



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN**

**CATÁLOGO IMPRESO DE LA OBRA PICTÓRICA  
DE MANUEL DE LOS ÁNGELES**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN DISEÑO GRÁFICO**

**PRESENTA**

**MANUEL DE LOS ÁNGELES SOSA**

**ASESOR: JUAN JOSÉ FREIRE TORRENS**

**Santa Cruz Acatlán, Edo. de México**

**Abril de 2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN**

**CATÁLOGO IMPRESO DE LA OBRA PICTÓRICA  
DE MANUEL DE LOS ÁNGELES**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN DISEÑO GRÁFICO**

**PRESENTA**

**MANUEL DE LOS ÁNGELES SOSA**

**ASESOR: JUAN JOSÉ FREIRE TORRENS**





## DEDICATORIAS

### **A MIS PADRES**

Manuel De los Ángeles Hernández  
María Guadalupe Sosa Jiménez

Por su amor, por la confianza que me brindaron desde mi niñez fomentando en mí a tener el valor suficiente para enfrentarme y seguir adelante en los momentos más difíciles.

Y por su valioso apoyo para culminar esta importante e inolvidable etapa.

### **A MI ESPOSA E HIJA**

Dulce María Morales  
Xquenda G. De los Ángeles

Por su amor, apoyo moral y paciencia mientras realizaba este proyecto.

A ti *Belleza* por confiar en mi pintura, por motivarme a crear y acompañarme en todo momento.

### **A MIS HERMANOS**

Rafael y Brenda

Por su apoyo moral y por todas esos momentos inolvidables que hemos disfrutado con amor fraternal.



## **AGRADECIMIENTOS**

### **A MI ASESOR**

Mtro. Juan José Freire Torrens

Por compartir sus conocimientos,  
por su orientación y atención que me  
brindó durante este tiempo.

Mi admiración y respeto.

### **A MIS SINODALES**

Lic. Alberto Orduña Bustamante  
Lic. Blanca Edith Vázquez Martínez  
D.G. Miriam Alcántara Mendoza  
Lic. Germán Valencia Alcantar

Por su atención y dedicación en la  
revisión de mi trabajo.

**AL DR. JOSÉ LUIS CABALLERO FACIO  
Y LIC. JOSÉ FELIX OLIVARES LANDÍN**

Muchas gracias por sus atenciones.





**CATÁLOGO IMPRESO DE LA OBRA PICTÓRICA  
DE MANUEL DE LOS ÁNGELES**



# ÍNDICE

Introducción	7
Capítulo Primero.	
<b>Diseño Editorial del Catálogo de Arte Contemporáneo</b>	
1.1 Diseño editorial	11
1.2 El catálogo de arte contemporáneo	17
1.3 Característica editorial del catálogo de arte contemporáneo	18
1.4 Diseño editorial en el catálogo de arte contemporáneo	24
1.4.1 Formato	24
1.4.2 Diagramación	24
1.4.3 Mancha tipográfica o superficie impresa	26
1.4.4 Tipografía	28
1.4.5 Elementos complementarios	35
1.5 El papel para la impresión del catálogo	38
1.5.1 El papel estucado	38
1.5.2 El papel calandrado	39
1.6 Sistemas de impresión para el catálogo	40
1.6.1 Impresión offset	40
1.6.2 Impresión digital	42
1.7 Encuadernación	44
1.7.1 Múltiples formas de encuadernación	44
1.7.2 Encuadernación cartoné	44

## Capítulo Segundo.

### **Difusión** **47**

- 2.1 La difusión por medios impresos 50
- 2.2 El catálogo impreso de arte contemporáneo como medio de difusión 54

## Capítulo Tercero.

### **La pintura de Manuel de los Ángeles** **57**

- 3.1 Recopilación de los escritos sobre la obra de Manuel de los Ángeles 59
- 3.2 Currículum de exposiciones 65
- 3.3 Fotografía de obra seleccionada por tema 69
  - 3.3.1 Cráneos 70
  - 3.3.2 Retratos 72
  - 3.3.3 Paisaje 75
- 3.4 Fichas técnicas 79
  - 3.4.1 Definición de ficha técnica 79
  - 3.4.2 Contenido de una ficha técnica pictórica 79
  - 3.4.3 Fichas técnicas de la obra 80

## Capítulo Cuarto.

### **Metodología para la realización del catálogo 85**

4.1	La Metodología Proyectual de Bruno Munari	87
4.2	Aplicación de la metodología proyectual en la realización del diseño del catálogo	88
4.2.1	Problema	88
4.2.2	Definición del problema	88
4.2.3	Elementos del problema	89
4.2.4	Recopilación de datos	90
4.2.5	Análisis de los datos	91
4.2.6	Creatividad	120
4.2.7	Pruebas y ensayos	123
4.2.8	Modelos parciales	131
4.2.9	Prototipo	158
4.2.10	Verificación	198
4.1.11	Propuesta final de diseño	203

### **Conclusiones 287**

### **Bibliografía**



## INTRODUCCIÓN

La presente tesis consiste en la realización del diseño de un catálogo impreso para difundir la obra pictórica seleccionada de Manuel de los Ángeles, producida durante el período 2008-2013.

En el primer capítulo abordo los conceptos de Diseño y Editorial, la importancia del papel del editor en los procesos del diseño y, la relación de éstos con la metodología de Bruno Munari.

También explico el contenido informativo del catálogo de arte contemporáneo y las características de su edición, así como las particularidades de la propuesta final de diseño.

El segundo capítulo corresponde a la difusión por medios impresos. Describo el tipo de información que contiene cada medio impreso, a que tipo de público van dirigidos, sus tiempos de salida, distribución, calidad y cantidad editorial, etc. Enfocándome particularmente, en la difusión por medio del catálogo impreso de arte contemporáneo.

En el tercer capítulo, recopilo los principales escritos e imágenes de la obra de Manuel de los Ángeles durante el período 2008-2013. Estas imágenes las presento clasificadas por temas, que son: cráneos, retratos y paisaje.

También defino el concepto de ficha técnica, describo las características que contiene la ficha técnica pictórica y presento las que corresponden a las imágenes de la obra que se presentan en el catálogo.

En el cuarto capítulo registro el proceso de diseño aplicando la metodología de Bruno Munari: el problema, la definición del problema, los elementos del problema, la recopilación de datos, el análisis de los datos, la creatividad, las pruebas y ensayos, los modelos parciales, el prototipo, la verificación y finalmente la propuesta de diseño.





Capítulo Primero  
**Diseño Editorial del Catálogo de Arte Contemporáneo**



## 1.1 Diseño editorial

Inicio por presentar los conceptos de diseño y editorial para tener un panorama más amplio de esta actividad interdisciplinaria, enfocado a nivel empresarial. Esto me permite comprender y relacionar el proceso de diseño con la metodología utilizada en el proyecto en mi posición como autor, editor y diseñador.

### Diseño

“El diseño es un proceso global que se realiza por medio de procesos específicos que orientan y organizan diversos factores para elaborar productos que responden a diferentes demandas, estos son: la conceptualización fundamentada, la formalización y prefiguración, la materialización y realización proyectual y, la aplicación y ejecución del diseño”.<sup>1</sup>

La *conceptualización* articula el contexto socioeconómico, político, cultural e ideológico con las actividades de las disciplinas que intervienen en el proceso. En la *formalización y prefiguración* se convierten los elementos que intervienen en el problema en lenguaje de diseño. Articula los procesos específicos (la conceptualización fundamentada, la materialización, la realización proyectual, la aplicación y ejecución del diseño) con los aspectos expresivos y de representación.

“En la materialización y realización proyectual se organizan y articulan los factores de formalización con los aspectos físicos, técnicos y materiales que intervienen en la producción.

En la aplicación y ejecución se articulan las demandas y necesidades del usuario, la distribución y el consumo para garantizar la eficiencia de los productos”.<sup>2</sup>

1. C y AD, *Bases conceptuales*, División de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM Xochimilco, México, 2001. pp 29-30.

2. *Ibid.*, pp. 30-31.

## Editorial

Para la real academia de la lengua, editorial es aquello perteneciente a las ediciones o a los editores, también es el nombre que recibe una casa editora.

La edición es el proceso que se realiza para publicar un producto editorial.

Publicación. “Es un medio para la difusión de información por una sola vez o de manera periódica, ya sea impresa o digital, dependiendo del tema”.<sup>3</sup>

Las publicaciones impresas son los libros, periódicos, revistas, folletos, catálogos, anuarios, boletines, gacetas, memorias, carteles, etc.

Las publicaciones digitales son la página web, el libro electrónico y las revistas digitales.

En cada publicación, el editor es el responsable en la toma de decisiones, de la coordinación de los procesos y del resultado final.

Gerardo Kloss, define al editor como “la persona física o moral que se dedica a reproducir, distribuir y vender obras intelectuales, literarias o artísticas (o de entretenimiento)”.<sup>4</sup>

Y señala sus funciones básicas:

*Función política - cultural.* Evalúa y toma la decisión de publicar, es un lector crítico, que selecciona y divulga obras relevantes ejerciendo una responsabilidad social.

*Función empresarial - administrativa.* Evalúa y toma la decisión de invertir en un proyecto editorial, ejerciendo una responsabilidad financiera y planeando en función de los riesgos del mercado.

*Función técnico - organizativa.* Evalúa y toma las diversas decisiones técnicas acerca de los procesos productivos y reproductivos, ejerciendo una responsabilidad técnica y planeando el uso de los recursos en función de lograr un

3. <http://www.edicion.unam.mx>

4. Kloss, Gerard. *El papel del editor, el proceso productivo en la industria editorial. Un modelo general razonado.* UAM Xochimilco, México, 1998, p.91

producto de calidad.

El producto editorial ideal necesita ser fuerte en estos tres aspectos.

### **El editor en los procesos del diseño**

*Conceptualización fundamentada.* El editor es quién articula los datos de la información procedente del macroambiente (ambiente externo), que obtiene el área de marketing con la estrategia de la empresa para planificar las acciones de todos los procesos de las áreas funcionales de modo que se logren los objetivos sociales y económicos del libro o publicación, así como la misión de la empresa, programando los tiempos, lugares, modos y costos para la ejecución de cada etapa conjuntamente con el área de finanzas, organizando la estructura, los recursos económicos, humanos y tecnológicos.

*Formalización y prefiguración.* El editor define el estilo editorial de acuerdo con la estrategia, términos de lenguaje, sintaxis, diseño y presentación gráfica; también decide la temática y título de cada obra, las cualidades del contenido de los artículos y las reglas de redacción que caracterizan a la publicación. Junto con el área de diseño gráfico selecciona las características de comunicación visual más adecuadas para el producto, de acuerdo con la información que el área de marketing le provee acerca de la competencia, del lector, la forma de distribución, los precios y puntos de venta.

*Materialización y realización proyectual.* El editor supervisa y aprueba el trabajo del área de diseño gráfico y producción, que articula, materializa la conceptualización y la formalización, para convertir la publicación en un objeto tangible que saldrá al macroambiente buscando la aceptación del público.

*Aplicación y ejecución.* El editor evalúa los resultados del producto editorial, la eficiencia de los procesos, el logro de los objetivos y la competitividad de la empresa, la calidad e impacto cultural del producto y la satisfacción del público lector.

El editor es el centro y eje conductor del proceso global del diseño editorial.

El diseño editorial en este sentido amplio, concibe, selecciona, planifica, organiza, desarrolla, produce y distribuye publicaciones para ser consumidas por el lector, mediante el acto de la lectura. Es una actividad interdisciplinaria porque en su proceso involucra áreas profesionales como la edición, finanzas, diseño gráfico, producción, marketing y ventas.

Las funciones del autor - editor (según Gerardo Kloss) me permitieron comprender mi función o funciones en el desarrollo del diseño, como autor del contenido, “editor” y diseñador.

Describiré brevemente las funciones que realicé como autor - editor, aunque obviamente lo enfoco a un nivel específico y particular de mi edición; no soy editor pero, me interesa la función de coordinación que éste desempeña, ya que considero que estas actividades se realizan en todo momento, así se trate de un proyecto grande o pequeño.

*Función política - cultural.* Decidí realizar un catálogo de mi obra pictórica que registre mi producción del 2008 - 2013, esta decisión surge a partir de la necesidad de registrar mi trabajo con la intención de otorgarle un valor como documento cultural e informativo, ya que la tematica (s) de mi trabajo se producen a partir de mi relación con el ambiente, entendiéndolo como el conjunto de factores: estético, socioeconómico, político, tecnológico y ambiental, y la interpretación de estos estímulos conscientes e inconscientes en la creación de mi obra.

Esta propuesta visual no tiene una función política como tal, pero tiene una postura ideológica a partir de su descripción iconográfica, tratamiento pictórico, o interpretaciones poéticas, filosóficas, etc.

“El catálogo es un objeto editado y editar es una acción política: implica operaciones de selección de autores, de artistas, de imágenes, de temas, de diseño, de distribución, etc. Cada edición es una creación única y significativa”.<sup>5</sup>

*Función empresarial - administrativa y función técnica - organizativa.*

Estas funciones tuvieron una relación muy estrecha en el proyecto porque hice una inversión en función de ciertas posibilidades económicas, lo que condicionó varios factores en las que tomé decisiones técnicas para desarrollarlo, de tal forma que el documento no perdiera calidad y presentación estética. Los factores a resolver de manera técnica - organizativa fueron: la fotografía (captura, compilación y tratamiento de las imágenes), el sistema adecuado de impresión (al no utilizar offset) y el tipo de encuadernado. Elementos de los que hablaré más adelante en sus respectivos capítulos.

### **Relación de los procesos específicos de diseño con la metodología de Bruno Munari**

La relación que presento es siguiendo cada paso de la metodología de Bruno Munari: el problema, definición del problema, elementos del problema, recopilación de datos, análisis de los datos, creatividad, materiales y tecnología, pruebas y ensayos, modelos parciales, verificación, prototipo y dibujos constructivos.

Aunque para este proyecto después de los modelos parciales concluyo con un prototipo que después verifico para finalmente presentar la propuesta de diseño final.

La *conceptualización fundamentada* tiene una relación con la definición del problema, la recopilación y el análisis de los datos (de la metodología de Bruno Munari). Se define el tipo de documento y para qué servirá, qué necesidad solucionará; se analizan otros proyectos editoriales similares para saber cómo se han solucionado algunos elementos del problema, qué se puede aprender y qué no, qué se ha hecho y qué no, qué no debe hacerse.

5. <http://gestión cultural.wikia.com> (consultado en enero del 2014).



Así también, se complementa la información con otras investigaciones provenientes del marketing, toda esta información obtenida ayuda a tomar decisiones en favor de la viabilidad y desarrollo del proyecto.

La *formalización, prefiguración, materialización y realización proyectual* corresponden a la creatividad, materiales y técnicas, pruebas y ensayos, modelos parciales, prototipo, verificación y propuesta final de diseño.

Se deciden los componentes formales del documento, qué identidad y personalidad proyectará su contenido físico; es decir, la forma en que el contenido tendrá que presentarse para que su información sea legible y se aprecie como una pieza gráfica integra. Así también, se realizan pruebas y ensayos con los materiales y la tecnología con que se cuenta, creandose los primeros modelos parciales que van solucionando elementos del problema, para finalmente crear un prototipo que una vez verificado pueda considerarse como una propuesta final de diseño.

Así también, existe una relación muy cercana con la imprenta, comprobando que las especificaciones técnicas y la calidad de impresión coincidan en relación al archivo digital. Así también, en este proceso se verifica los acabados de postprensa, como son: el plegado, el corte, el plastificado y la encuadernación.

Con respecto, al proceso de *aplicación y ejecución* corresponde a la difusión, impacto cultural y aceptación del producto editorial, lo que permite evaluar la eficiencia de los procesos y resultados obtenidos.

En este sentido, cabe señalar que la tesis registrará el desarrollo y resultado final de diseño del documento, se hablará de la forma en como será difundido, más no del resultado después del tiempo de difusión. De este tema hablaré en su respectivo capítulo.

## 1.2 El catálogo de arte contemporáneo

Los catálogos de arte funcionan dentro del género editorial del libro de arte junto a los libros ilustrados, los libros de fotografías y en los límites del género literario de los ensayos sobre temas de arte. Son publicados por museos, espacios culturales, galerías, artistas y en coediciones; su proceso de edición y producción se realiza por lo general, en el período de organización de las muestras y se presenta al público en la inauguración de las mismas, aunque también, se editan para recopilar y registrar períodos recientes de producción, como es el caso de este proyecto.

El catálogo de arte contemporáneo es una publicación cultural e informativa que transmite, difunde actualizaciones y promueve propuestas artísticas. Su contenido brinda información sobre el artista, facilita el acceso a la obra de arte, ayuda a la formación y educación del público vinculando las presentaciones artísticas con la experiencia percibida, siendo así, un documento de consulta e investigación.

También su diseño debe expresar que es una pieza gráfica que organiza, articula, exhibe e integra el concepto artístico de la obra y es parte del mismo. Este documento visual contiene principalmente fotografías clasificadas por tema, género, tendencia, período artístico o retrospectivo, también registra procesos y técnicas artísticas. Recopila textos, como la memoria expositiva o currículum del artista, las reseñas, semblanzas, o críticas, etc. Así, el catálogo de arte contemporáneo te informa y te presenta una imagen de la identidad del artista, quién es y qué hace.

### 1.3 Característica editorial del catálogo de arte contemporáneo

Editorialmente la forma del catálogo es semejante al libro, pero su contenido y función es diferente.

A continuación, describo las características internas y externas del catálogo de arte contemporáneo y explico las particularidades de mi catálogo.

*Tapa y contratapa.* El diseño de ambas cubiertas nos presenta el contenido del catálogo. La cubierta frontal (tapa) presenta el título, nombre del artista o artistas, el logotipo de la institución cultural, galería o colección a la que pertenece y también puede presentar una imagen de la obra.

La *contratapa* (tapa posterior) no tiene un uso determinado pero, suele presentar el logotipo de una institución cultural, museo, galería empresa comercial y/o patrocinadores de la edición.

*Para mi catálogo, en la tapa o portada utilizo una imagen de obra de las tres series temáticas que se incluyen en el contenido como presentación del documento. Decidí utilizar esa imagen porque, por un lado, es una pieza (pintura de un autorretrato) que ya ha sido exhibida y publicada en medios digitales e impresos, ha recibido buenas críticas por parte del público de diferentes generaciones (esto es un factor importante, porque ya hay cierta difusión previa de la imagen con el autor, lo que ayuda a que sea más fácil de identificar, reforzando ahora la difusión anterior); y por otro lado, para mi representa la expresión y vigor de mi trabajo. Sus elementos visuales como el color, la luminosidad y los contrastes simultáneos que se generan, aunado a la figura y actitud del personaje favorecen su atracción visual.*

*La imagen de portada se presenta enmarcada por un espacio blanco, generando un contraste al delimitar el color y el movimiento que proyecta la imagen.*

*Esta propuesta de portada sin líneas de texto que presenten el contenido, se debe a que la imagen genera tanto movimiento en todo su espacio que compite*

*visualmente con cualquier tipografía y color que se distribuya sobre ella. También, valoré darle un espacio a la tipografía, pero esto obligaba a reducir el tamaño de la imagen provocando una composición conservadora y poca atracción visual. En este sentido, tomé la decisión de otorgarle toda la preferencia de presentación a la imagen, apostando a su atracción y estímulo visual que proyecte en el público que aprecie la portada a diferentes distancias.*

*Con respecto a la contraportada, decidí utilizar un texto introductorio, el cuál es un primer párrafo con el que comienza su escrito el crítico de arte Luis Carlos Emerich con respecto a mi trabajo. Este texto en blanco esta soportado por una franja de color rojo con valor medio, tomado de uno de los tonos de la imagen de portada, lo que genera contraste con la tipografía permitiendo su legibilidad. Utilizar este texto me pareció adecuado porque es un comentario positivo hacia mi trabajo que hace el crítico, quién es especialista en la pintura figurativa y reconocido en el ambiente artístico.*

Por otro lado, algunos catálogos cuentan con sobrecubierta, esta es una cubierta delgada que se coloca sobre la tapa y es utilizada para decorar o para proteger la edición, generalmente se sujetan a la cubierta con las solapas que se doblan hacia el interior de la misma. Las solapas suelen utilizarse para incluir un breve texto, alguna imagen, comentario, o simplemente pueden presentarse en blanco.

*La encuadernación que utilizo (tapa dura) es lo suficientemente rígida para proteger el documento, por ello no consideré necesario una sobrecubierta. Además, la máquina de impresión que utilicé no permite imprimir en formatos grandes de papel como el que necesitaría cubrir mi cubierta y utilizar otra máquina de impresión provocaría una variación en el color y esto repercutiría directamente en su presentación visual.*

En el lomo generalmente se coloca el título, nombre del artista y logotipo del recinto cultural, colección, galería, etc.

*Para el lomo de mi catálogo utilizo dos líneas de texto, una para presentar el nombre del autor y la otra, para el título junto al año de producción. En la parte inferior del lomo, en lugar de un logotipo presento una pequeña figura geométrica como punto de atención, este elemento al generar una tensión con las líneas de texto aporta peso y atracción visual. En este sentido, fue importante otorgarle jerarquía y legibilidad a la tipografía en el lomo, ya que brindan la información textual del contenido que no se presenta en la portada.*

*De esta manera, el diseño de las portadas del documento están diseñadas para estimular, atraer la atención del receptor y, éste se aproxime al documento, lo manipule, e identifique en el lomo y contraportada información del contenido (qué es y de qué se trata); o también, puede darse el caso de que, identifique la imagen y deducir el contenido por la difusión previa ya comentada anteriormente.*

Ahora hablaré de las partes internas del catálogo y expondré las particularidades de mi catálogo.

Algunos presentan *guardas*, como los de tapa dura porque son parte de la encuadernación, funcionan para adherir la cubierta con el bloque de interiores, generalmente son de un papel diferente a éstas.

*Mi catálogo al tener un encuadernado de tapa dura cuenta con una guarda (anterior y posterior).*

Las *hojas de respeto* o *de cortesía* son hojas en blanco que se colocan en la misma cantidad al principio y al final del bloque de interiores.

*En mi catálogo sólo utilizo una página de cortesía después de las guardas. Estas páginas en blanco son del mismo tipo de papel que las interiores, en couché.*

La *portadilla* es la hoja que antecede a la portada interna y es la primera página impar impresa, comúnmente presenta el título del catálogo y subtítulo, si es que hay. Se le considera la página 1 (uno) del libro, pero no va numerada.

*El catálogo tiene una portadilla, pero en lugar del título decidí presentar un elemento distintivo que es la firma artística, este detalle le otorga personalidad y particularidad al contenido.*

La *portada interna* es la página impar (o recto) ubicada al principio del catálogo, generalmente contiene los mismos datos de la tapa. *La contraportada interna* se utiliza para el colofón o *pie de imprenta*.

*La portada interna de mi catálogo presenta el nombre del autor, título y año de producción en tres líneas de texto.*

*En la contraportada interna decidí presentar sólo la dirección de mi página web, por ser una edición particular y digital.*

En la cara posterior a la portada interna se ubica la *página legal* o *de derechos*, donde por lo general, se anotan los derechos de la obra: el número de la edición y el año, número de reimpresión, nombre del traductor (si es que lo hay), el año en que se reservaron los derechos (copyright) y el ISBN (International Standard Book Number).

“El ISBN es un identificador internacional que se designa a una publicación o edición monográfica de forma exclusiva, relacionado a un título, su editor, el país donde se publica y las características editoriales de la edición. Se compone actualmente de trece dígitos agrupados en cinco elementos, estos son en el siguiente orden: el prefijo internacional, el grupo de registro, el prefijo de editor, el identificador de título o publicación y el dígito de control o comprobación”.<sup>6</sup>

*En la página legal del catálogo presento el crédito de diseño y el copyright. En este caso las imágenes están registradas y tienen derechos de autor. La publica*

6. [www.indautor.gob.mx](http://www.indautor.gob.mx)

*ción no fue registrada para contar con el ISBN, porque implicaría que lo registrase bajo la categoría de autor-editor, lo que me limitaría a no contar con un patrocinio para editar masivamente el documento, ya que legalmente no podría incluir algún emblema, logotipo, marca o escudo de alguna institución, empresa o persona.*

La mayoría de los catálogos presentan un índice al principio ó al final del contenido, una relación entre los capítulos o secciones con los números de folio.

*En mi documento utilizo un índice después de la portada interna, en las que se presentan la relación de las partes o secciones del contenido y su ubicación en el número de página, lo que funciona para que el lector identifique rápidamente la sección de su interés.*

*Por otra parte, los números de página los presento en la página par (o verso), lo que permite que la página impar se presente limpia. Esta forma de distribuir los números (agrupados por una línea vertical) rompe con la forma tradicional, permitiendo a su vez, que el documento sea muy sutil con este elemento a favor de su narración y limpieza visual. Más adelante describo e ilustro detalladamente estos elementos.*

El prologo, introducción, reseñas o escritos son los textos principales que informan y guían del contenido, pueden presentarse al principio, al final o pueden acompañar a las imágenes através su discurso, aunque depende de la narrativa del catálogo. Así también, la semblanza, ficha biográfica o curriculum son otros textos que complementan la información del artista y se presentan comúnmente al final.

*En el caso de mi documento, decidí presentar los escritos al principio para brindar información sobre mi trabajo y, al compilarse la obra de los años 2008-2013, fue necesario destacar los textos más importantes que se escribieron durante ese tiempo. Elegí tres escritos de los años 2010, 2011 y 2013, distribuyéndolos en ese orden cronológico y apoyándolos con imágenes que van ilustrando al lector*

*a través de su lectura.*

Algunos catálogos con textos extensos suelen tener *pie de página, pie de foto y citas.*

*Aquí es importante aclarar que en un catálogo, el pie de foto puede corresponder a la ficha técnica (vease su definición en el capítulo 3), por ello usaré este término utilizado en el ambiente museográfico.*

Como contenido visual y esencial del catálogo están las fotografías o ilustraciones, su ubicación y tamaño se distribuye de acuerdo con la jerarquización sobre una base narrativa y estructural de diseño.

Así, en la organización de algunos catálogos se suelen presentar las imágenes de obra acompañadas de sus fichas técnicas en la misma página, o primero presentar las imágenes y relacionarlas al final del documento con *una lista de obra* (conjunto de fichas técnicas).

*Las imágenes de obra que presenta el catálogo están distribuidas de acuerdo a la narrativa visual de las series temáticas.*

*Así mismo, decidí presentar las imágenes sin ficha técnica para no reducir el tamaño de éstas y tener más libertad de maquetación en el formato de página, además, esto me permitió controlar la tensión que se genera entre imágenes al apreciar la página par e impar (con el documento abierto).*

*Las fichas técnicas fueron distribuidas y agrupadas en la sección “lista de obra” al final del documento. El lector puede identificar el número de página en que se localiza la imagen y relacionarla con la ficha técnica que se encuentra acompañada de la misma imagen, pero más pequeña y número de folio correspondiente. Este orden le permite al catálogo tener una lectura limpia y ordenada donde cada elemento tiene su espacio y su tiempo.*

*El diseño de este catálogo tiene la intención de proyectar seriedad, formalidad y contemporaneidad en su información visual y textual, facilitando el acercamiento de mi obra pictórica al público de diferentes generaciones, como un documento estético práctico en su lectura y digno de ser utilizado como una pieza gráfica de colección, consulta o investigación del arte contemporáneo.*



## 1.4 Diseño editorial en el catálogo

### 1.4.1 Formato

“El formato de un libro está determinado por la relación entre la altura y la anchura de la página. Existen tres formatos característicos: vertical (la altura es mayor que la anchura), apaisado (la anchura es mayor que la altura) y cuadrado”.<sup>7</sup>

Los formatos para impresión digital más comunes en el mercado son: el A4 (210 mm x 297 mm), el carta (215.9 mm x 279.4 mm ó 8.5 x 11 pulg), el tabloide o doble carta (431.8 mm x 279.4 mm ó 11 x 17 pulg), el tabloide rebasado (305 mm x 457 mm ó 12 x 18 pulg), aunque la medida de este último varía en cada imprenta; También existe, el super B (330 mm x 480 mm ó 13 x 19 pulg) y, para formatos más grandes se utiliza el papel en rollo para plotter.

*Para el catálogo elegí un formato de 260 x 230 mm porque me proporciona un espacio adecuado y funcional para ordenar las diferentes dimensiones y orientaciones de las imágenes, también me facilita proyectar una caja tipográfica más abierta con amplios márgenes para los textos. Para la impresión de este formato, se utilizó el papel en tamaño super B (330 x 480 mm) que permite imprimir en su espacio (ambas caras del pliego) cuatro páginas, de tal forma que se utiliza casi en su totalidad, permitiendo economizar en papel e impresión.*

### 1.4.2 Diagramación

“Diagramar es distribuir, organizar los elementos del mensaje bimedia (texto e imagen) en el espacio bidimensional (el papel) mediante criterios de jerarquización (importancia), buscando funcionalidad del mensaje (fácil lectura) bajo una apariencia estética agradable (aplicación adecuada de tipografías y colores)”.<sup>8</sup>

7. Haslam Andrew, *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona, España, Editorial Blume, 2007. p. 37

8. Cumpa González Luis Alberto, *fundamentos de diagramación*, Perú, Fondo Editorial de la UNMSM, 2002. p.12

La retícula es un sistema de carácter constructivo, funcional y estético que impone orden, uniformidad y coherencia en su estructura.

Retícula tipográfica. “Es la división geométrica de un área en columnas, espacios y márgenes medidos con precisión”.<sup>9</sup>

Red modular. “Es una estructura generalmente geométrica que permite relacionar figuras iguales o semejantes, llamados módulos, en una misma superficie. Esta serie de módulos repetitivos e idénticos, están unidos por uno de sus lados de manera tangencial y cubren toda la superficie sin dejar huecos o espacios intermedios como las redes formadas por cuadrados y triángulos o los derivados de estos”.<sup>10</sup>

“...la retícula determina las divisiones internas de la página, y la diagramación determina la posición de los elementos”.<sup>11</sup>

*Para la diagramación de las páginas internas del catálogo utilicé la retícula tipográfica de una columna, porque su estructura básica es un área grande que ocupa la mayor parte del formato, lo que me facilitó acoger textos largos y continuos con amplios márgenes. También, en la organización de las imágenes utilicé la medida del ancho de columna de la retícula para determinar sus formatos y orientaciones. Así, para mantener una relación de continuidad y orden entre los textos e imágenes proyecté una red modular sobre el espacio de la retícula. Véase diagramación en interiores, pág. 207.*

*En la diagramación de la cubierta utilicé una retícula de dos columnas, espacios blancos o márgenes de 18 mm y un medianil de 8 mm que corresponde al lomo; de esta manera, la imagen de portada se justifica sobre la columna de la derecha para después relacionarla por medio de una red modular con los otros elementos visuales (tipografía y franja) que aparecen en el lomo y contraportada. Véase lámina 95, pág. 205.*

9. Swann, Alan, *como diseñar retículas*, España, G.Gili, 1993, pág.7

10. <http://es.slideshare.net/creandoartistas/redes-y-formas-modulares>

11. Baines Phil, Haslam Andrew, *Tipografía, función y forma*, Barcelona, G. Gilli, 2005, p.145

### 1.4.3 Mancha tipográfica o superficie impresa

“La mancha puede determinarse cuando el diseñador conoce la amplitud y la naturaleza de la información gráfica y textual que debe incorporar al diseño”.<sup>12</sup>

Su dimensión depende del formato de la página y la amplitud de los márgenes (cabeza, pie, lomo y corte).

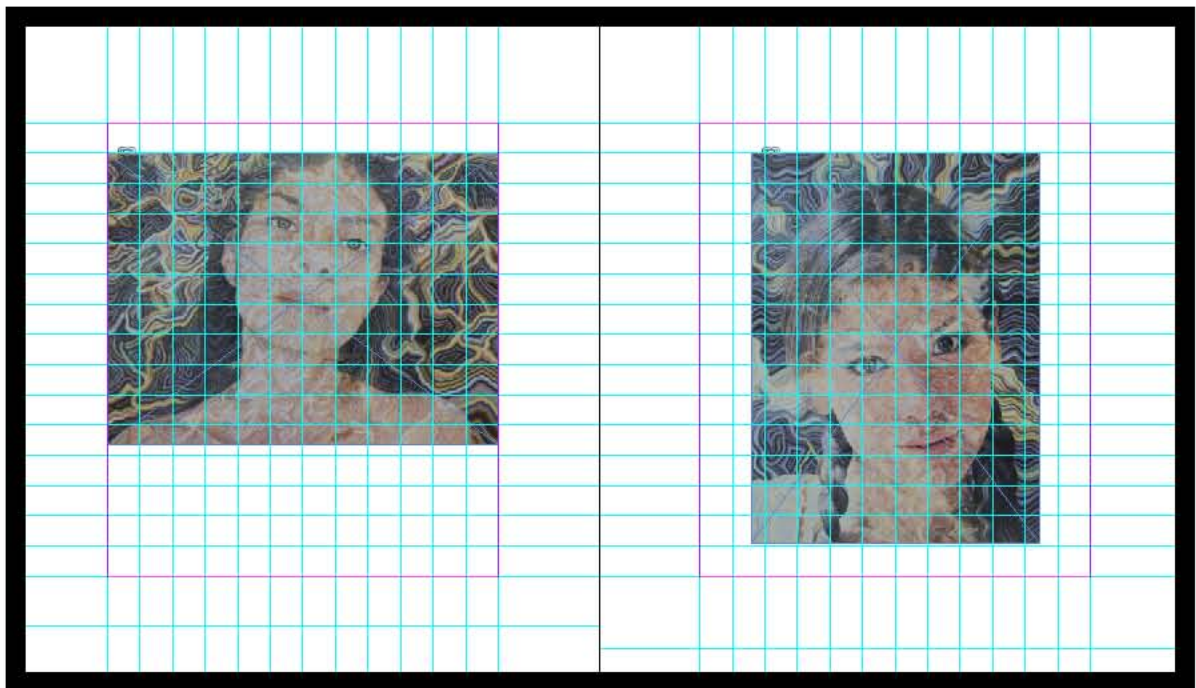
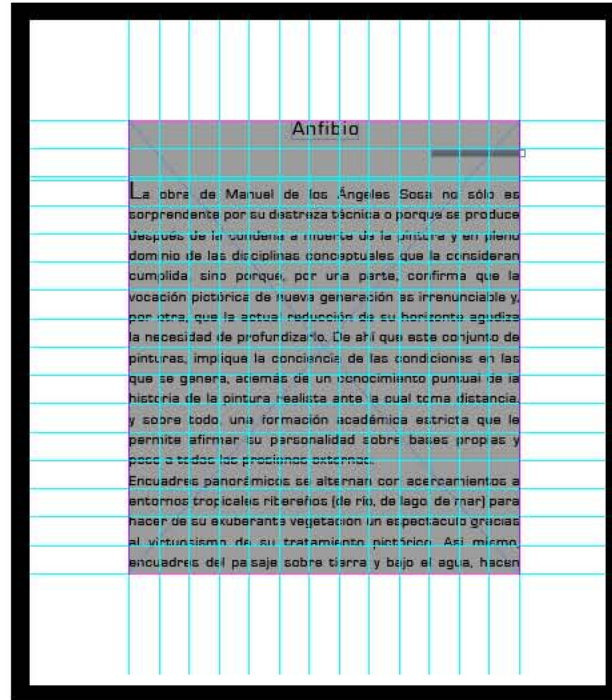
Así, al utilizar la retícula de una columna para el catálogo, dejé como márgenes las siguientes medidas: 35 mm en el corte, y 40 mm en la cabeza, lomo y pie; de tal manera que en mi formato de 260 x 230 mm, y con la retícula proyectada, mi dimensión de superficie impresa es de 180 mm x 155 mm.

Decidí trabajar con estos espacios porque enmarcan la composición equilibradamente, creando un área proporcional con el formato y un descanso visual en sus márgenes; además, es funcional para la tipografía porque me permite tener suficientes líneas de texto en diferentes puntajes.

En el catálogo, las imágenes vienen siendo básicamente la superficie impresa y esta depende del tamaño y orientación de las mismas, las cuáles están distribuidas con ayuda de la red modular para crear un equilibrio en su posición con respecto, al formato y la retícula. Las imágenes siguientes muestran estos ejemplos.

12. Brockmann Muller Josef, Alan, *sistemas de retículas*, España, G.Gili, 1982, pág.49

Superficie impresa en texto e imágenes.



#### 1.4.4 Tipografía

Tipografía (del griego, *tipos*, golpe o huella, y *grafos*, escribir). Tradicionalmente, la tipografía tiene una dimensión técnica y funcional basada en el oficio de tipógrafos e impresores, cuenta con sistemas de medición y cálculo que ayudan a organizar y racionalizar la comunicación visual. Pero, tiene además, una dimensión humanística que se basa en la escritura, la representación abstracta de objetos e ideas que hizo posible el registro de la cultura, la organización del pensamiento y el desarrollo intelectual del hombre. De ahí, la importancia de la tipografía para la emisión gráfica de mensajes verbales y la organización de todas las partes del texto.

Y para ello, existen las fuentes, conjuntos completos de caracteres que componen un estilo de tipo determinado, que consta de letras mayúsculas, minúsculas, números, signos de puntuación y aritméticos.

Las familias de fuentes también son conocidas como *familias tipográficas*, están basados en una misma fuente pero, con algunas variaciones como el grosor, la anchura y otras características comunes; también pueden parecerse entre sí, pero con rasgos propios.

Las *variaciones de una familia* se obtienen modificando sus propiedades, como son: el cuerpo (mayúsculas, minúsculas y capitales), el grosor del trazo (ultrafina, fina, regular, negrita o bold, seminegra o heavy y ultranegra o ultra black); la proporción o eje horizontal (condensada, ensanchada, expandida), la inclinación con desplazamiento horizontal del eje (italica), la forma del trazo (perfilada, sombreada); así como otras variantes que incluyen versalitas, números antiguos, símbolos de puntuación, etc.

Una *clasificación de las familias de fuentes*, las divide en serif y sans serif, ambas muy utilizadas en medios digitales.

Las fuentes *serif* presentan en sus extremos unos remates muy característicos como en las romanas. Se les considera apropiadas para la lectura de textos extensos, ya que sus trazos finos y remates ayudan al ojo a fijar y seguir

una línea en un conjunto de texto, facilitando la lectura rápida y evitando la monotonía.

Las fuentes *sans serif* o también conocidas como *palo seco* no tienen remates en sus extremos, entre sus trazos gruesos y delgados no existe mucha diferencia, sus vértices son rectos y sus trazos uniformes, ópticamente ajustados en sus empalmes. Estas familias de fuentes resultan indicadas para visualizarlas en la pantalla de un ordenador por ser muy legibles en diferentes tamaños.

En la tipografía se utiliza el interlineado, el *track* o *tracking* y el *kern* o *kerning* para medir los espacios entre caracteres, palabras y líneas de texto.

El *tracking* se utiliza para alterar la densidad visual del texto o el espacio global de un grupo de caracteres. Como regla general, cuando más grande es el cuerpo más apretado es el *track*.

El *track* ajusta el espacio que existe entre los caracteres, abriendo los cuerpos más pequeños y cerrando los más grandes.

El *kern* o *kerning*, es el espacio horizontal existente entre dos caracteres individuales. Por ejemplo, existen algunos pares de letras que juntos resultan conflictivos (como el **AV** y **TE**) y necesitan la utilización del *kerning* para una mejor legibilidad.

Ahora bien, en el software de diseño editorial, el *tracking* y el *kerning* se trabaja con “milésimas de eme”, en el medio anglosajón así se le designa al *cuadratín*, como “espacio M”, y al medio cuadratín, como “espacio N”.

Un cuadratín es una unidad de medida equivalente a un cuadrado que tiene de lado en puntos el tamaño del tipo. Cuando se compone con un tipo de 12 puntos, el cuadratín es de 12 puntos por lado. El medio cuadratín es un rectángulo de la misma altura pero de la mitad de la anchura (12 puntos de altura y 6 puntos de ancho).

El *punto tipográfico* es la medida utilizada para medir los tipos y equivale a 0,35 mm o 1/72 pulgadas.

Para expresar medidas que serían demasiado altas en puntos se utiliza una unidad mayor conocida como *pica*, que equivale a 12 puntos (aprox. 4,233 mm).

El *interlineado* es el espacio vertical entre líneas de texto, se mide en puntos y puede disminuir o aumentarse, dependiendo del puntaje tipográfico y de las líneas de texto.

Para los textos del catálogo, utilicé las fuentes sans serif: Eurostile y Abadi Condensed Light.

La fuente *Eurostile*, fue creada en 1962 por el italiano Aldo Novarese, es geométrica y tiene una base de formas rectangulares con los bordes redondeados. En este sentido, su forma tiene una relación con el catálogo porque ambas se estructuran sobre una composición geométrica, no hay elementos decorativos, cada elemento tiene una función y esta tipografía refleja eso, es limpia, seria, proyecta jerarquía, facilita y motiva la lectura, así como a la comprensión.

## Eurostile

Por otra parte, la fuente *Abadi* fue diseñada por el malayo Ong Chong Wah en 1988. Tiene un estilo lineal, rígido y comparte características con los tipos humanistas. Por ejemplo, los vientres de las letras son oblicuos (como la **b**, **d**, **g**), las mayúsculas y las astas ascendentes son iguales, los ejes de las letras circulares (como la **o** y **e**) son simétricos.

Esta mezcla la convierte en una sans serif muy versátil, con una apariencia muy afable y de alta legibilidad, reforzada por su gran altura de la “X”. La versión condensada light, la hace muy útil para textos cortos, citas o pie de foto.

# Abadi Condensed Light

Para el catálogo utilice sólo dos fuentes con la intención de proyectar, orden, continuidad y unidad a través de los textos, además sus caracteres altos y bajos tienen legibilidad visual en diferente escala, debido a sus estructuras proporcionadas y regulares, facilitando la lectura de los textos.

La fuente eurostile me pareció adecuado, funcional para los títulos y textos largos (escritos) porque su base y proporción geométrica la hace armónica y legible, es un tipo amplio en su estructura permitiendo diferentes calidades de grosor en su trazo, aunque en estos casos es importante la utilización del tracking y el kerning para controlar la densidad de las líneas o bloques de texto.

Ambas tipografías, una de tipo geométrico y otra lineal cumplen la función de ser legibles para lo que son requeridas en la publicación, proyectan limpieza en su estructura, lo que las hace muy neutrales, no compiten con las imágenes sino que se suman a la composición del discurso visual y se integran.

## **Jerarquización del texto en el catálogo**

Empezaré con la jerarquización del texto en el catálogo, aquí debo incluir un detalle distintivo y particular que presento en la portadilla, me refiero a la firma artística. Véase su justificación en *diagramación en interiores*, página 209.



y de los Angeles 2020



Para la portada interna, con la fuente eurostile y tres líneas de texto presento en el siguiente orden: el nombre del autor, el título del catálogo y el año de producción. El nombre del autor se presenta en 23 puntos con altas y bajas; el título lo destaco visualmente con un puntaje de 26, en altas; y para el año de producción utilizo 17 puntos, en trazo regular. Las dos primeras líneas de texto fueron ajustadas para que tuvieran la misma extensión y visualmente se relacionaran. La tercera línea al ser demasiado corta, la centré con respecto a la extensión de las anteriores. De esta manera, ordeno y jerarquizo cada línea de texto, que a la vez se integran para presentar formalmente el contenido del catálogo. Véase *diagramación en interiores*, página 211.

En el índice utilicé 26 puntos para el encabezado, 15 puntos para los temas o secciones, 14 puntos para el nombre de los autores (de los escritos) y el número de folio. Así, este bloque de texto lo presento alineado a la izquierda, aunque su posición en la página se ajusta al margen de corte y dentro de la retícula. Como se muestra a continuación.

ÍNDICE	
ESCRITOS	7
ANFIBIO	
Luis Carlos Emerich	9
VIGOR Y ESPÍRITU	
Lupine Lara	13
TRANSPARENCIAS DE LUZ	
Roberto P. Gálvez	17
PINTURAS	21
CRÁNEOS	23
RETRATOS	35
PAISAJE	47
LISTA DE OBRA	63
CURRÍCULUM	73

En los textos extensos (escritos), utilicé 30 puntos para las capitales, 22 puntos para los títulos, en altas y bajas; 23 y 21 puntos en el texto, con un interlineado de 29 y 27 puntos, respectivamente. Esta variación en el cuerpo del texto fue con la intención de romper la monotonía, motivar y provocar un ritmo de lectura.

Los textos se presentan justificados a la izquierda. Al utilizar una misma fuente se le otorga continuidad e integración a la composición. Véase *diagramación en interiores*, pág. 217-227.

