaciones produjo de entrada tal sensación de acogida que la actitud de los académicos evaluadores fue positiva frente a estudiantes, profesores, directivos, egresados y comunidad profesional.

Integraba el equipo visitante una joven profesora que pronto, en esa agenda paralela que se maneja en voz baja durante este tipo de encuentros, la caracterizamos como “la par simpar”, pues, a diferencia de sus colegas, iniciaba de manera recurrente cada pregunta, con la expresión “cuál es el hilo conductor de”, para indagar sobre la lógica del plan de estudios, o la del perfil profesional propuesto, o la de las metodologías implementadas, etc. Como interesados en cuestiones de apariencia, notamos en la profesora un discreto tatuaje que, debido a su rubio cabello corto, se apreciaba como algo semejante a una serpenteante enredadera que, partiendo detrás de su oreja seguía por el cuello, parecía internarse hacia la espalda y, en una muy posterior mirada, notamos algo semejante reaparecía en su tobillo. Aunque ninguno de nosotros lo dijo, cada quien imaginó la posible trayectoria que tomaba el sugestivo detalle lineal, el cual bien podría ser el hilo conductor de sus inquietantes preguntas.

Fue precisamente ella quien manifestó, en su primera intervención, su extrañeza por la ausencia de imágenes de apoyo a las evidencias enviadas, siendo un informe de un programa de

Diseño. Debido al cuidadoso interés del profesor Mario Germán en exponer, en forma paralela a los SUPERVISUAL, trabajos destacados de los estudiantes, poseíamos esos registros fotográficos, los cuales no habíamos incluido pensando que la formalidad de los documentos no lo permitía. Por ello, al segundo día de la visita, abundamos en un extenso álbum fotográfico que dio para escoger entre las muestras de varias producciones de estudiantes y fotografías de locaciones o escenarios académicos. Habíamos descubierto que las evidencias de imagen serían el hilo conductor de la visita.

Resultó ser apreciada como favorable nuestra dependencia del paradigma comunicacional, reflejado en la presencia de los profesores comunicólogos, lingüistas y semiólogos; pero, sobre todo, tal dependencia se juzgó ventajosamente cuando mostramos nuestros formatos de evaluación de las producciones gráficas, incluyendo aspectos más allá de la apreciación formal, con ítems sobre la caracterización de públicos pretendidos o usuarios y sobre efectos perceptivos y de uso. De buena forma, estábamos dando cuenta de ser congruentes con el aforismo pedagógico de “dime cómo evalúas y te diré que tipo de docente eres”.

Finalmente, para fortuna nuestra, el informe provisional emitido al tercer día de la visita de pares académicos fue favorable. Meses después, llegó la resolución del CNA que nos concedía la acreditación de alta calidad por cuatro años.

Esa primera acreditación marcó, a la vez, un punto

de llegada y de partida. El periodo fundacional culminaba con ella, cosechando lo sembrado en años de búsquedas epistemológicas, mediando entre la doxa y la praxis. Se iniciaba un periodo de fortalecimiento de la investigación y la producción intelectual de los profesores, pautas sugeridas por los primeros pares evaluadores.

Al cierre: rememorando los comienzos y pautando el futuro

En octubre de 2019, la Universidad Autónoma de Occidente celebró los 20 años de fundación del Programa de Diseño de Comunicación Gráfica, con un evento académico en donde se repasó la memoria desde los tiempos iniciales, con las sucesivas acreditaciones de la calidad obtenidas por el desempeño eficiente en docencia, investigación y extensión. Estuvimos citados algunos de quienes, en estas dos décadas, hemos tenido la oportunidad de colaborar en el desarrollo de su historia: directivos, docentes, alumnos y exalumnos. Durante la celebración, tuve en mente la imagen de un robusto baobab con dos décadas de crecimiento.

Es pertinente notificar que, hace poco y en una reorganización interna, la Universidad Autónoma de Occidente constituyó una naciente Facultad de Arquitectura y Diseño, en donde se ha integrado el pregrado de Diseño de Comunicación Gráfica, abriéndose para este otro interesante periodo en su trayectoria académica.


Por último, considero afortunada la condición previa, según

la cual los textos propuestos para la convocatoria CHIRIBIQUETE deberían caracterizarse más por la expresión en primera persona, a partir de las experiencias de vida de los autores, que por la forma expositiva en tercera persona típica de los discursos académicos. Aunque confieso que, al principio, experimenté cierta dificultad en la producción de un relato casi autobiográfico, debido a que he estado más acostumbrado a la redacción de informes y documentos institucionales. Valoro sobremanera la oportunidad ofrecida por la RAD a los participantes, al preferir el rastreo de las vivencias como datos de conciencia, por encima de la recolección de aquellos datos que llamamos “objetivos”, propios de ciertos procesos investigativos que intentan inútilmente alejarse de la subjetividad. Quizá, por esta misma razón, el propio Umberto Eco, además de otros géneros, recurrió de forma magistral al discurso novelado para exponer ciertas realidades, solo perceptibles en la profundidad y sensibilidad de la naturaleza humana de sus personajes, con sus fortalezas y debilidades.

Agradezco particularmente a mi colega y amigo Mario Fernando Uribe, quien me animó a participar de CHIRIBIQUETE, intuyendo que un relato de las vivencias que, en buena parte, hemos compartido con nuestros compañeros de ruta en la docencia, podría ser parte del panorama del diseño que la RAD desea mostrar.



Epígrafe historiográfico



**Epígrafe
historiográfico**
Apuntes para
interrogar la historia
del diseño gráfico

Neftalí Vanegas Menguán

Universidad de los Andes
nvanegas@uniandes.edu.co

RAD.crbqt.2024.1.315



Preámbulo

Este ejercicio teórico-visual aborda algunas preguntas que podrían llegar a ser consideradas pertinentes en la historiografía del diseño gráfico en Colombia. A través de la práctica del montaje de imágenes y conceptos a manera de Atlas, la idea es desarrollar una máquina de significados mediante la configuración de un conjunto de contenidos visuales y de algunos textos que las acompañan. Las conexiones entre ellas y las potenciales ideas que de este panorama surjan, son el juego simbólico en el cual, más que establecer enunciados categóricos, lo que se busca es nutrir el espacio de la discusión, alimentar las inquietudes y proponer otras lecturas del fenómeno histórico en el diseño.

A través de un esquema básico de enunciados o preguntas, se intentará establecer una reflexión de tipo teórico-visual que enriquezca el panorama de la historiografía del diseño en el país y que, de paso, abra el espectro de aproximaciones a este tipo de ejercicios discursivos, muy de la mano de la imagen como centro neurálgico de pensamiento. **En diálogo con el esquema propuesto y como pretexto a esta aproximación, se propone acercarse a un fenómeno concreto de la historia del diseño gráfico en Colombia: algunas ilustraciones de Sergio Trujillo Magnenat durante la década de los años treinta, en el diario El Tiempo y la revista Acción Liberal (en texto rojo). Ello, como vértice**

conceptual y gráfico, nos abre la puerta al entendimiento de un momento concreto de nuestra cultura visual y su relación con la construcción del relato histórico.

El carácter “fragmentario” y “epigráfico” (de línea claramente benjaminiana) es, asimismo, una evidencia de la no linealidad requerida para abordar el terreno de la historia, de la “actualidad” de las cuestiones y de lo dinámico del contexto en el que se mueven los diseños. De esta manera, en tanto, se establecen los cuestionamientos o preguntas. El propósito es, igualmente, establecer un diálogo natural con algunas citas entendidas también como imágenes del pensamiento. Dicho diálogo, así como las imágenes visuales que se proponen, son la materia prima de las preguntas mismas y el camino que abona esta red de significados y que potencialmente enriquecerá el campo de la historia del diseño.

Acerca de Sergio Trujillo Magnenat se ha dicho mucho. Su figura se acomoda fácilmente en el panorama de la historia del diseño gráfico en Colombia y, en gran

medida, resulta sencillo comprender su lugar en este discurso. Las innumerables e icónicas piezas que produjo en sus años más productivos han sido motivo de –igualmente– incontables referencias. Quienes somos (como diseñadores), en buena parte, herederos de ese legado, estamos en deuda de revisar con una mirada crítica y generosa el trabajo de Trujillo y nutrir mucho más esta discusión.

La paternidad del diseño gráfico que se le atribuye ha sido reforzada con una lectura plena de adjetivos (merecidos por demás) que no han permeado en un entendimiento de la complejidad de los aspectos relevantes para hablar del diseñador. En otras palabras, la mirada hecha sobre Trujillo ha estado carente de cuestionamientos y poco nutrida de discusiones historiográficas sensibles a las particularidades de un oficio que, como el diseño gráfico y la ilustración, aún se encontraba en estados aún primarios en Colombia durante las primeras décadas del siglo XX. Tal panorama siempre me planteó más preguntas que respuestas,



1.



2.



3.



4.



5.



6.

La propia organización de las imágenes condiciona el desarrollo de esa organización haciendo que el Atlas se convierta en una gran «red de memorias» que modifica su sintaxis resituando continua y fraccionadamente al espectador, adaptado a una dialéctica interactiva y fugaz, en diferentes espacios y tiempos.

Ana María Guasch, *Arte y archivo, 1920 - 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*

Sobre pizarras negras móviles, el historiador (Warburg) dispuso reproducciones fotográficas de obras de arte de Oriente, la antigüedad clásica y Renacimiento junto con recortes de anuncios y fotografías contemporáneas, para evidenciar los patrones gráficos comunes. Y de esta forma, el investigador y su equipo estudiaron las formas y la red de relaciones de las imágenes, componiendo una cartografía abierta, una forma de conocimiento por montaje. Una alternativa metodológica que cuestionaba las dificultades que los historiadores del arte le habían atribuido a las imágenes como vehículos de representación.

Verónica Elizondo

junto con una silenciosa sospecha acerca de cómo el diseño ha pretendido construir su propia historia.

Personalmente, considero que dicha situación requiere no solo de mayor conciencia alrededor de la urgencia de este tipo de reflexiones, sino de la necesidad imperativa de construir criterios sensibles y específicos a la complejidad del diseño gráfico como fenómeno inherente a la vida interna de la cultura. Hacer del trabajo de Trujillo un fenómeno actual requiere una aproximación que nos permita entender la historia del diseño como un asunto vivo y en transformación.

Todo catálogo es una máquina para atrapar la realidad. También es la expresión de un deseo de saber o, quizá, más modestamente, de arreglar. Quien cataloga se parece a un jugador. A un intelectual también.

María Negroni,
Pequeño mundo ilustrado

Todo el universo en su conjunto: un almacén de imágenes y signos.

Walter Benjamin, *Obra de los pasajes*

En algún momento y como parte del proceso de desarrollo natural de los diseños, la pregunta por la historia y la teoría se nos hizo más que necesaria. Bien, como parte de los requerimientos profesionales en un esfuerzo por aportarle a las disciplinas un sentido de madurez académica; o como una inquietud que venía tomando fuerza en los contextos tanto institucionales como los relacionados con la práctica. Esa doble naturaleza del surgimiento de la historia en el mundo de los diseños no hizo otra cosa que intentar dominar el caos de ideas y propuestas que, en el entorno de lo estrictamente proyectual, parecía no tener cabida.

Se trataba de un “despertar” del diseño enunciado desde la dimensión histórica y que se encaminaba a darle a la disciplina un soporte, el cual sirviera de contrapeso a una labor que era percibida exclusivamente desde el “proyecto”.

Es así como, a la falta de un terreno propio en el contexto reflexivo de los diseños, quienes teníamos algún tipo de inquietud teórica, echamos mano de

¿Para qué la historia?



disciplinas adyacentes que, por vecindades aparentes, les dieron a los discursos históricos unos primeros tintes particulares. La historia del arte, la semiótica, las teorías de la comunicación, entre otras, fungieron como herramientas de trabajo en la compleja tarea de establecer una primera aproximación historiográfica para el diseño.

Si bien son valiosos todos estos primeros resultados, valdría la pena pensar si acaso no es pertinente una formulación conceptual (historiográfica) más concreta y específica para el diseño; o hasta dónde es viable este tipo de préstamos teóricos con respecto a una disciplina tan cambiante y elusiva como lo ha sido el diseño por naturaleza.

Comprender quién se es o cuándo se es

En ciertos casos, pareciera que la historia posee una suerte de sombra freudiana que se representa en esa búsqueda del “padre”, del origen perdido, del ancestro lejano. La historia del diseño gráfico también puede padecer de ese extraño y fascinante patrón conceptual. En ese sentido, el trabajo de Trujillo (padre del diseño en el país) es una muestra clara de esta inquietante sombra histórica.

Por mucho tiempo, las narrativas producidas por la historia del diseño gráfico ubicaron (con razón) a Trujillo, en un lugar de privilegio, lo equipararon al nivel de las prácticas artísticas, en un esfuerzo por poner su trabajo en un espacio de legitimidad, pero sobre todo revisando su producción con el lente de las artes, visión que pudiese llegar a ser limitante para una obra tan compleja y tan rica como la del ilustrador, en décadas como la de los años treinta.

El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar del pensador más que el caleidoscopio en las manos de un niño, que a cada giro destruye lo ordenado para crear así un orden nuevo.