En la página que anuncia y presenta la sección de los escritos, utilicé la fuente eurostile en 26 puntos, en seminegra y centrado. La decisión de utilizar una página que anuncie la sección fue para generar un orden, una pausa e indicar previamente lo que continúa en el documento. Lo anterior, también me funcionó para presentar la sección “pinturas” de las series temáticas. Véase *diagramación de interiores*, páginas 215 y 229.

De igual manera, al inicio de cada serie temática el catálogo presenta una página que anuncia y presenta el nombre de cada una de ellas (cráneos, retratos y paisaje), y se presentan en 30 puntos, en altas, seminegra, pero con una variante en el carácter (a), en minúscula de 43 puntos y trazo regular. Esto con la intención de que visualmente tuviese la misma proporción de los caracteres en altas; además, el contraste que provoca esta variante permite otorgarle una jerarquización y particularidad entre las demás secciones del catálogo.

En este sentido era importante destacar las presentaciones de las series temáticas, ya que anuncian y ordenan el recorrido visual de las imágenes. Así también, la posición en la página de cada nombre temático se presenta alineado a la derecha y responde a un ritmo visual descendente, generando movimiento entre ellos conforme avanza la lectura, haciendo que esta no sea monótona. Véase *ilustrativamente en la pag. 134, o en escala real en las páginas 231, 243 y 253.*

En las páginas que anuncian la sección de la lista de obra y el currículum (al igual que en escritos y pinturas), para el texto utilicé la fuente eurostile en 26 puntos, en altas, seminegra y centrada. Véase *diagramación en interiores*, páginas 269 y 279.

Con respecto a la fuente Abadi Condensed Light, la elegí para utilizarlas en las fichas técnicas y números de folio porque su característica de ser condensada y fina me permite trabajar con puntajes bajos, en altas y bajas, sin que pierdan legibilidad y proporción. En este sentido, utilizo más caracteres en líneas cortas de texto formando bloques, lo que resulta idóneo para la descripción de las fichas técnicas. Así, para éstas utilizo 11 puntos en altas y bajas con un interlineado de 13 puntos. Véase *diagramación en interiores*, páginas 271-277.

Continúo nuevamente con la fuente Eurostile, ahora aplicado en el texto que corresponde a la narración del currículum. Este tiene un cuerpo de 13 puntos e interlineado de 18 puntos, justificado a la izquierda. La tipografía con estas características sigue funcionando para la legibilidad de este texto que esta compuesto de párrafos y líneas cortas, y se distribuye en cinco páginas. Véase *diagramación de interiores*, páginas 281-285.

En la parte inferior de la contraportada interna, anoto la dirección de mi página web con la fuente eurostile en 20 puntos. Véase *página 286*.

Con respecto a la cubierta, en el lomo y la contraportada utilizo la fuente Eurostile y Abadi Condensed de trazo regular, respectivamente.

En el lomo presento la misma línea tipográfica que en la portada interna del catálogo, aunque en este caso, en dos líneas con un cuerpo de 11 y 12 puntos en altas y seminegra para el título y nombre del autor, ambas líneas de texto tienen la misma extensión. La distancia que existe entre ellas la justifico en

relación con la altura de la franja que aparece en la contraportada.

La fuente que utilizo en el fragmento de texto que aparece en la contraportada pertenece a la familia Abadi, pero condensada y regular. Esta variación en el trazo de la fuente me permite, por un lado, mantener la línea tipográfica del documento y por otro, otorgarle distinción y personalidad a este texto, ya que se trata de un párrafo escrito por un importante crítico de arte y funciona para introducir, motivar y persuadir al receptor.

Así, este bloque de texto lo presento justificado en 13 puntos, con un interlineado de 17 puntos, lo que permite que las líneas de texto sean legibles. Para la autoría de este texto utilizo un cuerpo de 10.5 puntos, justificado en la parte inferior derecha del párrafo; de esta manera, este bloque de texto se presenta en blanco sobre una franja de color rojo con valor medio, creando un contraste a favor de su legibilidad. Véase *propuesta final*, página 205.

#### **1.4.5 Elementos complementarios**

Los elementos complementarios son aquellos que sirven como apoyo a la forma y el contenido de una publicación, tienen relación con las partes internas y con el texto.

En el caso del catálogo los elementos complementarios, son: la lista de obra (fichas técnicas), el número de folio, que en algunos casos es descriptivo, ya que se acompaña de un indicador de lectura o titulillo.

Las imágenes en este caso no se consideran elementos complementarios, pero en el presente trabajo hablaré de éstas en el tercer capítulo. Sólo incluiré en esta sección las imágenes pequeñas que acompañan a los escritos y a las fichas técnicas.

El número de folio (elemento externo de la caja tipográfica) se alinea al margen reticular externo y a 20 mm del margen inferior, tiene una fuente diferente y bajo puntaje (12 puntos) en relación a los textos, haciendo que se distinga

pero sin que compita con éstos. El catálogo presenta los números de folio de manera agrupada en el verso (página par), están alineados verticalmente, poseen un interlineado de 18 puntos, e indican que el número posicionado arriba es la página presente y el número de abajo, corresponde a la página siguiente. De esta manera, se conserva la sincronización con el índice.

Así, las páginas pares se presenten con números de folio, permitiendo que la página impar (recto) se presente sólo con imagen o texto.

También, para agrupar visualmente estos números, utilicé una línea vertical que funciona como un detalle distintivo. Su tamaño obedece al puntaje y separación de los números de folio, que en este caso es de 9 mm, con un punto de grosor. Véase ejemplos en *diagramación en interiores*, páginas 214 y 216.

Así también, los números de folio se acompañan de un indicador de lectura o titulillo en los casos que corresponden a la presentación de las secciones. Para este elemento utilicé la misma característica tipográfica (en menor cuerpo) en relación a los textos que indica, pero en proporción con el número de folio. Véase ejemplos en *diagramación en interiores*, páginas 214, 216, 220.

Continúo, las fichas técnicas están apoyadas por pequeñas imágenes de 20 mm de alto (como base para todas) y con un anchura proporcional a su formato. En este espacio (de 20 mm) organizo la descripción de la ficha técnica (título, año, técnica, medidas, colección), y como un elemento más de relación con la imagen de obra el número de folio acompaña a la ficha técnica. Así, la imagen, número de folio y ficha técnica se agrupan en bloques de información que organizo alineadas en el centro de las páginas formando la lista de obra, la cuál funciona como un complemento informativo y visual del catálogo. Véase ejemplo en *diagramación de interiores*, página 271.

En el ejemplo se observa que la línea vertical al agruparse con el número de folio se integra como un sólo elemento, por ello, también lo utilicé en las fichas técnicas pero, con 5 mm de altura, ya que ahora se acompaña de un sólo número. De esta manera, se mantiene la unidad y relación de estos elementos (imagen, número de folio y ficha técnica).

Con respecto a las imágenes que acompañan a los escritos, funcionan de ayuda para ilustrar y facilitar la lectura al permitir que el lector entre en contexto y cuente con referencias visuales.

Estas imágenes miden 34 mm de alto y el ancho es proporcional a su formato. Este formato permite que no compitan con las mismas imágenes que se presentan en las series temáticas y sólo funcionan como pequeñas ventanas de referencia. Véase *diagramación en interiores*, páginas 218-219 y 222-223.

Por otra parte, en el centro de la contraportada utilizo una franja de color con una altura de 44 mm, que me permite encuadrar y destacar las cinco líneas de texto que enmarca. El tono que posee la franja, fue seleccionado de la imagen de portada para conservar una relación y continuidad cromática.

Véase *propuesta final*, página 205.

## **1.5 El papel para la impresión del catálogo**

En la fabricación del papel existen diferentes tratamientos que permiten variar su textura logrando diferentes acabados, como el estucado y el calandrado. Incluyendo en este proceso el gramaje y su peso, que se basa en gramos por unidad de superficie ( $\text{g/m}^2$ ). Los gramajes imprimibles más comunes van de los 60 a los 350 gramos.

### **1.5.1 Papel estucado**

Químicamente son papeles recubiertos de caolín (carbonato de calcio) y de otros aditivos para mejorar y alisar la superficie del papel para una buena impresión. Las ventajas de utilizar el papel estucado es que se consigue mayor nitidez en las imágenes impresas, ahorro en el consumo de tintas y mejor limpieza en los contornos. Por ello, es el papel habitualmente utilizado en catálogos, revistas y folletos. Como por ejemplo, el couché, este papel se presenta en el mercado con dos acabados: brillante y mate.

El papel couché es adecuado para imprimir imágenes, su superficie alisada ayuda a que el punto de impresión que forma a la imagen refleje con mayor nitidez los detalles de la misma. También, su tonalidad blanca hace que los colores sean más fieles al original y se vean más vivos.

Otros papeles estucados, son el kromakote, la cartulina sulfatada y el caple.

Para la impresión del catálogo utilicé el papel couché brillante de 150 y 200 gramos para interiores y cubierta, respectivamente.

### **1.5.2 Papel calandrado**

Los papeles calandrados son los que en su fabricación han sido presionados entre rodillos para mejorar su uniformidad, aumentar la densidad, su suavidad y darle brillos superficiales. Además, cuentan con buenas propiedades para la impresión por la absorción adecuada de tintas. Algunos papeles calandrados transparentes y resistentes a las grasas, son: el papel vegetal, el papel cristal, entre otros.



## 1.6 Sistemas de impresión para el catálogo

### 1.6.1 Impresión Offset

La impresión offset es un proceso de impresión planográfico, ya que las zonas con imagen y las zonas sin imagen se encuentran en el mismo plano superficial, que utiliza la inmiscibilidad del agua con las sustancias grasas o aceitosas, bajo este principio se consigue el entintado selectivo en las áreas con imagen.

Este sistema utiliza un esquema de impresión indirecta, después de todo un proceso al final imprime el papel desde unos rodillos portacaucho. Cuando es impresión en cuatricromía se aplica color por color: cian, magenta, amarillo y negro (CMYK), lo que permite controlar los pantones (logrando colores exactos) y la impresión con tintas especiales como el oro y plata.

#### *Proceso.*

*Pre-impresión.* Implica desde la fase de diseño de la imagen a imprimir (fotocomposición) a la fase fotomecánica, donde se genera un negativo para la preparación de la plancha de impresión. Para la realización de este negativo se utiliza una película fotosensible que, tras una exposición a luz ultravioleta (UV) debe pasar por distintos baños donde se produce el revelado, la fijación, el lavado y el secado, para obtener la película con imagen (fotolito), que posteriormente se traslada a la plancha de impresión.

El traslado de la imagen desde el fotolito a la plancha implica la modificación de sus características superficiales de modo que, en la etapa de impresión la tinta se transfiera a zonas con imagen y es repelida de las zonas sin imagen. Dicho proceso de modificación superficial de la plancha de impresión, se con-

sigue por el revelado tradicional; es decir, mediante la combinación de luz ultravioleta, aplicación de reactivos, lavado, corrección y engomado. Así, se obtiene la plancha con imagen y, aunque esta en desuso, la plancha se introduce en un horno calorífico para endurecerla.

Actualmente, se tiende a sustituir todas o algunas de las operaciones por procedimientos digitales más rápidos y eficaces que eliminan la necesidad de utilizar sustancias químicas, como los sistemas: computer to film, computer to plate, computer to print y computer to press.

Estos procesos digitales funcionan de la siguiente manera: a partir de la imagen separada se crea un fotolito, el cuál se proyecta con luz ultravioleta sobre una emulsión sensible lipofílica (grasa o aceite) que luego se revela; otro método de creación de la plancha, es la impresión sobre una plancha plástica mediante impresora laser, o la transferencia directa de la imagen digital a través de un laser con un dispositivo, conocido como Computer to Plate (CTP).

La etapa de *impresión* consiste en transmitir la imagen desde la plancha al sustrato (papel u otro soporte) en las prensas de impresión planas o de bobinas. El aporte de la solución de remojo y la tinta en la plancha con imagen, (mediante el principio de inmiscibilidad grasa - agua) hace que la tinta se retenga en las partes lipofílicas de la plancha y sea repelida en las hidrofílicas, repulsión fortalecida por la acción de la solución de remojo.

Cuando la plancha se ha cargado de tinta, la transmite al rodillo portacaucho o mantilla, el cuál imprime la imagen sobre el papel o soporte que circula por encima del cilindro de impresión.

La etapa de impresión finaliza con una etapa de secado y fijación de las tintas sobre un sustrato que depende del tipo de tinta utilizado. Así, se pueden encontrar: tintas de secado por calor, (tintas convencionales Heat-Set), tintas de secado sin calor (Cold-Set) o tintas de secado por radiación (tintas UV y tintas de secado por radiación de electrones -tintas EB).

La impresión offset es de calidad muy superior a la digital ya que logra imprimir grandes áreas de color al 100%, también permite imprimir tintas especiales

(del pantone, oro, plata), así como la aplicación de barnices.

Un tiraje de miles de ejemplares es más económico en offset que en digital, porque a mayor número de copias menor será el costo unitario en offset, así que no es adecuado en pocas cantidades.

### **1.6.2 Impresión digital**

La impresión digital es un tipo de impresión que a diferencia del offset, no utiliza una matriz para poder imprimir.

La tecnología digital permite imprimir un archivo directamente sobre papel (u otro material), mediante impresoras laser que ofrecen una calidad cercana al offset de forma inmediata y sin necesidad de hacer fotolitos. Por lo tanto, en la impresión digital no existen procesos intermedios de preimpresión en la creación del documento final y el producto final impreso. No existen películas, ni filmadoras o planchas, ni dispositivos CTP, tampoco se utilizan químicos que generen residuos.

El concepto de impresión digital abarca una amplia gama de métodos de impresión basados en diferentes tecnologías. La impresión digital puede realizarse con un plotter, una impresora de inyección de tinta, una fotocopidora y con máquinas de imprimir xerográficas.

La desventaja de esta tecnología digital es que no permite imprimir pantones, ni tintas especiales como oro o plata, ya que trabaja únicamente con las cuatro tintas CMYK y en algunos casos con dos tintas más como el naranja y violeta. Por lo general, la calibración cromática es distinta en cada máquina a la hora de imprimir, por ello, es importante ajustar tus archivos para conseguir tonos semejantes.

Con base en la información de los sistemas de impresión, concluí que, es conveniente reproducir el documento con el sistema offset, porque un tiraje de

mil o miles sería mas adecuado para una mayor difusión (tema del que hablaré más adelante). Pero, por el momento y en la necesidad de presentarlo físicamente y con pocos ejemplares, decidí utilizar el sistema offset digital, ya que su calidad de impresión es muy parecida al offset tradicional lo que me permite presentar el documento con calidad.

## **1.7 Encuadernación**

Los métodos para encuadernar libros, catálogos y otros medios impresos dependen de la elección del tipo, tamaño y formato del papel; repercute, condiciona o afecta en su modo de abrirse como en su capacidad de mantenerse planos.

### **1.7.1 Múltiples formas de encuadernación**

Existen varias formas de encuadernar, aunque depende del tipo de impreso y su funcionamiento. Entre los múltiples sistemas de encuadernación podemos mencionar: la térmica, cartoné o tapa dura, acaballada, alzada, en alambre, en piel, etc.

### **1.7.2 Encuadernación cartoné o tapa dura**

En este tipo de encuadernación, el documento, ya sea cosido o engomado, es cubierto con una hoja de cartón rígido pegada al lomo que lo recubre en todas sus superficies externas. Los planos interiores de las tapas son de papel, la parte interior del lomo es de tela o también puede ser de papel.

Para el catálogo utilicé este tipo de encuadernación porque protege mejor el documento, le otorga una presentación formal, es estética y muy práctico para el manejo del lector.

El catálogo posee un encuadernado artesanal, por lo siguiente: primero, se cosieron manualmente las interiores (como hojas sueltas, no en forma de cuadernillos), cabe mencionar que en estas circunstancias el cosido se complica

por el tipo de papel, que es satinado. Después, el otro procedimiento fue pegar la cubierta, pero antes, se forró el cartón a utilizar con el papel (couché de 200 gr) ya laminado que lleva impreso el diseño. En el pegado del bloque de interiores con la cubierta se utilizó un papel diferente (guarda) más absorbente, que funciona de mediador en la adherencia de estos elementos para finalmente tener el encuadernado deseado en estas circunstancias de impresión.

El *laminado mate* es una película plástica transparente que se aplica sobre la impresión para protegerla de la luz y maltrato que se genera con el contacto directo permitiendo la durabilidad del documento, además de que le aporta estética.



## Capítulo Segundo

### **Difusión**





## Difusión

*“La primera transformación importante en la historia de la comunicación es la aparición de un nuevo medio: la escritura... la segunda transformación tecnológica se debió a la aparición de la imprenta, que trajo aparejada la difusión y, por lo tanto fue el origen de la comunicación de masas”.*<sup>13</sup>

Difundir, propagar, divulgar, esparcir. El término que procede del latín *diffusio*, hace referencia a la comunicación extendida de un mensaje.

*“La difusión implica propagar algo, una información, dato o noticia, con la intención de hacerlo público y de ese modo ponerlo en conocimiento de una importante cantidad de individuos que lo desconocen hasta ese momento”.*<sup>14</sup>

*“El acto de divulgar siempre tiene que ver con la noción de publicar algo, ya que no puede haber divulgación si determinado conjunto de datos o informaciones permanece en poder de una sola persona. La divulgación es sin duda, el objetivo primordial de todos los medios de comunicación”.*<sup>15</sup>

En la acción de difundir o divulgar, existe una necesidad de comunicar, de informar. Y cito a Leonor Aurfuch:

*“El hombre se comunica de muchas maneras: mediante el habla, la mirada, la escritura, el dibujo; personalmente o, a través de medios - teléfono, fax, diarios-; interpersonal o masivamente”.*<sup>16</sup>

Estos aspectos los diferencía en distintos ordenes: el canal, el medio y el carácter. El primero, puede ser visual, oral, gestual, etc., el segundo, es un intermediario de la comunicación (televisión, revista, periódico) y el tercero se refiere al carácter de la comunicación.

13. Aurfuch Leonor, *Diseño y comunicación*, México, Paidós, 1997. pp. 42-43

14. [www.definicionabc.com/difusion.php](http://www.definicionabc.com/difusion.php) (consultado en Agosto de 2014).

15. *Idem.*

16. Aurfuch Leonor, *Diseño y comunicación*, México, Paidós, 1997. pp 30-31.

En este sentido, los medios de comunicación se clasifican en función del canal o canales que emplean para crear y difundir sus contenidos. Cada uno de ellos determina la utilización de unos códigos y unas condiciones de decodificación, como los medios gráficos (prensa diaria y revistas), medios auditivos (radio), medios audiovisuales (televisión y cine) y medio on line (internet).

## **2.1 La difusión por medios impresos**

Los medios impresos se crean a partir de un proceso de impresión y son generados por imprentas convencionales como el offset, o en el caso de los diarios por rotativas. El público que lee los medios impresos es muy variado, ya que toda la población tiene acceso a un medio impreso y cada lector adquiere el que mejor satisfaga sus gustos y necesidades.

Es fundamental que en la difusión sea necesario saber cuál es el mensaje y el objetivo (tipo de público) para elegir el medio adecuado; así como distinguir las características de cada uno de estos, ya que varían en cuanto a público y tiempo de salida, y esto determina muchas veces la duración de la difusión. Los medios impresos más conocidos son: los diarios, revistas, folletos, catálogos y libros.

### ***Diarios***

Los diarios representan el periodismo que da prioridad a la información de la actualidad, llega casi a todos los estratos sociales, y es el medio más “respetado” por sus lectores habituales; algunos tienen una herencia histórica y una implicación política y social, aunque muchas veces en México hay lectores que se suscriben o sólo leen ciertos diarios por tener afinidad ideológica con su información. En este sentido, existen diversos tipos de diarios para todo tipo de público.

Los diarios abarcan una zona geográfica delimitada. Existen algunos especí-

ficos para cada estado de la República, hay diarios municipales y diarios nacionales; estos últimos abarcan temas de interés general para los habitantes del País y su alcance es mucho mayor. También cada diario tiene sus propias características tanto de tendencias como de editorial, algunos son de interés financiero y económico, otros pretender tener posturas políticas o de acuerdo a sus intereses.

Los diarios nacionales son los más utilizados por los publicistas, son un recurso común para la difusión, promoción y lanzamiento de productos y servicios. Las ventajas de este medio impreso es que, para difundir un producto o servicio permite la publicación del mensaje en una sección especial o en días específicos y se pueden agregar textos explicativos, permite realizar reportajes publicitarios, publicar imágenes a color, o en blanco y negro; así como también, permite realizar inserciones de suplementos, folletos, volantes o cupones. Además, tiene un número de lectores permanentes asegurados (suscriptores), tienen un bajo precio y gran capacidad de distribución (cuando son nacionales), y en algunos casos con alcance internacional.

Pero, entre sus desventajas es que requiere de una gran inversión en el patrocinio del anuncio, la calidad de impresión es de menor calidad en las imágenes; tiene una saturación informativa y mucha competencia visual en su contenido editorial por otros anuncios en la misma página. También existe una segmentación relativa del público y corta vida como mensaje publicitario (se lee y se desecha cada día).

### **Revistas**

La revista es un medio que crea un vínculo con sus lectores, por lo que es conveniente para campañas publicitarias. Entre los diferentes tipos de revistas, podemos encontrar la de negocios, de creatividad, arte, ciencias, universitarias, moda, arquitectura, diseño, etc., y según sea el caso, van dirigidas a niños, adolescentes y adultos. Prácticamente existen revistas para todo tipo de público.

Las ventajas que tiene la difusión por medio de revistas, es que facilita la

publicación de anuncios con textos más largos, permite realizar publrreportajes, su calidad de impresión es buena, sobre todo cuando son en papel satinado (resalta el color de la imagen y el texto); también, facilita la inserción de muestras de artículos promocionales, cupones y folletos; además, es un medio que atrae a un público particular (dependiendo del tipo de revista), se conserva y puede ser leído por más de una persona.

Se publica semanal, catorcenal, quincenal o mensualmente.

Entre las desventajas de este medio impreso es que, para impactar en el mercado es necesario una gran inversión y es conveniente hacerlo en más de una revista, y el precio de venta al público no es tan económico (como el diario, por ejemplo).

### **Folleto**

El formato del folleto varía entre dos o más páginas y por lo regular no excede de dieciséis, aunque depende de lo que se vaya a transmitir y la imagen que se quiera proyectar.

Su objetivo es comunicar una imagen de valor para vender un producto o servicio.

Sus funciones pueden ser informativas o publicitarias. Este tipo de impresos se distribuye entre aquellos receptores interesados en los servicios y cualidades que un producto o servicio le pueda ofrecer. En este sentido, generan un gran impacto informativo, comercial, cultural o educativo, etc.

El folleto forma parte de la rama de la publicidad directa, es un impreso que se entrega directamente al público y tiene la ventaja (o posibilidad) de ser compartido. También cuando tiene calidad y logra atraer la atención del lector puede conservarlo por largo tiempo.

La producción del folleto puede abarcar todo tipo de presupuesto y la presentación de la folletería puede variar, ya sea por el formato, la calidad y gramaje del papel, el color, sus formas geométricas, dobleces o efectos tridimensionales, etc.

### **Catálogo**

El catálogo es una publicación en la que se promocionan los productos o servicios de una empresa.

Esta pieza gráfica es una herramienta que, se utiliza cuando una empresa quiere informa a los clientes reales y potenciales sobre las características y precios de los productos que ofrece, con el fin de promover su venta.

El catálogo es una forma de presentar directamente al público la oferta detallada de una empresa o servicio.

Existen distintos tipos de catálogos, dependiendo de su contenido y público al que se dirigen; los más usuales son aquellos en los que se promocionan productos de consumo, presentando imágenes de los artículos que comercializa su empresa. Cada una de éstas, se apoya de una descripción de las características de los productos (medidas, colores, materiales, funciones, proceso de fabricación). Por ello, son piezas fundamentales para la promoción, la venta de productos y servicios. Además, cuentan con espacio disponible donde se pueden incluir muchas imágenes y textos explicativos con todos los detalles que los clientes necesitan conocer para elegir que comprar.

Por otra parte, si el diseño y la calidad fotográfica son buenos, resulta aún más atractivo para los lectores por lo que se sienten más interesados en comprar el producto y/o servicio.

El catálogo representa a la empresa y promueve sus productos o servicios a disposición constante del cliente.

Los catálogos se pueden clasificar en dos grandes grupos: los destinados a los consumidores comunes y los dirigidos a empresas. Y por lo general, se distribuyen al público en presentaciones comerciales o promocionales, por correo, o en mano.

## **2.2 El catálogo impreso de arte contemporáneo como medio de difusión**

La información que contiene el catálogo de arte, su presentación estética, la calidad editorial y su distribución son elementos importantes a considerar para su difusión.

El catálogo de arte es un documento que informa, da a conocer y explica las inquietudes de los movimientos artísticos, recopila procesos, pensamientos y motivaciones artísticas; también relata las muestras de arte (como las exposiciones) y son parte del mismo. El catálogo como registro de estas presentaciones de obras y artistas, aporta críticas y reflexiones indispensables para entender las diferentes manifestaciones artísticas.

En este sentido, el objetivo de difusión del catálogo es constantemente la búsqueda de un público nuevo y más amplio, ya que actualiza y guía al espectador a interesarse en la obra y el artista, a entender y reflexionar mejor el proceso del hecho artístico para identificar, apreciar y/o valorar la obra.

Una forma de distribución del catálogo es directamente (en mano) en las presentaciones o exposiciones artísticas de los museos, galerías, instituciones privadas; puede ser obsequiado o comercializado. Así, para el público que ha asistido a la muestra, la posesión del catálogo permite la posibilidad de profundizar en cuanto a conocimientos de lo visto (artista, obra, tendencia, trayectoria, técnica, época, etc). También, le facilita evocar la visita ante las imágenes ahora reproducidas en el catálogo; conservando así, un recuerdo de las sensaciones y sentimientos vividos durante la exposición.

En las galerías y casas de subastas, los catálogos son utilizados para la promoción y venta de obras artísticas. En este ambiente, el catálogo funciona como un documento que agrega valor a la obra, ya que una obra de arte al ser registrada y publicada, “acrecienta” su valor en el mercado, generando que coleccionistas, instituciones públicas o privadas deseen publicar las obras que

poseen.

En la promoción previa de estos eventos, los catálogos se distribuyen por correo, son parte de la invitación al evento, que en muchas ocasiones van dirigidos particularmente a coleccionistas, empresas, directores de museos, curadores, políticos, etc.

Los catálogos que son editados por los artistas, galerías, museos o coleccionistas, son también distribuidos para su venta en librerías o en los propios museos, galerías y ferias de arte con la intención de seguir difundiendo y, con el propósito de recuperar parte de la inversión.

Por lo anterior, puedo decir que en el catálogo se va registrando parte de la historia del arte, ya que los acontecimientos, propuestas y diversas narraciones visuales seguirán difundándose a través de los años.

*La distribución de mi catálogo será directamente (en mano o por correo) en presentaciones que realice de mi trabajo, y también, lo haré llegar a coleccionistas que han adquirido mis piezas. Así, el catálogo tiene la posibilidad de ser visto por más personas a las que les gusta el arte y tienen posibilidad de adquirirlo. De igual manera, esta forma de distribución se aplicará para acercar mi trabajo a galerías importantes del país y del extranjero con la intención de dar a conocer mi trabajo y crear enlaces para posibles exposiciones.*

*Por otra parte, será importante colocarlo en librerías y tiendas de museos con la intención de hacer presencia y comercializarlo.*

*También, considero que es importante distribuir algunos ejemplares en bibliotecas de las escuelas de arte y diseño, porque de esta manera, el documento puede funcionar como apoyo de investigación o consulta.*





Capítulo Tercero  
**La pintura de Manuel de los Ángeles**



### **3.1 Recopilación de los escritos sobre la pintura de Manuel de los Ángeles**

Durante mi trayectoria se ha escrito, comentado y hecho referencia hacia mi trabajo por medios impresos, tv e internet. Sin embargo, he recopilado tres escritos importantes que acompañan a las imágenes del catálogo porque se enfocan particularmente en mi pintura. Fueron realizados por los críticos de arte Luis Carlos Emerich y Lupina Lara Elizondo, y el tercero por el poeta Alberto Pérez Gálvez; estos textos se publicaron en el año 2010, 2011 y 2013, respectivamente. Los presento a continuación en ese orden.

#### ***Anfibio, por Luis Carlos Emerich***

*“La obra de Manuel de los Angeles Sosa no sólo es sorprendente por su destreza técnica o porque se produce después de la condena a muerte de la pintura y en pleno dominio de las disciplinas conceptuales que la consideran cumplida, sino porque, por una parte, confirma que la vocación pictórica de nueva generación es irrenunciable y, por otra, que la actual reducción de su horizonte agudiza la necesidad de profundizarlo. De ahí que este conjunto de pinturas, titulado Anfibio, implique la conciencia de las condiciones en que se genera, además de un conocimiento puntual de la historia de la pintura realista ante la cual toma distancia, y sobre todo, una formación académica estricta que le permite afirmar su personalidad sobre bases propias y pese a todas las presiones externas.*

*En Anfibio, encuadres panorámicos se alternan con acercamientos a entornos tropicales ribereños (de río, de lago, de mar) para hacer de su exuberante vegetación un espectáculo gracias al virtuosismo de su tratamiento pictórico. Asimismo, encuadres del paisaje sobre tierra y bajo el agua, hacen de la superficie*

de ésta un espejo sereno o agitado sobre su seno refractante, que vendrá a ser el motivo formal en que se sustenta el verdadero tema pictórico: el poder transfigurador de la luz-color.

Sabiendo que la pintura realista puede entrañar una afectividad que ni la fotografía más sofisticada lograría captar, De los Ángeles se da el placer de jugar con ésta, sea llevando su meticuloso realismo hasta la frontera con lo ilusorio, o bien, introduciendo un elemento ordinario que lo torna extraordinario. Este elemento, asimismo realista, que puede ser una sombrilla, un hongo, una flor acuática o sólo un triángulo blanco, cuyo tamaño varía con la escala dimensional del entorno y cuya identidad cambia si flota en el agua o brota en la tierra o florece en los árboles, es una clave tendiente a disolver el límite entre lo real y lo ilusorio, para desconcierto de nuestra capacidad de percepción, pero también legible como un elemento protector simbólico de un paisaje entrañado y condenado a desaparecer. Por ello este conjunto de pinturas que opera simultáneamente en dos campos, como su título lo indica, también se podría titular *Ambiguo*, porque estos paisajes, que parecen meramente paradisíacos, presentan a un pintor que aspira a elevar su meticuloso realismo a un plano reflexivo, sin prescindir de la seducción visual.

Contra todas las apariencias, su propuesta a ultranza es la de un lenguaje que utiliza la mimesis de la realidad para concentrarse en el tratamiento de la luz-color como catalizadora del sentido de la forma, al grado de sugerir que sus composiciones paisajísticas son sustentos de abstracciones lumínicas cuya sutileza logra exclusivamente mediante mezclas de los colores primarios, prescindiendo del negro y parafraseando técnicas posimpresionistas, para aplicarlas a un realismo que, como todo en la actualidad, es ilusorio, exceptuando el placer que provoca. Por ello, se puede especular que Manuel de los Ángeles Sosa, aspira, realmente a un modo de abstracción cromática absoluta que, como un espíritu, se manifieste en todo lo que toque”.

### **Vigor y Espíritu, por Lupina Lara Elizondo**

“El arte es una mezcla de creación, imaginación y expresión personal que emplea un lenguaje perceptible a través de los sentidos, pero en paralelo transmite contenidos no sensoriales, es decir, que van dirigidos al ser, a la conciencia, a ese aspecto de nosotros mismos que es capaz de reflexionar, apreciar y deleitarse. Esta enunciación enmarca ampliamente la obra de Manuel de los Ángeles, ya que, a la vez que nos halaga con su espectacular visualidad, invita a la meditación y nos contagia su vigor y su espíritu. Esta obra muestra una composición imaginativa bien estructurada, resuelta con el rigor técnico que ella misma se exige. Al contemplar a detalle su trabajo sobresale el armonioso equilibrio que existe entre el contenido, el fin y el medio elegido. En ella se advierte una franqueza, una legitimidad que no todos los creadores se permiten; de esta forma el artista se da vuelo para materializar sus aspiraciones expresivas y creativas. Su trabajo se aparta de los conceptos tradicionales del arte de su natal Oaxaca, inspirados en costumbres, mitos y leyendas, para incursionar en un camino propio.

En una primera instancia su obra se aventuró a recrear ese proceso introspectivo al que la vida nos enfrenta en búsqueda de respuestas. Así sus obras tempranas estarán dedicadas a reflexiones existenciales que aluden a la vida, la muerte, los secretos del universo, el infinito, lo humano, ideas que quedan resueltas en una obra realista, sugerente, de corte conceptual. Al sentir que el tema parecía haberse agotado, su ingenio giró en otra dirección para concentrarse en la naturaleza, en entornos tropicales y ribereños, sin pretender con ello sumarse a la visión ecologista, sino evocando a través de sus imágenes los lugares en los que transcurrió su infancia. Es de la nostalgia de esos días maravillosos –en los que uno se siente dueño del mundo- de donde se nutre esa fuente inagotable de imágenes que lleva consigo en la memoria física y emocional, en sus entrañas, en su ser, y desde ahí su recuerdo se vuelve color y poesía en su pintura. Su obra es testimonio de que su amor por la naturaleza no sólo es pro

fundo sino también genuino.

Las declaraciones que afirman la muerte de la pintura se rinden frente a propuestas audaces y virtuosas como la que tenemos frente a nosotros. El tratamiento técnico de esta obra es asombroso, ya que en lugar de emplear el aerógrafo, pistola de aire comprimido cargada con pintura que facilita la aplicación del color, en su caso el cuadro entero, como lo afirma el artista, “esta trabajado a puro pincel”. Esto lo desliga, de alguna manera, de los pintores hiperrealistas, que centrarán su esfuerzo en superar con su calidad pictórica el resultado de la fotografía. Las obras de Manuel de los Ángeles parecen contener un secreto que nos atrae, un algo que flota en la atmósfera, una manifestación que nos invita a descifrarla. Esa mezcla de realidad e irrealdad en la imagen es lo que cautiva, invitando a abstraerse en torno a esa fina línea que existe entre estas dos instancias.

Por otra parte, la presencia inesperada de este elemento artificial que son las pequeñas sombrillas blancas, además de integrarse como elemento constructivo y compositivo de la obra, le otorga desde mi punto de vista una delicadeza, una sutilidad y un toque de elegancia, pero sobre todo acentúa la interacción de lo viviente con lo inerte. Nuestras culturas ancestrales y en particular la oaxaqueña están impregnadas de una profunda espiritualidad; es por ello, quizá, que la presencia de este elemento me lleve a considerar que podría tratarse de un interés de hacer visibles esas voces imperceptibles que parecen tener el poder de infundir armonía, paz y alegría en el espacio. Este elemento, que también ahonda en las profundidades del océano, logra acentuar la poética de la obra alejándola del ámbito del paisaje puro para asignarle un apartado dentro del género no sólo interpretativo sino neoconceptual. Esta obra se apunta hacia un futuro en el que la sensibilidad luchará para impedir que la automatización domine y adormezca nuestras más finas capacidades”.

### **Transparencias de Luz, por Alberto Pérez Gálvez**

*“Tiempo transfigurado, abarrotado de fractales, sucesivas imágenes que pueblan el instante, un instante que acumula siglos, un tiempo resumido, impenetrable, lleno de color, desafiante a la geometría, al recuerdo.*

*Un instante que muere segundo a segundo, y quiere reinventarse eternamente.*

*Un mundo de vértigo nace bajo el instante de fuego que inventamos.*

*Una llama eterna nos consume cuando soñamos, cuando pintamos ese instante inatrapable lleno de luz y color.*

*Bajo ese fuego eterno nacen soles azules, verdes remolinos de manglares, túneles de luz con cráneos flotantes, paisajes submarinos que cantan como un rumor de luz en el mar.*

*Implosiva geometría que crece dentro de sí, hasta consumarse a sí misma y explota llena de luz y color.*

*Buque marino de cristal, bosques de ecos y respuestas sonoras en el tiempo, dialogo de transparencias, de imágenes superpuestas desafiante hasta la tercera y cuarta dimensión.*

*Cometa de luz que se clava justo en el corazón de la noche.*

*Obsesión primigenia, vuelta al mar, a la vida, al orden, al rigor de la transparencia.*

*Grito de luz interminable.*

*Acudimos al recuerdo, a los rincones del instante perdidos en millones de segundos.*

*Desafiamos el espacio y este sólo es luz y silencio, transparencia de planos frente a los ojos del observador.*

*El tiempo se detiene cuando un instante nos lleva a esa sucesión de fuego y nos sentamos a observar a las hormigas, a la tribu de nubes que nacen del mar, y flotamos plácidos sobre un lienzo azul y verde, mientras escuchamos la mar y*



su oleaje perenne.

En este escenario, nace y crece la llama primigenia de lo que hoy hace Manuel de los Ángeles. Evocación al orden, rigor estético, geometría elocuente es lo que nos plantea su obra.

Canto de colores que transitan en transparencias sucesivas al realismo mágico de un postimpresionismo que desafía a la realidad.

Manuel de los Ángeles rompe con la vieja tradición plástica oaxaqueña y se aleja del pensamiento mágico para adentrarse en un mundo fascinante; el manejo de la geometría y la luz.

Su obra está lejos del sincretismo religioso colonial que domina la tendencia plástica oaxaqueña; con rigor y técnica se adentra con humildad en la búsqueda de lo absoluto, escindido de todo vínculo de obediencia o pertenencia a corrientes contemporáneas acomodaticias.

Su pintura es la búsqueda del instante, conjugando luz y geometría, nada ajeno al orden natural, sino reivindicando a esta como la madre de toda dimensión lúdica y como el único sendero en la aspiración a la belleza. Resalta la exuberancia y contundencia de lo natural, avasallando a la realidad que tiende a fugarse a cada instante.

Su principal desafío es la realidad. Sombrillas insertadas con tacto en la quietud de los manglares, en la transparencia del fondo submarino, apostando al orden geométrico y a la integración del todo, apostando a la proporción.

Las sombrillas son el toque de orden que el instante desata en un espacio determinado.

La serie de cráneos es el drama de la vida, más que veneración a la muerte, inmersos en un túnel de luz, flotan, caen, se arremolinan caprichosamente en un túnel infinito que es la vida misma. Alcanzan su máxima expresión en la pieza titulada “Bala”, profundidad perpetua, túnel infinito, estructura que embellece con armonía un esqueleto desde el cual nos miramos todos”.

### 3.2 Currículum de exposiciones de Manuel de los Ángeles

El currículum que presento en el catálogo es una selección de las principales exposiciones individuales y colectivas, así como de reconocimientos y publicaciones de mi obra.

*Manuel de los Ángeles Sosa (4 de Diciembre de 1978, Salina Cruz, Oaxaca).*

*Estudió la licenciatura en Diseño Gráfico (1996-2000) en la UNAM.*

*En el 2001, obtiene el premio de adquisición de Pintura en el Encuentro Nacional de Arte Joven.*

*En el 2002, 2006, 2009 y 2011, es seleccionado (respectivamente) en la Primera, Tercera, Cuarta y Quinta Bienal Nacional de Artes Visuales, Mérida, Yucatán, México.*

*En el 2008, obtiene el Primer Lugar en la Bienal Nacional de Pintura Julio Castillo, en la ciudad de Querétaro, Qro. México.*

*En el 2009, es seleccionado en el Premio Nacional de Pintura “José Atanasio Monroy”, en Guadalajara, Jalisco, México.*

*Actualmente su obra forma parte del Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes, de la colección del Instituto Queretano de Cultura, del Instituto Nacional de Geriátrica, así como de colecciones particulares en México y en el extranjero.*

*Entre las principales exposiciones individuales, que ha presentado:*

*2016 - El reto del retrato, Museo Legislativo, Ciudad de México.*

*2015 – El reto del retrato, Universidad La Salle Pachuca*

*Procesos, Club de Arte México, México, D.F.*

*2010 – Anfibio, Galería Oscar Román, México, D.F.*

*2009 – Castizos, Galería Quetzalli, Oaxaca, Oax.*

*2004 – La otra mirada, Casa de la Cultura de Juchitán, Oaxaca.*

*1999 – Sirenas rotas, Instituto Politécnico Nacional, México, D.F.*

*Los puertos de un Abad, Casa de la Cultura de Juchitán, Oaxaca.*

*Entre las exposiciones colectivas:*

2013- *Subasta México Vivo, Museo de Arte Moderno, México, D.F.*

2012 – *Subasta México Vivo, Museo de Arte Moderno, México, D.F.*

*Naturaleza protegida, Galería Oscar Román, México, D.F.*

*PINTA, Feria de Arte Latinoamericano, Londres, Inglaterra.*

*Subasta Arte Sana, Museo Nacional de Antropología, México, D.F.*

*Paralelas contemporáneas V, Galería Oscar Román, México, D.F.*

2011 – *V Bienal Nacional de Artes Visuales, Mérida, Yucatán.*

*Próximos, mecanismos diversos, Museo de los Pintores Oaxaqueños (MUPO).*

*Subasta Arte Vivo, Museo de Arte Moderno, México, D.F.*

*Arteaméricas, Galería Oscar Román; Miami, Florida, USA.*

2010 – *Nómadas, Museo Mural Diego Rivera, México, D.F.*

2009 – *XV Aniversario del Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY).*

*Monumentos, símbolos e íconos del Bicentenario, Galería Oscar Román.*

*IV Bienal Nacional de Artes Visuales; Mérida, Yucatán.*

*Premio Nacional de Pintura “José Atanasio Monroy”, Guadalajara, Jalisco.*

2008 – *Bienal Nacional Julio Castillo, Galería Libertad, Querétaro, Qro.*

*Arteaméricas, Galería Quetzalli; Miami Florida, USA.*

*Artista del mes, Galería Quetzalli, Oaxaca, Oax.*

*XX Aniversario del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Galería Quetzalli, Oaxaca.*

2006 – *Tercera Bienal Nacional de Artes Visuales, Centro de Artes Visuales, Mérida Yucatán.*

2004 – *El poder solidario de la conciencia*, Centro de Cultura Casa Lamm, México, D.F.

2003 – *Conversación pictórica sobre la Ciudad de México siglo XX*, Museo de la Ciudad de México.

2002 – *Primera Bienal Nacional de Artes Visuales*, Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY).  
*Colectiva de aniversario*, Galería Artdicré, México, D.F.

2001 – *XXI Encuentro Nacional de Arte Joven*, Instituto Cultural de Aguascalientes e itinerante por estados de la República Mexicana.

2000 – *Retrospectiva*, Centro Cultural Acatlán, UNAM; Estado de México.

1998 – *Colectiva*, Casa de la Cultura de Azcapotzalco, México, D.F.

*Algunas publicaciones de la obra de Manuel de los Ángeles:*

*Lara Lupina, 250 Artistas mexicanos Siglos XIX, XX y XXI. Promoción de Arte Mexicano*, 2012.

*Catálogo, Subasta Arte Vivo*, Museo de Arte Moderno, Fundación México Vivo, Septiembre de 2012.

*Catálogos: I, III, IV y V Bienal Nacional de Artes Visuales Yucatán*, Instituto de Cultura de Yucatán, CONACULTA INBA, 2002, 2006, 2009 Y 2011 (respectivamente).

Catálogo, *Arteaméricas, Feria de Arte Latinoamericano 2011.*

Catálogo, *Subasta Arte Vivo, Museo de Arte Moderno, Fundación México Vivo, 2011.*

*Lara Lupina. Enero – Febrero de 2011. Manuel de los Ángeles, Resumen compendio de creadores mexicanos, Número 109, p. 27*

*Ávalos Madrigal Eva. Noviembre de 2011. Colores son acciones, Líderes Mexicanos, Tomo 191, p. 32.*

*Sierra Sonia, 13 de noviembre de 2010. “Anfibio un diálogo entre la luz y el color”, El Universal, México, p. 21*

*Emerich Luis Carlos. Noviembre – Diciembre de 2010. Anfibio Manuel de los Ángeles, Estratega Banca Privada, Número 62, p. 28.*

Catálogo, *Taller La huella gráfica, Proveedora Gráfica, Oaxaca, Julio de 2010.*

*Pérez Espinoza Karina, 29 de Marzo de 2009. Castizos, emotiva dualidad, Noticias Oaxaca, sección C, p.1*

*Pech Casanova Jorge, Abril – Mayo de 2008. Despertar sin utopías, Tierra Adentro, Número 151, p. 48.*

Catálogo, *Manuel Sosa, la otra mirada, Carteles Editores, Oaxaca, Diciembre de 2004.*

Catálogo, *Conversación pictórica sobre la ciudad de México Siglo XX, Museo de la Ciudad de México, Secretaría de Cultura DF, CONACULTA INBA, 2004.*

*Carolina, Castro Padilla. Agosto - Septiembre de 2001. XXI Encuentro Nacional de Arte Joven, Tierra Adentro, Número 111, p. 15.*

### 3.3 Fotografía de obra seleccionada por tema

Las fotografías como parte fundamental del catálogo fueron cuidadas en su calidad de resolución, iluminación, calibración del color y nitidez de impresión para posteriormente seleccionarlas.

Primero, recopilé la mayor cantidad posible de imágenes de obra producida en los últimos seis años, lo que implicó ir a diferentes lugares para fotografiarla directamente, así como hacer una búsqueda en archivos digitales. Después, se valoró la calidad de registro de la imagen (resolución, iluminación, color), se retocaron y calibraron para conseguir una imagen lo más fiel posible a las pinturas.

En este sentido, fue importante cuidar la resolución de las mismas para conseguir una buena impresión, por ello los archivos fueron guardados en 300 ppi, a excepción de dos imágenes que tienen una resolución de 150 ppi; en este caso, las imágenes fueron reproducidas en un formato más pequeño para evitar su pixelación y por consiguiente una falta de nitidez.

La imagen de portada tiene una resolución de 450 ppi, porque su formato es más grande en relación con las imágenes en interiores y esta resolución resultó adecuada para su nitida impresión.

Así también, se seleccionó temáticamente la obra por su descripción iconográfica (identificación y articulación de los motivos representados) y por el tratamiento pictórico; en este sentido, fue importante determinar un discurso visual a través de las presentaciones de las imágenes (de página a página) ya que se pueden generar tensiones, pesos y contrastes visuales drásticos si no se construye una composición narrativa coherente y equilibrada. Por ello no se distribuyeron en orden cronológico.

A continuación, presento las series temáticas (cráneos, retratos, paisaje) que se incluyen en el catálogo, aparecen sólo con el título, más adelante describiré las fichas técnicas.

### 3.3.1 Cráneos

Para esta serie se seleccionaron ocho imágenes.



1)

- 1) Archivo
- 2) Furtivo II
- 3) Punketo
- 4) Homopunk
- 5) Bala
- 6) Grito
- 7) Formación de un hoyo blanco
- 8) Meteoro



2)



3)



4)



5)



6)



7)



8)



### 3.3.2 Retratos

Para esta serie se seleccionaron diez imágenes.



1)

- 1) *lones cromosomáticos III*
- 2) *El poeta*
- 3) *Mujer del valle*
- 4) *El garrobo*
- 5) *La tía*
- 6) *Futbolista*
- 7) *Lolita*
- 8) *lones cromosomáticos IV*
- 9) *lones cromosomáticos V*
- 10) *lones cromosomáticos II*



2)



3)



4)



5)



6)



7)



8)



9)



10)

### 3.3.3 Paisaje

Para esta serie se seleccionaron catorce imágenes.



1)

- 1) Interior
- 2) Cámbrico
- 3) Gotas
- 4) Pecera I
- 5) Niño
- 6) Pecera IV
- 7) Morro
- 8) Micro
- 9) Injerto
- 10) Nueva especie II
- 11) Brotes
- 12) Plantón
- 13) Nueva especie
- 14) Nómada



2)



3)



5)

7)



4)



6)

8)



9)

10)



11)



12)



13)



14)

## **3.4 Fichas técnicas**

### **3.4.1 Definición de ficha técnica**

Una ficha técnica es un documento que en forma de sumario describe las características de un objeto, material, proceso o programa de manera detallada. Su descripción puede contener datos como el nombre, propiedades distintivas, especificaciones técnicas, características físicas, modo de uso o elaboración dependiendo del producto, servicio, objeto o entidad descrita.

### **3.4.2 Contenido de una ficha técnica pictórica**

La ficha técnica pictórica contiene el nombre del autor y las características generales de la obra, y lo presenta en el siguiente orden: título, autor (en ocasiones puede ser anónimo), año, estilo (en su caso tendencia o género), técnica, medidas (alto, largo y ancho), procedencia (museo, colección, galería, etc.) o localización (ciudad, país).



### 3.4.3 Fichas técnicas de la obra

#### CRÁNEOS:

- |   |  |
|---|--|
| 1. Archivo, 2009<br>Óleo y encausto sobre tela<br>40 x 50 cm<br>colección del autor | 5. Bala, 2008<br>Óleo sobre tela<br>50 X 40 cm<br>colección del Instituto Queretano de<br>Cultura    |
| 2. Furtivo II, 2008<br>Óleo sobre tela<br>40 x 30 cm<br>colección particular        | 6. Grito, 2009<br>Óleo sobre tela<br>70 x 50 cm<br>colección particular                              |
| 3. Punketo, 2008<br>Óleo sobre tela<br>60 x 50 cm<br>colección particular           | 7. Cápsula, 2009<br>Óleo sobre tela<br>55 x 70 cm<br>colección del autor                             |
| 4. Homopunk, 2009<br>Óleo sobre tela<br>120 X 80 cm<br>colección particular         | 8. Formación de un hoyo blanco,<br>2009<br>Óleo sobre tela<br>80 cm diámetro<br>colección particular |

## RETRATOS:

1. Iones cromosomáticos # III  
Óleo sobre tela  
150 x 150 cm  
colección del autor
2. El poeta, 2009  
Óleo sobre tela  
90 x 70 cm  
colección particular
3. Mujer del valle, 2008  
Óleo sobre tela  
50 x 38 cm  
colección particular
4. El garrobo, 2008  
Óleo sobre tela  
80 x 80 cm  
colección particular
5. La tía, 2009  
Óleo sobre tela  
70 x 50 cm  
colección del autor
6. Futbolista, 2008  
Óleo sobre tela  
50 x 40 cm  
colección del autor
7. Lolita, 2009  
Óleo sobre tela  
60 x 40 cm  
colección del autor
8. Iones cromosomáticos #IV, 2011  
Óleo sobre tela  
120 x 160 cm  
colección del autor
9. Iones cromosomáticos #V, 2011  
Óleo sobre tela  
160 x 120 cm  
colección particular
10. Iones cromosomáticos #II, 2011  
Óleo sobre tela  
150 x 150 cm  
colección del autor

*PAISAJE:*

1. Interior, 2011  
Óleo sobre tela  
100 x 133 cm  
colección particular
2. Cámbrico, 2012  
Óleo sobre tela  
100 x 133 cm  
colección particular
3. Gotas, 2010  
Óleo sobre tela  
100 x 130 cm  
colección particular
4. Pecera I, 2010  
Óleo sobre tela  
180 x 90 cm  
colección particular
5. Pecera IV, 2010  
Óleo sobre tela  
180 x 80 cm  
colección particular
6. Niño, 2012  
Óleo sobre tela  
100 x 130 cm  
colección particular
7. Morro, 2013  
Óleo sobre tela  
120 x 150 cm  
colección particular
8. Micro, 2010  
Óleo sobre tela  
90 x 80 cm  
colección particular
9. Injerto, 2013  
Óleo sobre tela  
100 x 133 cm  
colección particular
10. Brotes, 2013  
Óleo sobre tela  
91 x 135 cm  
colección particular

11. Nueva especie II, 2013

Óleo sobre tela

120 x 130 cm

colección particular

12. Nueva especie II, 2013

Óleo sobre tela

90 x 60 cm

colección particular

13. Plantón, 2013

Óleo sobre tela

60x 90 cm

colección particular

14. Nómada, 2013

Óleo sobre tela

60 x 80 cm

colección SHCP



Capítulo Cuarto

**Metodología para la realización del catálogo**



## 4.1 La Metodología Proyectual de Bruno Munari

El método proyectual de Bruno Munari consiste en una serie de operaciones necesarias dispuestas en un orden lógico, su finalidad es la de conseguir un máximo resultado con el mínimo esfuerzo.

Munari, menciona que el método proyectual para el diseñador no es algo absoluto y definitivo, es modificable si se encuentran otros valores objetivos que mejoren el proceso. Y me parece muy práctico y directo como lo relaciona con una receta de cocina:

*“PROBLEMA - Arroz verde*

*DEFINICIÓN DEL PROBLEMA - Arroz verde con espinacas para cuatro personas.*

*ELEMENTOS DEL PROBLEMA - Arroz, espinacas, jamón, cebolla, aceite, sal, pimienta, caldo.*

*RECOPIACIÓN DE DATOS - ¿Hay alguien que ya lo ha hecho antes?*

*ANÁLISIS DE LOS DATOS - ¿Cómo lo ha hecho? ¿Qué puedo aprender de él?*

*CREATIVIDAD - ¿Cómo puede conjugarse todo esto de una forma correcta?*

*MATERIALES Y TECNOLOGÍA - ¿Qué arroz? ¿Qué cazuela? ¿Qué fuego?*

*PRUEBAS Y ENSAYOS*

*MODELOS - Muestra definitiva*

*VERIFICACIÓN - Bien vale para 4.*



## DIBUJOS CONSTRUCTIVOS

SOLUCIÓN - Arroz verde servido en plato caliente”.<sup>17</sup>

### 4.2 Aplicación de la Metodología Proyectual en la realización del diseño del catálogo

#### 4.2.1 Problema

*“EL problema de design surge de una necesidad, afirma Archer”.*<sup>18</sup>

La realización de este proyecto surge de la necesidad de documentar, recopilar, ordenar y seleccionar mi trabajo pictórico de los años 2008 - 2013 para su difusión.

#### 4.2.2 Definición del problema

*“... es necesario empezar por la definición del problema, que servirá también para definir los límites en los que deberá moverse el proyectista”.*<sup>19</sup>

Realizar el diseño de un catálogo impreso de pintura seleccionada de Manuel de los Ángeles del período 2008 - 2013.

El documento estará dirigido a un público que se interesa en la promoción y consumo del arte, como coleccionistas, directores de museos, galeristas y público en general interesado en el arte contemporáneo.

La factura material debe perdurar en el tiempo.

17. Munari, Bruno, ¿Cómo nacen los objetos? *Apuntes para una metodología proyectual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.p.64

18. *Ibid*, p. 38.

19. *Ibid*, p. 40.

### 4.2.3 Elementos del problema

*“Descomponer el problema en sus elementos quiere decir descubrir numerosos subproblemas... Cada uno de ellos puede resolverse obteniendo un campo de soluciones aceptables”.*<sup>20</sup>

Cabe mencionar, que al ser mi proyecto tengo la libertad de elegir las características físicas y formales del diseño. Pero condicionado por limitaciones económicas (por ejemplo, para utilizar la impresión offset), en este sentido debo de encontrar que otro tipo de impresión más económico y de semejante calidad será viable.

Formularé en preguntas los elementos del problema porque de esta manera surgen las primeras ideas para posibles soluciones, lo que me permitirá ir avanzando de manera ordenada en el desarrollo del proyecto.

- ¿Cómo se seleccionarán las imágenes de obra?
- ¿Cuántas imágenes presentará el catálogo?
- ¿Cuánta información textual tendrá el catálogo?
- ¿Qué tipografía será la adecuada?
- ¿Qué formato tendrá el catálogo?
- ¿Qué diagramación se utilizará?
- ¿Qué color?
- ¿Qué plataforma y software se utilizará?
- ¿Qué tipo de impresión?
- ¿Qué tipo de papel y gramaje será el adecuado?
- ¿Qué tipo de encuadernación?

20. Ibid, p. 46.

#### 4.2.4 Recopilación de datos

*“...qué datos convendrá recoger para decidir luego los elementos constitutivos del proyecto”.*<sup>21</sup>

Se recopilaron para su revisión diversos catálogos de obra pictórica editados en México y en el extranjero que documentan movimientos o períodos artísticos, exposiciones, colecciones, etc., incluyendo los de calidad y cantidad editorial, así como los catálogos limitados económica y materialmente (por ejemplo, los de interiores engrapados y pastas blandas).

Se incorporaron principalmente en esta recopilación dos catálogos en los que se publicó mi obra, uno de forma individual editado en el 2004 y otra de forma colectiva en el año 2011; esto fue muy valioso porque ambos documentos tienen características similares con el proyecto, lo que me permitió observar y analizar que solución le dieron a la edición, como distribuyeron las imágenes y el texto, que colores y tipografía utilizaron, tipo de impresión, características de los materiales, etc.

21. *Ibid*, p. 48.

### 4.2.5 Análisis de los datos

*“...todos estos datos deberán ser analizados para ver cómo se han resuelto en cada caso algunos subproblemas... El análisis de todos los datos recogidos pueden proporcionar sugerencias sobre qué no es lo que hay que hacer para proyectar bien... y puede orientar la proyectación hacia otros materiales, otras tecnologías, otros costes”.*<sup>22</sup>

Como comenté anteriormente, recopilé dos catálogos en los que se han publicado mi obra y empezaré por analizarlos detalladamente.

El primero, es un catálogo recopilatorio de mi obra pictórica de dos años de producción editado en el 2004, antes con el seudónimo de Manuel Sosa, titulado “la otra mirada” y esta integrado de la siguiente manera: cubierta sin lomo, su interior cuenta con portada interna, una cita y reseña (escrito), después presenta las imágenes de obra en tres series temáticas (Postal mercados, Niños tierra, Mar y eros), cerrando con el texto del currículum y el pie de imprenta.

Es un catálogo de formato casi cuadrangular (19 x 20 cm) de 24 páginas, impreso en offset con un tiraje de 1000 ejemplares y de encuadernación rústica (pasta blanda, pegado y cosido en dos cuadernillos). El papel que se utilizó para interiores y la cubierta fue el couché de 150 y 300 gr, respectivamente.

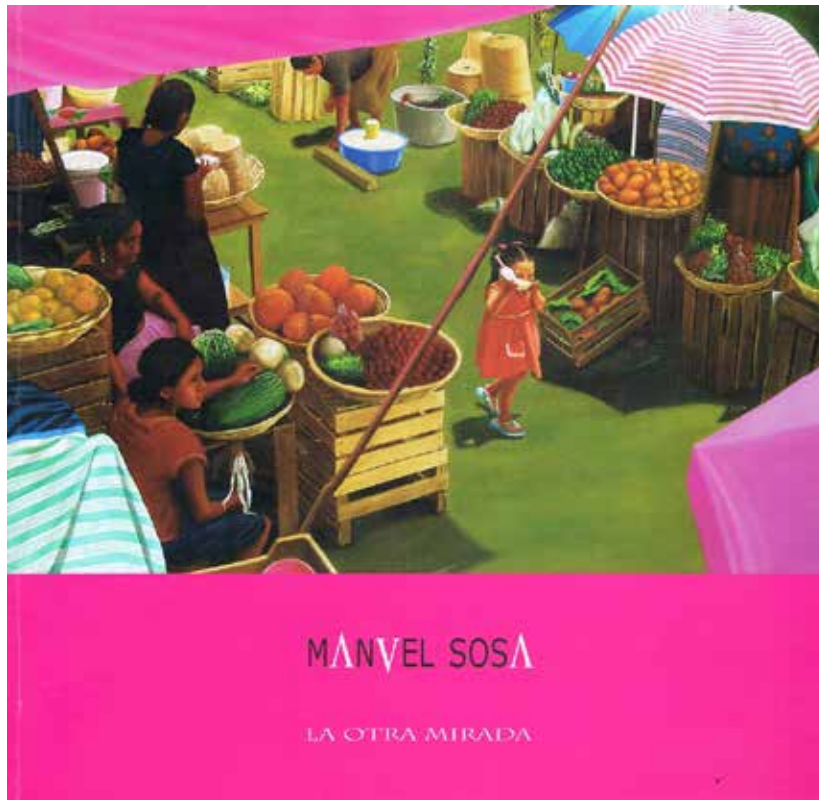
*Observación: A más de diez años de la edición, la impresión offset y el papel couché no presentan cambios que afecten la nitidez de las imágenes. La encuadernación ha funcionado porque no hay desprendimientos de hojas.*

La portada presenta una imagen de obra (de una de las series temáticas) en un fondo magenta, en la parte inferior aparece el título del catálogo; el nombre del autor se presenta en altas con una tipografía sans serif condensada y

22. *Ibid*, p. 50.

variantes de dos caracteres en tipo serif. También el título se presenta en altas, de tipo romana y expandida, aunque en menor cuerpo en relación al anterior. Véase lámina 1.

Lámina 1



**Observaciones:**

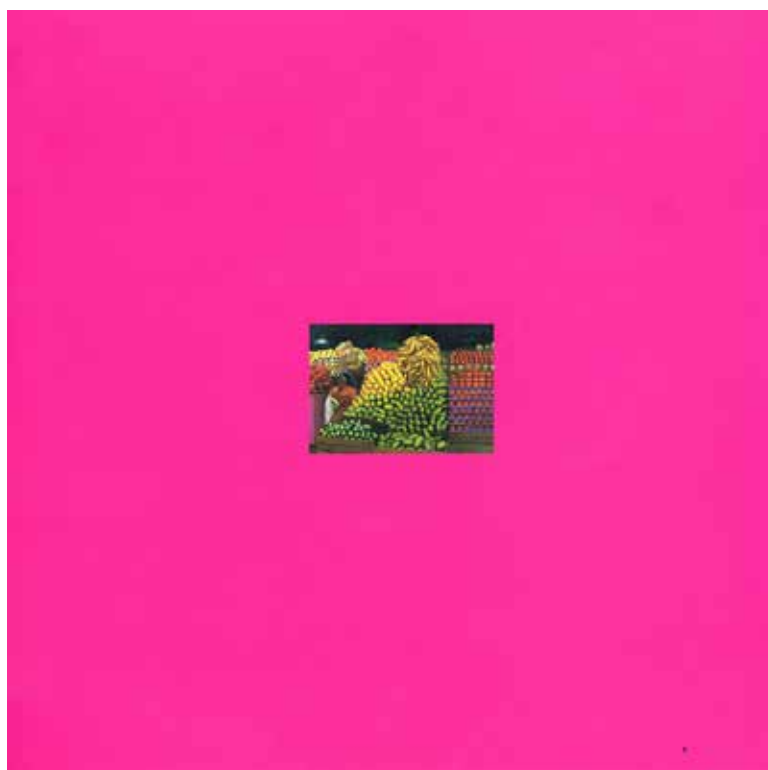
La impresión en offset permite la plasta en magenta como fondo en cubierta. En este catálogo se selecciona sólo una imagen de obra de las tres series temáticas para ilustrar la portada y presentación del contenido.

Visualmente, el fondo en magenta funciona como contraste de los tonos verdes

*y azules de la imagen, y a su vez, se relaciona con tonalidades semejantes. La tipografía es poco legible, proyecta contraste y tensión entre sus caracteres por las diferentes fuentes utilizadas, ésto resulta confuso, por ejemplo, en el nombre del artista y su relación con la imagen.*

En la contraportada presenta centrada una imagen pequeña (32 x 45 mm) a color de una pieza pictórica perteneciente a la misma serie temática que en portada. Véase lámina 2.

*Lámina 2*



*Observación:*

*En la contraportada no se presenta algún logotipo institucional o editorial por tratarse de una edición particular. Posiblemente, se selecciona una imagen de obra de la misma serie temática con la intención de crear una relación visual en cubierta.*

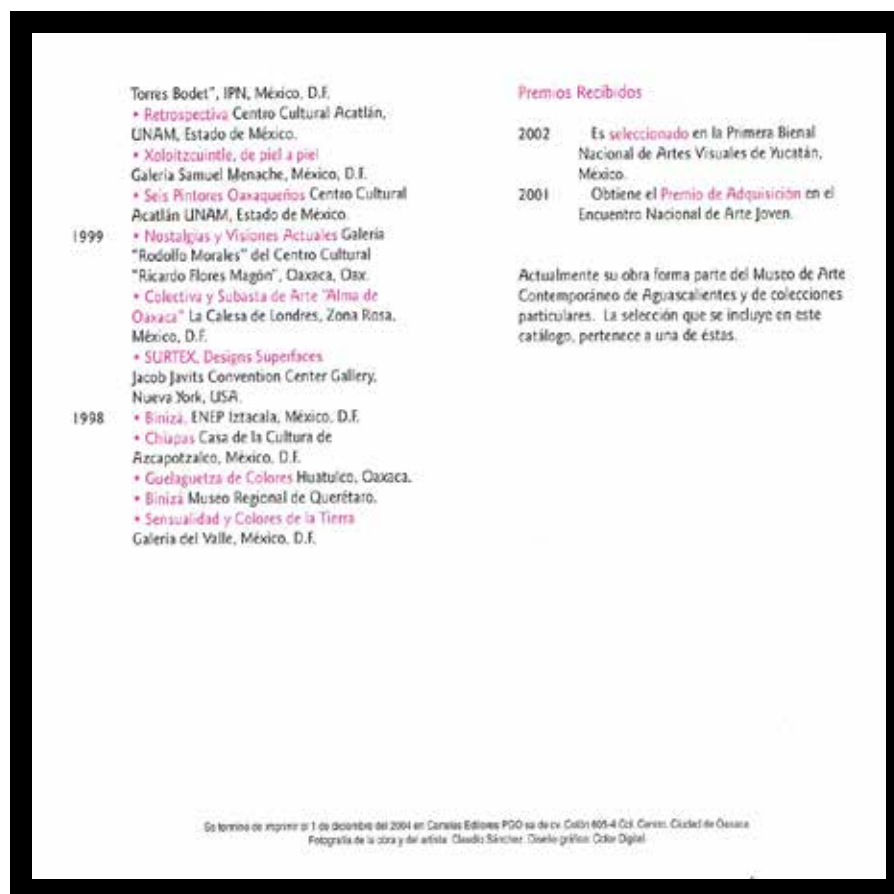
La portada interna contiene los mismos datos que la cubierta frontal (título y nombre del artista), pero ahora centrado en el espacio de la página y en menor cuerpo, y cambiando el color a magenta de los caracteres (A y V) para contrastar con el fondo. Véase lámina 3.

*Lámina 3*



Por otra parte, en la contraportada interna de los catálogos solo aparece el pie de imprenta, pero en este caso, posiblemente por ajustar el espacio a 24 páginas, se desglosa o se extiende en la parte superior de esta área parte de un texto (currículum) que proviene de la página anterior; así, el pie de imprenta, los créditos de fotografía y diseño se presentan en la parte inferior, éstos tienen un cuerpo menor en relación a los textos que contiene el catálogo. Véase lámina 4.

Lámina 4





Por otro lado, al reverso de la portada interna se presenta en la parte superior un agradecimiento y en la parte media inferior una cita, ambos textos centrados. Véase lámina 5.

Lámina 5



Como se observa en la imagen (*lámina 5*), el agradecimiento se presenta centrada en la parte superior con una línea de texto utilizando una fuente de tipo incisa y bajo puntaje. En el caso de la cita la fuentes es de tipo romana, este texto aparece justificado a la izquierda en una columna y centrado en la página, aunque en este caso, el ancho de columna es compacto.

El agradecimiento y la cita no pertenecen a la misma columna, cada una obedece a cierto número de caracteres por línea de de texto.

*Observación:*

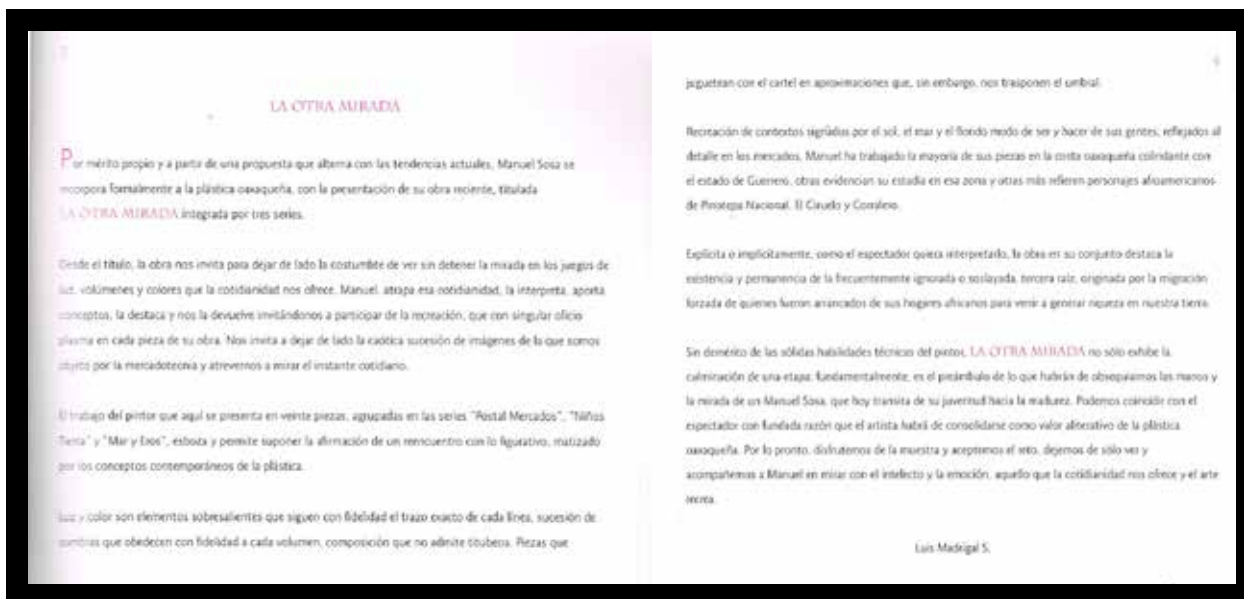
*La fuente romana que se utiliza en la cita, contrasta visualmente con la tipografía de los otros textos del catálogo. Al ser un párrafo de una frase tomado de otro autor tiene un carácter reflexivo y particular, por ello me parece acertado la elección de una fuente diferente. La cita es una frase de Picasso y en este contexto, se utiliza como un preámbulo de reflexión o punto de vista artístico que pretende relacionarse de alguna manera con el contenido.*

Posiblemente, por el número de páginas este catálogo no contiene un índice, pero si cuenta con números de folio situados en la parte superior e interior de las páginas en tipo romana y tono gris.

También, contiene un escrito que lleva como título el mismo nombre del catálogo “la otra mirada”, fue realizado por un crítico de arte en el que se orienta brevemente sobre el quehacer artístico del pintor y por ende de la producción pictórica presentada.

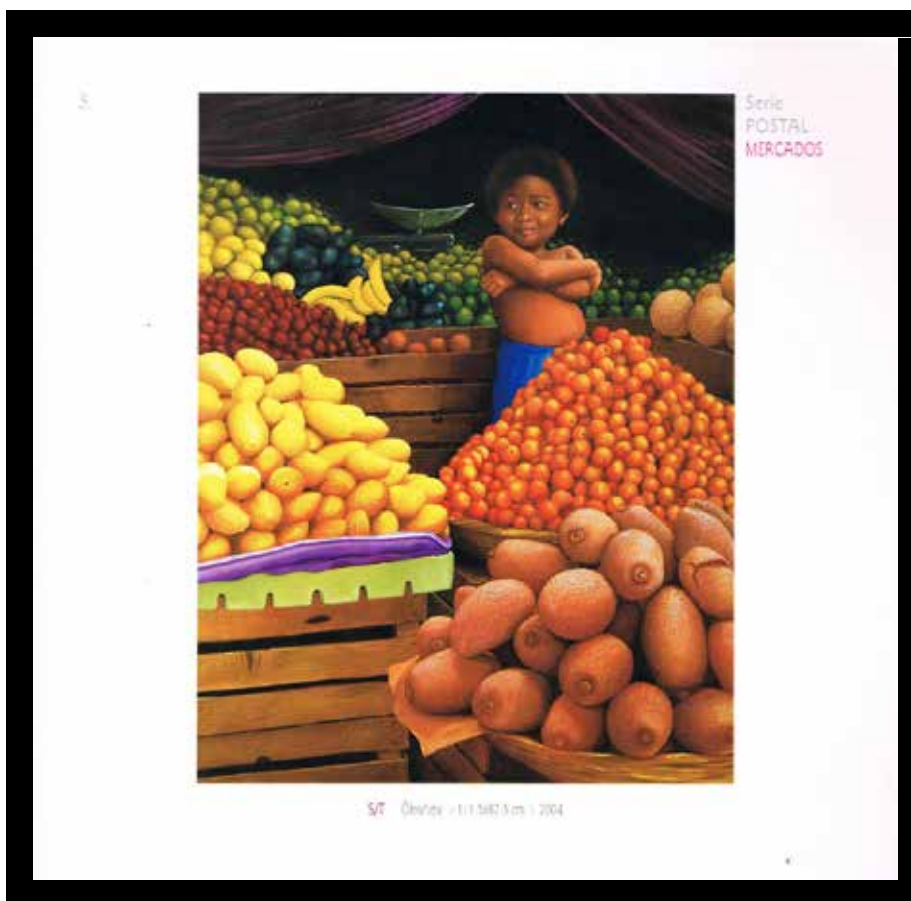
Este texto se distribuye en dos páginas con una fuente de tipo incisa, se organiza en una columna que abarca todo el ancho de página y se justifica a la izquierda. Sólo el título del escrito mantiene la misma línea tipográfica que el título de portada, pero condensada en relación a este. Véase ejemplo en *lámina 6*.

Lámina 6. Texto del escrito distribuido en dos páginas.



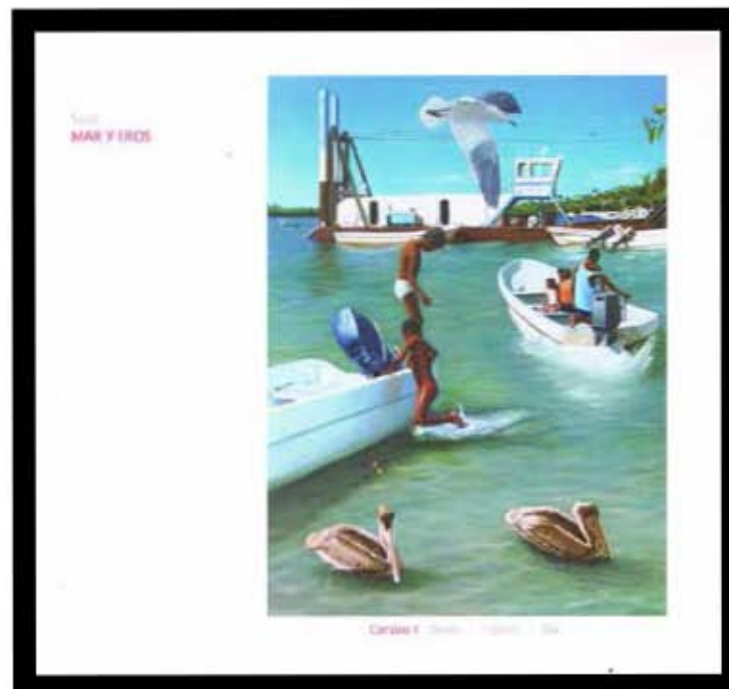
Después del escrito, en la página siguiente (lado recto) del catálogo se observa directamente una primera imagen de obra con pie de foto (que corresponde a su ficha técnica) en la parte inferior. Este texto descriptivo utiliza una fuente incisa, destacando el título de obra en tono magenta, y en un tono gris la técnica pictórica y el año de realización. También utiliza un elemento gráfico (>) en magenta, que en este caso funciona para separar los datos antes mencionados. En la parte superior derecha de la imagen se presenta el título de la primera serie temática (serie Postal Mercados), en este texto se utilizan dos fuentes diferentes. Véase lámina 7.

Lámina 7. Primera imagen de obra, con ficha técnica en la parte inferior y nombre de serie temática a la que pertenece, en la parte superior.



Como se observa en ambas láminas (7 y 8), los títulos de las series temáticas no se presentan en una página particular lo que provoca que sea confuso y además, no se genera pausa o descanso visual.

Lámina 8. Páginas con imagen y texto (titulo de serie temática y ficha técnica).



*Observación:*

*Posiblemente, por ajustar todo el contenido en 24 páginas se distribuyen en el mismo espacio los elementos antes mencionados.*

*Por otra parte, las imágenes varían en tamaño y orientación haciendo difícil organizarlas en este formato, por ello se crearon visualmente páginas muy diversas en su composición.*

Sin embargo, en las fichas técnicas (aquí se observan como pie de foto) me parece acertado destacar en magenta el título de la obra y el elemento gráfico (>) que ayuda a distinguir y separar la información descriptiva.

También esta información se distribuye de acuerdo con los espacios blancos que dejan las imágenes en las páginas y no a un orden específico determinado.

Ahora, analizaré otro catálogo con un formato de revista (se edita bimestralmente), publicó mi trabajo junto a otros tres artistas; este documento recopila brevemente algunas obras y textos de cada uno de ellos. En este sentido, me interesó analizar como distribuye y organiza la información de temas pictóricos diferentes.

Se titula: *Resumen compendio de creadores mexicanos, Leonardo Nierman, Manuel de los Ángeles, José Luis Bustamante, Jorge Luna.*

Tiene un formato de 288 mm x 214 mm, cuenta con 60 páginas, impreso en offset sobre papel couché en 150 gramos para interiores, pastas blandas de cartulina sulfatada y laminada, con un tiraje de 2000 ejemplares.

Lámina 9. Portada (Resumen compendio de creadores mexicanos).



Su encuadernación es rústica, está cosida en cuadernillos y adherida a la cubierta por medio de unas guardas, que son de un tipo de papel y color diferente a las interiores

Tiene la característica particular de que su cubierta y sus solapas son casi del mismo formato, lo que permite que las solapas tengan suficiente espacio para distribuir información. En este caso, la información que presenta son: los créditos (de diseño, fotografía, textos, coordinación editorial), pie de imprenta, bibliografía, logotipo empresarial y su dirección. Así también, la solapa de la contraportada se utiliza para presentar fotografías de los artistas. Véase láminas 10 y 11.

Lámina 10. Solapa de portada y guarda.



Lámina 11. Solapa de contraportada y guarda.





Observación: me parece funcional utilizar la cubierta blanda con amplias solapas, porque por un lado, las portadas no son tan flexibles, son más rígidas y no se maltratan fácilmente de las orillas como comúnmente sucede en este tipo de cubiertas; y por otro lado, se utiliza el espacio para distribuir información y se ahorran páginas en interiores, lo que resulta útil cuando existe un límite de hojas en la edición.

Como también se observa en las imágenes (*láminas 10 y 11*), la encuadernación de este catálogo presenta dos guardas en papel bond (diferente a las interiores que son en couché) ya que funciona mejor en la adherencia entre el bloque de cuadernillos y la cubierta.

Interiormente, presenta la portada interna, palabras del editor e inicia con el trabajo de cada artista, siguiendo un discurso visual: utiliza dos páginas (verso y recto) de presentación, en el verso presenta una fotografía blanco y negro sobre un fondo de color con el nombre del artista en marca de agua, en altas y bajas con alto puntaje (funcionando como textura visual); en la página impar, como encabezado nuevamente el nombre en altas y bajas en color negro; también aparece una imagen de obra a color y pie de foto (que corresponde a su ficha técnica). Véase *lámina 12*.

*Lámina 12*



Al observar la imagen anterior (lámina 12), me parece agradable visualmente realizar en dos páginas una amplia presentación. La textura que proyecta la tipografía en marca de agua en la página de tono ocre, contrasta y enriquece visualmente a las imágenes. Pero, la tipografía que se utiliza en el encabezado (para el nombre del artista) no proyecta jerarquía porque carece de peso visual.

En las páginas siguientes presenta un escrito que va acompañado de imágenes de obra y finaliza con el currículum. Véase láminas 13, 14 y 15.

Lámina 13. Fotografía de obra y texto (escrito).



Lámina 14. Texto(currículum) y fotografía de obra.



Como se aprecia en las imágenes (láminas 13 y 14), las fotografías de obra ocupan todo el espacio de página, brindando una apreciación diferente (de aproximación) al espectador, aunque esto represente recortar los contornos (rebases).

De esta manera, este catálogo distribuye en secciones o bloques la información de cada artista, estableciendo un orden de espacio visual, que permite ofrecerle al lector de manera clara la variedad de su contenido.

Para el acomodo de los textos y algunas imágenes utiliza una retícula de dos columnas. Aunque, como se observa en otras páginas, la mayoría de las imágenes dan la impresión de estar visualmente distribuidas de manera intuitiva (no hay márgenes comunes entre ellas), esto posiblemente por la gran va-

riedad de formatos. Como ya se observó, algunas imágenes abarcan toda la página, media página o una sección con rebases en algunos de sus lados. Véase lámina 15.

Lámina 15



Con respecto al texto, utiliza una tipografía sans serif de trazo fino y cuerpo pequeño (11 puntos) en altas y bajas para los textos largos, y en altas para el pie de foto, aunque en un puntaje aún menor en relación al anterior. El acomodo del pie de foto (que corresponden a las fichas técnicas) depende de la posición de las imágenes y pueden presentarse en una o tres líneas de texto, destacando el nombre de la obra en negritas. Por otra parte, el número de folio se presenta en la parte inferior de las páginas siempre que no aparezca imagen en dicho espacio.

Hasta ahora, por lo que he analizado en los dos catálogos, con respecto a la distribución de las imágenes resulta importante considerar lo siguiente: el formato del documento y la retícula adecuada en relación al tamaño y orientación que tienen las imágenes, y claro no olvidando la cantidad textual; de tal manera, que se pueda conseguir una maquetación coherente y estética del contenido visual.

Por lo observado en los catálogos me parece interesante como presentan las imágenes en todo el espacio de la página con la intención de acercar un detalle de la pintura, ya que aporta riqueza visual aunque implica en el proceso mutilar el contorno de la imagen. En este sentido, tendré que valorar en que momento del discurso visual de mi proyecto podría utilizar esta aproximación de la imagen.

Prosigo con el análisis del catálogo. La fuente sans serif me parece adecuada para los textos extensos, aunque no el cuerpo ni el tracking porque me parece un poco condensada y posiblemente cansado para la lectura. Lo anterior obliga a que el pie de foto tenga aún más bajo puntaje, posiblemente, por ello se presente en altas y sólo así se alcance a distinguir de otros textos.

Ahora, analizo otro catálogo titulado: “conversación pictórica sobre la Ciudad de México, siglo XX”, que fue publicado en el año 2004. Me interesó analizar este documento (aunque ya tiene una década) porque recopila una gran cantidad de textos (presentaciones, reseñas, críticas) e imágenes de obras. Se trató de una magna exposición presentada en el Museo de la Ciudad de México y dónde tuve la oportunidad de participar.

Es un catálogo de pasta dura de 96 páginas, impreso en offset sobre papel couché de 150 gramos en interiores. En el caso de la cubierta, también está impreso en couché (en mayor gramaje), pero pegado sobre cartón. En su encuadernación, puedo notar que está cosido en cuadernillos y pegado, presenta guardas en cartulina opalina de color.

Lámina 16. Portada del catálogo “conversación pictórica sobre la Ciudad de México”.



Al igual que el catalogo anterior, en las guardas utiliza un papel diferente, poroso y más absorbente para pegar el bloque de hojas cosidas a la cubierta. Como se observa en el ejemplo (lámina 16), la portada con fondo blanco presenta una imagen de obra centrada en la parte superior y en el inferior el título en tres líneas de texto, utiliza una fuente de tipo caligráfica en diferentes puntajes y colores que proyectan movimiento, las cuáles están soportadas visualmente por una imagen pequeña, que tiene una relación con la imagen de la parte superior.

Me parecen agradables visualmente las portadas con fondo blanco porque proyectan, limpieza, formalidad y cualquier color o tono saturado que se presente sobre esa superficie lo resalta, lo destaca, lo que resulta ideal para un impacto visual.

En el lomo, aparece el título ahora en dos líneas de texto y el logotipo de la editorial.

Su discurso visual en interiores se ordena de la siguiente manera: portada interna, página de derechos, índice, presentaciones y escritos. Estos últimos están acompañados de imágenes en color o escala de grises, distribuyéndose de diversas formas. Por ejemplo, para justificar las imágenes centradas en la parte superior utiliza la misma columna que el texto y posiblemente, para las imágenes que distribuye a los costados utiliza columnas asimétricas, de tal manera que en la columna más ancha se coloca el texto y en la angosta las imágenes. A continuación, se muestran estas dos formas de organizar dichos elementos. Véase láminas 17, 18 y 19.

Lámina 17. Páginas con retícula de una columna.

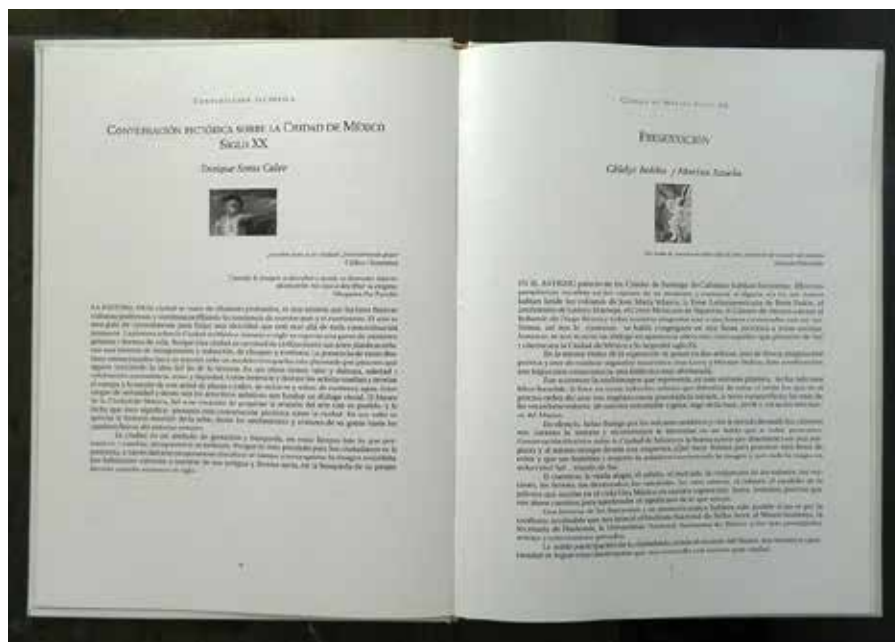


Lámina 18. Páginas con retícula de columnas asimétricas.

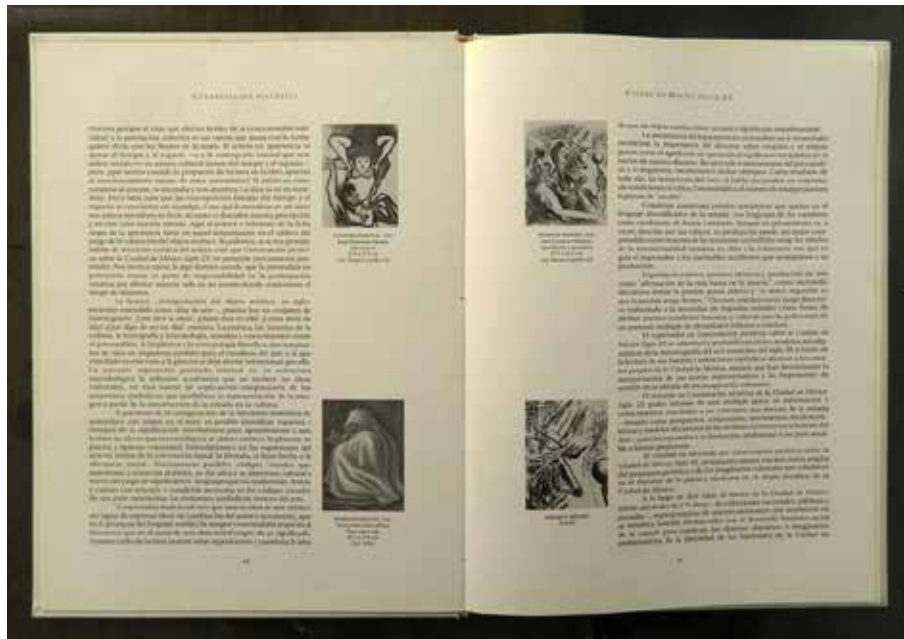


Lámina 19. Páginas con columnas asimétricas (invertida en relación con la imagen anterior).





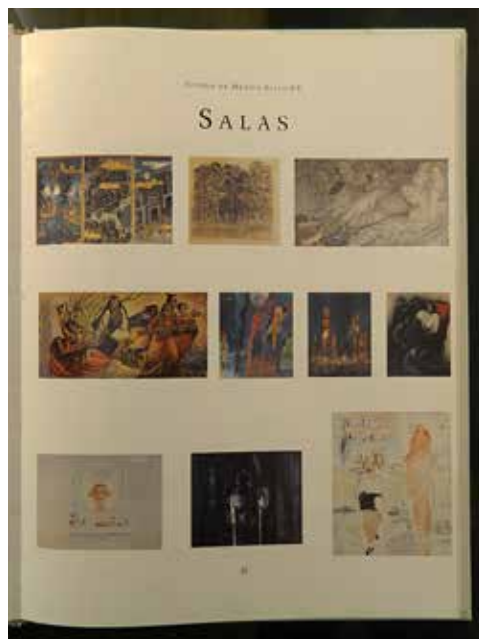
Como se aprecia en la imagen (lámina 17), la utilización de la retícula de una columna para la organización del texto con amplios márgenes funcionan para el descanso visual. Utiliza una fuente de tipo romana recomendada para la lectura de amplios textos pero, me parece muy convencional y proyecta una textura más densa adecuada para un libro.