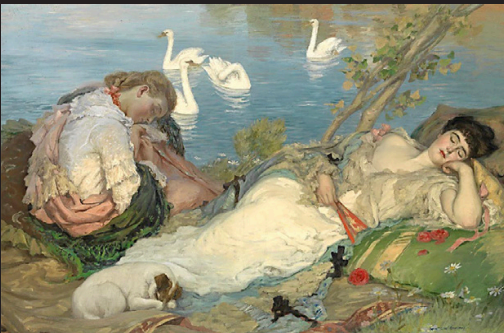
Walter Benjamin, *Parque Central*



2.



3.



4.



5.



6.



7.

Sin duda alguna, las búsquedas y acercamientos al fenómeno gráfico representado por Sergio Trujillo son muy valiosas. Sin embargo, no ha sido del todo claro qué se obtiene o qué se busca.

En la indagación por nutrir la discusión acerca del legado de Trujillo en la historia del diseño en el país, bien valdría la pena superar la fascinación por su trabajo y construir preguntas más significativas, convertir ese conjunto de ilustraciones en un archivo de interrogantes, abandonar la comodidad de los adjetivos y, tal vez, así, lleguemos a un entendimiento más interesante de quiénes somos como diseñadores hoy.

No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie.

Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura ese tiempo vacío y homogéneo, sino el cargado por el tiempo-ahora.

Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*

El deseo de construir una identidad profesional propia para los diseñadores gráficos impulsó el desarrollo de una crítica y una teoría del diseño y fue, asimismo, el motor del entusiasmo que un buen número de ellos comenzaron a sentir por la historia del diseño gráfico, ya a finales de la década de 1970.

Rquel Pelta, *Construir el discurso. Los diseñadores gráficos anglosajones y la historia en las dos últimas décadas del siglo xx.*

Resulta curioso detenerse a pensar cómo la historia del diseño gráfico ha sido protagonista en ciertos ámbitos académicos y creativos en el país, en los últimos tiempos. Más allá de la aparente necesidad institucional de construir una línea de investigación en las historias, vale la pena pensar ¿cuál es el aporte de este florecimiento de los relatos históricos a la disciplina del diseño gráfico?

En algún sentido, podríamos ser víctimas de una cierta obsesión con el pasado, amarrada a esta cultura del fetiche histórico que, en su permanente búsqueda de pretextos, nos arroja a la cacería de piezas consideradas retro-hip en la marea de los intercambios y los posts de las redes sociales, fruto todo ello, de ese mismo juego de la añoranza pseudorromántica por los tiempos pasados. Dicho ejercicio, aunque válido, también resulta interesante, porque evidencia la facilidad del uso que se le da a estas piezas (¿históricas?) y la poca discusión o cuestionamientos que generan. Así, la historia pareciera ser un

¿Por qué la historia?

lugar de cómodo acceso para diseñadores y no diseñadores, en el cual, con la misma comodidad, se miran y acumulan los fenómenos del diseño, sin preguntas de fondo, sin desencuentros fértiles, sin la necesaria mirada crítica que propone una lectura vital y eficaz para los fenómenos del presente.

Pese al carácter un tanto incierto de la recepción del trabajo gráfico de Sergio Trujillo en el país, además de la muy escasa literatura seria y valiosa al respecto, el ilustrador ha sido considerado el padre del diseño en Colombia. La definición obedece a que, efectivamente, Trujillo, durante muchos años, desarrolló su trabajo en el campo gráfico. No obstante, aproximaciones a esta faceta del ilustrador, en general, no pasan de ser un inventario de piezas y ejercicios gráficos, en donde se hace evidente la ausencia de criterios historiográficos claros y efectivos para la disciplina.



1.



2.

Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación.

Walter Benjamin, *Obra de los pasajes*

Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «tal y como ha sido» [en palabras de Ranke]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro.

Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*

En este panorama, el trabajo de Trujillo en los medios impresos aparece como un fenómeno cultural a través del cual la imagen se instaure contundentemente en el núcleo en la vida cotidiana, configurando así un perfil del tiempo en donde los impulsos más íntimos, los anhelos o los fracasos confluyen en una imagen de la historia. En la cultura visual del país, es posible encontrar en el diseño gráfico de Trujillo, un conjunto de imágenes significativo con respecto a una mirada que intenta restituir el valor de los medios impresos en la historia de Colombia.

La complejidad del fenómeno histórico, que se manifiesta a través de las imágenes, solo es un punto de partida para comprender la vitalidad de los discursos que permanentemente las alimentan. Es desde esa misma vida interna de la imagen y a partir de su relación con la historia, en donde se reintegra al pensamiento y se hace nuestra, se hace actual. Las múltiples aristas de este fenómeno permiten construir un mapa mediante el cual es posible explorar lo intrincado del campo, en el que las significaciones, las narrativas, los creadores, las ideas y las audiencias se transforman en un constante proceso de agitación, donde es protagonista la imagen.

Así, la imagen nos permite comprender su naturaleza más allá de lo visual, ingresando al terreno de la metáfora histórica, como parte del proceso de construir sentido a ciertos fenómenos que nos aparecen lejanos en el tiempo. Ciertamente, como metáfora nos obliga a una lectura más dinámica, vital en su naturaleza cambiante como lo es el tiempo mismo.

¿Qué es la imagen en la historia?

Se trata, entonces, de aspirar a ver (leer) la imagen no únicamente como la “ilustración” de un fenómeno colectivo, social o ideológico; sino asumirla como el fenómeno mismo, con sus reglas propias, sus contradicciones y una naturaleza, la cual no siempre se nos aparece tan clara en el desarrollo de las historias.

De este modo, en el presente ejercicio conceptual, la imagen sobrepasa su naturaleza estrictamente visual y se conecta con la histórica. De allí la relevancia de nuestro diálogo con las citas y los epígrafes, porque, desde esa misma transposición de símbolos y significados – desde diversos frentes literarios–, es desde donde se enriquece el panorama teórico donde cobran sentido nuestras preguntas, ejes centrales de la reflexión.

La luz que arroja sobre el camino la noción de “imagen” en las ilustraciones producidas por Trujillo, proporciona dos niveles de aproximación. De un lado, se trata de reconocer en la imagen una existencia basada en la contradicción, como signo vital de su fuerza y de la polaridad imprescindible de sus niveles de significación. De otra parte, la imagen se asume como instrumento para hacer una lectura crítica de la historia, en la que se admita a la misma como protagonista de ideas y pensamientos en el tiempo.

A través de una perspectiva combativa sobre el trabajo de Trujillo, se hace posible avanzar hacia la construcción de una mirada sobre el fenómeno de la ilustración en Colombia, durante la década de los años treinta, guiados por las potencialidades de la imagen como signo vital de la cultura y manifiestos claramente en un trabajo incansable y con grandes posibilidades de exploración histórica y gráfica.