En los otros ejemplos (véase láminas 18y 19), el medianil que existe entre las columnas asimétricas tienen diferentes medidas, el texto se hace más denso y las imágenes con formatos diferentes no parecen seguir una jerarquía en relación con una proporción o contenido del texto, me parece que está variedad en la maquetación en un discurso visual resulta cansado y confuso a la lectura.

Como se ha observado, este catálogo presenta visualmente algunos desordenes con respecto a la distribución del texto y de las imágenes, aunque, me permite detectar que es conveniente utilizar y que no. Es importante utilizar una diagramación adecuada para ordenar de manera coherente la información.

Presento otro ejemplo en la página que presenta las salas de exposición, véase *lámina 20*.

*Lámina 20*



Al observar la imagen anterior (lámina 20), me resulta confuso porque considero que no se le otorgó un espacio de presentación a cada sala, que en este caso es museográfica. Me pregunto ¿en relación con qué se maquetarón las imágenes? no percibo alguna retícula utilizada de las antes mencionadas cuando se trata del mismo discurso visual.

Por otra parte, en la contraportada presenta centrado un rectángulo vertical formado por un bloque agrupado de imágenes a color, que sugiere una ventana al contenido del catálogo. El fondo blanco contrasta y destaca este elemento sobre su superficie. En la parte inferior presenta logotipos empresariales e institucionales. Véase lámina 21.

*Lámina 21. Contraportada*



Con respecto a las imágenes, este catálogo presenta variedad en su calidad fotográfica, algunas son nitidas y otras desenfocadas o pixeladas. Se

percibe en las imágenes que obras fueron fotografiadas directamente y cuáles ya estaban documentadas en archivos con baja resolución. En este sentido debo de tener cuidado con mi proyecto, ya que este tipo de descuidos perjudica el contenido visual.

Analizo otro catálogo, titulado: Daniel Lezama (pintor mexicano contemporáneo). Es un documento de pasta dura que tiene un formato de 300 mm x 226 mm, consta de 104 páginas, impreso en offset sobre papel couché en interiores y sobrecubierta. Véase lámina 22.

*Lámina 22*



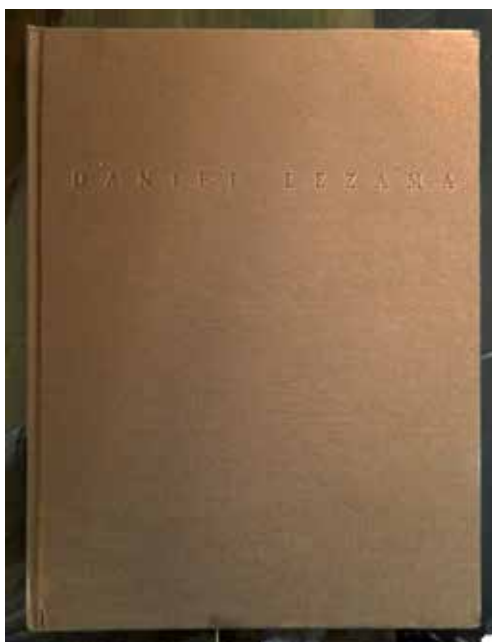
Como se puede apreciar en esta imagen (lámina 22), la sobrecubierta presenta en todo el espacio de la portada una imagen de obra con el nombre del

artista en el centro, en este título se utiliza una fuente de tipo romana; la contraportada y el lomo (que no se aprecia en la imagen) son de color dorado, en el primero, aparecen logotipos institucionales (en blanco), y en el segundo, el nombre del artista con la misma característica tipográfica que el título.

Observación: la impresión offset permite la plasta de color dorado. La sobrecubierta funciona bien para presentar el documento, se sujeta a la cubierta con solapas, que en este caso no se utilizaron para colocar algún texto o imagen. Noto que, con el uso la sobrecubierta se ha maltratado porque es delgada, del mismo gramaje que las interiores.

Es posible que se haya decidido utilizar una sobrecubierta por el tipo de pasta dura que posee, ya que la cubierta no cuenta con presentación; por ejemplo, la portada y el lomo sólo tienen grabado en bajo relieve el nombre del artista, y carece de atracción o impacto visual para funcionar como portada por sí misma. Véase lámina 23.

Lámina 23



En la presentación de las secciones del catálogo utiliza páginas con un fondo de color intenso, destacando el texto con una fuente romana, en blanco, trazo fino y amplio kerning. Véase lámina 24.

Lámina 24



Como se puede observar, el texto se distribuye en la parte central e inferior de página, ésta es dividida por una línea horizontal que funciona como un horizonte y soporte, sobre el que se colocan los temas y nombres de las secciones. Además esta línea funciona como un detalle que le otorga continuidad cuando se visualizan dos páginas. Véase lámina 25.

Observo en el texto que, otorgarles un mayor espacio entre caracteres de trazo regular o fino tiende a desagruparlos visualmente, en este sentido pierden jerarquización, como encabezados o subtítulos. Posiblemente, esta forma de distribuir el texto funcione para una cornisa o indicador de lectura.

Lámina 25. Páginas (verso y recto).



El uso del color intenso (o en negro) como fondo en algunas páginas de presentación me parece funcional porque las distingue dentro de la narración visual y contrasta con el texto que se presenta en blanco.

Los textos extensos los presenta en dos columnas, una en español y otra en inglés; para la primera, utiliza una fuente de tipo romana en bajo puntaje (menor a 12 puntos) y para la segunda, la misma fuente pero en cursiva. Esto hace que se observen textos densos y tediosos para la lectura.

Otro aspecto que identifiqué y por el cual analizo este catálogo, es debido a que presenta algunas imágenes que están impresas en un formato mayor a la página, utilizan un doblado o plegado para ajustarse aparentemente al formato al momento de cerrar el documento. Véase *lamina 26*.

*Lámina 26*



En este caso, el espacio de doblado (que se abre y cierra) no tiene la misma medida que el formato de página, su medida es más corta y, además, aunque no se aprecia en la imagen, no se ajusta al perfilado del corte.

Posiblemente, el sentido de esta característica es sólo un detalle más de aproximación a la imagen dentro del catálogo.

*Debo considerar si lo anterior puedo utilizarlo en el proyecto, ya que puede ser una opción para las imágenes apaisadas porque no hay rebases y por consiguien-*

*te no hay cortes o mutilaciones de la misma. También es importante considerar que resolución será la adecuada para imprimir nitidamente estos formatos.*

En la imagen (lámina 26) se puede apreciar la ficha técnica en ambos idiomas (inglés y español); utiliza la parte inferior de la página par para su acomodo, en este caso, al presentarse en dos idiomas se forman dos bloques de texto separados por una línea vertical.

Los números de folio se presentan en la parte inferior izquierda en ambos lados (verso y recto) de las páginas.

Finalmente, el último texto extenso que presenta este catálogo es el currículum, que de la misma forma se distribuye en dos columnas y ambos idiomas.

Así también, se observaron otros catálogos de exposiciones nacionales e internacionales de pintura y escultura. Aunque, fueron realizados con un propósito o sentido diferente a mi proyecto, los consideré por su contenido visual y propuesta de diseño.



### 4.2.6 Creatividad

*“... la creatividad se mantiene dentro de los límites del problema, límites derivados del análisis de los datos y de los subproblemas”.<sup>23</sup>*

*“... la creatividad antes de decidirse por una solución, considera todas las operaciones necesarias que se desprenden del análisis de los datos. La sucesiva operación consiste en otra pequeña recogida de datos relativos a los materiales y a las tecnologías que el diseñador tiene a su disposición en aquel momento”.<sup>24</sup>*

Empezaré por la selección de obra para ir respondiendo ordenadamente a las preguntas que formulé en los elementos del problema.

El proyecto recopilará las imágenes de obra que trabajé durante los años 2008 - 2013, pinturas con los temas: paisaje, retratos y cráneos, elaborados con diferentes tratamientos pictóricos.

Esta selección de imágenes las realizo en dos etapas. Primero, selecciono las imágenes de las pinturas que han destacado en exposiciones, bienales y, son más representativas de los temas y tratamientos pictóricos. Una vez recopilado lo anterior, la segunda etapa consistió en valorar la calidad de registro de cada imagen (resolución, iluminación, color) para obtener una reproducción lo más fiel posible a las pinturas. Los archivos se guardaron en 300 ppi y sólo dos de ellas en 150 ppi, debido a que el registro inicial de éstos fue muy bajo. Así, finalmente recopilé 41 imágenes.

El formato a utilizar deberá tener espacio suficiente para acomodar las diversas orientaciones de las imágenes verticales, cuadradas y apaisadas sin que se perciban apretadas, amontonadas o mutiladas. Por ello, el área del formato debe tener espacio suficiente para los márgenes, sin que la imagen sea demasiado pequeña. También, en la medida del formato debe considerarse los pliegos de papel que utilizan en la imprenta, para economizar en material

23. Munari, Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983. p. 52.

24. *Ibid*, p. 54.

y por consiguiente en costos.

Con respecto a la diagramación, debo utilizar un tipo de retícula que vaya en función de lo comentado anteriormente. Es decir, me ayude a distribuir los textos extensos, permitiendo suficientes líneas, espacios entre palabras y caracteres en favor de la legibilidad, generando una atracción visual por su densidad y textura equilibrada. De tal manera, que los elementos visuales (textos e imágenes) puedan maquetarse armónicamente en cada página.

Con respecto al color de la tipografía, será conveniente utilizarla en negro, sobre todo si se imprime sobre papel blanco. Más adelante en el modelo (o modelos) se irán determinando los colores que puedan utilizarse en ciertas áreas o en elementos complementarios con que cuente el proyecto, ya que de esta manera, la decisión de trabajar con algún color irá en función de la composición que se esté realizando.

Por otro lado, la mayoría de los catálogos son impresos en offset, sus tirajes van de 1000 a más ejemplares; son editados por empresas, patrocinadores o coeditados porque no resulta económico para ser costado por una sola persona, aunque existen casos.

Imprimir el documento en offset es idóneo para su difusión y aunque en este momento no se cuenta con patrocinadores es importante tener el diseño. Por ello, para la presentación física del documento utilizaré otra tecnología, como la impresión digital. En este sentido, investigué las calidades de impresión en diferentes imprentas, hasta identificar una que asemeja la calidad del offset (como la trama del color). Finalmente, identifiqué el offset digital, con este proceso puedo imprimir pocos ejemplares (se ajusta a mi presupuesto), aunque el costo final dependerá del número de páginas y tipo de encuadernado. Por otro lado, también entiendo que elegir este tipo de impresión me sujeta a ciertos límites, como la utilización de ciertas tintas o colores y, el tipo de encuadernado.

También me informe sobre los formatos de papel que utiliza la máquina con

el objetivo de aprovechar al máximo el espacio del papel.

Los formatos que utiliza esta máquina (offset digital) son el tabloide o doble carta (11 x 17 pulgadas), el tabloide rebasado (12 x 18 pulgadas) y el super B (13 x 19 pulgadas).

Por otra parte, el tipo de papel que decidí utilizar fue el couché, ya que su nitidez y calidad de impresión se conserva a través de los años. Estos detalles fueron observados y comprobados en el análisis de los datos.

Así también, el tipo de encuadernado que me parece idóneo a utilizar es el de tapa dura, cosido y pegado. En este sentido, al momento de proyectar la retícula debo considerar el espacio que utiliza el cosido del documento. Otra información importante que identifiqué, fue la utilización de guardas adecuadas donde se utiliza un papel absorbente que funciona de mediador en el pegado de la cubierta con las interiores.

El software a utilizar para la proyección, digitalización de bocetos y modelos es el programa de Adobe Indesign y Photosop CS6, en plataforma PC.

#### 4.2.7 Pruebas y ensayos

En este proceso realizo pruebas con los datos recogidos para determinar y elegir los elementos adecuados (de formato, diagramación, tipografía, y jerarquización de imágenes y texto) para el proyecto.

Decidí probar con dos diferentes áreas para el formato: 260 x 230 mm y 260 x 200 mm, ésto en relación con el tamaño super B y tabloide del papel, respectivamente. Por ejemplo, el formato 260 x 200 mm, cabe dos veces y puede imprimirse cuatro veces en un tabloide rebasado (300 mm x 457 mm); y de la misma forma, el formato de 260 mm x 230 mm en el formato super B (330 x 480 mm), aprovechándose casi todo el espacio del material en ambos ejemplos.

Por ello, empecé a trabajar con estos espacios para decidir cuál de los dos formatos funciona mejor para el proyecto. Primero, utilicé imágenes en diferentes tamaños con el objetivo de manipular directamente (e intuitivamente) la distribución, el orden en estos espacios, acomodando, dejando márgenes, relacionando las imágenes y creando una narrativa visual.

En este proceso, fue muy importante hacer otra selección de imágenes para no caer en la monotonía debido a la repetición compositiva, al relacionar una imagen con otra en la formación de la narrativa (de página a página). Así, finalmente integro para el proyecto 32 imágenes y decido utilizar el formato de 260 x 230 mm.

Durante el acomodo provisional e intuitivo de las imágenes me di cuenta que lo más conviene era utilizar la retícula de una columna, porque de esta manera, ocupo casi todo el espacio del formato para la distribución de las diferentes orientaciones que poseen las imágenes. Aunque, ahora es importante determinar los blancos o márgenes que tendrá mi retícula y cómo éstos inciden en su posición dentro del área de formato, que a su vez, repercute en la lectura visual.

Los textos tienen la posibilidad de presentarse en esta misma retícula, en una o dos columnas, en este último caso, conservaría los mismos márgenes para

que no se perdiera una relación compositiva y orden. Pero, esta posibilidad no me pareció adecuada, ya que obligaría a bajar el cuerpo de mi tipografía creando una textura densa, con posibilidad de arreglarla en el tracking pero, utilizaría más área para el texto; así que finalmente, me decido por utilizar la retícula de una columna para los textos e imágenes.

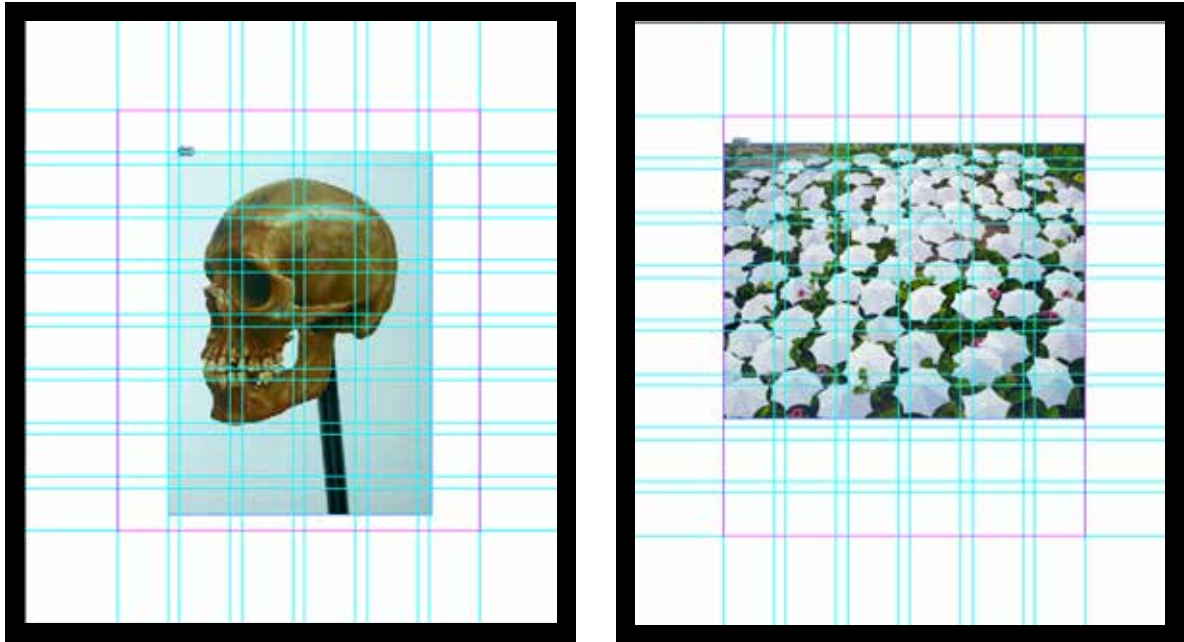
Apartir de lo anterior, me dí a la tarea de identificar los márgenes adecuados para mi retícula, me interesé en trabajar con un área geométrica y equilibrada porque finalmente el peso visual recae en las imágenes y al poseer diferentes orientaciones tenía que ubicar un espacio neutro donde estos pesos se manifestaran sin crear tensión, es decir, crear un equilibrio entre la retícula y el formato. Por ello, decido que la retícula de una columna tenga una posición centrada respecto al formato, con los márgenes siguientes: 40 mm en cabeza, interior y pie; 35 mm en el corte o margen externo.

La encuadernación ocupa aproximadamente 5 mm del margen interno para el cosido de interiores, de tal manera que visualmente queda equilibrado el margen interno y el externo. Así, al determinar lo anterior consigo una retícula equilibrada con respecto al formato, lo que me permite ahora ubicar una posición para la mancha tipográfica en un área de 180 mm de altura x 155 mm de ancho. Aunque para las imágenes, la superficie impresa depende del formato y orientación de éstas.

También, para mantener una unidad visual y relación en las dimensiones de las imágenes, decidí tomar como base la medida del ancho de columna de la retícula. De esta manera, las imágenes horizontales y cuadradas se justifican en ese espacio, en cambio, las imágenes verticales conservan la medida de 155 mm en su altura y su anchura es proporcional a su formato.

Ahora, falta resolver como se justificarán las imágenes dentro del espacio reticular. Puedo utilizar módulos o una red modular (cuadrangular) pero, para determinarlo realizo pruebas con estos dos sistemas. Primero, con la retícula modular presento los siguientes ejemplos. Véase *lámina 27*.

Lámina 27. Ejemplos de aplicación de la retícula modular.

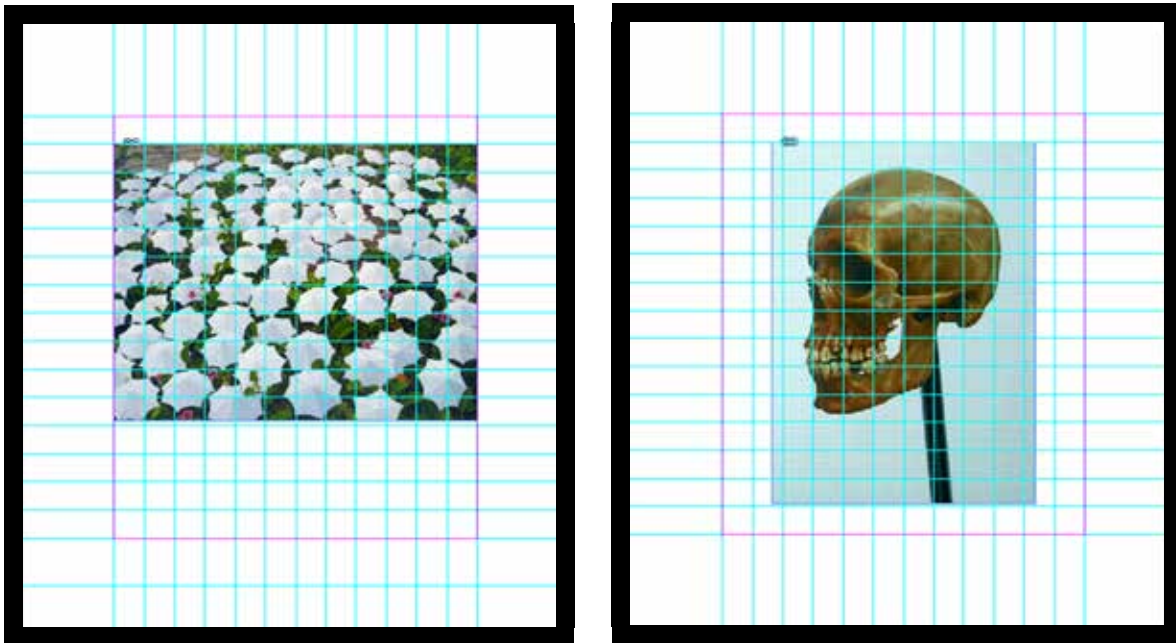


En el ejemplo de la derecha, se observa como la imagen se justifica a los costados porque tiene la misma medida del ancho de columna, pero carece de referencia espacial en la parte superior e inferior. En el ejemplo de la izquierda resulta más difícil justificar la imagen en el espacio. En este sentido, la retícula modular me parece limitada y no funciona para una maquetación coherente de las imágenes.

Ahora realizo el mismo procedimiento con la red modular, véase lámina 28. Esta red (cuadrangular) tiene mayor flexibilidad de distribución porque no tiene calles o medianiles, utiliza todo el espacio disponible, lo que permite que la imagen pueda distribuirse en diversos campos. Por ello, consideré la simetría en cada módulo, dividí el ancho y alto de la retícula dando como resultado 15 módulos en la altura y 12 en lo ancho. Como se observa, esto me permite

trabajar con diversos formatos, de tal manera que puedo justificar las imágenes de forma equilibrada y conseguir una narrativa visual fluída.

*Lámina 28*



Hasta el momento he determinado el formato y diagramación que se utilizará en el proyecto. Ahora, continúo con la selección de la tipografía, será importante identificar las fuentes que me pueden funcionar para la legibilidad de los textos extensos y las fichas técnicas, además deben relacionarse con las imágenes, enriquecer y complementar el contenido visual.

En la mayor parte de mi obra utilizo formas geométricas, ya sea en sus figuras, motivos o en su composición. Por ejemplo, una sombrilla o sombrillas como objetos geométricos en perspectiva, un cráneo con líneas rectas o curvas proyectadas (organico - geométrico), un retrato equilibrado visualmente

en un espacio, o fragmentado por redes modulares.

Por ello, decidí investigar que tipografías geométricas (sans serif) podrían relacionarse y funcionar para el proyecto. Hice pruebas con estas tipografías y finalmente identifiqué dos posibles fuentes a utilizar, que son: century gothic y eurostile.

En la página siguiente presento dos ejemplos (véase lámina 29 y 30) con el mismo puntaje en altas y bajas, en los que busco que fuente tiene más relación y puede integrarse con las imágenes.

En el primer ejemplo (lámina 29), la fuente century gothic (regular) tiene más cuerpo que la fuente eurostile. La estructura circular en algunos de sus caracteres es muy marcada, presenta una gran altura de la “X” (caja baja) y no presenta variación en su trazo. Esta fuente tiene legibilidad, permite una rápida lectura, aunque me parece monótona y conservadora al relacionarse con la obra.

En el otro ejemplo (véase lámina 30), la fuente eurostile proyecta simetría, tiene una base de formas rectangulares, por ello tiene un aspecto cuadrado pero con bordes redondeados, visualmente es más compacta que la fuente anterior, permite una lectura más cadenciosa y legible, fomentando también la comprensión de la misma. Esta fuente me parece adecuada por la formalidad que proyecta en su estructura, además, estéticamente se suma al contenido visual, lo enriquece, lo complementa.

Las fichas técnicas brindan información específica sobre la obra, por ello debe considerarse una fuente distinta a la que se utiliza en los otros textos, pero sin dejar de mantener una relación con éste y las imágenes. Por ejemplo, tener la misma clasificación tipográfica (sans serif), además, dentro de la característica principal que debe tener es que sea legible en bajo puntaje y esta



Lámina 29. Párrafo de texto en fuente century gothic en relación con las imágenes.

La obra de Manuel de los Ángeles Sosa no sólo es sorprendente por su destreza técnica o porque se produce después de la condena a muerte de la pintura y en pleno dominio de las disciplinas conceptuales que la consideran cumplida, sino porque, por una parte, confirma que la vocación pictórica de nueva generación es irrenunciable y, por otra, que la actual reducción de su horizonte agudiza la necesidad de profundizarlo. De ahí que este conjunto de pinturas, implique la conciencia de las condiciones en las que se genera, además de un conocimiento puntual de la historia de la pintura realista ante la cual toma distancia, y sobre todo, una formación académica estricta que le permite afirmar su personalidad sobre bases propias y pese a todas las presiones externas.



Lámina 30. Párrafo de texto en fuente eurostile en relación con las imágenes.

La obra de Manuel de los Ángeles Sosa no sólo es sorprendente por su destreza técnica o porque se produce después de la condena a muerte de la pintura y en pleno dominio de las disciplinas conceptuales que la consideran cumplida, sino porque, por una parte, confirma que la vocación pictórica de nueva generación es irrenunciable y, por otra, que la actual reducción de su horizonte agudiza la necesidad de profundizarlo. De ahí que este conjunto de pinturas, implique la conciencia de las condiciones en las que se genera, además de un conocimiento puntual de la historia de la pintura realista ante la cual toma distancia, y sobre todo, una formación académica estricta que le permite afirmar su personalidad sobre bases propias y pese a todas las presiones externas.



particularidad la tienen las fuentes humanísticas.

En este sentido, investigué fuentes de esta familia tipográfica hasta ubicar dos posibles (Gill Sans MT Condensed y Abadi condensed light) que pueden integrarse al proyecto.

En los ejemplos siguientes (véase lámina 31 y 32) relaciono las imágenes con estas dos fuentes (en 11 puntos) presentadas como fichas técnicas.

*Lámina 31. Relación de las fuentes Gill sans MT condensed (inferior izquierda) y Abadi condensed Light (inferior derecha) con una imagen de la serie paisaje.*



GOTAS, 2010  
 óleo sobre tela  
 100 x 133 cm  
 colección particular

GOTAS, 2010  
 óleo sobre tela  
 100 x 133 cm  
 colección particular

Lámina 32. Relación de las fuentes Gill sans MT condensed (inferior izquierda) y Abadi condensed Light (inferior derecha) con una imagen de la serie cráneos.



Como se aprecia en estas láminas (31 y 32), ambas fuentes se relacionan con las imágenes, no compiten y logran integrarse. Los diseños de ambas tipografías están basados en inscripciones romanas mayúsculas y escritura manual de caja baja de los humanistas renacentistas.

Ambas fuentes son de estilo lineal y rígido, presentan una ligera modulación en su trazo. En estos ejemplos (láminas 31 y 32) se observa que la fuente Abadi condensed ligh es de trazo fino, más abierta y menos compacta, lo que

hace que proyecte una ligera textura, más limpieza, claridad y legibilidad. Por ello, decido que esta fuente es la adecuada para las fichas técnicas.

Una vez seleccionadas las imágenes, elegido el formato, la retícula y la tipografía, continúo con la estructuración y composición del documento.

#### 4.1.8 Modelos parciales

*“Ahora podemos empezar a establecer relaciones entre los datos recogidos e intentar aglutinar los subproblemas y hacer algún boceto para construir modelos parciales”. Estos bocetos hechos a escala o tamaño natural, pueden mostrarnos soluciones parciales de englobamiento de dos o más subproblemas*”.<sup>25</sup>

En este proceso iré presentando soluciones parciales y en el siguiente subcapítulo presentaré el prototipo, que más adelante tendrá que ser verificado.

Iniciaré con el diseño en interiores para después poder determinar el área del lomo y proyectar la cubierta.

La narrativa visual del documento estará compuesto en el orden siguiente: la guarda, una hoja de cortesía, la portadilla, la portada interna, el índice, los escritos, las series temáticas de obra y el currículum.

Es importante que a través de las páginas, la distribución y jerarquización de la tipografía conserve una relación. Por ello, durante esta etapa fui presentando propuestas y tomando decisiones. Comenzaré con la portadilla y la portada interna.

En la portadilla decidí presentar el nombre del autor, otorgándole jerarquía a través de una línea de texto con la fuente eurostile en 23 puntos, centrada y en seminegra, como un solo elemento que destaca en todo el espacio del

25. Munari, Bruno, ¿Cómo nacen los objetos? *Apuntes para una metodología proyectual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983. p. 58.

formato. Véase lámina 53, pág. 160.

*Cabe mencionar que, en la maquetación estoy haciendo uso de la red modular para distribuir las líneas de texto, ya sea de forma simétrica, bajo cierta medida o módulos con respecto al límite reticular.*

En la portada interna decido presentar en el centro, tres líneas de texto con la fuente eurostile: el nombre del autor, título y año de producción. En la primera línea (nombre del autor) aplico 23 puntos en trazo regular en altas y bajas; en el título, 26 puntos en altas y negritas; y para la tercera línea (año de producción) aplico 17 puntos en trazo regular. Véase lámina 54, pág. 161.

Como se observa, las dos primeras líneas tienen la misma extensión, existe un ajuste en el tracking para homologarlos, en cambio, la tercera línea solo se centra en relación con las anteriores. De esta manera, se consigue jerarquizar cada línea de texto, percibiéndose una unidad e integración. Así también, si comparamos el cuerpo del nombre del autor que aparece en la portadilla y en la portada interna, vemos que solo se modifica el trazo, se mantiene una relación entre estos elementos. Véase nuevamente láminas de las páginas 160 y 161.

Continuaría el índice pero, lo dejaré pendiente hasta tener establecidas las secciones del contenido con sus respectivos números de folio.

Así que, prosigo con el acomodo de los textos (escritos). El orden de presentación es en relación con el tiempo en que fueron publicados: *Anfibio*, de Luis Carlos Emerich fue escrito en el año 2010; *Vigor y espíritu*, de Lupina Lara en el año 2011; y *Transparencias de Luz*, de Alberto P. Gálvez en el año 2013.

Para la extensión del texto decidí trabajar con la fuente eurostile en 17 y 15 puntos. Haciendo uso de un buen espacio en el interlineado, ajustando el kerning y el tracking conseguí un texto con una densidad y textura que lo hace legible, limpio, atractivo, que motiva, incita y ayuda a la comprensión de la

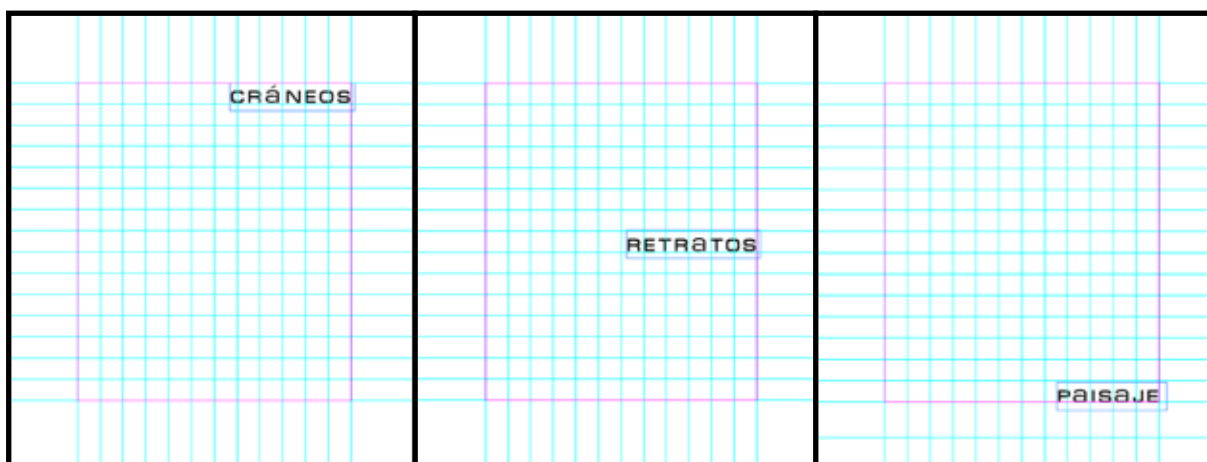
lectura. Véase páginas 217 - 219. En los ejemplos, también se aprecia la justificación de todo el cuerpo del texto dentro de la retícula y la red modular. Como se observa, el texto (con la fuente eurostile) se acomoda de la siguiente manera: el encabezado se presenta en 22 puntos y centrado; el crédito del escrito en 10 puntos, se coloca en la parte superior de la segunda fila de la red modular, justificado a la derecha de la retícula; el primer bloque de texto en 17 puntos inicia con una capital de 30 puntos, se justifica sobre la tercera fila de la red modular con un interlineado de 23 puntos. En el segundo y tercer bloque de texto, el cuerpo de la fuente disminuye a 15 puntos con un interlineado de 21 puntos.

Esta variación en el puntaje es con la intención de estimular a la lectura, se genera un dinamismo que rompe con la monotonía y pasividad del texto que se presenta en una sola textura y densidad.

Este modelo de distribución y jerarquización también fue aplicado a los otros escritos. Ahorita sólo estoy presentando el ejemplo del primer texto, en el prototipo o propuesta final se presentan los tres textos en el orden ya comentados.

Continuando con la narración, a los nombres de las series temáticas decidí otorgarles un espacio y, que a través de la lectura el receptor percibiera un movimiento entre ellos. Hice pruebas con diversas maneras de maquetar la tipografía en el espacio de la página hasta conseguir una distribución que posee un movimiento generado por un ritmo coherente de peso, de gravedad. Así, establecí para los nombres de las series temáticas sus siguientes características tipográficas: fuente eurostile de 30 puntos en altas y seminegra con una variante en el carácter (a) de 43 puntos, esto último con la intención de conseguir el mismo cuerpo de los otros caracteres. Véase lámina 33, pág. 134.

Lámina 33. Relación de las presentaciones temáticas, en ritmo descendente y lineal, justificado a la derecha.



La variante en el carácter “a” funciona como un elemento de atención y distinción respecto de otros subtítulos y encabezados del documento. En este sentido, a las presentaciones de las series temáticas se les otorga una jerarquización significativa dentro de la narración ya que agrupan el contenido visual al que hace referencia el título del catálogo.

Ahora, abordo la distribución y jerarquización de las imágenes en los modelos parciales. Comienzo con la serie “cráneos”, después con “retratos” y finalizo con “paisaje”.

La información que iré describiendo de cada serie temática es importante para la narración visual, aunque también debo considerar la característica compositiva de cada pieza.

Y como mencioné anteriormente, en la selección final de las imágenes y la elección del formato, trabajé en el acomodo y distribución de manera provisional e intuitiva. Ahora, debo justificar esta distribución en base a la red modular y en este proceso, observar y decidir si es conveniente utilizar algún

color para destacar, contrastar, compensar u otorgar una atmósfera diferente a la lectura.

En la serie “cráneos” exploro la expresividad de esta estructura ósea como un objeto literal o metáforico. En estas pinturas, el espectador puede percibir una historia de violencia, del tiempo, del espacio; como “objetos” que guardan una crónica significativa para cada uno de nosotros.

Son piezas con un tratamiento realista y algunos en su composición involucran perspectivas a través de líneas rectas y sinuosas.

En el acomodo provisional de la serie “cráneos” identifiqué tres diferentes composiciones y tratamientos del color que proyectan una expresión particular en las piezas. Por ello, aproveché esta relación para estructurar una narración dentro de esta serie. *Véase láminas de las páginas 170-174.*

En la página 170 (lámina 63) se observa que, la pieza titulada “Archivo” no presenta una relación directa con otras imágenes de fondo blanco o de líneas proyectadas de color. Por ello, decido iniciar la relación con esta imagen, porque si la dejo al final de la narración quedaría aislada, y para mi es importante incluirla ya que es una pieza que fue seleccionada en la Bienal Nacional de Artes Visuales de Yucatán, en el año 2011.

También al inicio de dicha narración percibí un fuerte contraste de color entre las imágenes “Archivo” y “Furtivo II”, por ello, para que no compitieran decidí otorgarles un espacio divisorio generado por una página con fondo negro. *Véase láminas de las páginas 170-171.*

Como se observa en la página 171 (lámina 64), este espacio en negro no sólo genera un contraste sino que potencializa, aporta presentación y una atmósfera poética a la imagen “Furtivo II”.

Si observamos toda la narración visual de la serie cráneos (láminas 63-67) podemos notar que las imágenes están equilibradas en peso y tensión. Como lo había comentado anteriormente las imágenes están justificadas en la red modular (véase diagramación en interiores), los formatos horizontales se ajustan al ancho de la retícula, y en el caso de los formatos verticales tienen esa proporción en su altura.



La serie “retratos” esta compuesta por piezas de tendencia hiperrealista y de diferentes tratamientos pictóricos. Algunos personajes son de diversas regiones de Oaxaca y, al igual que los cráneos nos pueden contar historias a través de sus miradas, facciones, posturas, etc. En ellos hay una interpretación psicológica del retratado, entendiendo que en esta interpretación existe un reflejo psicológico inconsciente manifestado a través del ejercicio de la pintura. En la maquetación intuitiva identifiqué una relación entre seis piezas por su tratamiento pictórico, además de que son muy próximas en cuanto al tiempo en que las pinté. Véase láminas en las páginas 177-178.

En este sentido, me pareció interesante presentarlas juntas y jugar un poco con la distribución. En este sentido, decidí utilizar una doble página (plegado) con la intención de observar tres imágenes al mismo tiempo (del lado recto y verso) cuando este plegado se abriera.

En la página 177 (lámina 70), se observa como esta primera distribución de las imágenes obedece a un orden de escala descendente (por el formato de las mismas) de izquierda a derecha. Esto me parece funcional, porque por un lado, presento las tres imágenes con la misma propuesta pictórica y por otro, justifico visualmente el formato menor de las dos imágenes más pequeñas. Continuando con este detalle de la edición. También al cerrar el plegado (hacia adentro) presento otra imagen que tiene relación con la primera y son del mismo formato. Véase lámina 34.

Lámina 34



En la narración, primero se observa el lado recto del plegado. Ahora, al observarlo cerrado de lado verso se forma otra relación entre imágenes que son del mismo formato y con un peso visual equilibrado. Véase lámina 35.

Lámina 35



Si queremos observar el plegado nuevamente de ambos lados (recto y verso). Véase láminas de las páginas 177-178.

Teniendo resuelta esta parte de la maquetación, prosigo con las otras imágenes de la misma serie temática que tienen un tratamiento pictórico diferente. Véase láminas en las páginas 176, 179 y 180.

Para integrar estas imágenes (iones cromosomáticos) sin que se perciban como un bloque apartado, decidí iniciar y cerrar con ellas la narración de la serie “retratos”. Véase láminas en las páginas 176 y 180.

Como se observa, elijo sólo una imagen para el inicio, es la pieza más representativa con ese tratamiento pictórico, además de que se trata de la misma imagen que se presenta en portada. Así, con las otras imágenes cierro y agrupo toda la serie temática, de tal forma que se crean ritmos en la lectura visual y no cae en una monotonía.

Por otra parte, la serie “paisaje” esta compuesta por piezas donde existe un elemento en común (una sombrilla), a excepción de dos imágenes que presentan un pequeño velero.

En las escenas de paisaje aparece un elemento geométrico (s sombrilla) en diversas escalas y perspectivas, ya sea sólo o en conjunto funciona como una metáfora del espacio privado o como una intervención simbólica de protección a la Naturaleza.

En esta serie, también identifiqué una narración que fluye a través del color y la composición, donde se relacionan pesos y tensiones visuales. *Véase láminas de las páginas 181- 187.*

En la maquetación de esta serie temática identifiqué dos imágenes (Niño y Morro) con composiciones muy semejantes que se perciben repetitivas. Para evitar esta marcada similitud decidí colocarle a una de ellas (Morro) un fondo negro para generar un contraste, una variación que influye no sólo en el cromatismo sino también en la percepción de las mismas. *Véase lámina 77, pag. 184.*

Este cambio en la narración visual ayuda a consolidar aún más las relaciones de composición, permitiendo que cada pieza se pueda apreciar en su propia atmósfera, presentándose interesante para el lector.

Al final de esta serie temática presento dos imágenes en una sólo página. Este acomodo es en relación con la composición y tratamiento pictórico de estas piezas, y que tienden a ser más surrealistas. *Véase lámina 80, pag. 187.*

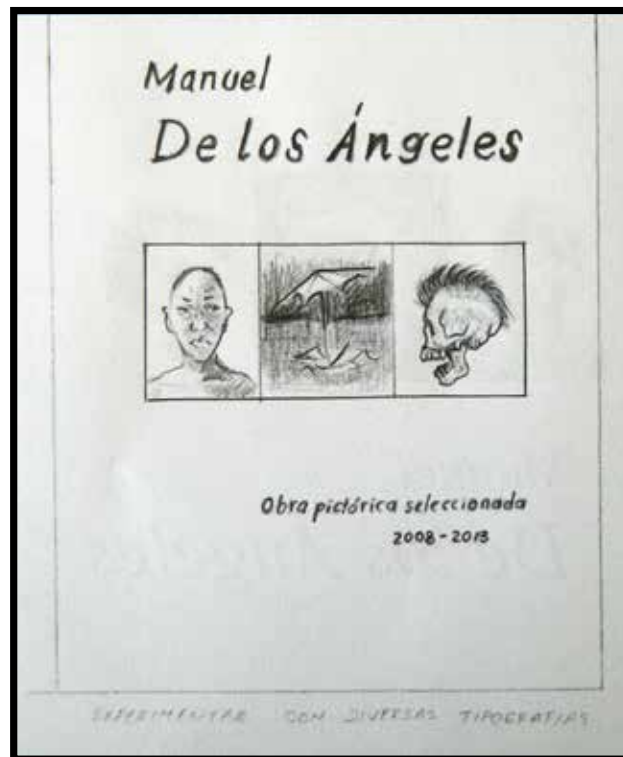
Estas tres últimas imágenes que se aprecian tienen la misma tendencia pictórica, por ello decidí presentarlas juntas para cuando se observaran ambas páginas, generando una relación e identificación entre ellas.

Una vez establecido la distribución de la imágenes de las series temáticas y continuando con esta lógica narrativa, lo siguiente fue la lista de obra en la que se presentan las fichas técnicas. También, la sección del currículum y contraportada interna ya fueron descritos en el subcapitulo que corresponde a tipografía.

Ahora, abordaré el proceso de diseño de la cubierta. Primero empecé con los bocetos para la portada, ya que me permitieron darme una idea sobre la composición que tendría la cubierta.

En este proceso fue importante considerar las imágenes de las series temáticas, por ello hice pruebas para poder tomar una decisión.

*Lámina 36. Boceto para propuesta de portada.*



La primera propuesta que tenía la intención de presentar de primera instancia las tres series temáticas, utilizando una imagen de cada una de ellas. Realicé bocetos donde agrupé imágenes en un sólo bloque y de forma aislada, aunque de esta última forma no conseguí composiciones favorables. Así que, continué trabajando con las imágenes agrupadas.

Con el apoyo del programa *Indesign* realicé pruebas con diferentes fuentes tipográficas y colores para analizar visualmente las relaciones que se manifestaban en las posibilidades de distribución. De esta manera, encuentre una posibilidad (obsérvese lámina 37), el orden en la agrupación de las imágenes que aparecen en esta portada obedecen a su propio peso visual para presentarse en equilibrio y en unidad.

*Lámina 37. Propuesta de portada, imágenes agrupadas, tipografía en negro y fondo blanco.*

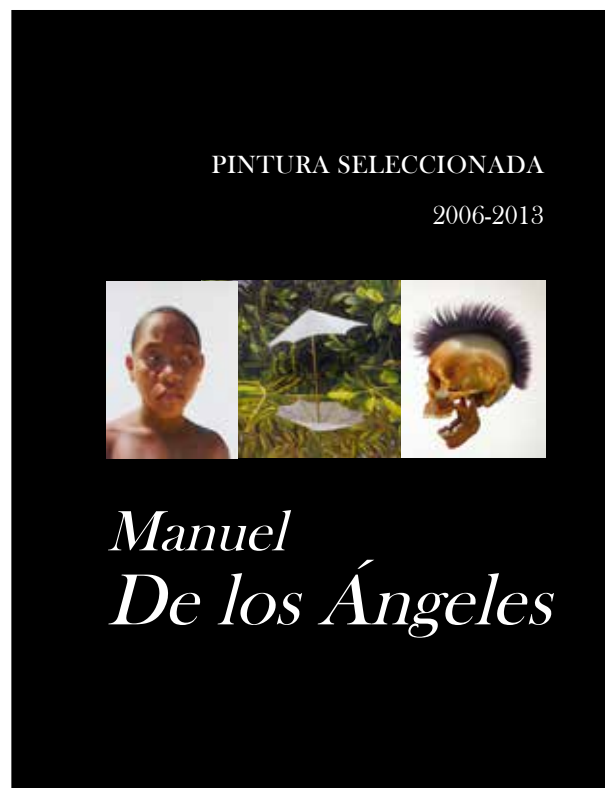


Trabajando con diversas tipografías de tipo serif y sans serif conseguí en esta primera propuesta resultados muy estáticos. Por ejemplo, el bloque de imágenes en forma horizontal y centrado sólo permite colocar la tipografía en la parte superior o inferior del espacio. Al colocar la imagen en la parte superior

me obliga a colocar todo del peso de la tipografía en la parte inferior y viceversa. Véase ejemplos en láminas 37 y 38.

Las propuestas que se observan en las láminas 37 y 38, presentan la imagen centrada con la tipografía en la parte superior e inferior.

Lámina 38. Propuesta de portada, imágenes agrupadas, tipografía en blanco y fondo negro.



Como se aprecia en estas dos propuestas, utilizo una fuente de tipo romana que me pareció en su momento la más favorable en mis pruebas. El título (obra pictórica seleccionada 2008-2013) se percibí relacionada con la imagen, además de que el nombre del autor destaca más por su cuerpo. Finalmente esta composición me pareció muy conservadora, concluí que estos resultados son agradables pero, no tienen suficiente impacto visual para la portada

del catálogo. Percibo que tienen más relación con portadas de libros de textos escolares o enciclopedias del siglo pasado.

Otra opción que decidí trabajar fue eligiendo sólo una imagen de las tres series temáticas. Por ejemplo, en el análisis de los datos el primer catálogo se decide por la imagen de una serie temática. Aunque en este sentido, debo elegir la imagen de una pintura que no sólo me guste a mi, sino que sea una pieza que haya tenido comentarios favorables en el gremio artístico y tenga una relación inmediata con mi trabajo.

La serie “paisaje” está constituido (a excepción de dos piezas) por pinturas que tienen un elemento en común (sombrija) que las relaciona y las integra como serie. Estas piezas ya han sido exhibidas en exposiciones (considerando una bienal nacional), por ello ya tienen cierta difusión y existe un público que las ubica como parte de mi trabajo.

En la serie “retratos” existe una pieza en específico que ha impactado visualmente al público que la ha visto físicamente y en imagen. Se trata de un autorretrato con un enfoque contemporáneo, en su composición se percibe movimiento, tiene colores intensos, y por ello considero que puede funcionar como portada. La pieza a la que me refiero se titula: “iones cromosomáticos, retrato III”.

También en la serie “cráneos” hay piezas de gran impacto visual por la tendencia realista de la figura anatómica.

Así que, decidí realizar los primeros bocetos utilizando una imagen de cada serie con la intención de ir proyectando estas ideas e ir observando al final si funcionarían como portada.

Primero empecé con proponer una imagen de la serie “paisaje”, así que realicé el siguiente boceto. Véase *lámina 39*.

En el boceto existe la intención de que la imagen ocupe todo el espacio de portada, presentándose de manera total o parcial y, en cualquiera de los casos debe generar atracción e impacto visual.

Lámina 39. Boceto para presentación de portada de una pieza de la serie “paisaje”.

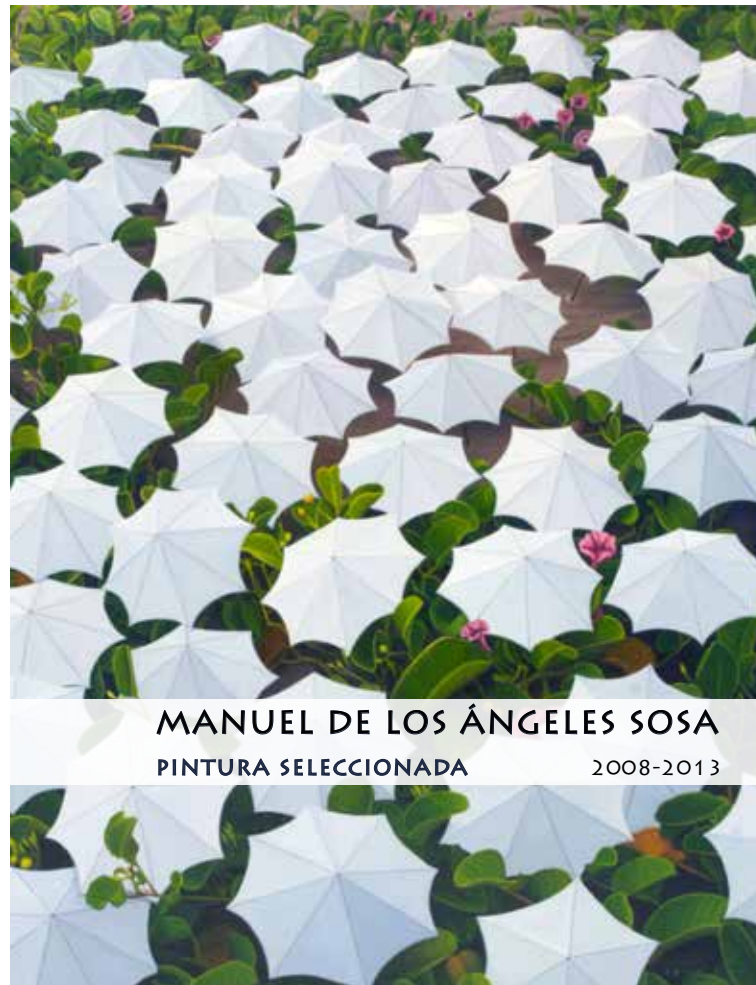


A partir de este boceto empecé a trabajar con imágenes de esta serie que me llevaron a proyectar modelos parciales con esta idea. Así, después de identificar la imagen adecuada empecé a buscar una relación con diferentes tipografías y sus disposiciones sobre la imagen, buscando el contraste, el equilibrio,



la continuidad, etc. De esta manera conseguí el siguiente resultado. Véase Lámina 40.

Lámina 40



En esta propuesta de portada utilizo la fuente Lithos Pro, es una fuente incisa (con remates insinuados en sus caracteres) inspirado en las letras geométricas grabadas en los antiguos edificios griegos. Se compone de mayúsculas y versalitas, sus astas rectas y onduladas mantienen el mismo grosor en el tra-

zo. En este sentido, las formas de las sombrillas que aparecen en la imagen tienen una relación geométrica con esta tipografía.

En el ejemplo (lámina 40), se observa que la tipografía la coloco en la parte inferior por el peso visual que proyectan, permitiendo la continuidad de la perspectiva que posee la imagen y, para generar contraste están soportadas por una franja blanca con una transparencia del 80%; de tal manera, que la franja no divide totalmente a la imagen, sino que también, permite la observación de sus formas.

Para el nombre del autor utilizo la fuente en seminegra y mayor puntaje que el título, éste lo presento en trazo regular.

Me parece interesante esta propuesta como portada, pero al relacionarla con el contenido del catálogo sólo encuentro relación con su temática (paisaje). No alcanza a envolver, a representar todo el contenido. Posiblemente, por la tendencia realista no genera más interpretaciones que pudieran connotar o aludir a los otros temas.

El siguiente boceto es sobre la serie “cráneos”. En esta propuesta la idea es presentar completa la figura anatómica (cráneo) sin recortes, acercamientos o detalles. Véase lámina 41.

Como se aprecia en el boceto, utilizo básicamente una composición donde la figura destaca del fondo, generando ya en sí un contraste. La tipografía debe estar distribuida, de tal manera, que no compita con la imagen sino que se integre a ella, y también contraste con el fondo. En este sentido, trabajé con diversas fuentes en relación con la imagen, consiguiendo una propuesta viable. Véase lámina 42.

En el ejemplo, la tipografía se presenta en la parte inferior, el título se acompaña de una franja negra para generar un alto contraste, se crea un ritmo bitonal (tipografía en blanco con fondo negro y viceversa).

Lámina 41. Boceto para propuesta de portada.

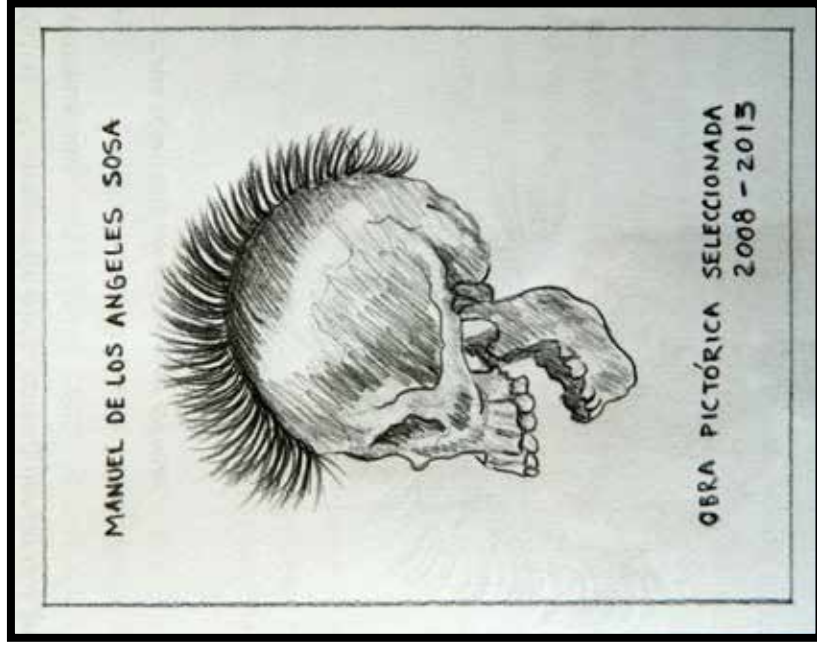


Lámina 42. Propuesta con tipografía e imagen de la serie "cráneos".



La fuente utilizada es *abadi condensed*, es una tipografía de tipo lineal, lo que permite que aún en seminegra (como es el caso) mantenga el trazo uniforme, su estructura no compite con la imagen y permite la legibilidad de las líneas de texto en ambos tonos.

Al igual que en la propuesta anterior me encuentro en la misma circunstancia, sólo representa a su serie temática, es funcional en este sentido, pero no para englobar todo el contenido del catálogo.

Aunque parecía obvio el resultado, para mi fue necesario realizar los bocetos, presentar las propuestas, observarlas, analizarlas y no se quedarán en ideas, me interesó explorar diversas posibilidades. En este sentido, más consciente de las características que debía tener la imagen adecuada para la portada decidí trabajar con la imagen comentada anteriormente, titulada: iones cromosómicos III. Me resulta significativa porque para mi expresa energía, fuerza, contemporaneidad, es propósitiva, está abierta a diferentes interpretaciones, y esto se debe principalmente a su tratamiento pictórico.

Por ello, empiezo a trabajar con esta imagen explorando las diversas posibilidades en el proceso de diseño.

La intención del siguiente boceto (véase lámina 43) es presentar un acercamiento de la imagen donde se pueda apreciar el tratamiento pictórico y explotar esa expresividad para la cubierta.

Como se observa en este boceto, la imagen ocupa toda la cubierta y la tipografía se acomoda en la parte superior y en todo el extremo derecho de la portada.

Trabajando con la imagen real y con diferentes fuentes de tipo serif y sans serif conseguí estructurar una propuesta semejante al boceto. Véase *lamina 44*.

La fuente *nueva std* que se utiliza en esta propuesta es de tipo romana antigua, sus remates tienen una terminación aguda y base ancha, la dirección de su eje de engrosamiento en sus caracteres es oblicua y tiene una apariencia pesada, además aquí la presento en bold.

Lámina 43. Boceto para la cubierta.

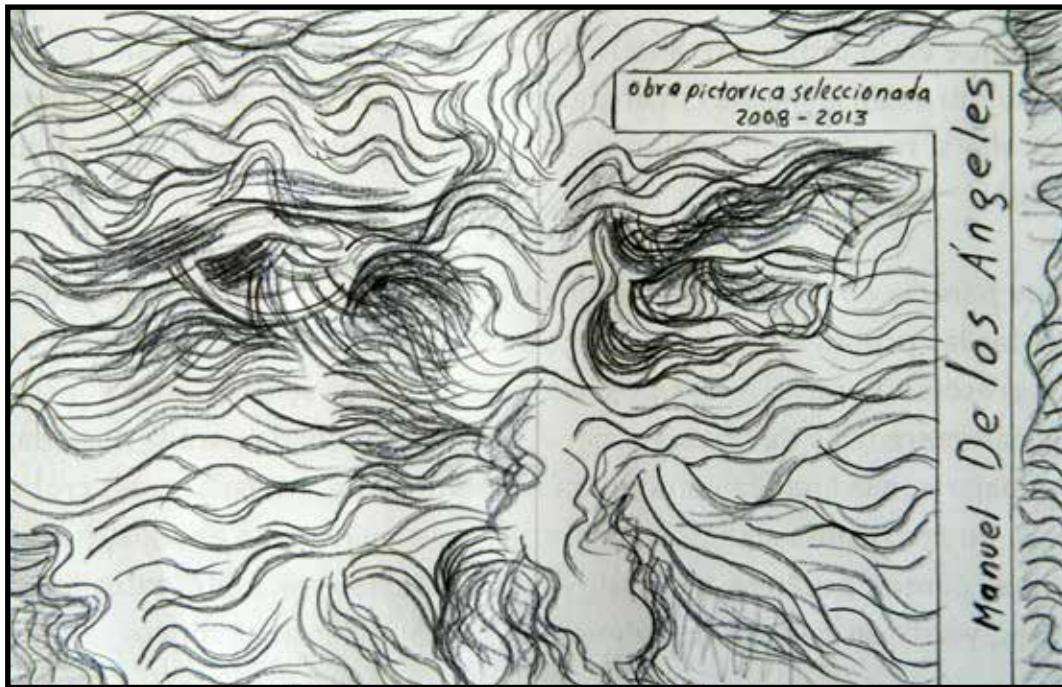
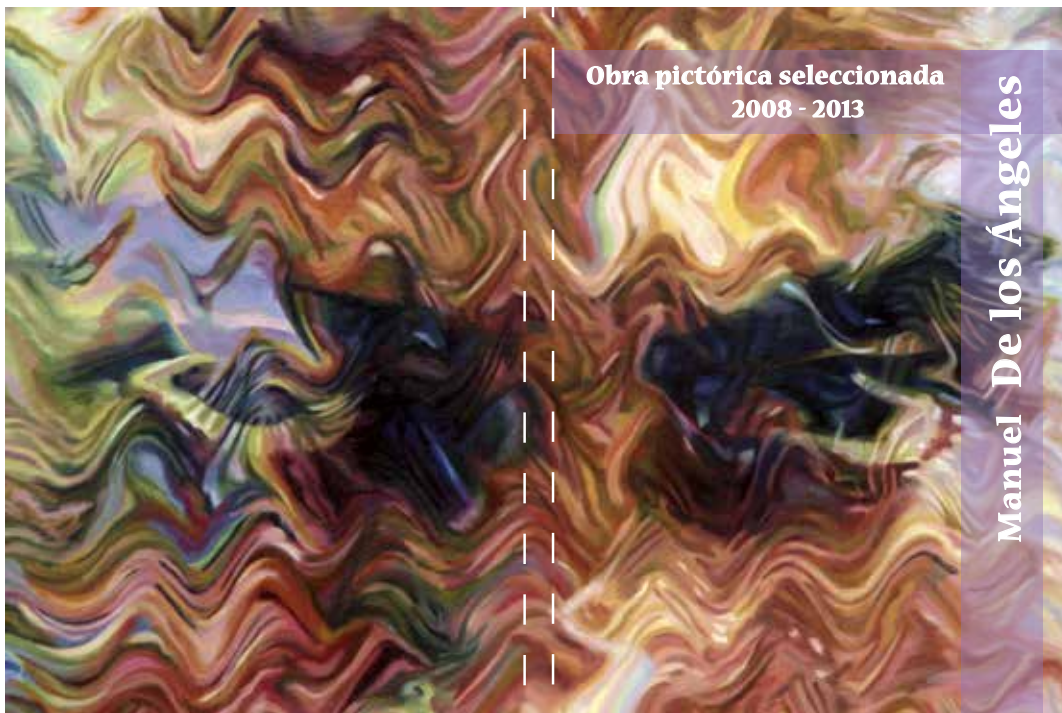


Lámina 44. Propuesta de cubierta con imagen y tipografía.



La tipografía genera un contraste con la imagen debido a su estructura, color y por la pleca transparente sobre la que se soporta.

Intenté colocar las líneas de texto de forma horizontal pero, se generaba ruido y tensión debido al movimiento que posee la imagen.

Cabe mencionar que en este proceso fue importante imprimir las propuestas para observar mejor el resultado antes de tomar una decisión. Por ejemplo, en este caso cuando imprimí la imagen no logró tener suficiente impacto visual como portada, resultó confuso y la figura perdía fuerza, aún cuando se extendía la cubierta.

Entonces, consideré hacer otro boceto donde se observara la figura solamente en la portada. Véase lámina 45, pág. 150.

A partir de la idea de este boceto organicé una propuesta con la imagen de la obra. Las líneas que se veían tan abiertas e intensas en la propuesta anterior ahora se integran por el color en un encuadre más abierto; se sigue percibiendo movimiento y se distinguen zonas oscuras donde hay posibilidad de presentar una tipografía utilizando el contraste, sin necesidad de apoyarse en una pleca u otro elemento gráfico.

Así que, en estas posibilidades que nos brindan las fuentes, pude conseguir otra propuesta, esta vez utilizo una fuente sans serif, llamada *orator std*. Véase lámina 46, pág. 150.

La fuente *orator std* es una fuente sans serif de tipo lineal y geométrica, aunque tiene la característica particular de que tres de sus caracteres (d, b, i) presentan remates y, su conjunto está disponible en altas y capitales.

Me pareció interesante utilizar esta fuente porque su estructura lineal transmite rigidez y estabilidad para contrastar con el movimiento de la imagen.

En el ejemplo (lámina 46) de la página anterior, el título y nombre del autor se presentan en dos líneas de texto en blanco y semibold. Debido al ruido y fuerte tensión que se generaba, no me permitió colocar la tipografía con un cuerpo más grande.

Lámina 45. Boceto para portada con figura completa.

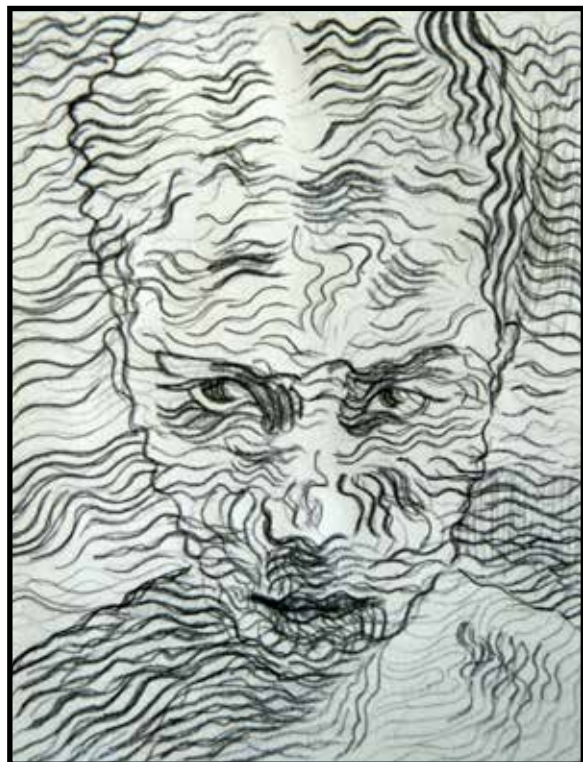
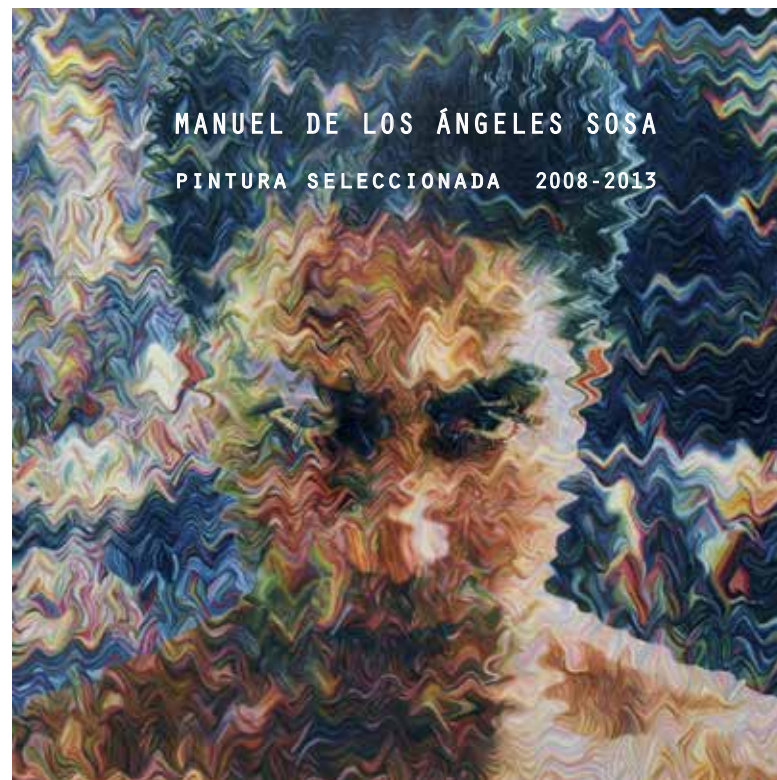
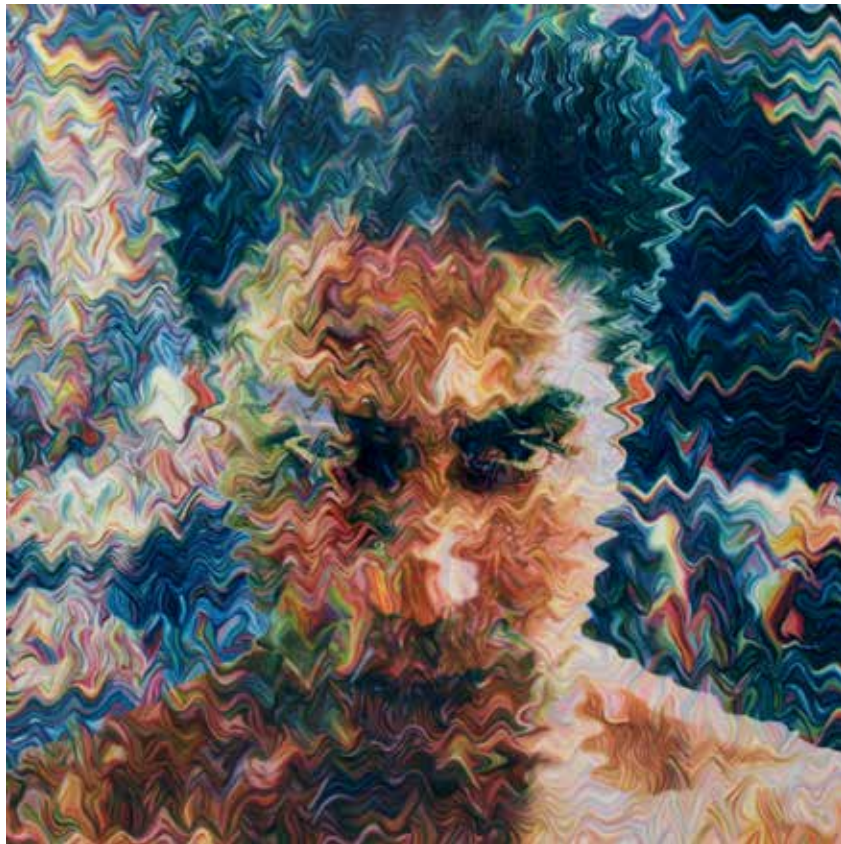


Lámina 46. Propuesta con imagen y tipografía.



Haciendo un análisis me parece que la tipografía resulta legible pero carece de impacto visual, percibo que la imagen reclama cada parte de su estructura cuando se siente invadida. Considero que la imagen es idónea para la portada, porque por sí misma genera una atracción visual por su variedad cromática y movimiento que posee, así como la actitud que refleja el personaje representado, quién parece enfrentar u observar fijamente al espectador. Por ello, tomé la decisión de trabajar sólo con la imagen en la portada, sin tipografía. Ahora presentaré otras propuestas en este sentido.

*Lámina 47. Propuesta de portada con la imagen en todo su espacio.*





Para poder analizar cada propuesta y tomar decisiones fue importante imprimirlas en su formato y observar que reacción visual se generaba al presentarlas como portadas. Así, obtuve conclusiones para la primera propuesta (véase lámina 47). En ésta, la imagen cubre todo el espacio de portada pero, paradójicamente ahora la percibo como fondo, me parece inestable por todo el movimiento que genera en su composición y no está contextualizada para funcionar como portada.

Por ello, realicé otras propuestas (véase láminas 48, 49, 50 y 51), en estos modelos integro la contraportada y el lomo para observar mejor y analizar sí de ésta forma contextualizo la imagen en portada. Así también, para identificar la contraportada que se relacionara y funcionara tuve que hacer diversas pruebas utilizando la red modular con todo tipo de elementos gráficos, como fotografías de mi estudio y fondos de distintos colores, no logrando generar algún diálogo que reforzara la portada, ya que ésta no presenta un título. En este sentido, decidí considerar para la portada un párrafo de texto que informara al receptor del contenido del catálogo y me pareció adecuado mantener un fondo limpio (en blanco) para potenciar el contraste, beneficiando a la imagen de portada.

Elegí una franja con tono rojo (tomada de la imagen) para soportar el texto y contrastara con la tipografía en blanco; ésta pertenece a la misma fuente (abadi condensed) utilizada para las fichas técnicas, sólo que en trazo regular, otorgándole cuerpo y cierta jerarquía al bloque de texto.

En el caso del lomo, utilzo la fuente *euromstile* en altas para el título; altas y bajas para el nombre del autor; ambas líneas de texto en negro sobre fondo blanco que continúa de la contraportada hasta el límite con la imagen. El cuerpo de esta tipografía se determina en relación al ancho del lomo. Utilizar esta fuente fue con la intención de mantener la misma línea tipográfica de los textos del documento.

Como se observa en las propuestas (véase láminas 48, 49, 50 y 51), la presentación de la imagen en la portada va cambiando, primero la presento ocupando todo el espacio y después con márgenes en distintas medidas, esto con la intención de identificar que composición contextualiza, le da soporte y proyección como portada.

Lámina 48. Propuesta de cubierta (contraportada, lomo y portada), la imagen ocupa todo el espacio en portada.



Lámina 49. Propuesta de cubierta, la imagen de portada presenta un margen de 6 mm.

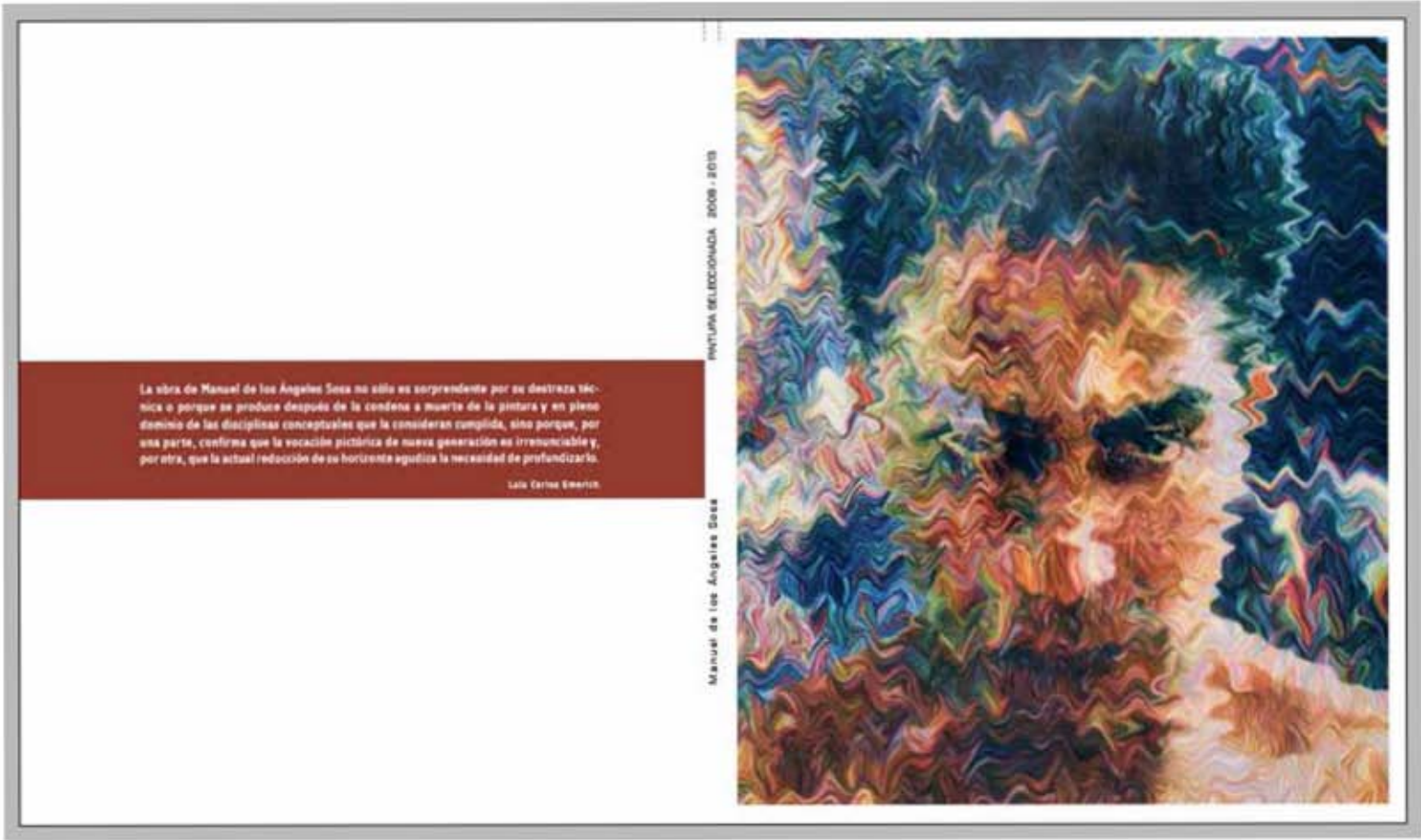


Lámina 50. Propuesta de cubierta, la imagen de portada presenta un margen de 12 mm.

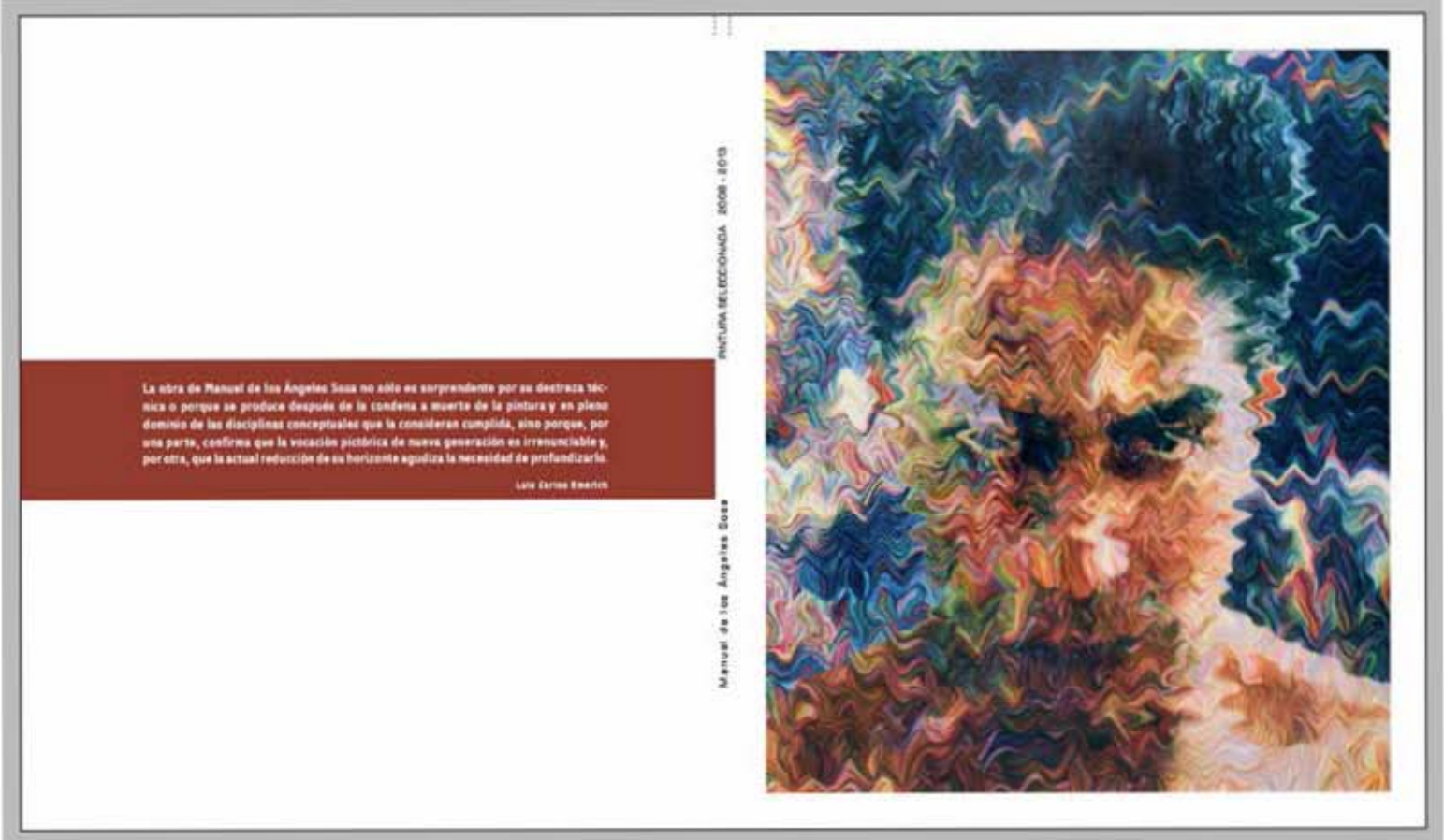


Lámina 51. Propuesta de cubierta, la imagen de portada presenta un margen de 18 mm.



Cuando imprimí estas propuestas pude analizarlas y determinar qué me funcionaba mejor para cubierta y qué no. Por ejemplo, concluí que como portada funciona mejor la imagen con margen de 18 mm (véase lámina 51) porque tiene más proyección y se contextualiza como tal, debido al contraste que provoca el margen blanco porque encuadra, enmarca y corta el movimiento que posee la imagen en sus límites.

También, la contraportada, el lomo y la portada se relacionan dentro de la composición, logran integrarse y apoyan al documento informando de su contenido.

Este diseño apuesta por la atracción visual que puede generar en el receptor, estimularlo para que se aproxime, manipule el documento y se involucre en su narración visual.

En el siguiente subcapítulo presentaré el prototipo donde están integrados los modelos parciales que se fueron solucionando para el diseño de interiores y, el modelo elegido para la cubierta, que en este caso fue la propuesta que se observa en la página anterior (véase lámina 51).

Cabe mencionar que estos modelos tendrán que ser verificados para confirmar si todos los elementos que la integran funcionan adecuadamente en la narración visual.

Así también, estos modelos no los presentaré con la retícula y red modular, ni en escala real sino hasta después de ser verificados. Los presentaré en escala real y como fueron maquetados en el subcapítulo de propuesta final.

### 4.1.9 Prototipo

En este proceso imprimí todo el documento para observarlo físicamente, manipularlo e identificar los elementos que funcionan (o no) en la narración y poder aportar o considerar nuevos elementos que apoyen a mejorar la fluidez, comprensión y expresión del mismo.

Comenzaré por presentar el modelo para la cubierta y después continuaré con las interiores.

El formato real de la cubierta es aproximadamente de 268 x 475 mm, las interiores de 260 x 230 mm.

Las imágenes siguientes son sólo ilustrativas. En la propuesta final se presentarán las interiores en escala real.

Lámina 52. CUBIERTA (contraportada, lomo y portada).





## INTERIORES

Lámina 53. Verso de hoja de cortesía y portadilla

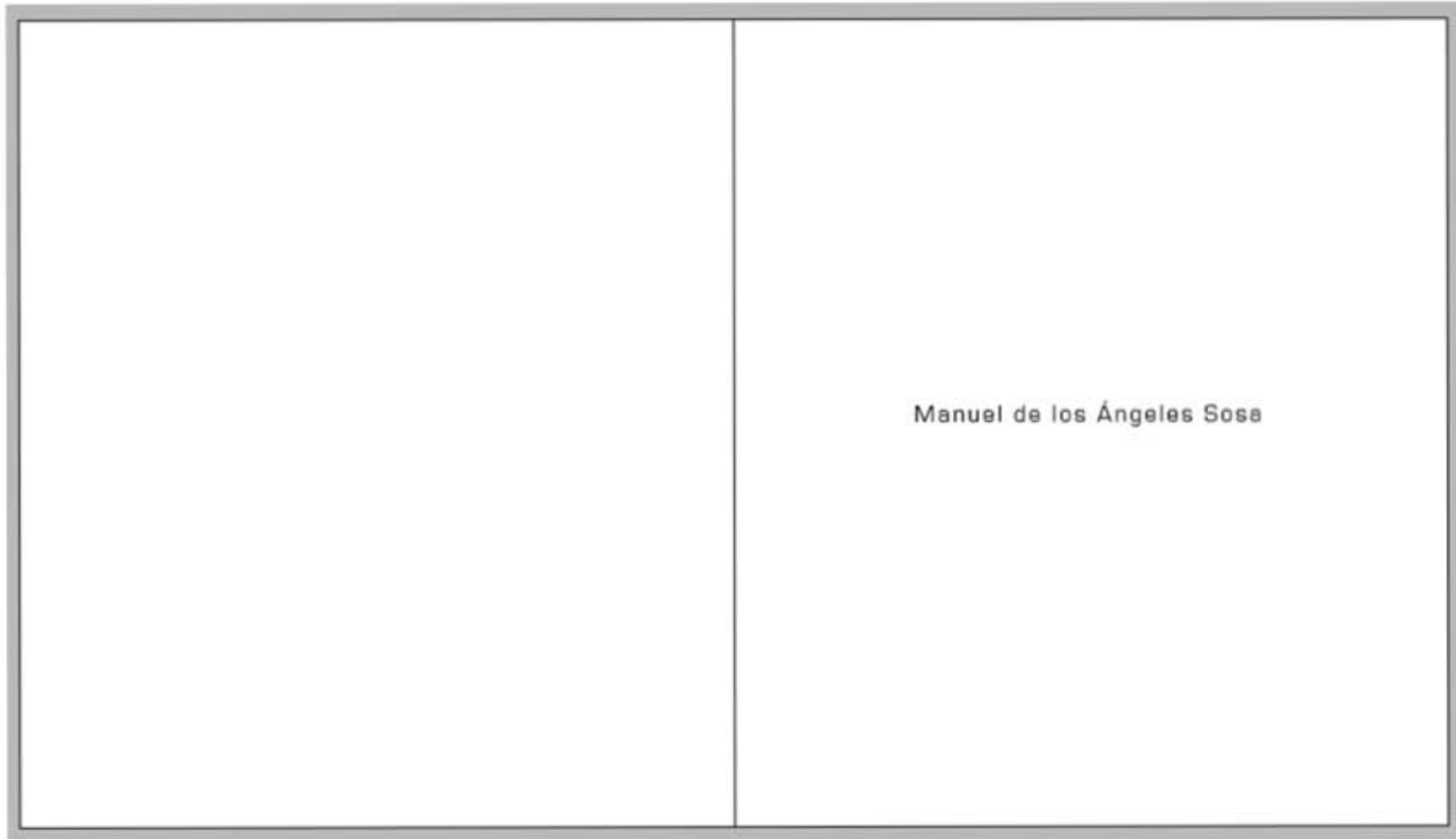


Lámina 54. Verso de la portadilla y portada interna

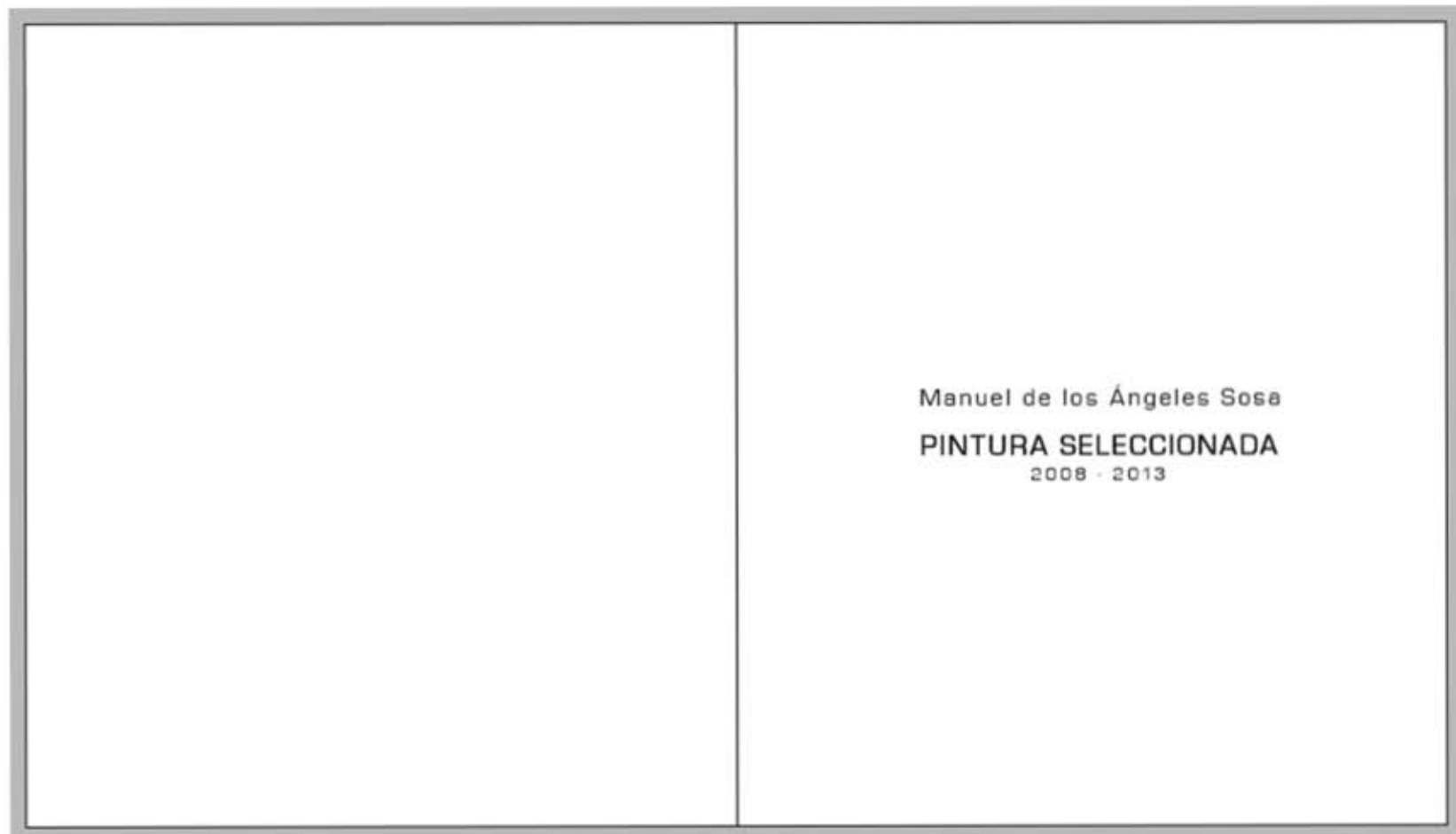
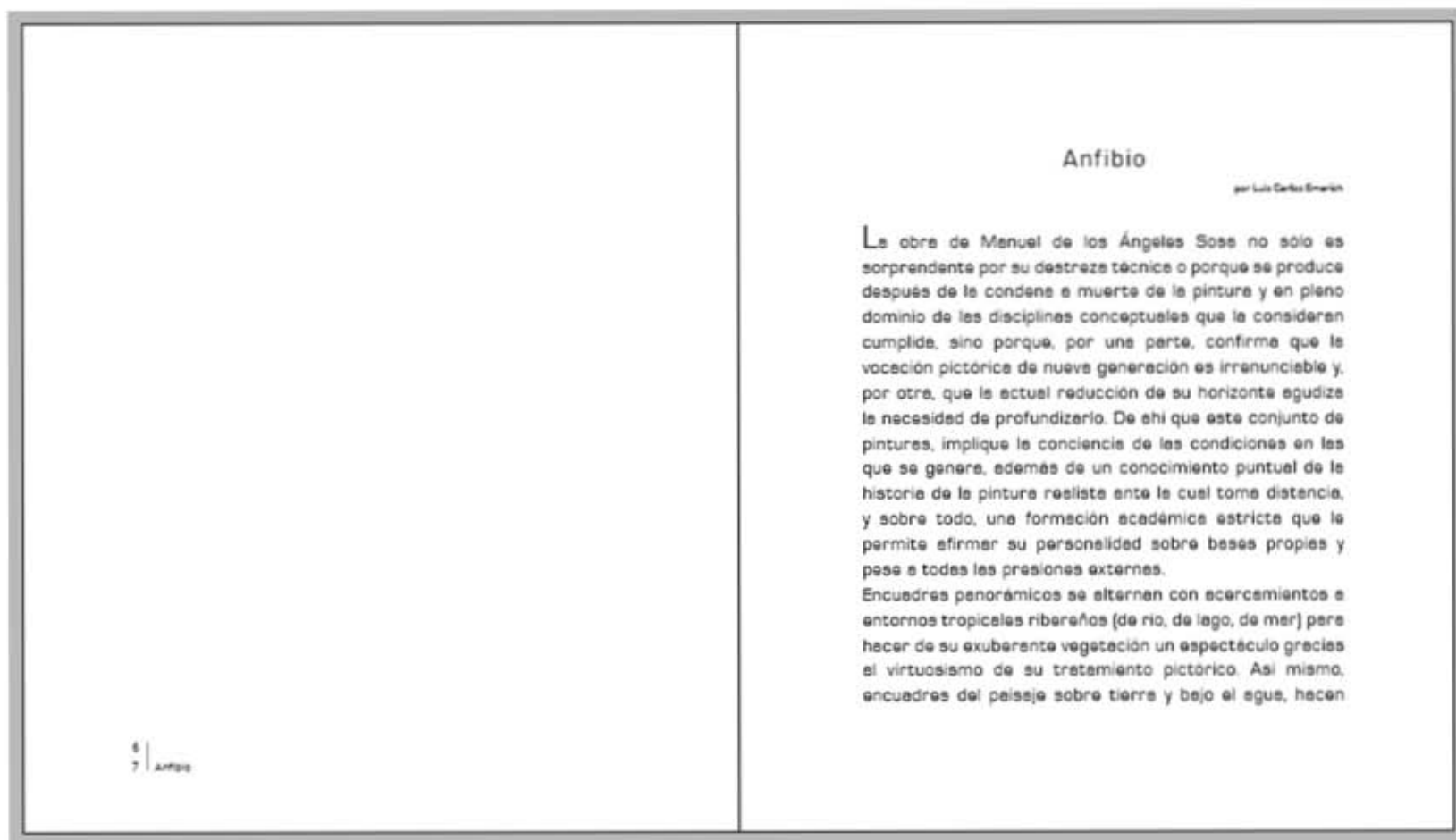


Lámina 55. Verso de la portada interna (página de créditos) e índice.