1.



3.



2.

Cuando utilizan imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario. En los casos en los que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones.

Peter Burke, *Visto y no visto*. El uso de la imagen como documento histórico

4.





5.

Quizá el problema no esté solo en las imágenes, sino en la teoría y, de forma más específica, en una cierta imagen de la teoría. La noción misma de una teoría de las imágenes sugiere un intento de controlar el campo de representaciones visuales con el discurso verbal.

W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*



Esta aproximación implica el riesgo de ampliar el rango de preguntas, así como el ingreso de otras narrativas que sean conscientes de la complejidad de fenómenos que, como la ilustración en los medios impresos, atraviesan nuestra vida cotidiana. Allí, además, debemos encontrar miradas alternativas al fenómeno gráfico, en donde nuestra responsabilidad es hacer del objeto de estudio –la imagen–, un interlocutor de nuestra aproximación al mundo. Permitirnos ese privilegio es un desafío, con el fin de entender que una pieza gráfica no solo se relaciona con el grupo social para el cual se hizo, sino que sigue siendo vital y absolutamente “actual” para las generaciones futuras, para nosotros, hoy.

(...) Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen en el centro neurálgico de la “vida histórica”. Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee –o más bien produce– una temporalidad de doble faz: lo que Warburg había captado en términos de “polaridad” localizable en todas las escalas del análisis, Benjamin terminó de captarlo en términos de “dialéctica” y de “imagen dialéctica”.

Georges Didi-Huberman,
Ante el tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes

With a palm full of stars
I throw them like dice
(repeatedly)
On the table (repeat,
repeatedly)
I shake them like dice
And throw them on
the table repeatedly
(repeatedly)
Until the desired
constellation appears

Björk, Desired
constellation

CHIRIBIQUETE

El infinito de la estética es un sentimiento que se deduce de la finita y completa perfección de la cosa que se admira, mientras que la otra forma de representación de la que hablamos sugiere casi físicamente el infinito, porque de hecho este no termina, no acaba en la forma. A esta modalidad la llamaremos lista, elenco o catálogo.

Umberto Eco, El vértigo de las listas

¿Quién escribe la historia?

Ha de exigirse
del investigador
abandonar una
actitud serena,
la típica actitud
contemplativa,
al ponerse
enfrente
del objeto;
tomando así
conciencia de
la constelación
crítica en la cual
este preciso
fragmento
del pasado
encuentra
justamente a
este presente.

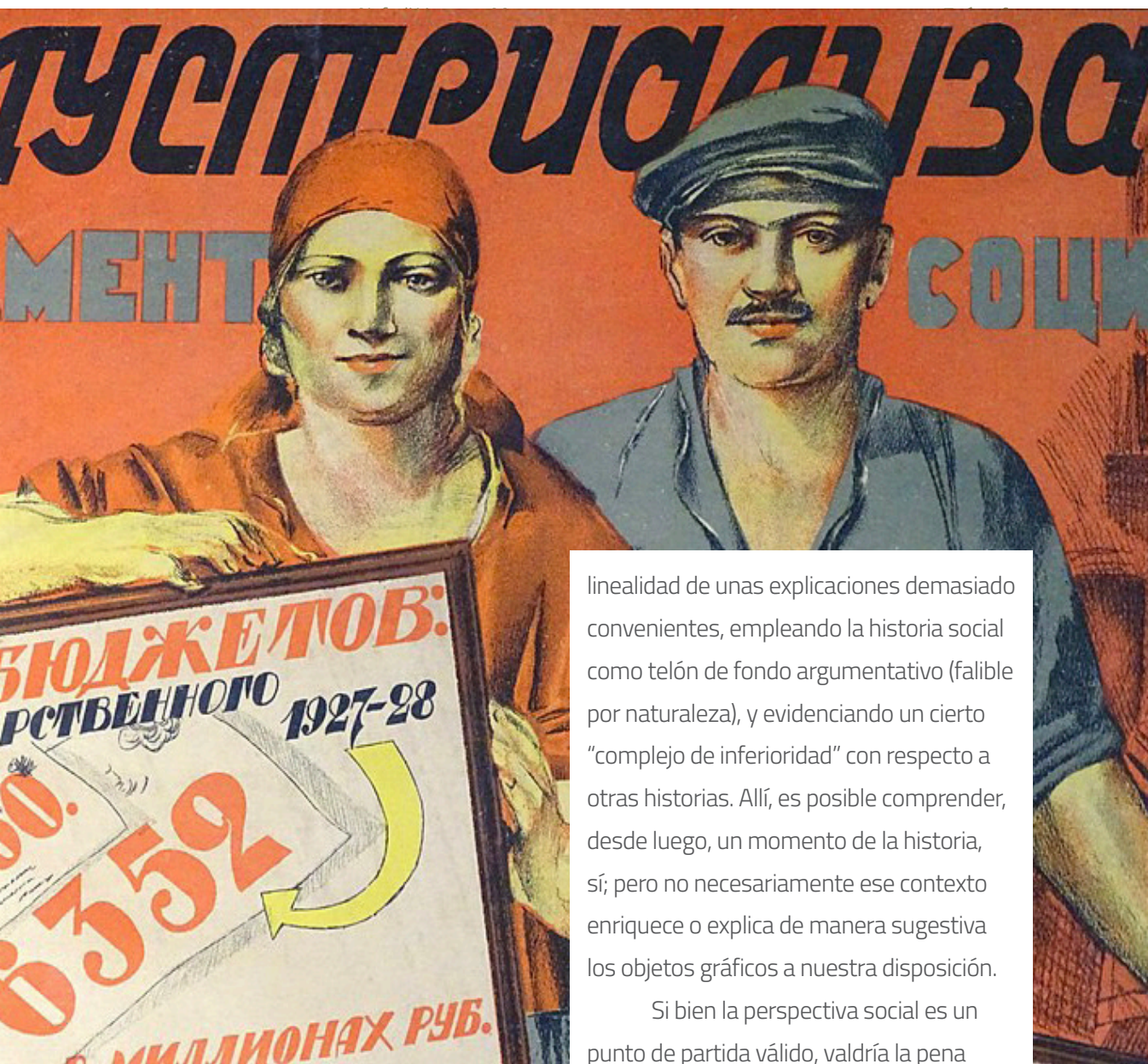
Walter Benjamin,
Obras II

Los tiempos de la historia

Existe, en una gran parte de las narrativas históricas de diseño gráfico, una suerte de obsesión con lo lineal, con la geometría en la construcción de los contextos que pretenden dar explicación a los fenómenos gráficos. La aparente explicación de la dinámica tiempo histórico versus el fenómeno gráfico, resulta tan cómoda como sospechosa. Es la razón por la cual el relato histórico se estableció, desde una implacable "ley de contextos" en la que, al indagar por las circunstancias sociales, económicas, políticas, etc., se intentaba construir una argumentación aparentemente completa para el estudio de los objetos visuales y gráficos.

En una filiación extraña por las cronologías, muchos relatos históricos (diseño gráfico) se han dedicado a la





linealidad de unas explicaciones demasiado convenientes, empleando la historia social como telón de fondo argumentativo (falible por naturaleza), y evidenciando un cierto “complejo de inferioridad” con respecto a otras historias. Allí, es posible comprender, desde luego, un momento de la historia, sí; pero no necesariamente ese contexto enriquece o explica de manera sugestiva los objetos gráficos a nuestra disposición.

Si bien la perspectiva social es un punto de partida válido, valdría la pena pensar en un marco de referencia que no necesariamente se viera en la obligación metodológica de enfrentar los productos gráficos a contextos históricos, que no siempre resultan enriquecedores en la tarea de abordar las narrativas de la historia del diseño.

1.

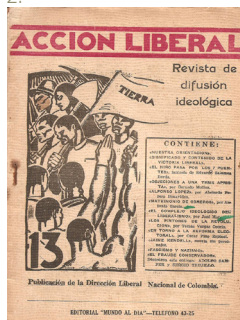
La década de los años treinta en el país estuvo determinada, mayormente, por un ánimo reformista y transformador que caracterizó un tiempo de transformación en Colombia que, a su vez, se ve claramente identificado con la promoción de una serie de políticas de cambio, las cuales, en nombre del progreso, introdujeron los gobiernos liberales de esos años. La incipiente transformación del perfil político, económico y social de la nación, iniciada en 1930 con el mandato de Enrique Olaya Herrera, se vio continuada por los ánimos de cambio enunciados por los siguientes periodos presidenciales, en cabeza del partido liberal (Alfonso López Pumarejo, 1934- 1938; y Eduardo Santos, 1938- 1942).

El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad.

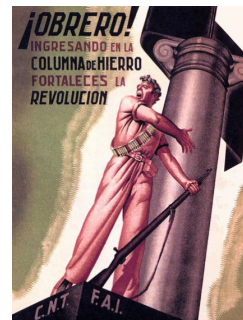
Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*



2.



3.



4.



5.



6.



7.

El continuum de la historia
es el de los opresores.

Walter Benjamin 8.



El estudio de la producción-recepción del trabajo de Sergio Trujillo, en ese tiempo, claramente, no son la manera única y primordial de comprender el corpus de ilustraciones producidas durante esa época. Resulta claro que intentar comprender el

decurso de los acontecimientos de la historia social de una época, no implica que dichos sucesos determinen la lectura, comprensión o interpretación de los fenómenos del diseño gráfico.

Gran parte de los discursos históricos que hacen referencia a Trujillo, plantean una cierta correspondencia entre los acontecimientos históricos y el alcance de la producción del diseñador, bien desde lineamientos políticos o desde algunos movimientos artísticos. Sin embargo, el conjunto de la producción visual del diseñador no necesariamente se ajusta a esa revisión histórica. Las condiciones de circulación de las imágenes, así como la vitalidad de su trabajo en los medios impresos, sugieren abordar el fenómeno sin las ataduras de las líneas de tiempo o de los contextos históricos de cajón.

El estudio de la producción-recepción del trabajo de Sergio Trujillo, en ese tiempo, claramente, no son la manera única y primordial de comprender el corpus de ilustraciones producidas durante esa época. Resulta claro que intentar comprender el

decurso de los acontecimientos de la historia social de una época, no implica que dichos sucesos determinen la lectura, comprensión o interpretación de los fenómenos del diseño gráfico.

Gran parte de los discursos históricos que hacen referencia a Trujillo, plantean una cierta correspondencia entre los acontecimientos históricos y el alcance de la producción del diseñador, bien desde lineamientos políticos o desde algunos movimientos artísticos. Sin embargo, el conjunto de la producción visual del diseñador no necesariamente se ajusta a esa revisión histórica. Las condiciones de circulación de las imágenes, así como la vitalidad de su trabajo en los medios impresos, sugieren abordar el fenómeno sin las ataduras de las líneas de tiempo o de los contextos históricos de cajón.

Resulta muy significativo que el Jugendstil fracasara en el interior, y en consecuencia en la arquitectura, y haya en cambio obtenido en plena calle, como cartel, tan buenos resultados [publicitarios].

Walter Benjamin, *Obra de los pasajes*



La dinámica del montaje resuena en la identidad de la historia moderna y en las prácticas artísticas o creativas que patentan una “otra” mirada, sobre todo a ciertos productos culturales, en las primeras décadas del siglo XX.

Si bien en la práctica el ejercicio mismo del montaje no resulta completamente “nuevo” (¡qué horror esa palabra!), la presencia de este tipo de manifestaciones nos enfrenta a una

1. conciencia transformada sobre el mismo desarrollo de la cultura. La fragmentación, articulación, contraposición, yuxtaposición, entre otros elementos, se fueron filtrando en la mirada moderna sobre el tejido cultural, donde la identidad de lo social y de las condiciones de vida estaban en juego. De allí, la pertinencia del “montaje” en la filosofía, la literatura, el cine, las prácticas artísticas, la poesía, entre muchos otros fenómenos.

Máquina para producir significados



La poesía es una conciencia del mundo, una forma particular de relacionarse con la realidad.

Andrei Tarkovsky

Para la construcción de la narrativa histórica, el montaje se nutre de la perspectiva filosófica que Benjamin presenta, entre otros aspectos, como imagen dialéctica o como revelación de un momento de verdad. En esa misma línea, la historia se ha apropiado de ese “mecanismo” y nos permite comprender aquello que no es tan evidente por fuera de la colisión de contenidos que el montaje sugiere. Como aparato sinuoso y deliberadamente conflictivo, el montaje se convierte en una enorme oportunidad de llegar a narrativas históricas al margen de lo familiar, al menos para intentar proponer otras (¿cuáles?) miradas sobre los mismos objetos de la historia.

Desarrollar el arte de citar sin comillas hasta alcanzar el máximo nivel. La teoría [...] coincidirá con el montaje.

Walter Benjamin, *Obra de los pasajes*



2.