<p>Diseño: Manuel de los Ángeles Sosa ○ Imágenes: propiedad intelectual del autor.</p>	<p style="text-align: center;">ÍNDICE</p> <table><tr><td>ANFIBIO Luis Carlos Emerich</td><td style="text-align: right;">7</td></tr><tr><td>VIGOR Y ESPÍRITU Lupina Lara</td><td style="text-align: right;">11</td></tr><tr><td>TRANSPARENCIAS DE LUZ Alberto P. Gálvez</td><td style="text-align: right;">15</td></tr><tr><td>CRÁNEOS</td><td style="text-align: right;">19</td></tr><tr><td>RETRATOS</td><td style="text-align: right;">31</td></tr><tr><td>PAISAJE</td><td style="text-align: right;">43</td></tr><tr><td>LISTA DE OBRA</td><td style="text-align: right;">59</td></tr><tr><td>CURRÍCULUM</td><td style="text-align: right;">69</td></tr></table>	ANFIBIO Luis Carlos Emerich	7	VIGOR Y ESPÍRITU Lupina Lara	11	TRANSPARENCIAS DE LUZ Alberto P. Gálvez	15	CRÁNEOS	19	RETRATOS	31	PAISAJE	43	LISTA DE OBRA	59	CURRÍCULUM	69
ANFIBIO Luis Carlos Emerich	7																
VIGOR Y ESPÍRITU Lupina Lara	11																
TRANSPARENCIAS DE LUZ Alberto P. Gálvez	15																
CRÁNEOS	19																
RETRATOS	31																
PAISAJE	43																
LISTA DE OBRA	59																
CURRÍCULUM	69																

Lámina 56. Verso del índice y primer escrito (Anfibio).



## Lámina 57. Segundo y tercer bloque de texto (Anfibio).

de la superficie de esta un espejo sereno o agitado sobre su seno refractante, que vendrá hacer el motivo formal en que se sustenta el verdadero tema pictórico: el poder transfigurador de la luz-color. Sabiendo que la pintura realista puede entrañar una afectividad que ni la fotografía más sofisticada lograría captar. De los Ángeles se da el placer de jugar con esta, sea llevando su meticuloso realismo hasta la frontera con lo ilusorio, o bien, introduciendo un elemento ordinario que lo torna extraordinario. Este elemento así mismo realista, que puede ser una sombrilla, un hongo, una flor acuática o sólo un triángulo blanco, cuyo tamaño varía con la escala dimensional del entorno y cuya identidad cambia si flota en el agua o brota de la tierra o florece en los árboles, es una clave tendiente a disolver el límite entre lo real y lo ilusorio, para desconcierto de nuestra capacidad de percepción, pero también legible como un elemento protector simbólico de un paisaje entrañado y condenado a desaparecer. Por ello, este conjunto de pinturas que opera simultáneamente en dos campos, como su título lo indica, también se podría titular *Ambiguo*, porque estos paisajes, que parecen meramente paradisiacos, presentan a un pintor que aspira a elevar su meticuloso realismo a un plano reflexivo, sin prescindir de la

8  
9

seducción visual.

Esta pintura que se inició frente a modelos naturales y al aire libre, para luego asumirse como rememoración hasta la idealidad de nacimiento de su autor, establece su distancia ante las múltiples fuentes (fotos, videos, cine) que la han enriquecido y evidentemente ajena a todo influjo de la actual plástica oaxaqueña, es la de un artista para el cual el virtuosismo técnico es insuficiente para consumir su potencial poético. Contra todas las apariencias, su propuesta a ultranza es la de un lenguaje que utiliza la mimesis de la realidad para concentrarse en el tratamiento de la luz-color como catalizadora del sentido de la forma, al grado de sugerir que sus composiciones paisajísticas son sustentos de abstracciones luminicas cuya sutileza logra exclusivamente mediante mezclas de los colores primarios, prescindiendo del blanco y del negro, y parafraseando técnicas postimpresionistas, para aplicarlas a un realismo que, como todo en la actualidad, es ilusorio, exceptuando el placer que provoca. Por ello, se puede especular que Manuel de los Ángeles Sosa aspira, realmente a un modo de abstracción cromática absoluta que, como un espíritu, se manifieste en todo lo que toque.

Lámina 58. Segundo escrito (Vigor y espíritu).

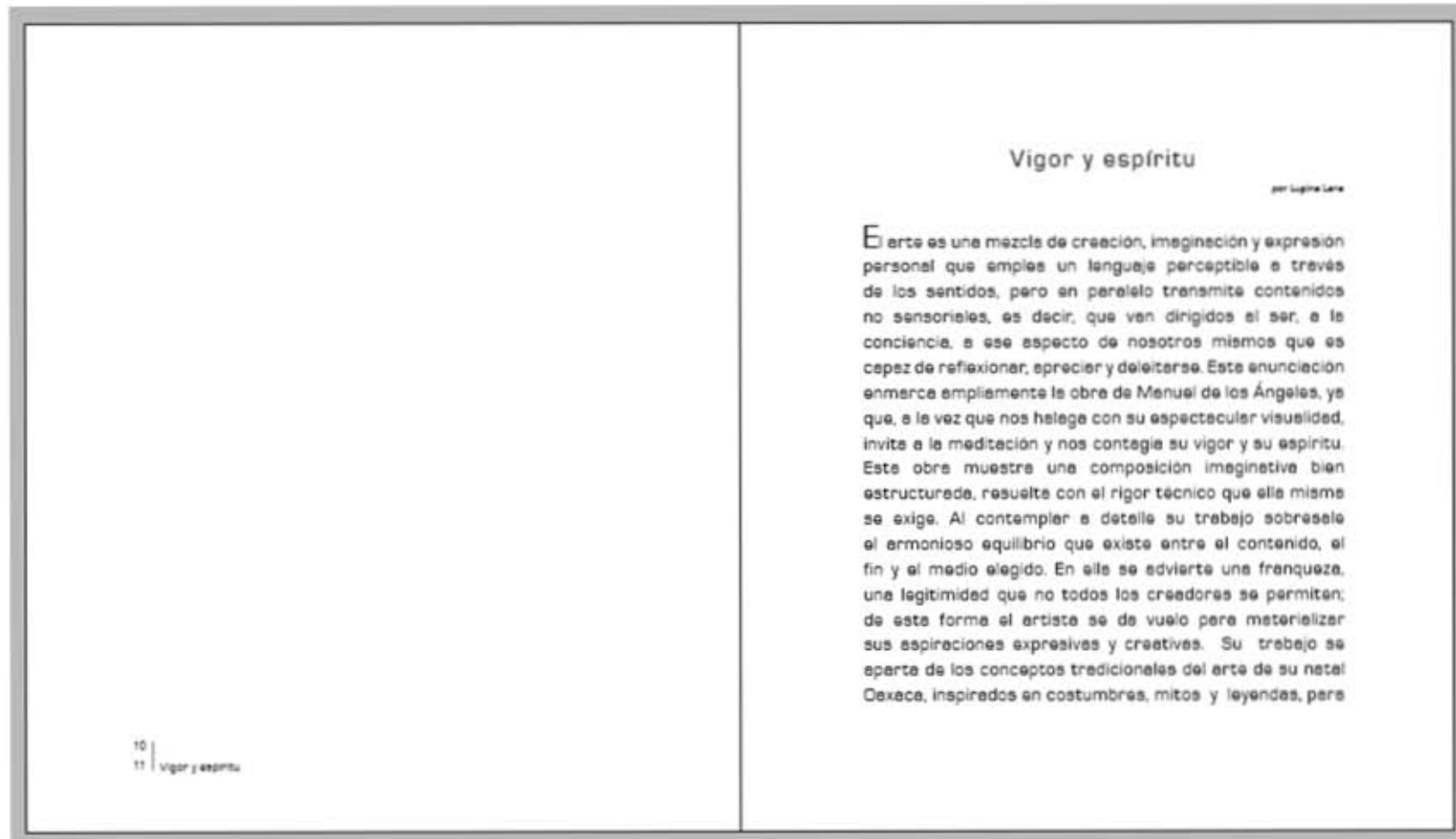


Lámina 59. Segundo y tercer bloque de texto (Vigor y espíritu).

incursionar en un camino propio.

En una primera instancia su obra se aventuró a recrear ese proceso introspectivo al que la vida nos enfrenta en búsqueda de respuestas. Así sus obras tempranas estarán dedicadas a reflexiones existenciales que aluden a la vida, la muerte, los secretos del universo, el infinito, lo humano, ideas que quedan resueltas en una obra realista, sugerente, de corte conceptual. Al sentir que el tema parecía haberse agotado, su ingenio giró en otra dirección para concentrarse en la naturaleza, en entornos tropicales y ribereños, sin pretender con ello sumarse a la visión ecologista, sino evocando a través de sus imágenes los lugares en los que transcurrió su infancia. Es de la nostalgia de esos días maravillosos –en los que uno se siente dueño del mundo- de donde se nutre esa fuente inagotable de imágenes que lleva consigo en la memoria física y emocional, en sus entrañas, en su ser, y desde ahí su recuerdo se vuelve color y poesía en su pintura. Su obra es testimonio de que su amor por la naturaleza no sólo es profundo sino también genuino.

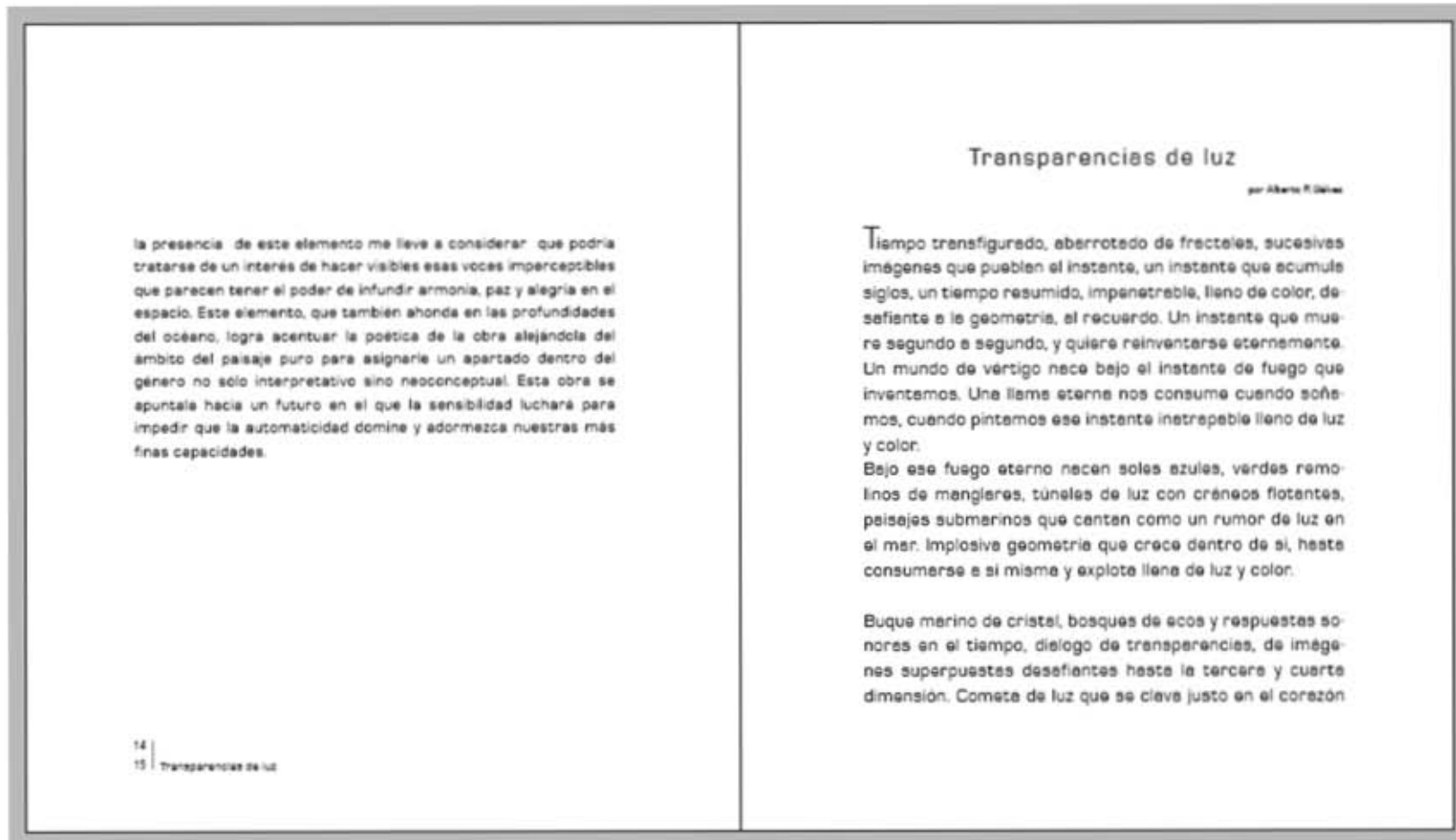
Las declaraciones que afirman la muerte de la pintura se rinden frente a propuestas audaces y virtuosas como la que tenemos

frente a nosotros. El tratamiento técnico de esta obra es asombroso, ya que en lugar de emplear el aerógrafo, pistola de aire comprimido cargada con pintura que facilita la aplicación del color, en su caso el cuadro entero, como lo afirma el artista, "esta trabajado a puro pincel". Esto lo desliga, de alguna manera, de los pintores hiperrealistas, que centrarán su esfuerzo en superar con su calidad pictórica el resultado de la fotografía. Las obras de Manuel de los Ángeles parecen contener un secreto que nos atrae, un algo que flota en la atmósfera, una manifestación que nos invita a descifrarla. Esa mezcla de realidad e irrealdad en la imagen es lo que cautiva, invitando a abstraerse en torno a esa fina línea que existe entre estas dos instancias.

Por otra parte, la presencia inesperada de este elemento artificial que son las pequeñas sombrillas blancas, además de integrarse como elemento constructivo y compositivo de la obra, le otorga desde mi punto de vista una delicadeza, una sutilidad y un toque de elegancia, pero sobretodo acentúa la interacción de lo viviente con lo inerte.

Nuestras culturas ancestrales y en particular la caxaqueña están impregnadas de una profunda espiritualidad; es por ello, quizá, que

Lámina 60. Cuarto bloque de texto (Vigor y espíritu) e inicio del escrito “Transparencias de luz”.





## Lámina 61. Segundo y tercer bloque de texto (Transparencias de luz).

de la noche. Obsesión primigenia, vuelta al mar, a la vida, al orden, al rigor de la transparencia. Grito de luz interminable. Acudimos al recuerdo, a los rincones del instante perdidos en millones de segundos. Desafiamos el espacio y este sólo es luz y silencio, transparencia de planos frente a los ojos del observador. El tiempo se detiene cuando un instante nos lleva a esa sucesión de fuego y nos sentamos a observar a las hormigas, a la tribu de nubes que nacen del mar, y flotamos plácidos sobre un lienzo azul y verde, mientras escuchamos la mar y su oleaje perenne.

En este escenario, nace y crece la llama primigenia de lo que hoy hace Manuel de los Ángeles. Evocación al orden, rigor estético, geometría elocuente es lo que nos plantea su obra. Canto de colores que transitan en transparencias sucesivas al realismo mágico de un postimpresionismo que desafía a la realidad. Manuel de los Ángeles rompe con la vieja tradición plástica oaxaqueña y se aleja del pensamiento mágico para adentrarse en un mundo fascinante; el manejo de la geometría y la luz. Su obra está lejos del sincretismo religioso colonial que domina la tendencia plástica oaxaqueña; con rigor y técnica se adentra

con humildad en la búsqueda de lo absoluto, escindido de todo vínculo de obediencia o pertenencia a corrientes contemporáneas acomodaticias.

Su pintura es la búsqueda del instante, conjugando luz y geometría, nada ajeno al orden natural, sino reivindicando a esta como la madre de toda dimensión lúdica y como el único sendero en la aspiración a la belleza. Resalta la exuberancia y contundencia de lo natural, avasallando a la realidad que tiende a fugarse a cada instante.

Su principal desafío es la realidad. Sombrillas insertadas con tacto en la quietud de los manglares, en la transparencia del fondo submarino, apostando al orden geométrico y a la integración del todo, apostando a la proporción. Las sombrillas son el toque de orden que el instante desata en un espacio determinado.

La serie de cráneos es el drama de la vida, más que veneración a la muerte, inmersos en un túnel de luz, flotan, caen, se arremolinan caprichosamente en un túnel infinito que es la vida misma. Alcanzan su máxima expresión en la pieza titulada "Bala", profundidad perpetua, túnel infinito, estructura que embellece con armonía un

Lámina 62. Páginas 18 y 19 (presentación de la serie cráneos).

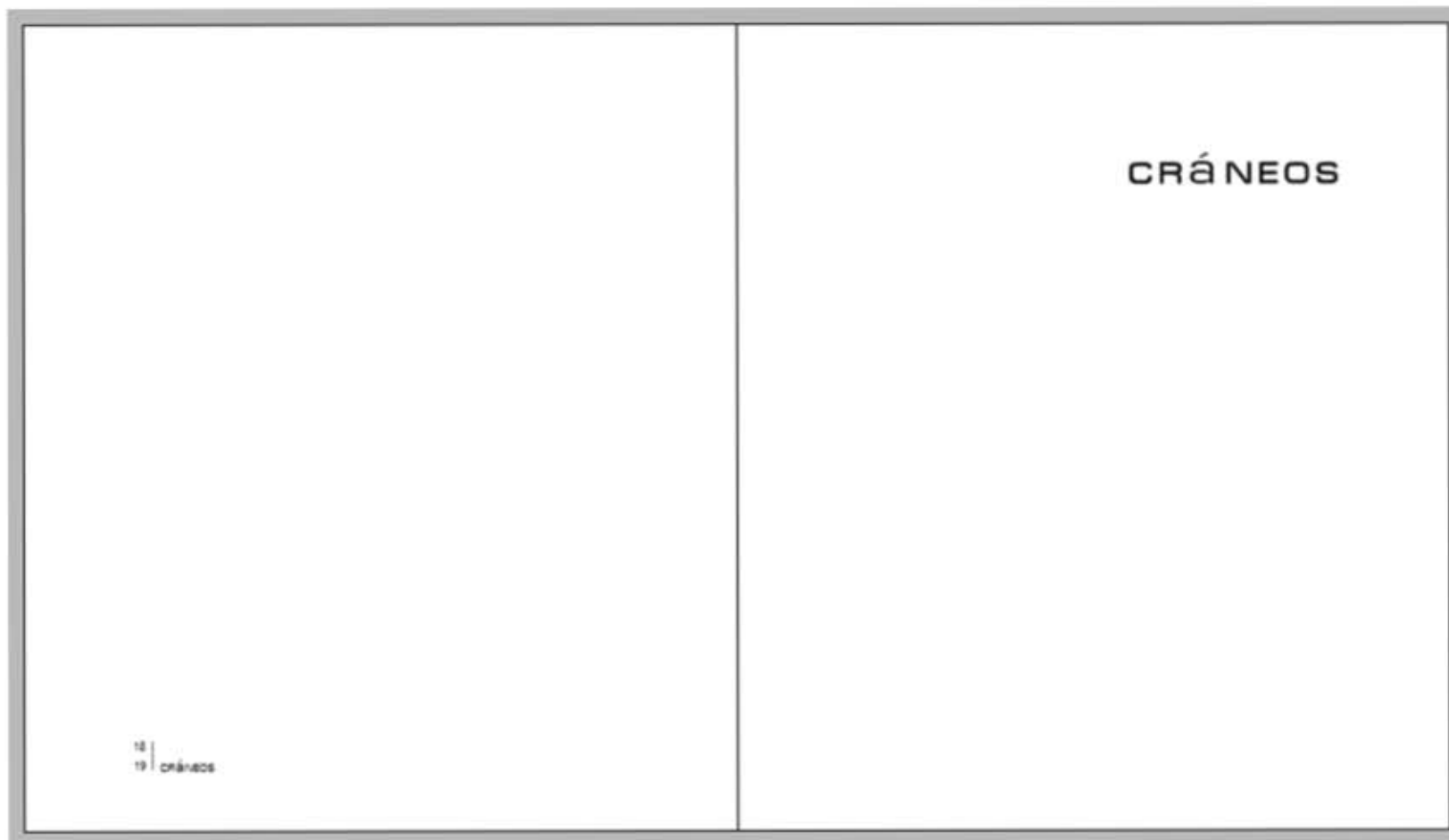


Lámina 63. Páginas 20 y 21 (primera imagen de la serie cráneos).

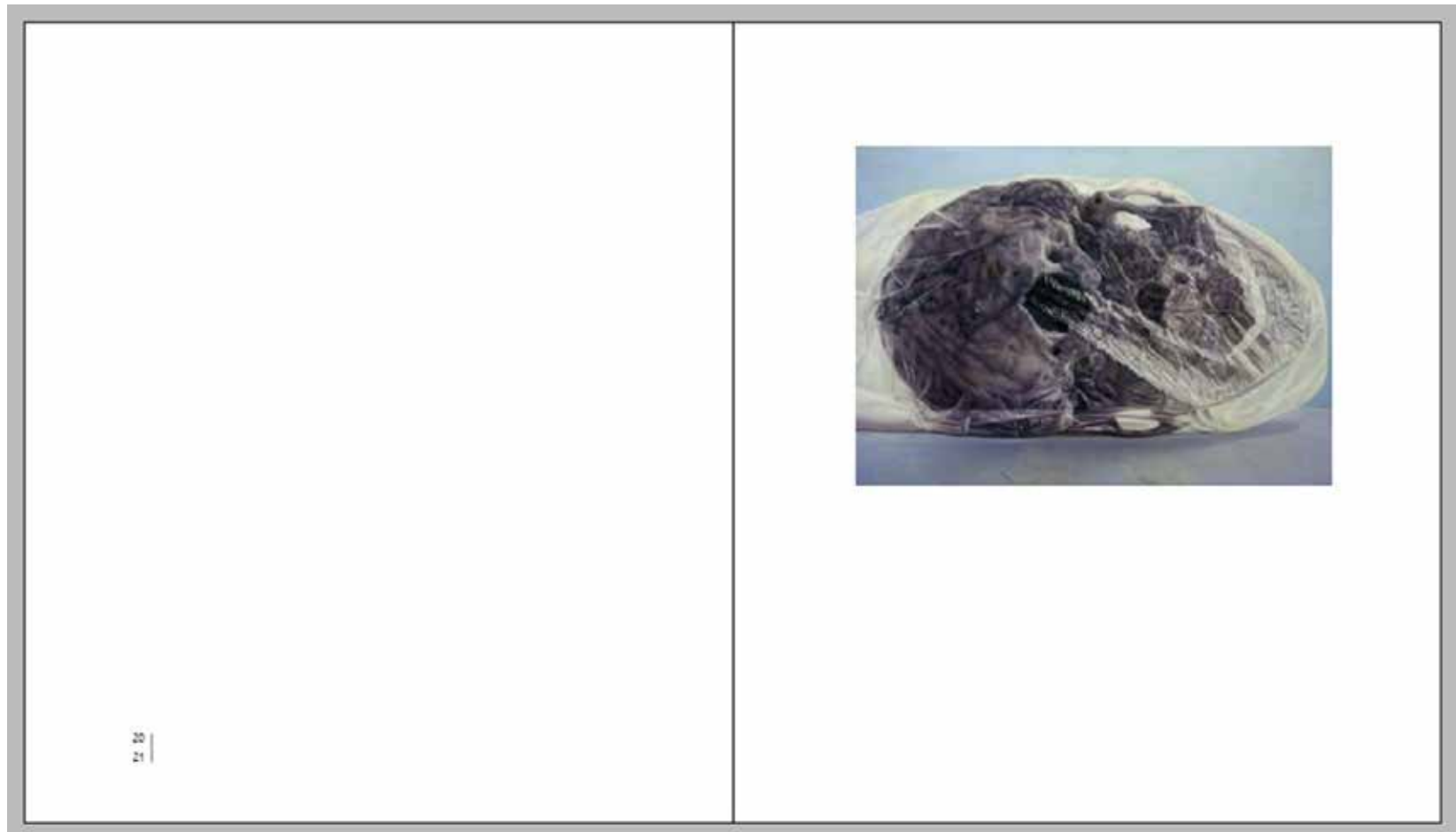


Lámina 64. Páginas 22 (en fondo negro) y 23, segunda imagen de la serie “cráneos”.

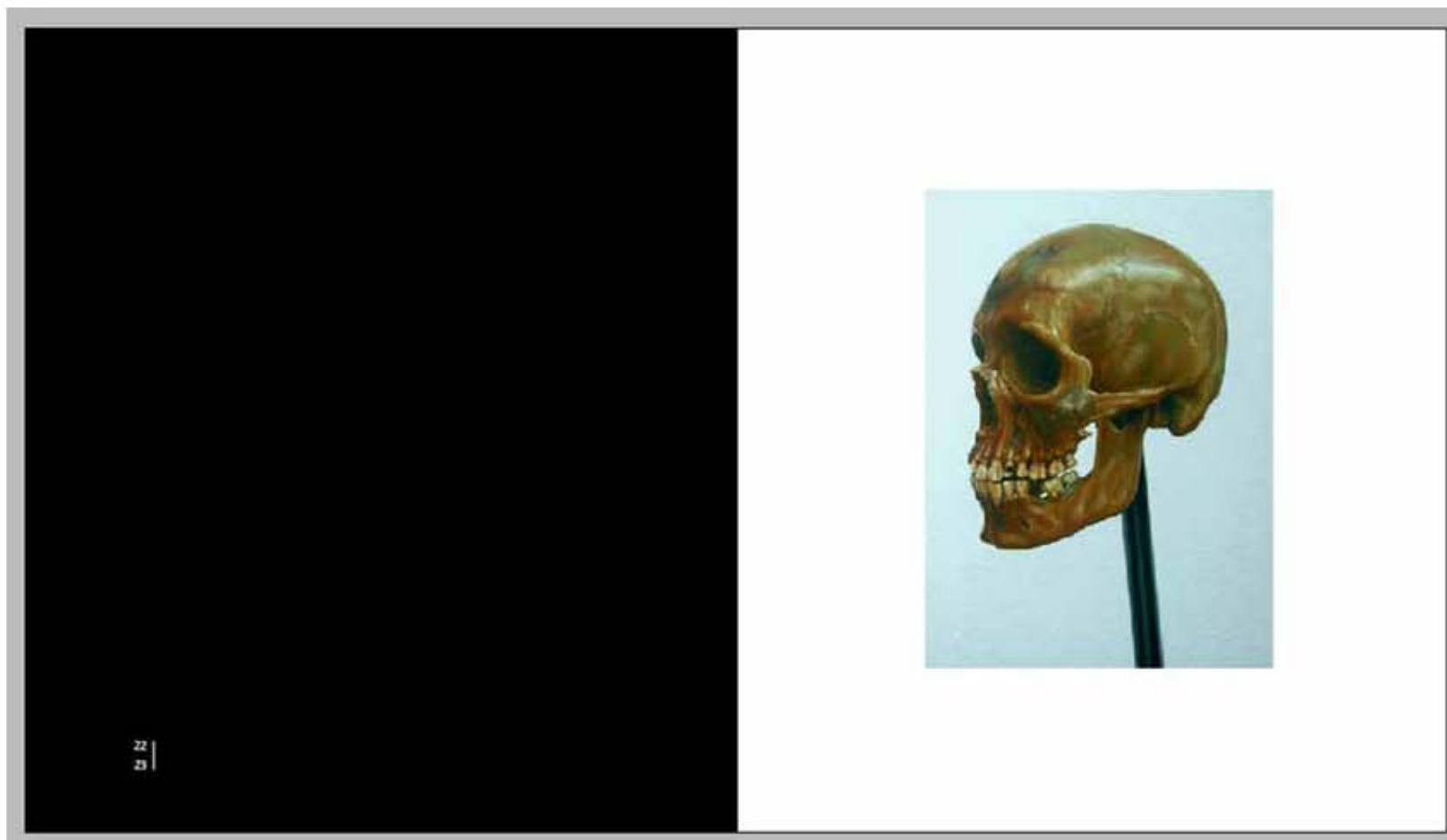


Lámina 65. Páginas 24 y 25, serie “cráneos”.



24 |



Lámina 66. Páginas 26 y 27, serie “cráneos”.



173

Lámina 67. Páginas 28 y 29, serie “cráneos”.



Lámina 68. Páginas 30 y 31 (presentación de la serie retratos).

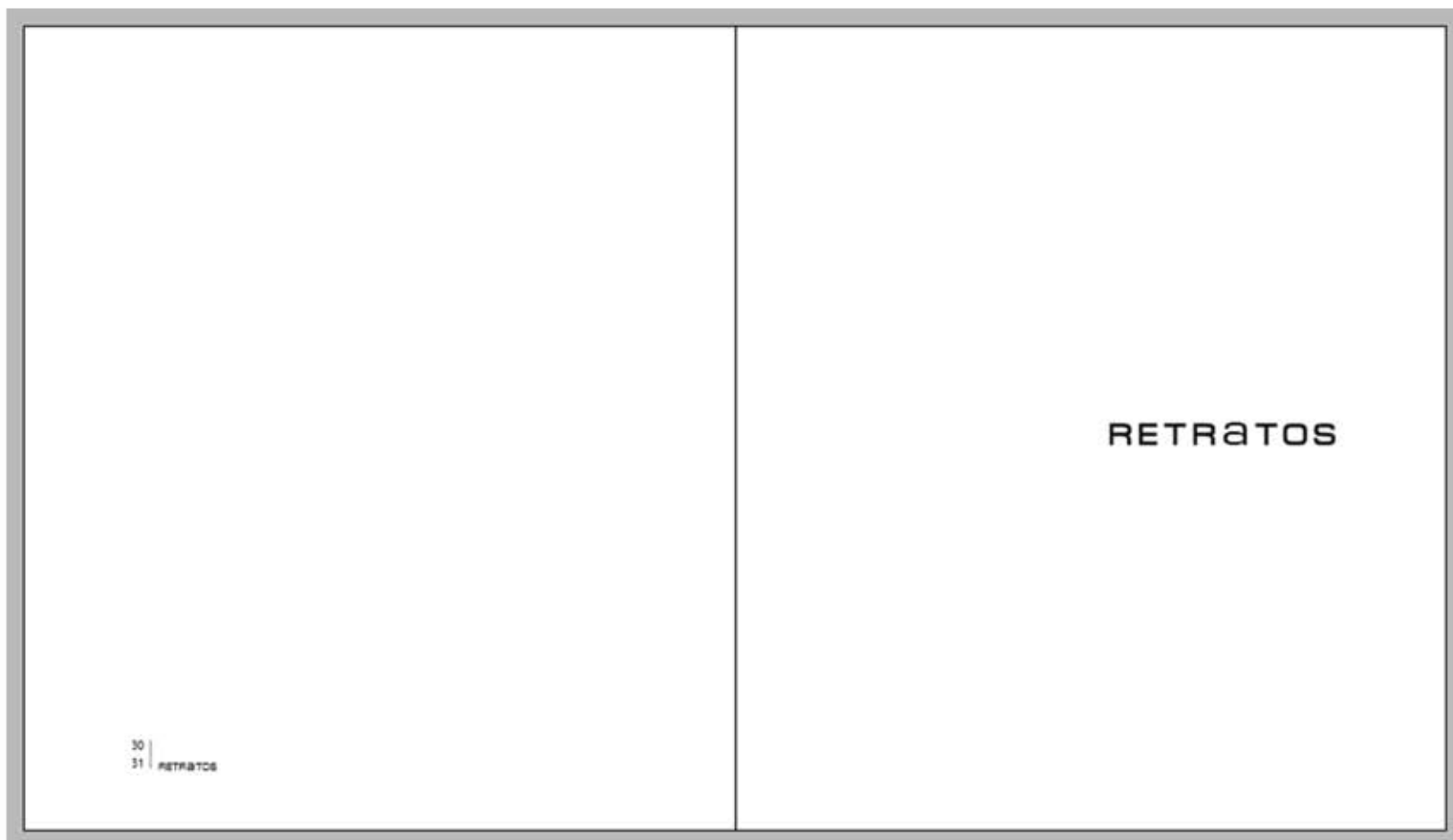




Lámina 69. Páginas 32 y 33 (primera imagen de la serie retratos).

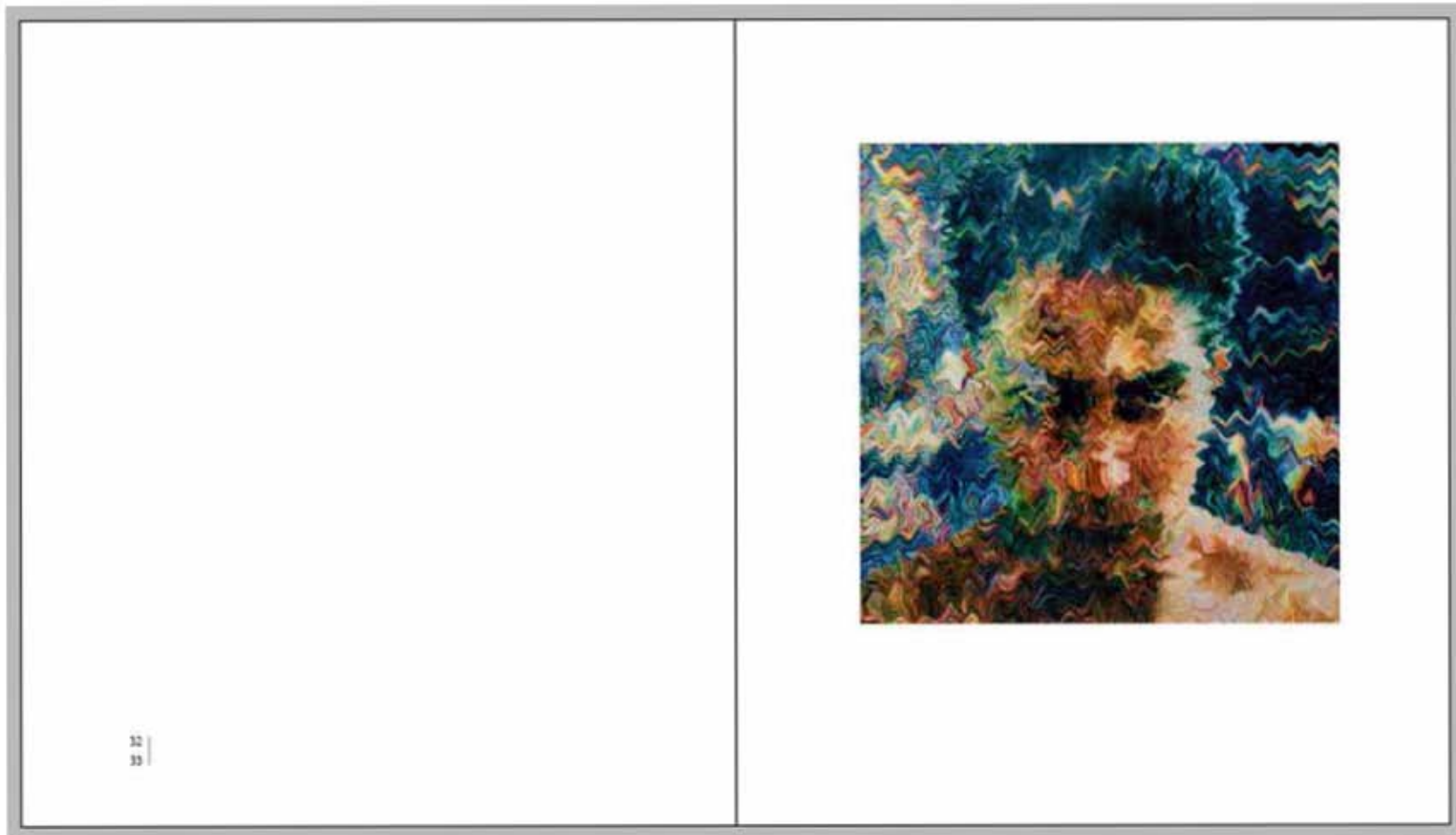


Lámina 70. Páginas 34 (segunda imagen de la serie retratos) y páginas 35, 36 (plegado) presentan la tercera y cuarta imagen.

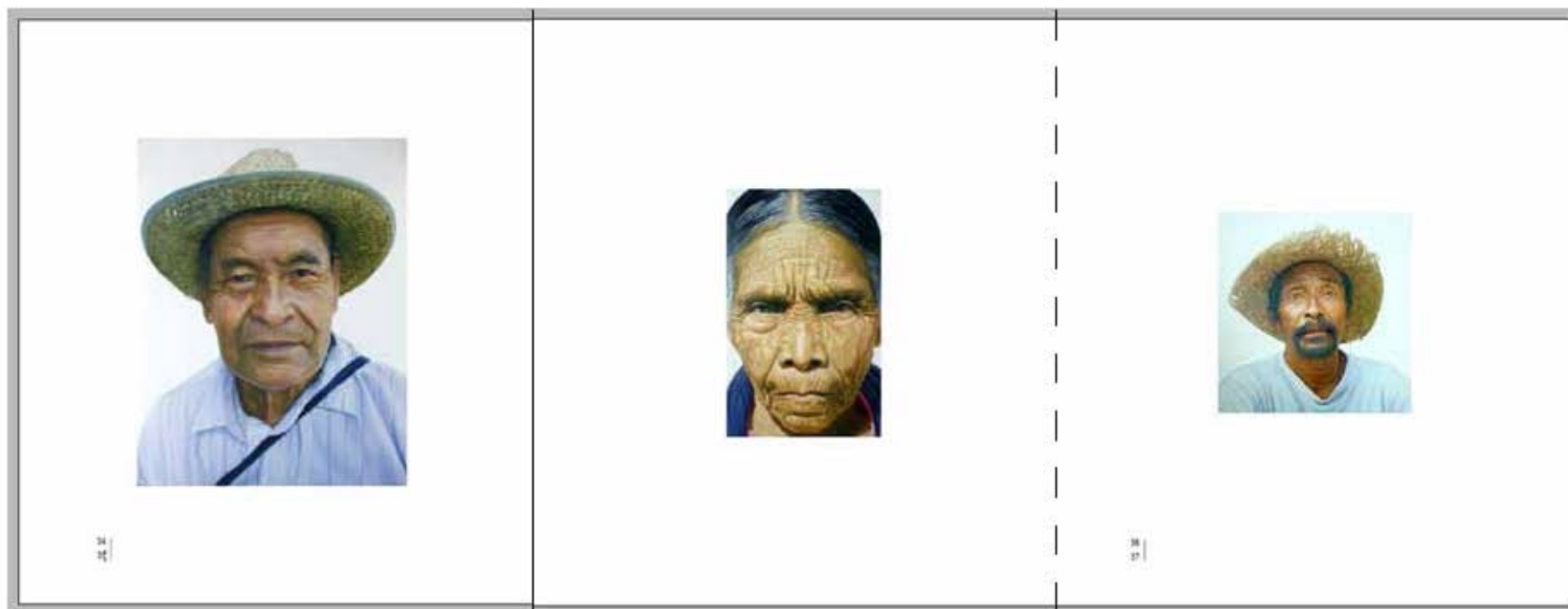


Lámina 71. Páginas 37, 38 (plegado) y página 39.



38 |



Lámina 72. Páginas 40 y 41, serie “retratos”.



40 |



Lámina 73. Páginas 42 (última imagen de la serie retratos) y página 43, presentación de la serie “paisaje”.



42 |  
43 | PAISAJE

PAISAJE

Lámina 74. Páginas 44 y 45, primera imagen de la serie “paisaje”.



Lámina 75. Páginas 46 y 47, segunda y tercera imagen de la serie “paisaje”, respectivamente.



46 |



Lámina 76. Páginas 48 y 49.



48 |





Lámina 77. Páginas 50 y 51.



50 |  
51 |



Lámina 78. Páginas 52 y 53.



52 |  
53 |



Lámina 79. Páginas 54 y 55.



54 |  
55 |



Lámina 80. Páginas 56 y 57.



56 |  
57 |



Lámina 81. Páginas 58 y 59 (presentación lista de obra).



Lámina 82. Páginas 60 y 61 (primer bloque de fichas técnicas acompañadas de imágenes).



Lámina 83. Lista de obra, páginas 62 y 63.











	31   Grito, 2009 óleo/tela 70 x 50 cm Colección particular		39   MUJER DEL VALLE, 2008 óleo/tela 50 x 38 cm Colección particular
	32   CÁPSULA, 2009 óleo/tela 50 x 70 cm Colección del autor		40   EL GARROSO, 2008 óleo/tela 80 x 80 cm Colección particular
	33   FORMACIÓN DE UN HOYO BLANCO, 2009 óleo/tela 80 cm de diámetro Colección particular		41   LA TÍA, 2009 óleo/tela 70 x 50 cm Colección del autor
	37   JONES CROMOSÓMICOS #10, 2011 óleo/tela 150 x 150 cm Colección del autor		42   FUTBOLISTA, 2008 óleo/tela 50 x 40 cm Colección del autor
	30   EL POETA, 2009 óleo/tela 90 x 70 cm Colección particular		43   LOLITA, 2009 óleo/tela 60 x 40 cm Colección del autor








Lámina 84. Lista de obra, páginas 64 y 65.

	44   IONES CROMOSOMÁTICOS # IV, 2011 Óleo 120 x 140 cm Colección del autor		51   GORRI, 2010 Óleo 100 x 133 cm Colección particular
	45   IONES CROMOSOMÁTICOS # V, 2011 Óleo 160 x 120 cm Colección particular		52   PECERA I, 2010 Óleo 80 x 90 cm Colección particular
	46   IONES CROMOSOMÁTICOS # II, 2011 Óleo 150 x 150 cm Colección del autor		53   PECERA II, 2010 Óleo 180 x 80 cm Colección particular
	49   INTERIOR, 2011 Óleo 100 x 133 cm Colección particular		54   NIÑO, 2012 Óleo 102 x 134 cm Colección particular
	50   CÁMBRICO, 2012 Óleo 100 x 133 cm Colección particular		55   MORRO, 2013 Óleo 120 x 150 cm Colección particular

64 |  
65 |



Lámina 85. Lista de obra, páginas 66 y 67.