Enfrentar, entonces, el trabajo de Trujillo implica igualmente acercarse a las múltiples posibilidades del desempeño de la imagen, dentro de la vida social, económica y cultural de los grupos sociales. En ese camino, resulta muy significativo reconocer el rol que cumplen las imágenes en la vida cotidiana dentro de un circuito masivo de reproducción-consumo, en el que claramente estas se convierten en mercancía y se asocian con todo tipo de objetivos concretos, representativos de la vida histórica de las colectividades. Así, las condiciones de producción, recepción, consumo y circulación de la imagen también se vuelven relevantes (aunque no definitivas) en la configuración de una mirada histórica, sobre los objetos de la cultura visual.



3.



4.



5.

Cada montaje (...) libera, este género de paradojas: las disparidades manifiestas son casi siempre marcas de vínculos latentes, y las homologías manifiestas son casi siempre marcas de antinomias latentes. Montar imágenes no tiene aquí nada que ver con un artificio narrativo para unificar los fenómenos dispersos, sino, al contrario, con una herramienta dialéctica en la que se escinde la unidad aparente de las tradiciones figurativas de occidente.

Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo.*

6.

Cultura de la que Trujillo fue un claro representante no solo como productor de contenidos visuales a través de un trabajo como diseñador gráfico, sino también en la medida en que, como parte de ese circuito de intercambio simbólico, seguramente se vio influenciado por el mercado visual presente en las publicaciones impresas (a todo nivel) de la época.

Eisenstein propuso en la teoría y expresó en la práctica la idea de que la yuxtaposición de planos mediante montaje crea una nueva imagen total que va más allá de la simple suma y cuyo significado es el producto de las partes: las imágenes, los planos, no están aislados e interactúan a través del montaje, construyendo significados conjuntos dando lugar a un todo.

www.espinof.com

La construcción del montaje, bajo el mismo pensamiento dialéctico sugiere una instancia destructiva. Cuando se consolida una mirada sobre la imagen, el montaje procura destruir esa aparente comprensión, ya que se requiere de un momento destructivo que garantiza tanto la autenticidad del pensamiento dialéctico como la de la experiencia del dialéctico mismo. El montaje así debe perseguir la colisión de las imágenes, los conceptos y los significados.

Walter Benjamin, *El coleccionista*.



7.



8.

La destinación de una revista es hacer patente el espíritu propio de su época. La actualidad de ese espíritu es más importante para ella que su unidad o claridad; por tanto una revista estaría condenada – como los periódicos– a la insustancialidad más completa si en ella no pudiera configurarse una vida con fuerza suficiente para salvar todo cuanto resulte problemático con base en su propia afirmación.

Walter Benjamin,
*Presentación de la revista
Angelus Novus*

¿Cuál es el papel de la historia?

Si pensamos en la materialidad de la historia en un sentido amplio, apuntado de una parte a la metáfora de los acontecimientos y, de otra, a la valoración de las fuentes y objetos de estudio, se nos aparece en el contexto del diseño gráfico un aspecto que atraviesa la producción de objetos gráficos: el papel.

En la doble significación, encontramos la posibilidad de preguntarnos sobre el rol de la historia y, de manera más sugestiva, acerca de lo que implica esa materialidad, ese contacto con los soportes, las tintas, las encuadernaciones, las huellas de quienes ya tuvieron en sus manos las piezas de diseño.

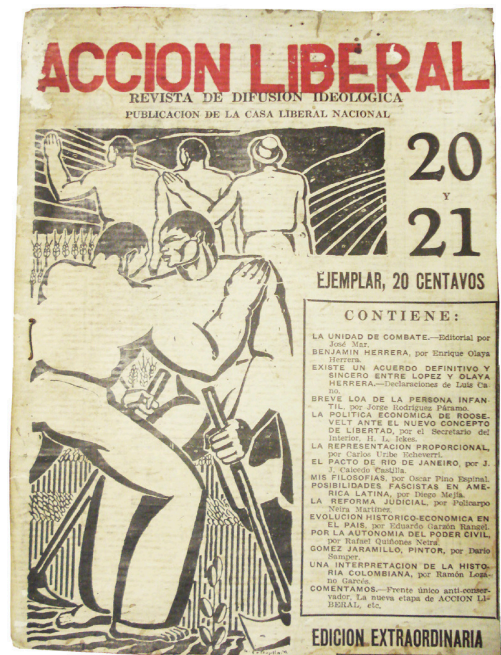
No se trata solamente de pensar en aquello que fue y sigue siendo soporte físico (materia) de las piezas de diseño producidas en una época específica que, en suma, consolida las evidencias tangibles con las cuales cuenta el historiador; se trata también de enfrentar las condiciones de circulación, producción y recepción de este tipo de objetos.

La historia del diseño gráfico siempre ha estado ligada a la historia de los soportes, los medios de impresión, el color, entre otros que establecen, a su vez, las características de las piezas gráficas y cómo estas llegan materialmente hasta nosotros.

Las revistas ilustradas o magazines son instrumentos de difusión ideológica muy representativos de la cultura visual, en la primera mitad del siglo XX en Colombia. Más allá de su carácter estrictamente periodístico, como ejercicio político las revistas permitieron obtener una cierta militancia cultural (desde muchos frentes), evidenciada en aspectos tan variados como los formatos, la tipografía, la ilustración y, en general, mediante los elementos formales que allí se desarrollaron. Junto a otros fenómenos como el boom de los cafés en la ciudad de Bogotá, en la década de los treinta, la prensa ilustrada se consolidó como una de las prácticas culturales y políticas a través de las cuales se ofrecían contenidos simbólicos de forma masiva al pueblo, como señal del ánimo progresista que caracterizó este periodo.



1.



2.

Trujillo no fue para nada ajeno a este fenómeno y, así, no es difícil comprender que la prensa ilustrada le ofreció al diseñador un enorme campo de trabajo y experimentación que supo aprovechar muy bien. Es, tal vez, ese corpus de trabajo de Trujillo (revistas y prensa) el que más merece atención, dada las condiciones de trabajo y producción muy prolíficas (en la década de los años treinta). Dicho trabajo debería verse como un laboratorio visual poderoso que, hasta ahora, no ha sido revisado con el cuidado requerido y, sobre todo, cuestionado de manera crítica, como manifestación de nuestra cultura visual en el siglo XX y de todo lo que dicha situación implica.

El lugar que ocupa una época en el proceso de la historia se puede determinar de modo más concluyente a partir del análisis de sus discretas expresiones que a partir que la época hace sobre sí misma(...)

Sigfried Kracauer, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa* 1.

(...) detalles que habitualmente se consideraban poco importantes o sencillamente triviales, bajos, proporcionaban la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano.

Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*

Benjamin consideraba el mundo de los objetos industriales como fósiles, como la huella de una historia viviente que puede ser leída desde la superficie de los objetos sobrevivientes.

Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*.



1.

Este ejercicio no pretende otra cosa que abrir una rendija, una grieta, sobre los discursos en los cuales se ha “establecido” la historia del diseño gráfico. Así, con más preguntas que respuestas, la ruta trazada intenta construir miradas alternativas sobre los mismos objetos de estudio que el diseño nos propone.

Como parte de las cuestiones consolidadas acá, vale la pena restituir al diseño su valor combativo como imagen y como producto de los tiempos. Se trata de rescatar al diseño, –tal vez– como una visión de la historia, no como vitrina o escaparate de piezas gráficas infinitas, escogidas por su belleza retro-hip evocativa; sino comprenderlo como un terreno de disputa por la significación, la vitalidad de la cultura y la comprensión de los relatos del presente.

Es, en efecto, el diseño gráfico comprendido como imagen-materia prima y como imagen misma de la historia, como posiblemente lleguemos a narrativas más nutridas y, sobre todo, menos cómodas en la linealidad de la historia. Relatos más dinámicos y provocadores esperan por ser narrados.

Colofón

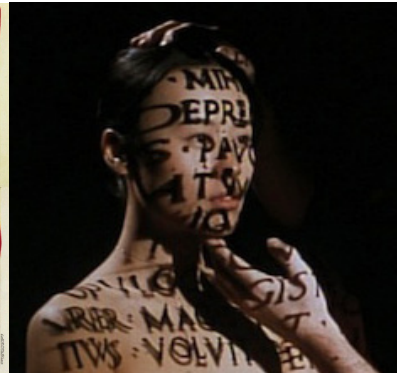
Una última mirada nos permitirá olvidar el pasado como discurso lejano, para entenderlo como una sucesión de múltiples presentes con los que, eventualmente, hacemos contacto.

A través de las ilustraciones de Trujillo, es posible rastrear el gesto como una huella de la imagen que atraviesa diferentes manifestaciones y adquiere, asimismo, diversos valores. El cuerpo así soporta la existencia paradójica y vital de la imagen en el circuito de los medios ilustrados. El reconocimiento de dicha naturaleza dialéctica del cuerpo permite restaurar los tránsitos del gesto mediante la cultura visual –principalmente de las revistas– de la década y su afianzamiento con respecto a una emotividad, con la cual aparece como un rasgo sugestivo de su momento histórico.

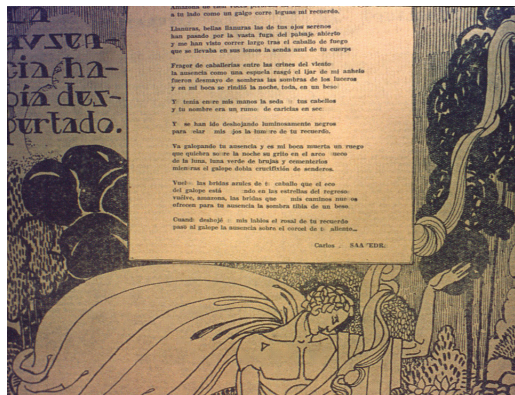
Como rastro en la cultura, la imagen del cuerpo presente en las ilustraciones de Trujillo soporta una gran carga simbólica que obtiene su mayor visibilidad en el circuito de los medios impresos de carácter masivo durante



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.

la década. En las ilustraciones y en las imágenes usadas como contrapunto, es posible rastrear en el cuerpo y el gesto, un repertorio de recursos que hablan muy bien de las capacidades de los medios, como artefactos estéticos enfocados a la masa. Las posibilidades de entregar al conjunto de la sociedad todo tipo de contenidos simbólicos, constituyeron, durante la década del treinta, uno más de los esfuerzos que se efectuaron en nombre del progreso o la razón y que, en el periodo de entreguerras donde se ubican nuestras imágenes, tendrían la clara misión de mostrarnos la vitalidad de la imagen en el circuito de las publicaciones impresas y su impacto en la cultura visual de su tiempo.

Para el caso de Trujillo, la imagen (ilustraciones) presente en las revistas y en los medios impresos es la puerta de ingreso para comprender su existencia autónoma en los medios gráficos, y cómo allí residen una serie de inquietudes que sobrepasan el contexto histórico y que, tal vez, nos permitan entender ciertas dinámicas de nuestros fenómenos presentes.

El libro es ya una anticuada mediación entre dos (...) sistemas de ficheros. Pues sin duda todo lo esencial se encuentra guardado en el fichero del investigador que escribió el libro, y el erudito que lo estudia lo va asimilando a su fichero.

Walter Benjamin, *Dirección única*

"Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado, de consignar únicamente las «gestas de los reyes». Hoy en día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron (...) Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos, pero la pregunta conserva toda su carga".

Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*

"¿Cuándo escribiremos, al fin, libros como catálogos?" La pregunta, que figura en *Dirección única*, es retórica. De hecho, Benjamin no hizo otra cosa que ordemar fragmentos, cada vez más consciente del placer de enumerar y contabilizar los trofeos de su lucidez. Sus archivos revelan una pasión impar.

María Negroni, *Pequeño mundo ilustrado*.

Find me inside the calm of
the storm
Where our lovers desires
might come with the dawn
We sit on the grass wait for
machines
And forget all the past

The Irrepressibles, *Forget
the past*

Referencias

Bibliografía: Fuentes, citas y epígrafes

- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- _____. (1982). *Discursos interrumpidos 1*. Taurus.
- _____. (2008a). *Obras libro I (Vol. 2)*. Abada Editores.
- _____. (2008b). *Obras libro II*. Abada Editores.
- _____. (año). *Sobre el concepto de historia*. Editorial.
- _____. (año). *Dirección única*. Editorial.
- _____. (año). *El coleccionista*. Editorial.
- _____. (año). *Parque Central*. Editorial.
- _____. (año). *Presentación de la revista Angelus Novus*. Editorial.
- Björk. (año). *Desired constellation*. Medulla.
- Buck Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. La balsa de la Medusa*.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Calvino, I. (1985). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- _____. (2009). *La imagen superviviente, historia del arte y el tiempo de los fantasmas*. Abada Editores.
- Eco, U. (2009). *El vértigo de las listas*. Lumen.
- Elizondo, V.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa.
- _____. (2016). *El queso y los gusanos*. Península.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920 - 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Irrepressibles The, *Forget the past*. Mirror, mirror.
- Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Gedisa.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal.
- Negróni, M. (2011). *Pequeño mundo ilustrado*. Caja Negra.
- Pelta, R. (año). *Construir el discurso. Los diseñadores gráficos anglosajones y la historia en las dos últimas décadas del siglo XX*.
- Tarkovsky, A. (1996). *Esculpir en el tiempo*. Rialp.
- Warburg, A. (2008). *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Akademie Verlag.