	56   MICRO, 2013 diéptica 90 x 90 cm Colección particular		81   PLANTÓN, 2013 diéptica 60 x 90 cm Colección del autor
	57   HUERTO, 2013 diéptica 100 x 133 cm Colección particular		81   NÓMADA, 2013 diéptica 60 x 80 cm Colección SNCP
	58   BROTES, 2013 diéptica 91 x 135 cm Colección particular		
	59   NUEVA ESPECIE II, 2013 diéptica 120 x 130 cm Colección particular		
	60   NUEVA ESPECIE, 2013 diéptica 90 x 90 cm Colección particular		

66 |  
67 |

Lámina 86. Páginas 68, y 69 (presentación del currículum).

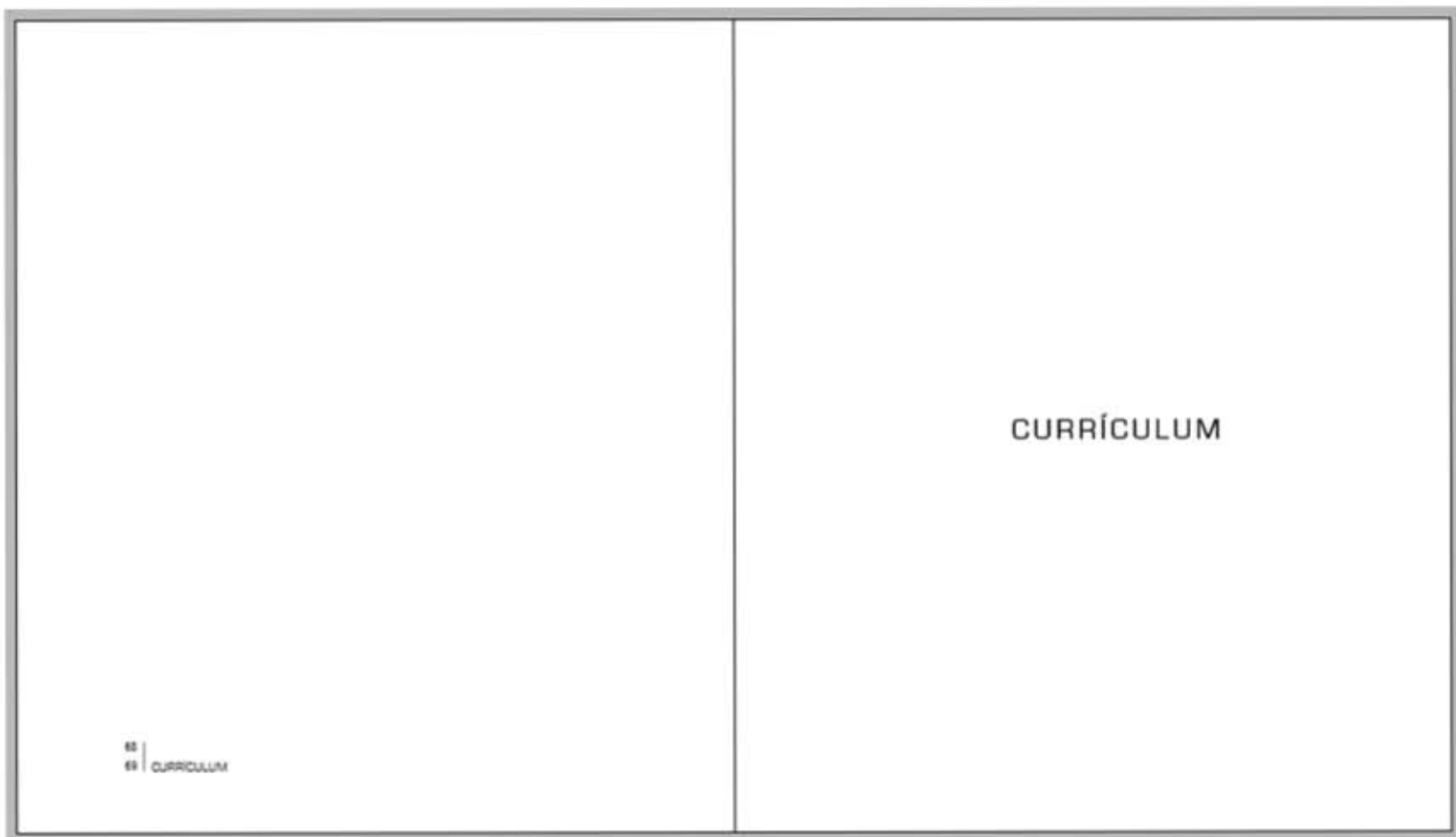


Lámina 87. Páginas 70 y 71 (primer bloque de texto del currículum).

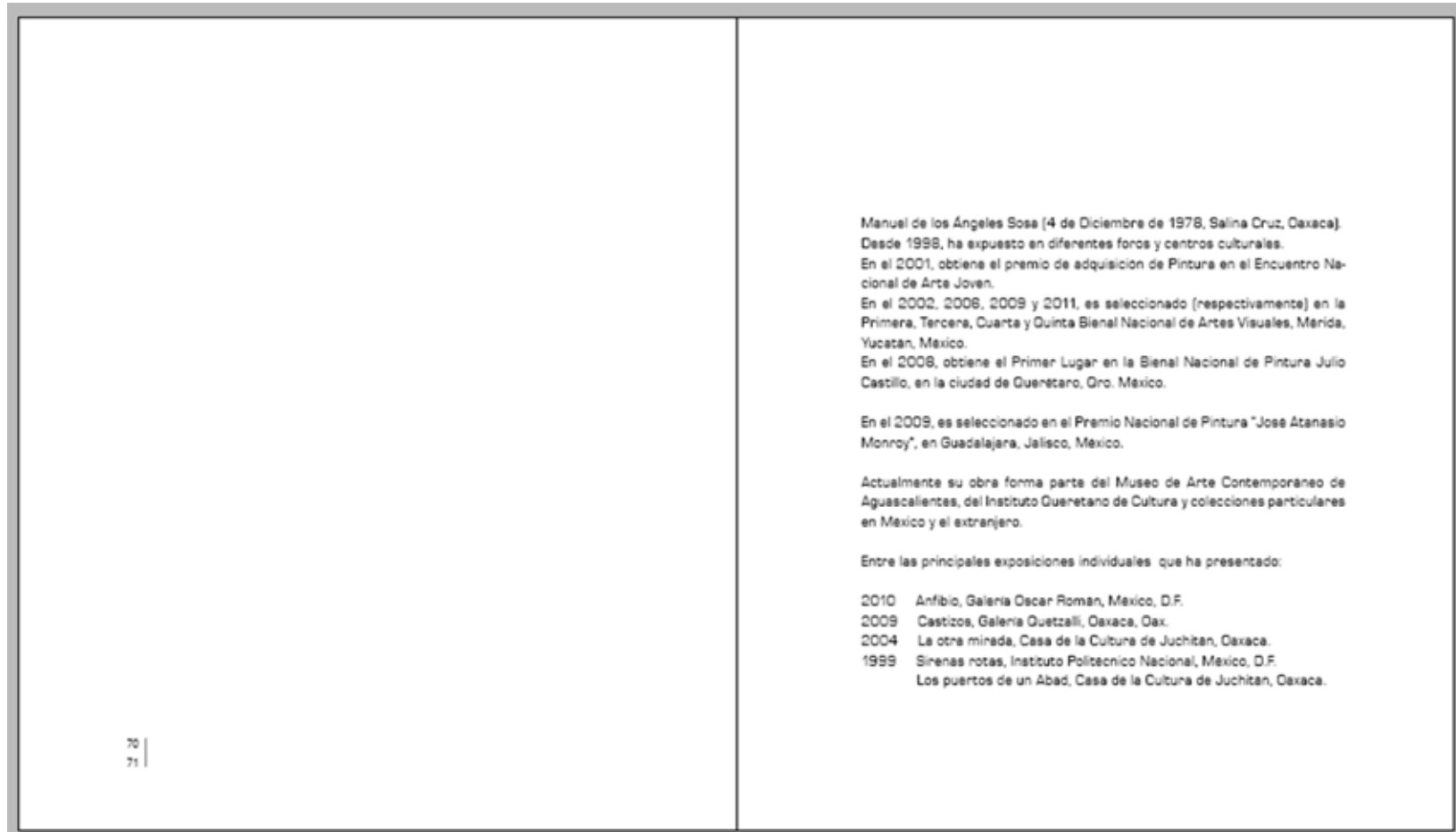


Lámina 88. Páginas 72 y 73 (segundo y tercer bloque de texto del currículum).

<p>Entre las exposiciones colectivas:</p> <p>2013 Subasta Arte Vivo, Museo de Arte Moderno, México, D.F.</p> <p>2012 Subasta México Vivo, Museo de Arte Moderno, México, D.F. Naturaleza protegida, Galería Oscar Roman, México, D.F. PINTA, Feria de Arte Latinoamericano, Londres, Inglaterra. Subasta Arte Sana, Museo Nacional de Antropología, México, D.F. Paralelas contemporáneas V, Galería Oscar Roman, México, D.F.</p> <p>2011 V Bienal Nacional de Artes Visuales, Mérida, Yucatán. Próximos, Museo de los Pintores Oaxaqueños (MUPO). Subasta Arte Vivo, Museo de Arte Moderno, México, D.F. Arteamericas, Galería Oscar Roman, Miami, Florida, USA.</p> <p>2010 Nomadas, Museo Mural Diego Rivera, México, D.F.</p> <p>2009 XV Aniversario del Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán, Méx. IV Bienal Nacional de Artes Visuales, Mérida, Yucatán. Premio Nacional de Pintura "José Atanasio Monroy", Jalisco, Méx.</p> <p>2008 Bienal Nacional Julio Castillo, Galería Libertad, Querétaro, Qro. Arteamericas, Galería Guetzalli, Miami Florida, USA. Artista del mes, Galería Guetzalli, Oaxaca, Oax. XX Aniversario del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Galería Guetzalli, Oaxaca.</p> <p>72   73  </p>	<p>2006 Tercera Bienal Nacional de Artes Visuales, Centro de Artes Visuales, Mérida Yucatán.</p> <p>2004 El poder solidario de la conciencia, Centro de Cultura Casa Lemm, México, D.F.</p> <p>2003 Conversación pictórica sobre la Ciudad de México siglo XX, Museo de la Ciudad de México.</p> <p>2002 Primera Bienal Nacional de Artes Visuales, Museo de Arte Contem- poráneo de Yucatán, México.</p> <p>2001 XXI Encuentro Nacional de Arte Joven, Instituto Cultural de Aguas- calientes e itinerante por estados de la República Mexicana.</p> <p>2000 Retrospectiva, Centro Cultural Acatlán, UNAM, Estado de México.</p> <p>1998 Colectiva, Casa de la Cultura de Azcapotzalco, México, D.F.</p>
--	---

Lámina 89. Páginas 74 y 75 (cuarto y quinto bloque de texto del currículum).

Algunas publicaciones de la obra de Manuel de los Ángeles:

Ávalos Madrigal Eva. "Reinterpretar el arte", Revista Líderes Mexicanos, Abril de 2014. Tomo 236, p. 18.

Elizondo, Lara Lupina. "250 Artistas mexicanos, Siglos XIX, XX y XXI". Promoción de Arte Mexicano, 2012.

Catálogo, "Subasta Arte Vivo", Fundación Mexico Vivo, Años 2011, 2012 y 2013.

Catálogo, "Arteaméricas", Feria de Arte Latinoamericano 2011, p. 84.

Ávalos Madrigal Eva. "Colores son acciones", Revista Líderes Mexicanos, Noviembre de 2011. Tomo 191, p. 32.

Elizondo Lara Lupina. "Manuel de los Ángeles", Revista Resumen compendio de creadores mexicanos. Enero - Febrero de 2011, Número 109, p. 27

Catálogos: I, III, IV y V Bienal Nacional de Artes Visuales Yucatán, Instituto de Cultura de Yucatán, CONACULTA INBA, 2002, 2006, 2009 Y 2011 (respectivamente).

Catálogo, "Taller La huella gráfica", Proveedora Gráfica, Oaxaca, julio de 2010.

Emerich Luis Carlos. "Anfibio Manuel de los Ángeles", Revista Estrategia Banca Privada, Noviembre - Diciembre de 2010. Número 82, p. 28.

74 |  
75 |

Sierra Sonia. "Anfibio un diálogo entre la luz y el color", Diario El Universal, México, 13 de Noviembre de 2010. p. 21

Perez Espinoza Karina. "Castizos, emotiva dualidad", Diario Noticias de Oaxaca, 29 de Marzo de 2009. sección C, p.1

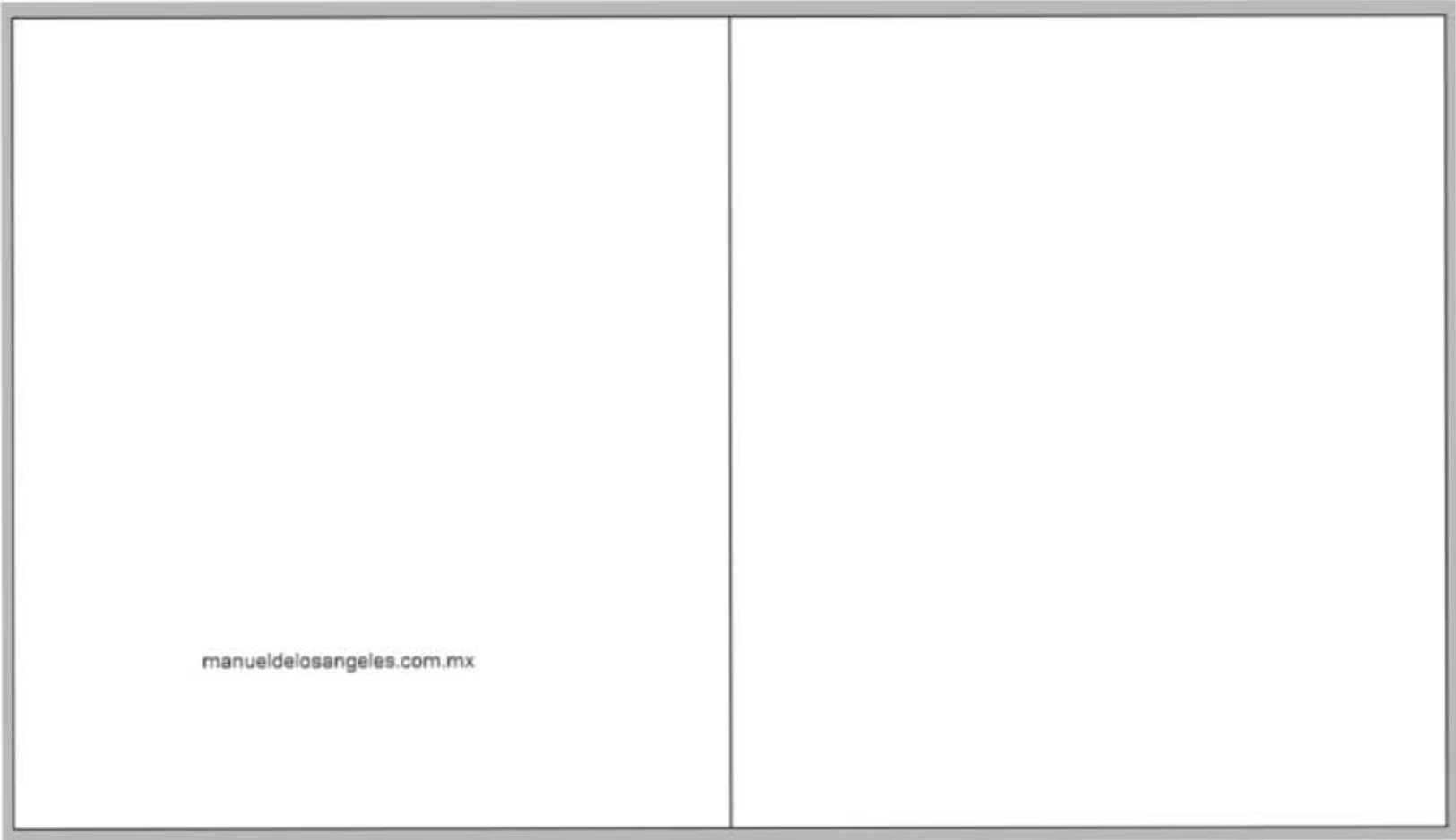
Pech Casanova Jorge, "Despertar sin utopías", Revista Tierra Adentro, Abril - Mayo de 2008. Número 151, p. 48.

Catálogo, "Conversación pictórica sobre la ciudad de México Siglo XX", Secretaría de Cultura DF, CONACULTA INBA, 2004.

Catálogo, "Manuel Sosa", la otra mirada, Carteles Editores, Oaxaca, diciembre de 2004.

Carolina, Castro Padilla. "XXI Encuentro Nacional de Arte Joven", Revista Tierra Adentro, Agosto - Septiembre de 2001. Número 111, p. 15.

Lámina 90. Página 76 (que corresponde a la contraportada interna) y hoja de cortesía.



#### 4.1.10 Verificación

Al verificar el modelo se detectaron algunos detalles en su discurso visual, por ello se hicieron algunas modificaciones para mejorar su narración e integrarla aún más.

Comenzaré por la cubierta. En el lomo consideré homologar en su extensión y cuerpo a las líneas de texto (ambas en altas). También añadí un elemento geométrico en la parte inferior del lomo (espacio donde comúnmente se coloca el logotipo de la editorial), ya que de esta manera no se percibe un vacío, sino que soporta y le otorga peso visual a estas líneas de texto.

En la contraportada aumente el cuerpo tipográfico y el interlineado para otorgarle más jerarquía y legibilidad. Véase láminas 91 y 92, pág. 199 y 200.

En interiores, las modificaciones fueron las siguientes: el nombre del autor en la portadilla se cambió por la firma artística con la intención de aportar una distinción y particularidad al documento. La firma conserva la misma posición que la línea de texto anterior. Véase láminas 93 y 94.

También se identifica que los escritos y las series temáticas no cuentan con una página de presentación como la lista de obra y el currículum. En este sentido se percibe un desequilibrio, siendo más rápida la lectura al inicio del documento. Por ello, considero añadir estos espacios que funcionan como una pausa visual entre una sección y otra. Además, conservo la misma línea tipográfica y distribución que tienen las otras presentaciones de sección (como la lista de obra y el currículum) con el fin de conservar la unidad y relación. Véase diagramación en interiores, pág. 215 y 229.

Lámina 91. Cubierta (contraportada, lomo y portada) antes de la verificación.

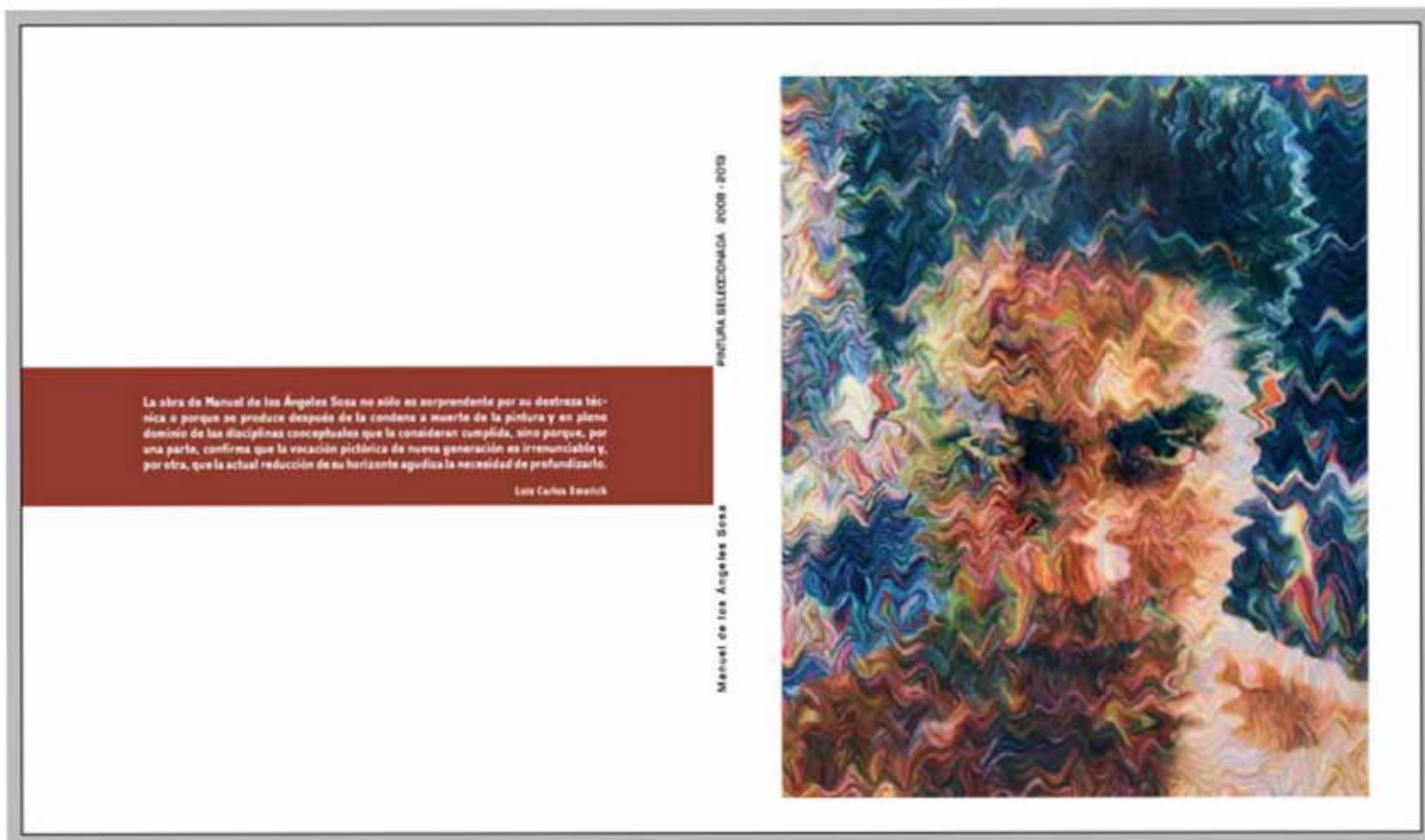




Lámina 92. Cubierta (contraportada, lomo y portada) después de la verificación.



Lámina 93. Línea de texto (nombre del autor) antes de la verificación.

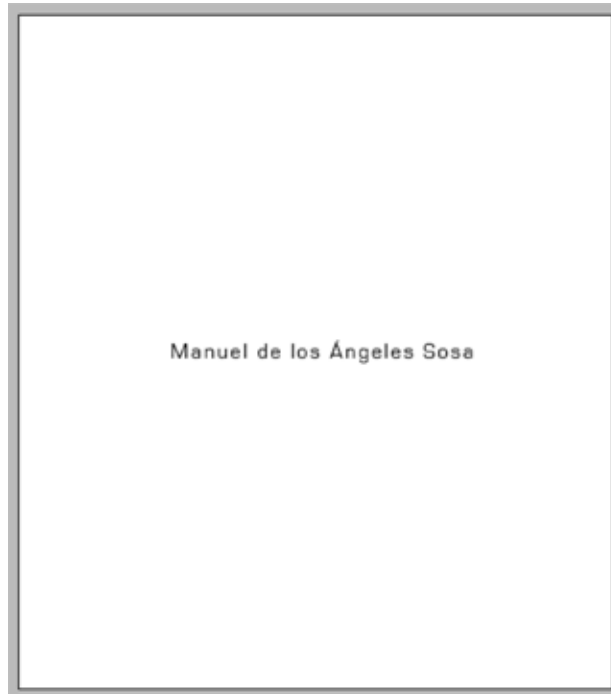
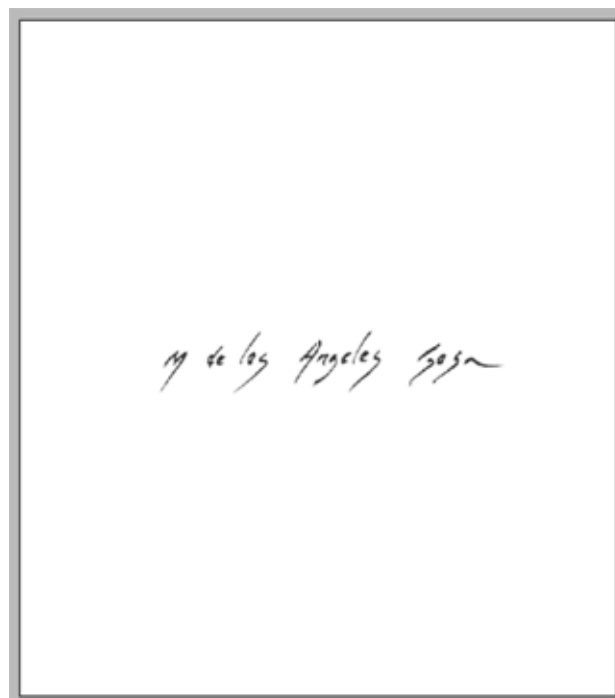


Lámina 94. Firma artística después de la verificación.



Por otra parte, los textos fueron analizados nuevamente ya que son una recopilación y no fueron redactados específicamente para presentar el documento. Por ello, para contextualizarlos y apoyarlos fue necesario integrar unas pequeñas imágenes que tuvieran relación con la lectura.

Los ajustes que realizo es sólo en los textos: “anfíbio”, y “vigor y espíritu”, en el tercer escrito ya no fue necesario por el apoyo visual previo.

Específicamente estos ajustes se realizan en el segundo y tercer bloque de texto de los escritos ya mencionados. La caja tipográfica se ajusta colocándose sobre la primera fila de módulos de la red, para dar espacio en la parte inferior a las imágenes, las cuáles a su vez, se ajustan al margen externo y entre las últimas tres filas de módulos. También están acompañadas de un pie de foto y utiliza la misma fuente que las fichas técnicas (abadi condensed light) pero, en altas y bajas con 10 puntos.

Estas imágenes fueron elegidas para acompañar a los textos porque son mencionadas en los mismos de manera específica o por serie temática.

Su distribución se debe a que de esta forma se percibe una composición más activa, aparentemente hay un desequilibrio cuando se observa una sola página pero realmente están equilibradas (composición invertida) cuando se observan al mismo tiempo el verso y el recto. Véase diagramación en interiores, páginas 218, 219 y 222, 223.

Debido a la inserción de páginas el índice se altera en su contenido y numeración pero, no en su colocación dentro de la retícula. Véase *diagramación en interiores*, página 213.

Finalmente, después de corregir estos detalles lo imprimí nuevamente para verificarlo, quedando convencido con el resultado.

#### **4.1.11 Propuesta final de diseño**

Presentaré la retícula y red modular utilizada para maquetar la cubierta final y las interiores.

En interiores comenzaré desde la portadilla y finalizaré con la contraportada interna.

Cabe mencionar que las páginas con fondos negros se entregaron para su impresión con rebases de 4 mm.







**Diagramación en interiores a escala real.**





Y de los Angeles según

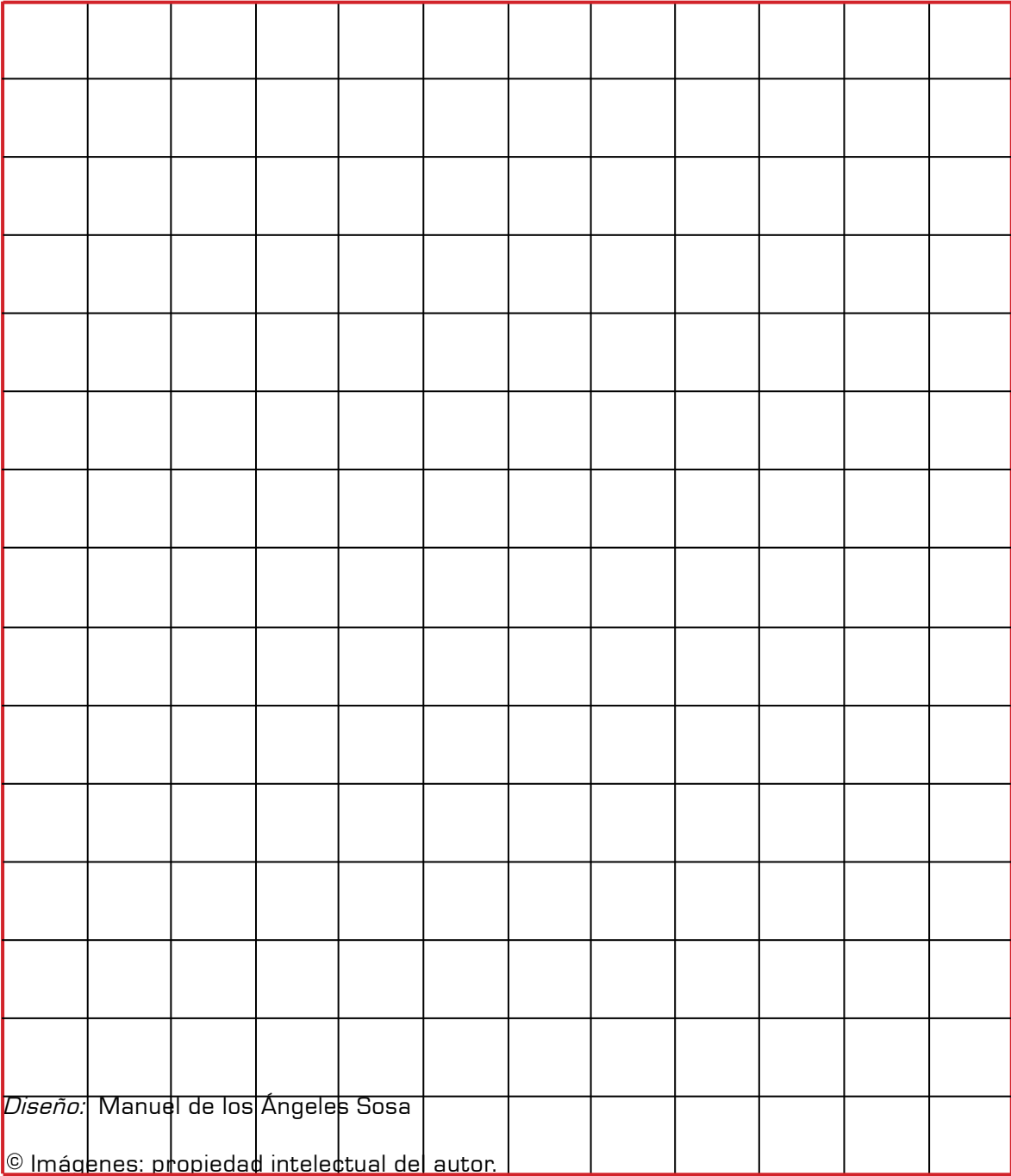




Manuel de los Ángeles Sosa

**PINTURA SELECCIONADA**

2008 - 2013













## Anfibio

por Luis Carlos Emerich

La obra de Manuel de los Ángeles Sosa no sólo es sorprendente por su destreza técnica o porque se produce después de la condena a muerte de la pintura y en pleno dominio de las disciplinas conceptuales que la consideran cumplida, sino porque, por una parte, confirma que la vocación pictórica de nueva generación es irrenunciable y, por otra, que la actual reducción de su horizonte agudiza la necesidad de profundizarlo. De ahí que este conjunto de pinturas, implique la conciencia de las condiciones en las que se genera, además de un conocimiento puntual de la historia de la pintura realista ante la cual toma distancia, y sobre todo, una formación académica estricta que le permite afirmar su personalidad sobre bases propias y pese a todas las presiones externas.

Encuadres panorámicos se alternan con acercamientos a entornos tropicales ribereños (de río, de lago, de mar) para hacer de su exuberante vegetación un espectáculo gracias al virtuosismo de su tratamiento pictórico. Así mismo, encuadres del paisaje sobre tierra y bajo el agua, hacen

de la superficie de ésta un espejo sereno o agitado sobre su seno refractante, que vendrá hacer el motivo formal en que se sustenta el verdadero tema pictórico: el poder transfigurador de la luz-color. Sabiendo que la pintura realista puede entrañar una afectividad que ni la fotografía más sofisticada lograría captar, De los Ángeles se da el placer de jugar con ésta, sea llevando su meticuloso realismo hasta la frontera con lo ilusorio, o bien, introduciendo un elemento ordinario que lo torna extraordinario. Este elemento así mismo realista, que puede ser una sombrilla, un hongo, una flor acuática o sólo un triángulo blanco, cuyo tamaño varía con la escala dimensional del entorno y cuya identidad cambia si flota en el agua o brota de la tierra o florece en los árboles, es una clave tendiente a disolver el límite entre lo real y lo ilusorio, para desconcierto de nuestra capacidad de percepción, pero también legible como un elemento protector simbólico de un paisaje entrañado y condenado a desaparecer. Por ello, este conjunto de pinturas que opera simultáneamente en dos campos, como su título lo indica, también



INTERIOR, 2011  
*Serie Paisaje*

se podría titular *Ambiguo*, porque estos paisajes, que parecen meramente paradisíacos, presentan a un pintor que aspira a elevar su meticuloso realismo a un plano reflexivo, sin prescindir de la seducción visual.

Esta pintura que se inició frente a modelos naturales y al aire libre, para luego asumirse como rememoración hasta la idealidad de nacimiento de su autor, establece su distancia ante las múltiples fuentes (fotos, videos, cine) que la han enriquecido y evidentemente ajena a todo influjo de la actual plástica oaxaqueña, es la de un artista para el cual el virtuosismo técnico es insuficiente para consumir su potencial poético. Contra todas las apariencias, su propuesta a ultranza es la de un lenguaje que utiliza la mimesis de la realidad para concentrarse en el tratamiento de la luz-color como catalizadora del sentido de la forma, al grado de sugerir que sus composiciones paisajísticas son sustentos de abstracciones lumínicas cuya sutileza logra exclusivamente mediante mezclas de los colores primarios, prescindiendo del blanco y del negro, y



GOTAS, 2010  
Pieza de la exposición *Anfibio*

parafraseando técnicas postimpresionistas, para aplicarlas a un realismo que, como todo en la actualidad, es ilusorio, exceptuando el placer que provoca. Por ello, se puede especular que Manuel de los Ángeles Sosa aspira, realmente a un modo de abstracción cromática absoluta que, como un espíritu, se manifieste en todo lo que toque.

## Vigor y espíritu

por Lupina Lara

El arte es una mezcla de creación, imaginación y expresión personal que emplea un lenguaje perceptible a través de los sentidos, pero en paralelo transmite contenidos no sensoriales, es decir, que van dirigidos al ser, a la conciencia, a ese aspecto de nosotros mismos que es capaz de reflexionar, apreciar y deleitarse. Esta enunciación enmarca ampliamente la obra de Manuel de los Ángeles, ya que, a la vez que nos halaga con su espectacular visualidad, invita a la meditación y nos contagia su vigor y su espíritu. Esta obra muestra una composición imaginativa bien estructurada, resuelta con el rigor técnico que ella misma se exige. Al contemplar a detalle su trabajo sobresale el armonioso equilibrio que existe entre el contenido, el fin y el medio elegido. En ella se advierte una franqueza, una legitimidad que no todos los creadores se permiten; de esta forma el artista se da vuelo para materializar sus aspiraciones expresivas y creativas. Su trabajo se aparta de los conceptos tradicionales del arte de su natal Oaxaca, inspirados en costumbres, mitos y leyendas, para

incursionar en un camino propio.

En una primera instancia su obra se aventuró a recrear ese proceso introspectivo al que la vida nos enfrenta en búsqueda de respuestas. Así sus obras tempranas estarán dedicadas a reflexiones existenciales que aluden a la vida, la muerte, los secretos del universo, el infinito, lo humano, ideas que quedan resueltas en una obra realista, sugerente, de corte conceptual. Al sentir que el tema parecía haberse agotado, su ingenio giró en otra dirección para concentrarse en la naturaleza, en entornos tropicales y ribereños, sin pretender con ello sumarse a la visión ecologista, sino evocando a través de sus imágenes los lugares en los que transcurrió su infancia. Es de la nostalgia de esos días maravillosos -en los que uno se siente dueño del mundo- de donde se nutre esa fuente inagotable de imágenes que lleva consigo en la memoria física y emocional, en sus entrañas, en su ser, y desde ahí su recuerdo se vuelve color y poesía en su pintura. Su obra es testimonio de que su amor por la naturaleza no sólo es profundo

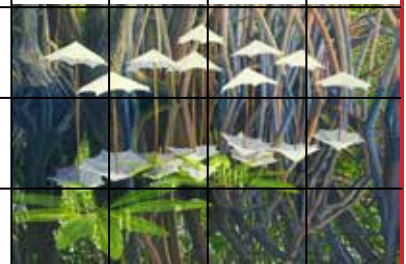


BALA, 2008  
*Serie Cráneos*

sino también genuino.

Las declaraciones que afirman la muerte de la pintura se rinden frente a propuestas audaces y virtuosas como la que tenemos frente a nosotros. El tratamiento técnico de esta obra es asombroso, ya que en lugar de emplear el aerógrafo, pistola de aire comprimido cargada con pintura que facilita la aplicación del color, en su caso el cuadro entero, como lo afirma el artista, “esta trabajado a puro pincel”. Esto lo desliga, de alguna manera, de los pintores hiperrealistas, que centrarán su esfuerzo en superar con su calidad pictórica el resultado de la fotografía. Las obras de Manuel de los Ángeles parecen contener un secreto que nos atrae, un algo que flota en la atmósfera, una manifestación que nos invita a descifrarla. Esa mezcla de realidad e irrealdad en la imagen es lo que cautiva, invitando a abstraerse en torno a esa fina línea que existe entre estas dos instancias.

Por otra parte, la presencia inesperada de este elemento artificial que son las pequeñas sombrillas blancas, además de integrarse



CÁMBRICO, 2012  
Serie Paisaje



como elemento constructivo y compositivo de la obra, le otorga desde mi punto de vista una delicadeza, una sutilidad y un toque de elegancia, pero sobretodo acentúa la interacción de lo viviente con lo inerte.

Nuestras culturas ancestrales y en particular la oaxaqueña están impregnadas de una profunda espiritualidad; es por ello, quizá, que la presencia de este elemento me lleve a considerar que podría tratarse de un interés de hacer visibles esas voces imperceptibles que parecen tener el poder de infundir armonía, paz y alegría en el espacio. Este elemento, que también ahonda en las profundidades del océano, logra acentuar la poética de la obra alejándola del ámbito del paisaje puro para asignarle un apartado dentro del género no sólo interpretativo sino neoconceptual. Esta obra se apuntala hacia un futuro en el que la sensibilidad luchará para impedir que la automaticidad domine y adormezca nuestras más finas capacidades.

## Transparencias de luz

por Alberto P. Gálvez

Tiempo transfigurado, abarrotado de fractales, sucesivas imágenes que pueblan el instante, un instante que acumula siglos, un tiempo resumido, impenetrable, lleno de color, desafiante a la geometría, al recuerdo. Un instante que muere segundo a segundo, y quiere reinventarse eternamente. Un mundo de vértigo nace bajo el instante de fuego que inventamos. Una llama eterna nos consume cuando soñamos, cuando pintamos ese instante inatrapable lleno de luz y color.

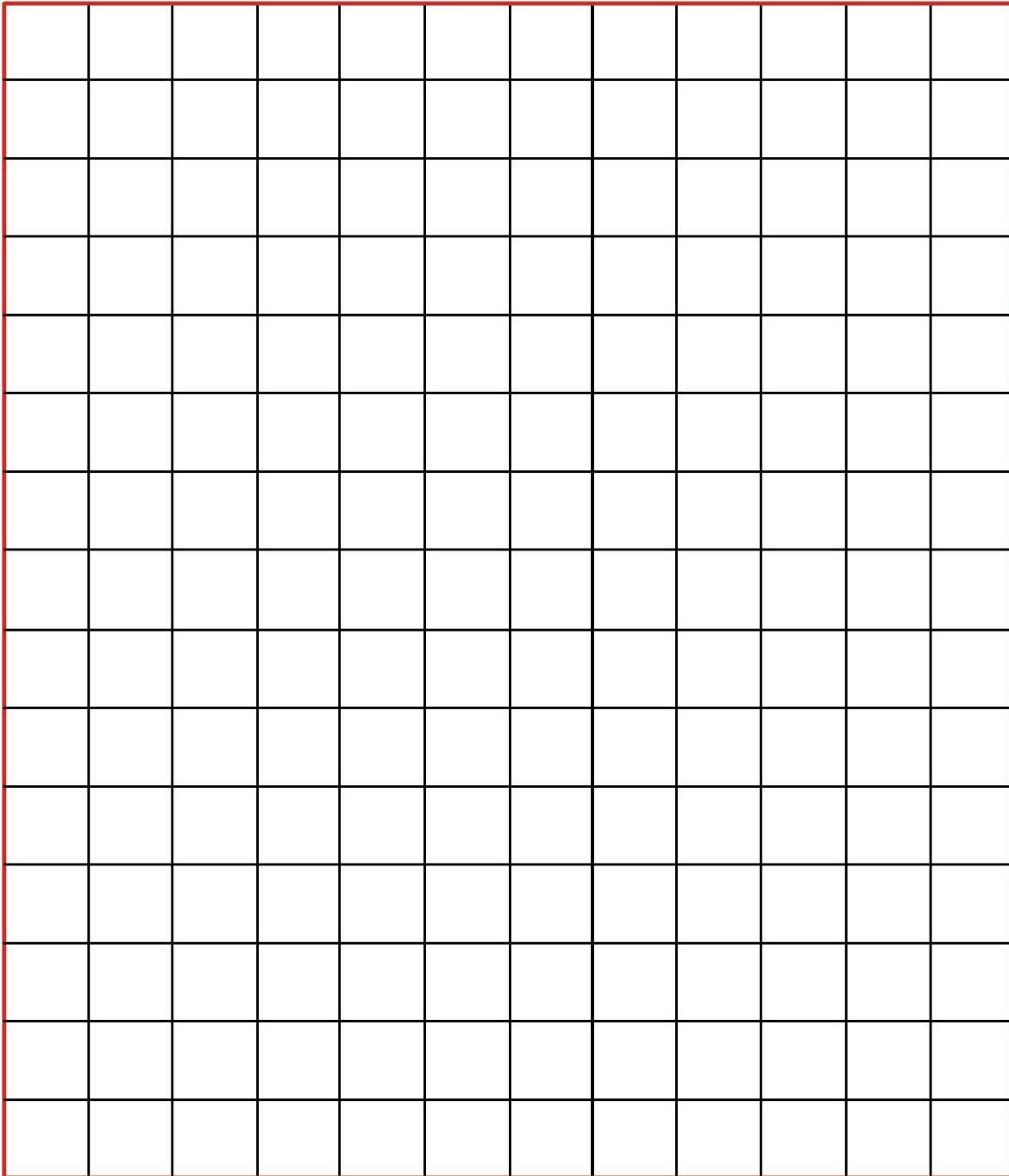
Bajo ese fuego eterno nacen soles azules, verdes remolinos de manglares, túneles de luz con cráneos flotantes, paisajes submarinos que cantan como un rumor de luz en el mar. Implosiva geometría que crece dentro de sí, hasta consumarse a sí misma y explota llena de luz y color.