Preámbulo

1. Portada Lecturas dominicales (noviembre 29, 1931) Sergio Trujillo
2. Portada El Tiempo (julio 23, 1939) Sergio Trujillo
3. Melencolia I, Alberto Durero. Wikimedia Commons
4. Aby Warburg. Wikimedia Commons
5. Aby Warburg. Atlas Mnemosyne. Wikimedia Commons
6. Atlante (Atlas) Wikimedia Commons

¿Para qué la historia?

1. Sleeping Ariadne. Siglo II, a D. Creative Commons
2. Vincent Van Gogh. Noon: Rest from Work. 1890 Creative Commons
3. Ilustración El Tiempo (junio 12, 1932) Sergio Trujillo.
4. Endormies. Rupert Bunny. (ca 1904). Google Art Project
5. Ilustración El Tiempo (mayo 24, 1931) Sergio Trujillo.
6. Ilustración El Tiempo (mayo 8, 1932) Sergio Trujillo.
7. Let Us Beat Our Swords into Ploughshares, Evgeniy Vuchetich, 1959

¿Por qué la historia?

1. Caspar David Friedrich, Wanderer above the sea of fog. 1817. Wikimedia Commons
2. Statue of Soviet Soldier, Commons
3. Angelica Kauffmann, Ariadne Abandoned by Theseus, 1774. Wikimedia Commons
4. Ilustración El Tiempo (mayo 8, 1932) Sergio Trujillo.
5. Ilustración El Tiempo (junio 12, 1932) Sergio Trujillo.
6. Ilustración El Tiempo (mayo 24, 1931) Sergio Trujillo.

¿Qué es la imagen en la historia?

1. Ilustración El Tiempo (ca. 1932) Sergio Trujillo.
2. Ilustración El Tiempo (ca. 1932) Sergio Trujillo.
3. Ilustración El Tiempo (1932, 17 de enero) Sergio Trujillo.
4. Ilustración El Tiempo (1930, 28 de septiembre) Sergio Trujillo.
5. Arno Breker. Werkend, Wikimedia Commons
6. Ken Kistler, Baile relámpago a través del cielo. www.publicdomainpictures.net

¿Quién escribe la historia?

Los tiempos de la historia

1. Woman and Man in 1930s Soviet Propaganda Poster - Regional History Museum. Wikimedia Commons
2. Ilustración El Tiempo (ca. 1935) Sergio Trujillo.
3. Portada revista Acción Liberal (1933), (13). Sergio Trujillo Magnenat
4. Bausset. Memoria republicana, (ca. 1936). Wikimedia Commons
5. Ilustración El Tiempo (ca. 1935) Sergio Trujillo.
6. Ludwig HOHLWEIN, Der Deutsche Student kämpft für Führer und Volk in der mannschaft des NSD-Studentenbundes Ansichtskarte Propaganda Drittes Reich Nazi Germany Picture postcard. Wikimedia Commons
7. Ilustración El Tiempo (ca. 1935) Sergio Trujillo.
8. Tarot 12 Hanged Man. Wikimedia Commons

Máquina para producir significados

1. Superman-billion dollar limited 1942 (captura de pantalla). www.youtube.com
2. Aby Warburg. Atlas Mnemosyne. Wikimedia Commons
3. Jacques Louis David. Napoleon crossing the Alps. 1805. Wikimedia Commons
4. Bolívar Perú. Wikimedia Commons
5. Ilustración El Tiempo (ca. 1938). Sergio Trujillo
6. Kin Platt. Captain Future. (1941). Wikimedia Commons
7. Ilustración Lecturas dominicales (1933, 4 de junio). Sergio Trujillo Magnenat
8. Ilustración El Tiempo (1939, 26 de febrero). Sergio Trujillo

¿Cuál es el papel de la historia?

1. Orozco, J. C. (1926). La Trinchera. Wikimedia Commons
2. Portada revista Acción Liberal. (1934). (20-21). Sergio Trujillo.
3. Ilustración El Tiempo (1930, 28 de septiembre). Sergio Trujillo.
4. Ilustración El Tiempo (1933, 19 de noviembre) Sergio Trujillo.
5. Diseño tipográfico revista Acción Liberal (ca. 1933). Sergio Trujillo.
6. Diseño tipográfico revista Acción Liberal (ca. 1933). Sergio Trujillo.
7. Cartel soviético de propaganda. (año). Wiki Commons
8. Portada revista Acción Liberal. (año). (31). Sergio Trujillo.

Colofón

1. Monti, G. M. (año). Iris als Regenbogengöttin. Wikimedia Commons.
2. Marcello Dudovich. Agfa. 1930. Commons lic.
3. Peter Greenaway, The Pillow Book. (captura de pantalla). www.youtube.com
4. Ilustración El Tiempo (1931, 4 de octubre). Sergio Trujillo.
5. Frans Francken, Kunst- und Raritätenkammer. (1636). Wikimedia Commons.
6. Diseño tipográfico El Tiempo (ca. 1933) Sergio Trujillo.
7. Ilustración El Tiempo (ca. 1931) Sergio Trujillo.
8. Portada revista Acción Liberal. (1934). (18). Sergio Trujillo.

CHIRIBIBIQUE

El presente volumen reúne un total de trece escritos sobre diversas experiencias vividas durante los primeros periodos de aparición del diseño en Colombia. Con este conjunto de textos e imágenes no se pretende más que una aportación creativa que exponga aquello que, sin más pretensión de investigación histórica, muestre unas aproximaciones a lo sentido, lo anhelado, lo padecido, lo advertido y apreciado en esta época inicial. Unas vivencias y reflexiones inevitablemente desiguales que, a lo sumo, conjuren el acercamiento a un recuerdo compartido; recuerdos acaso divergentes de lo acontecido en la paulatina aproximación activa, profesional y académica de los primeros años del diseñar, para la luz de una identidad de este

territorio cultural específico. Trazos significantes que evocan los caminos y las cicatrices de tradiciones entrelazadas. Son textos sobre lo que está en disposición de constituirse en la primera tradición del diseño en Colombia, una tradición desde el prediseño al diseño.

Ciertamente estos textos

pueden apuntar la existencia de personalidades individuales o colectivas, hasta ahora desconocidas, que esta historia del diseño debe incorporar por su significatividad o, como mínimo, por su simple existencia todavía no evaluada. El caso de las mujeres sería un motivo suficiente de vindicación. Pero también de los subalternos que han estado siempre a la sombra de las personalidades reconocidas y de los proyectos más ambiciosos. Y, por supuesto de otros y otras cuya labor haya pasado desapercibida. A pesar de que estos reconocimientos puedan ser una feliz consecuencia, no es esta la finalidad de los textos que se presentan en este volumen.

Lo que se pretende es, principalmente, aportar algo a lo que deberíamos llamar tradición del diseño en Colombia.

CHIRIBIBIQUE