Buque marino de cristal, bosques de ecos y respuestas sonoras en el tiempo, dialogo de transparencias, de imágenes superpuestas desafiantes hasta la tercera y cuarta dimensión. Cometa de luz que se clava justo en el corazón

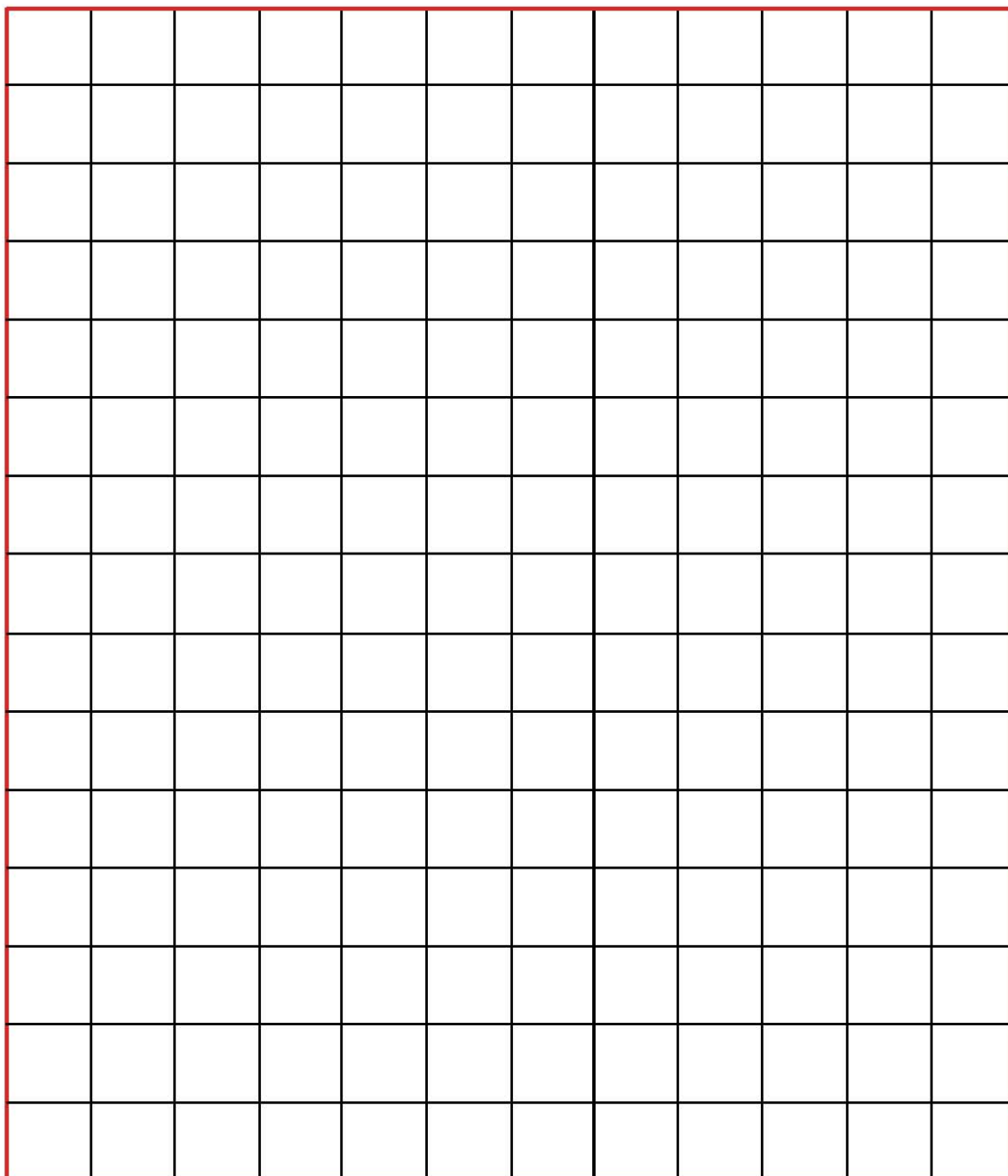
de la noche. Obsesión primigenia, vuelta al mar, a la vida, al orden, al rigor de la transparencia. Grito de luz interminable. Acudimos al recuerdo, a los rincones del instante perdidos en millones de segundos. Desafiamos el espacio y este sólo es luz y silencio, transparencia de planos frente a los ojos del observador. El tiempo se detiene cuando un instante nos lleva a esa sucesión de fuego y nos sentamos a observar a las hormigas, a la tribu de nubes que nacen del mar, y flotamos plácidos sobre un lienzo azul y verde, mientras escuchamos la mar y su oleaje perenne.

En este escenario, nace y crece la llama primigenia de lo que hoy hace Manuel de los Ángeles. Evocación al orden, rigor estético, geometría elocuente es lo que nos plantea su obra. Canto de colores que transitan en transparencias sucesivas al realismo mágico de un postimpresionismo que desafía a la realidad. Manuel de los Ángeles rompe con la vieja tradición plástica oaxaqueña y se aleja del pensamiento mágico para adentrarse en un mundo fascinante; el manejo de la geometría y la luz. Su obra está lejos del sincretismo religioso colonial que domina la tendencia plástica oaxaqueña; con rigor y técnica se adentra con humildad en la búsqueda de lo absoluto, escindido de todo









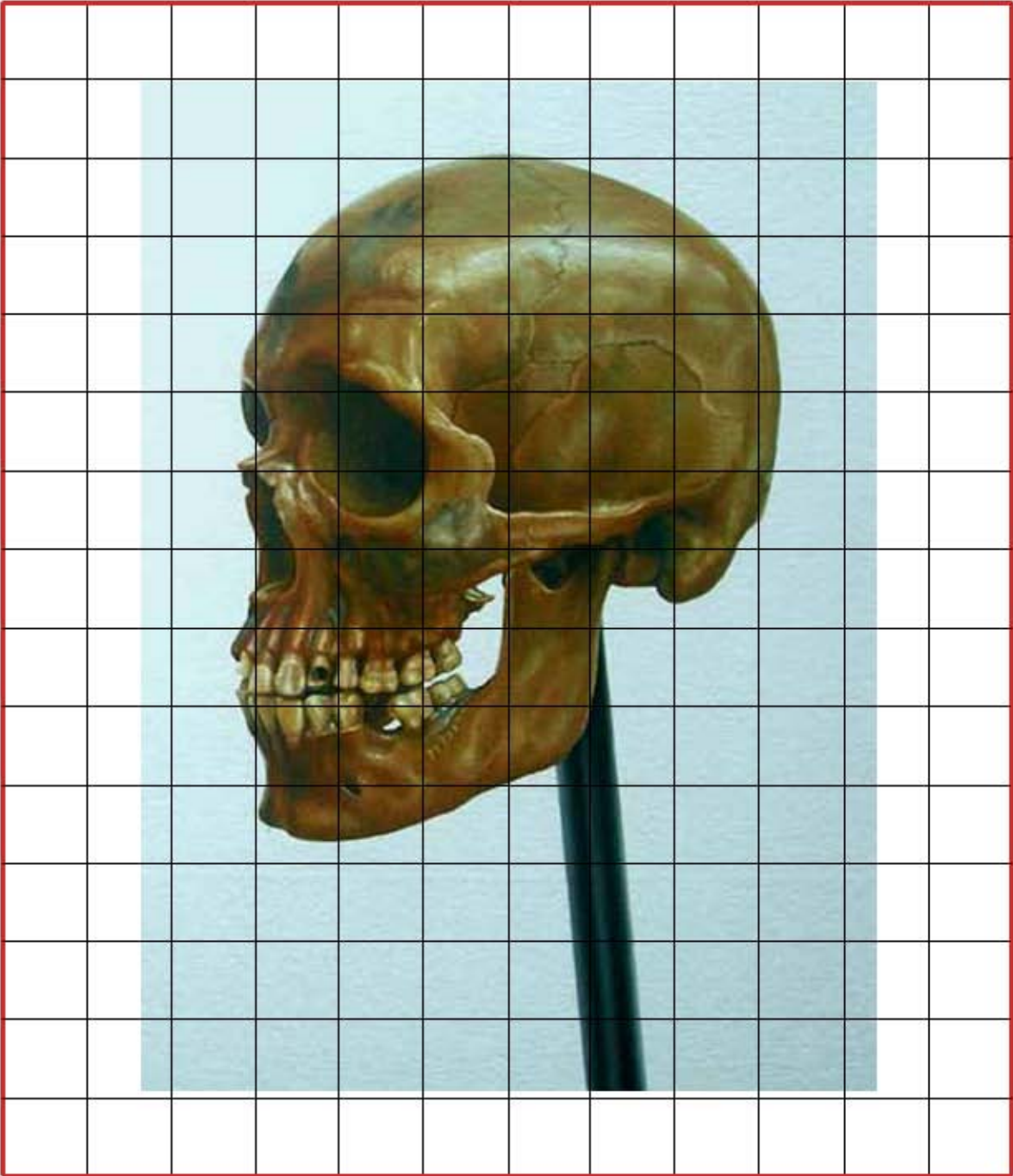


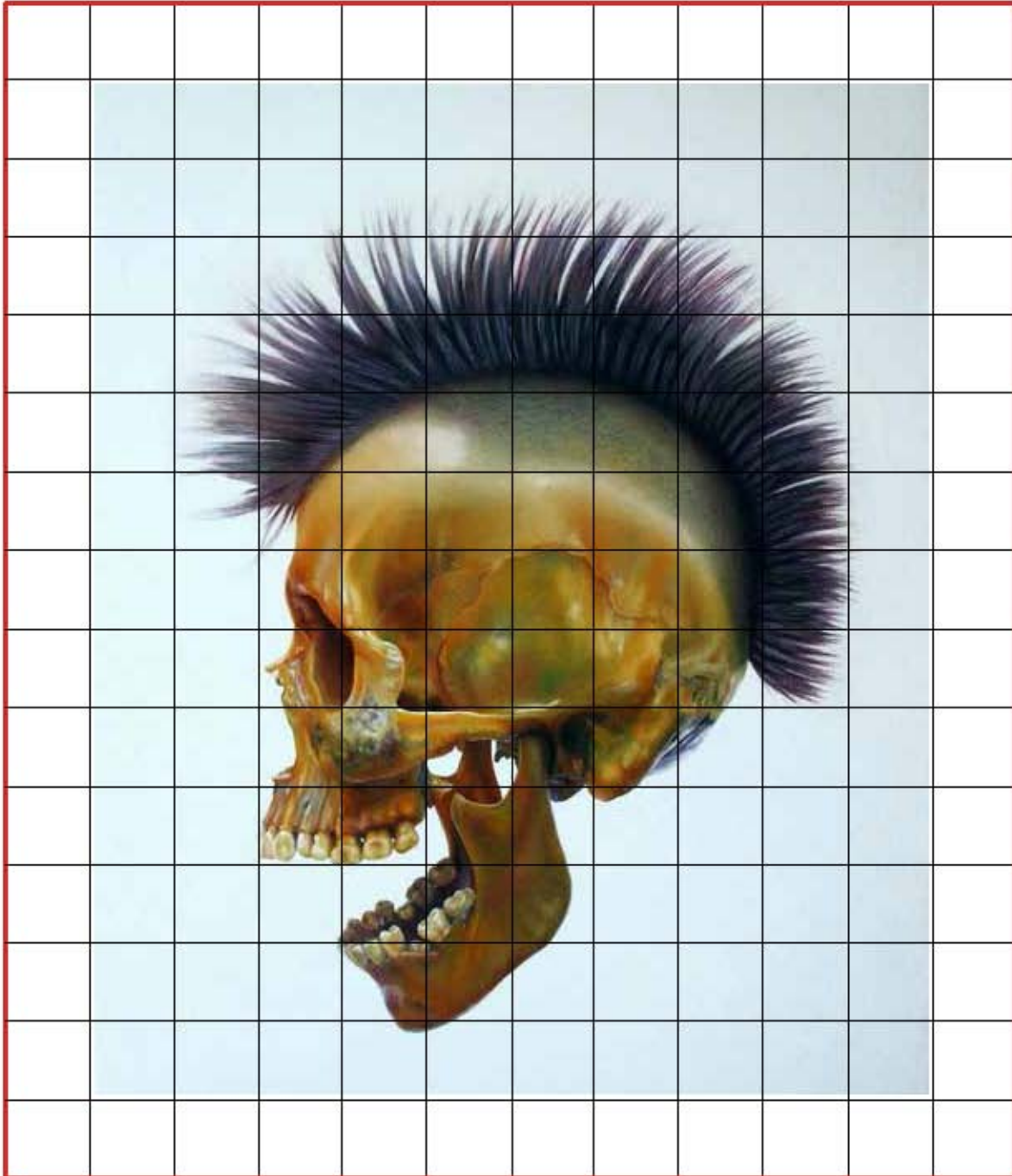




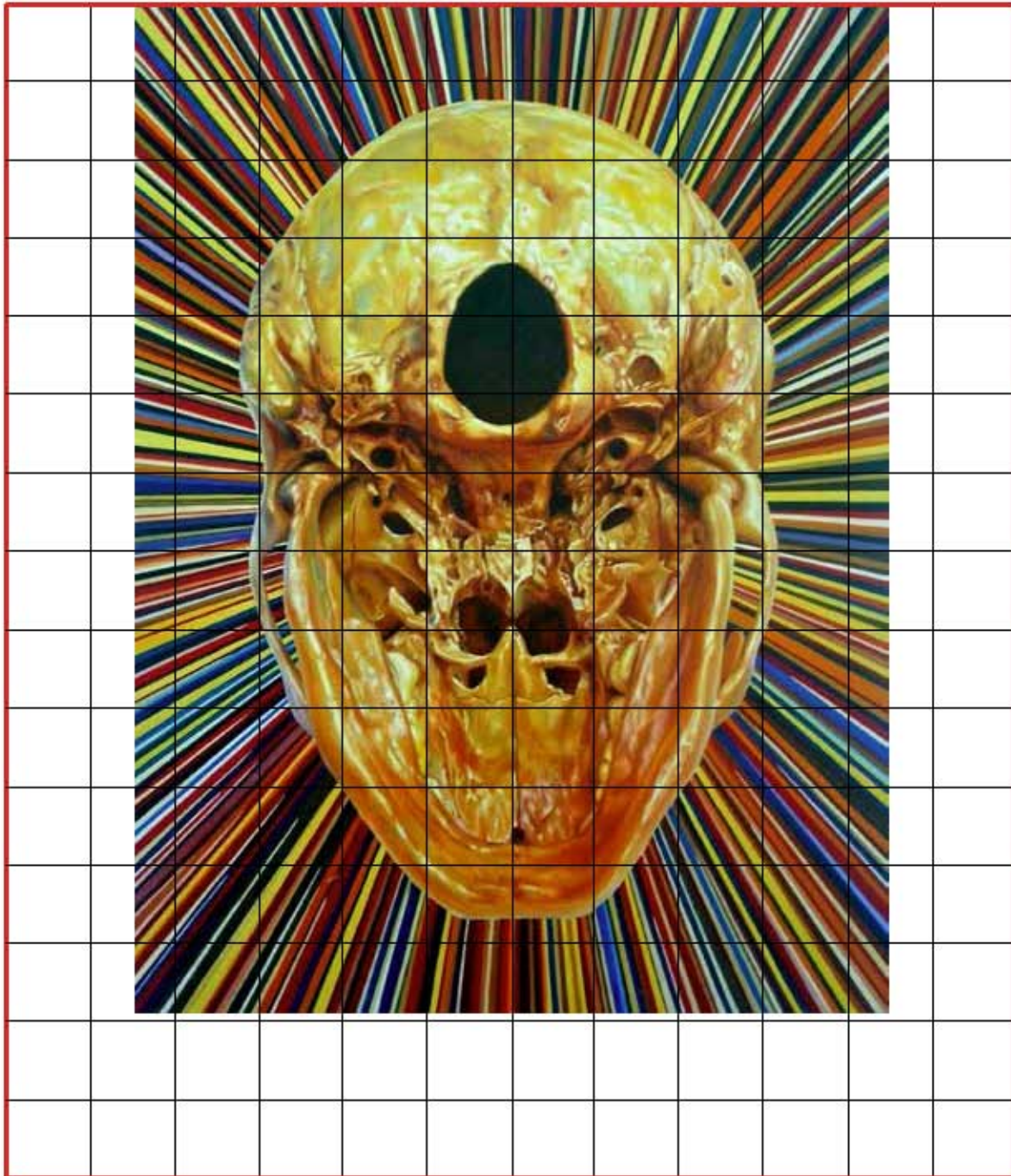










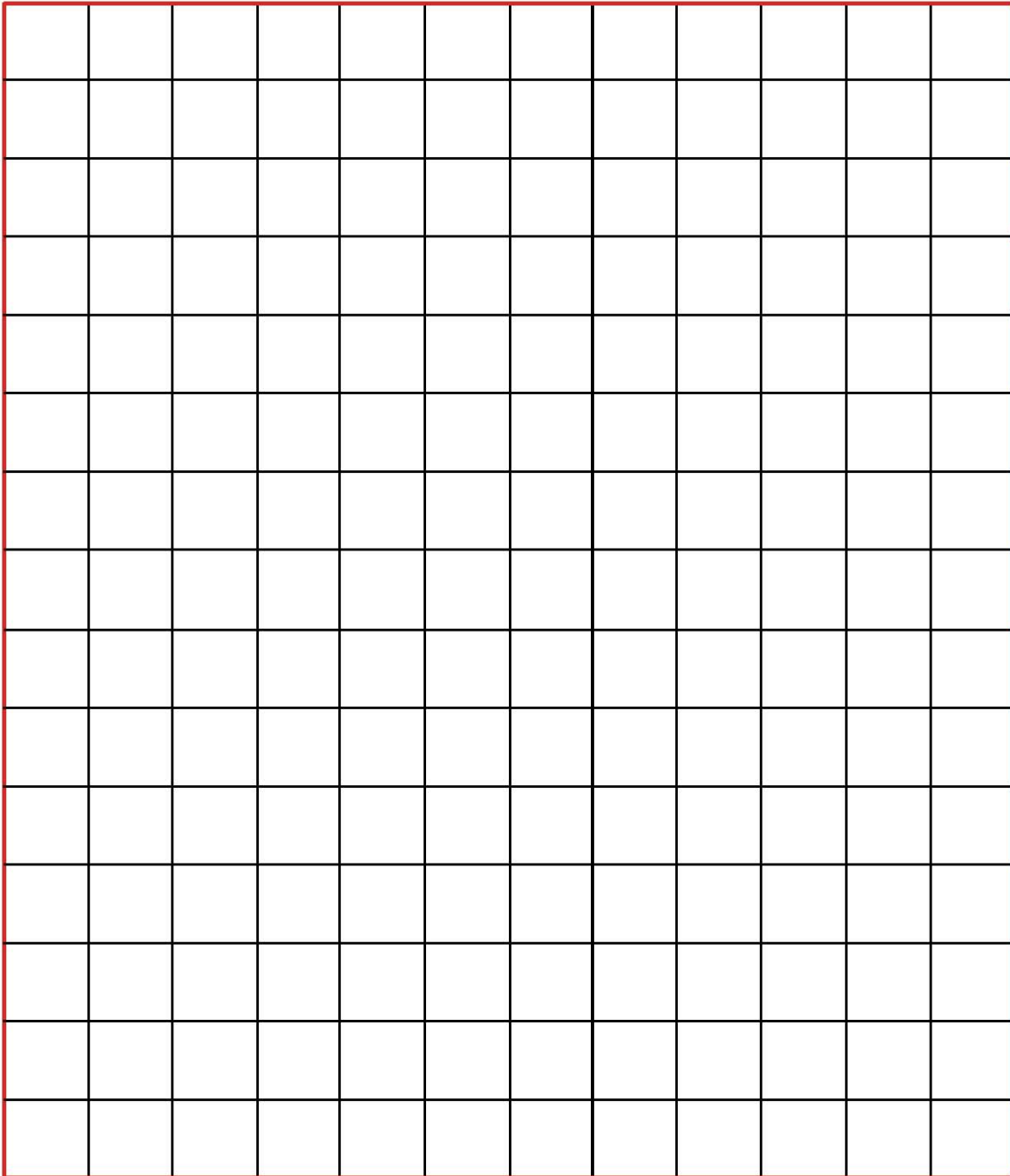






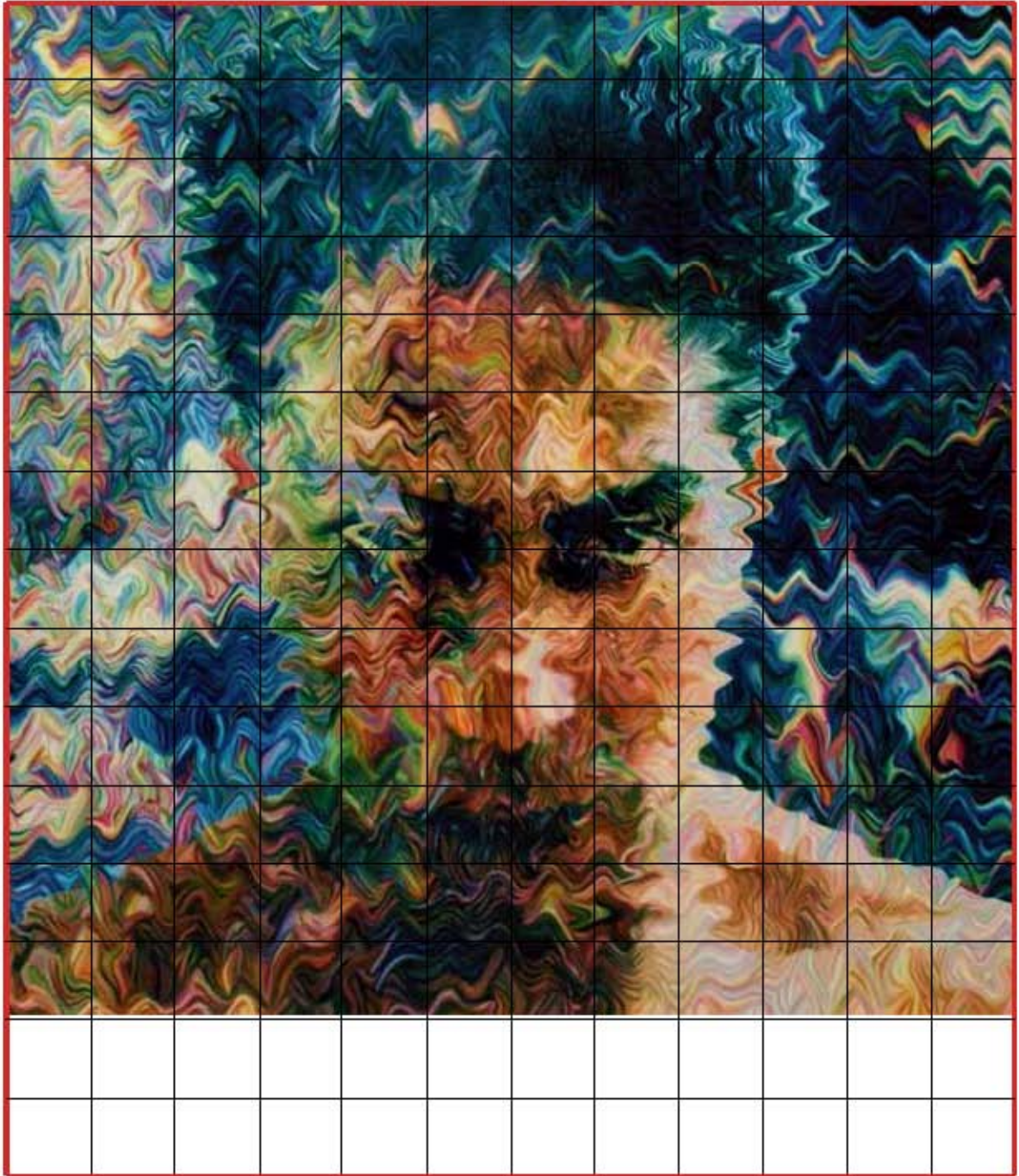




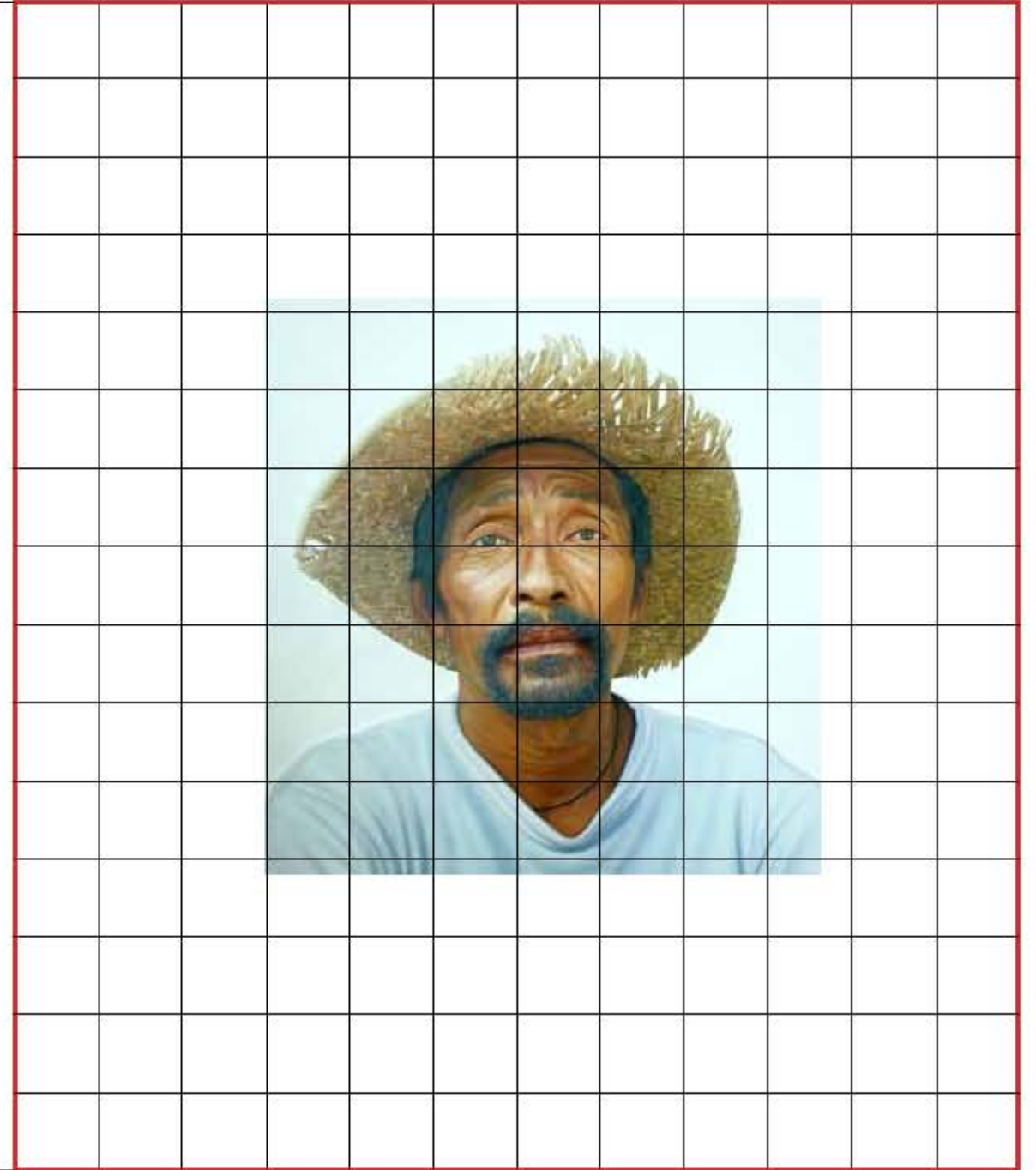
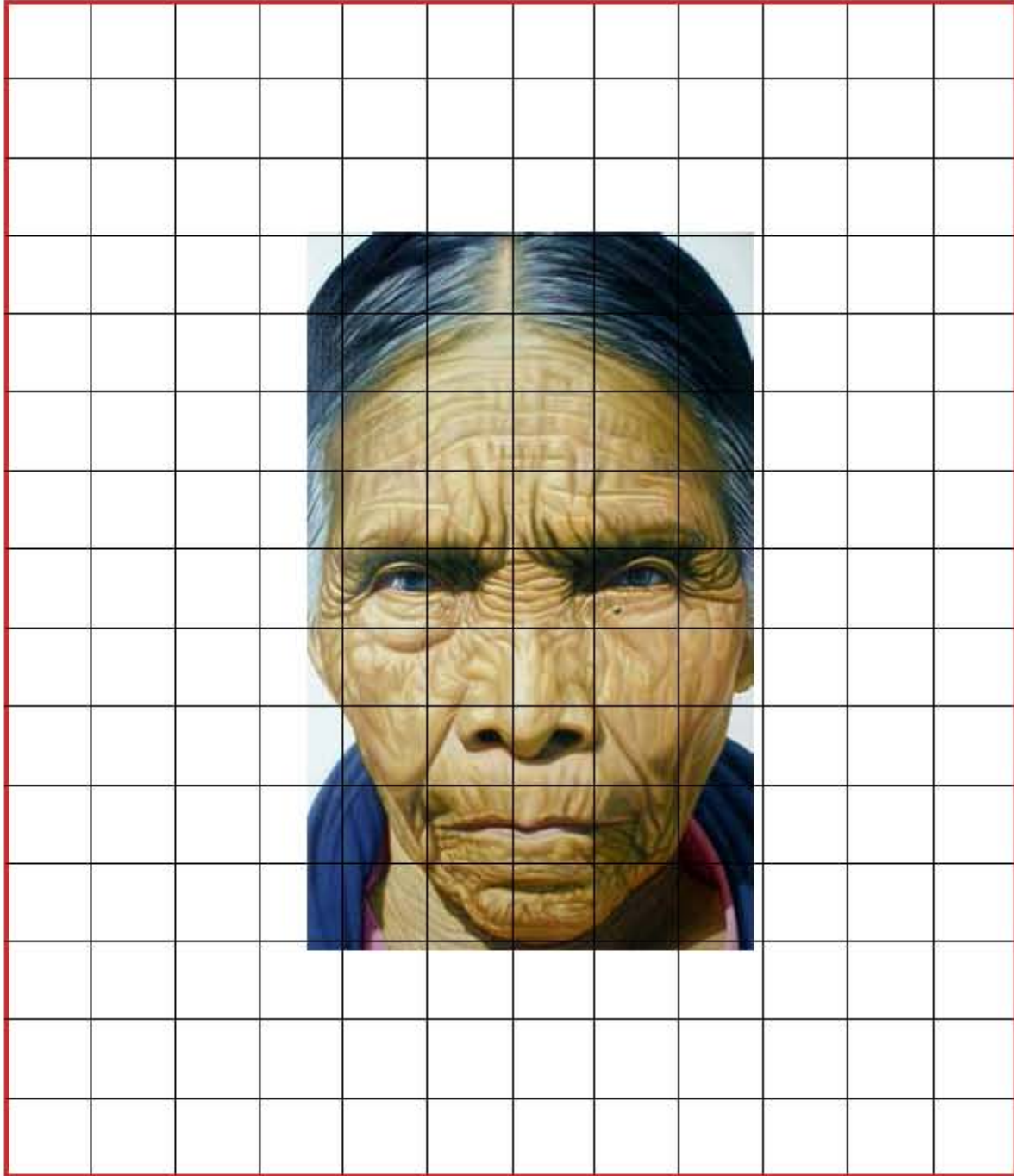





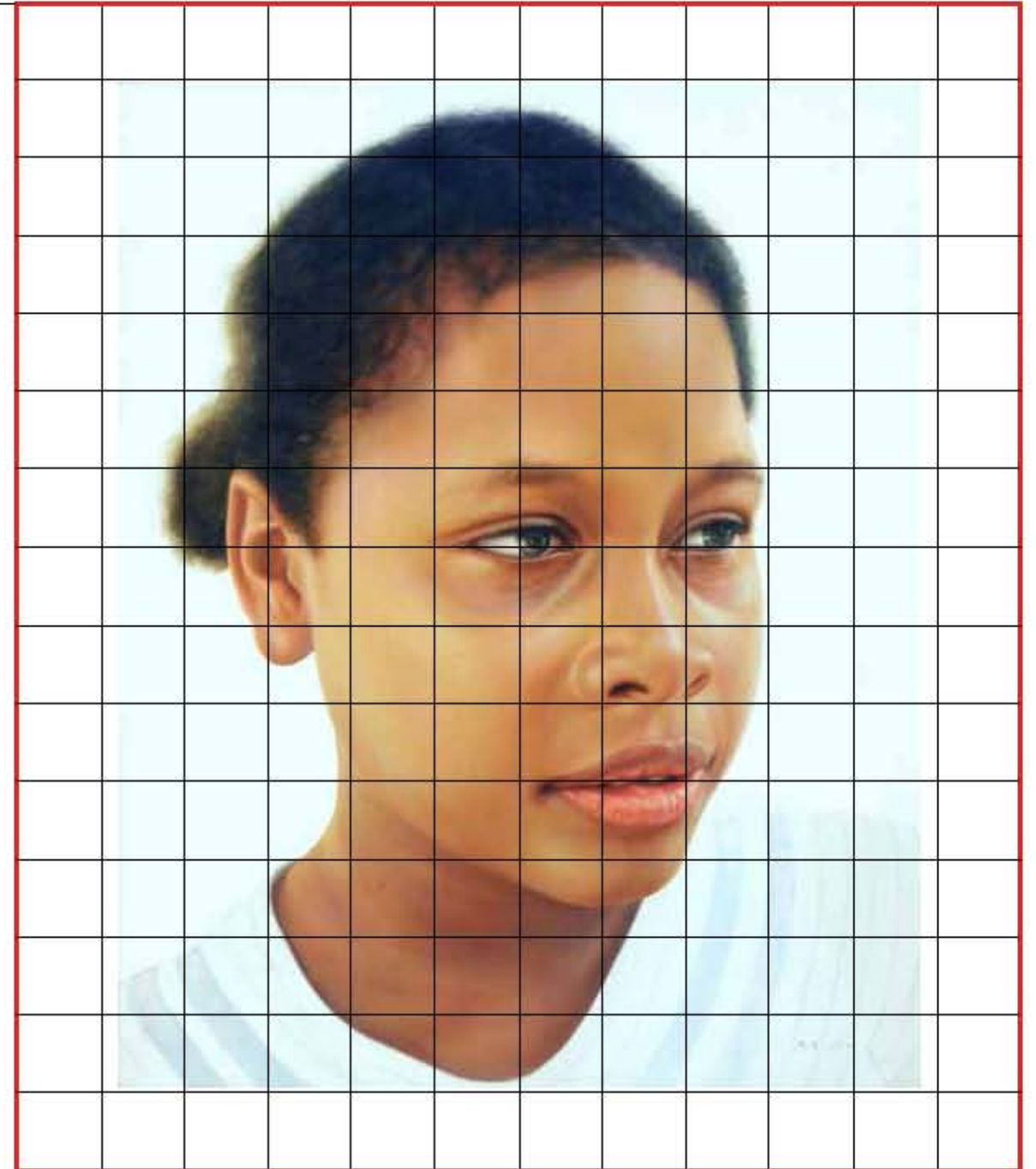
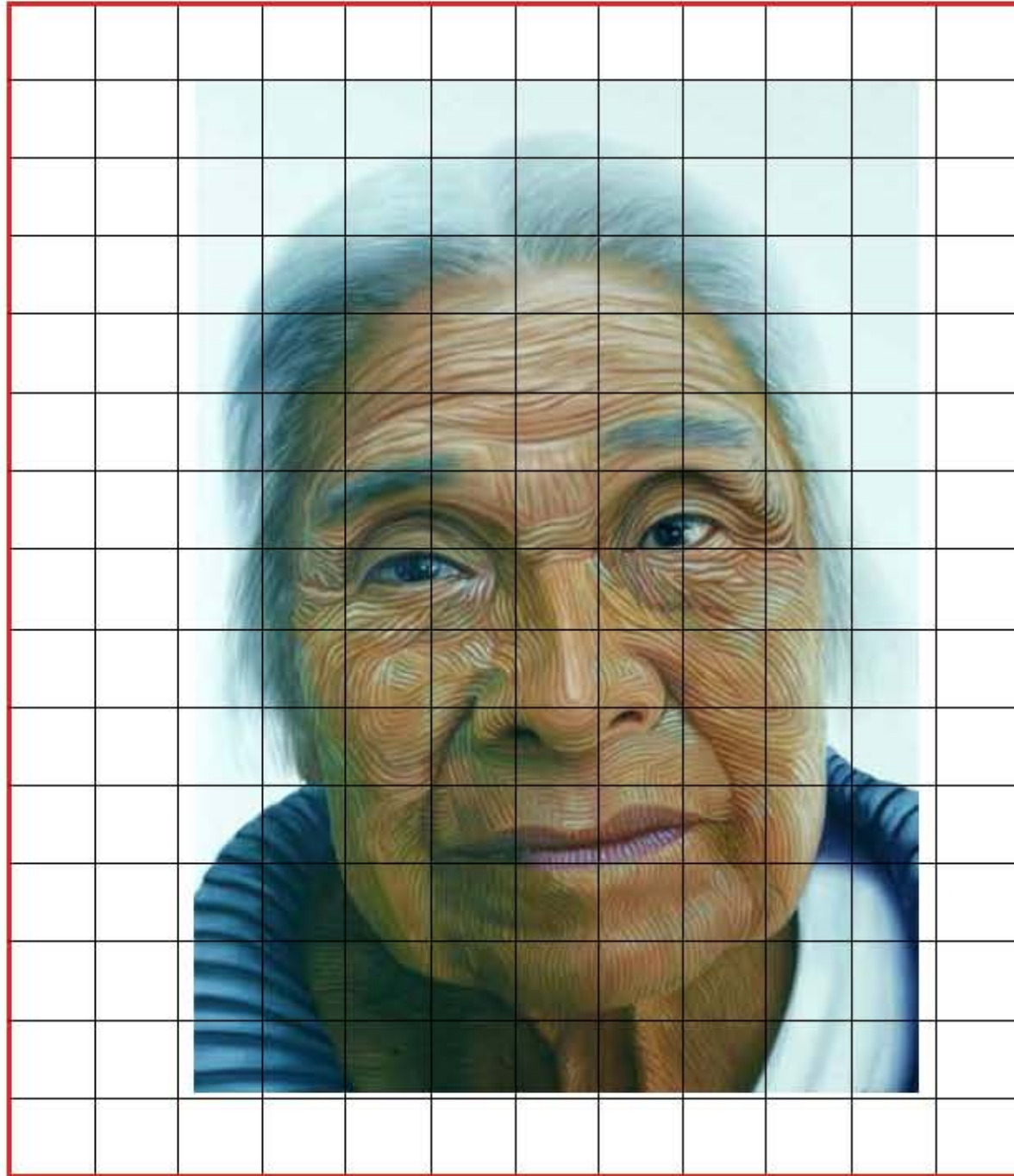


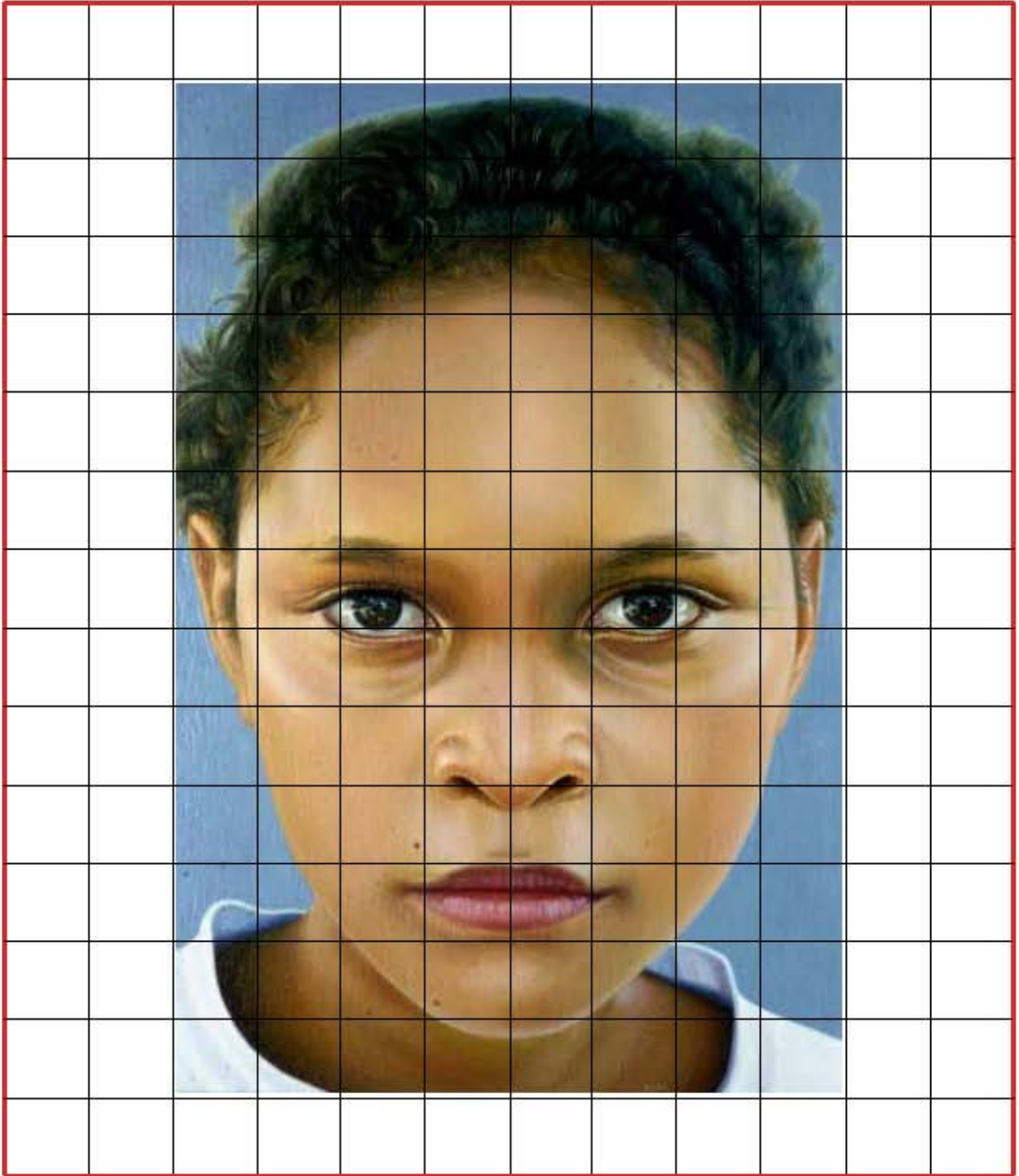


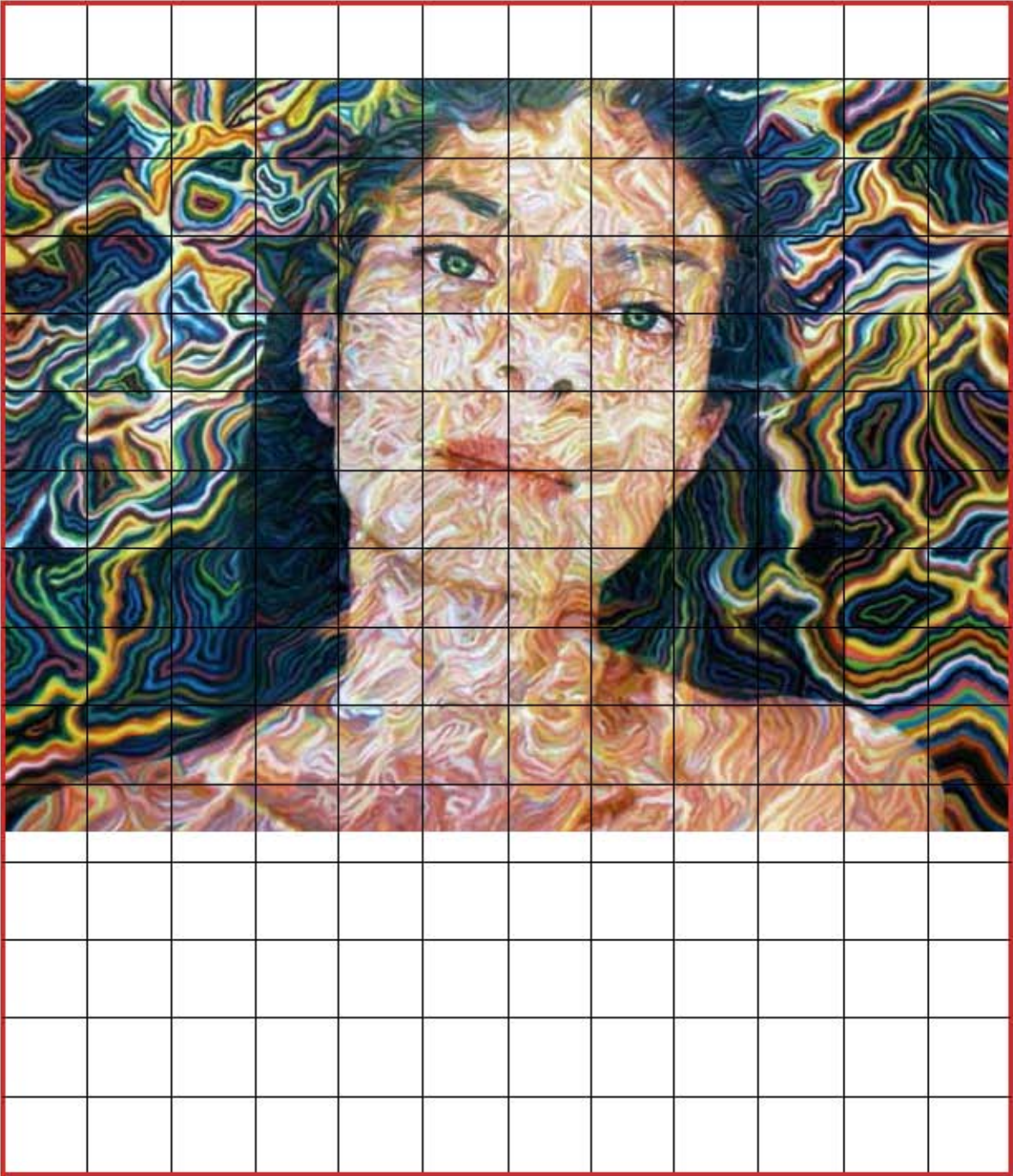


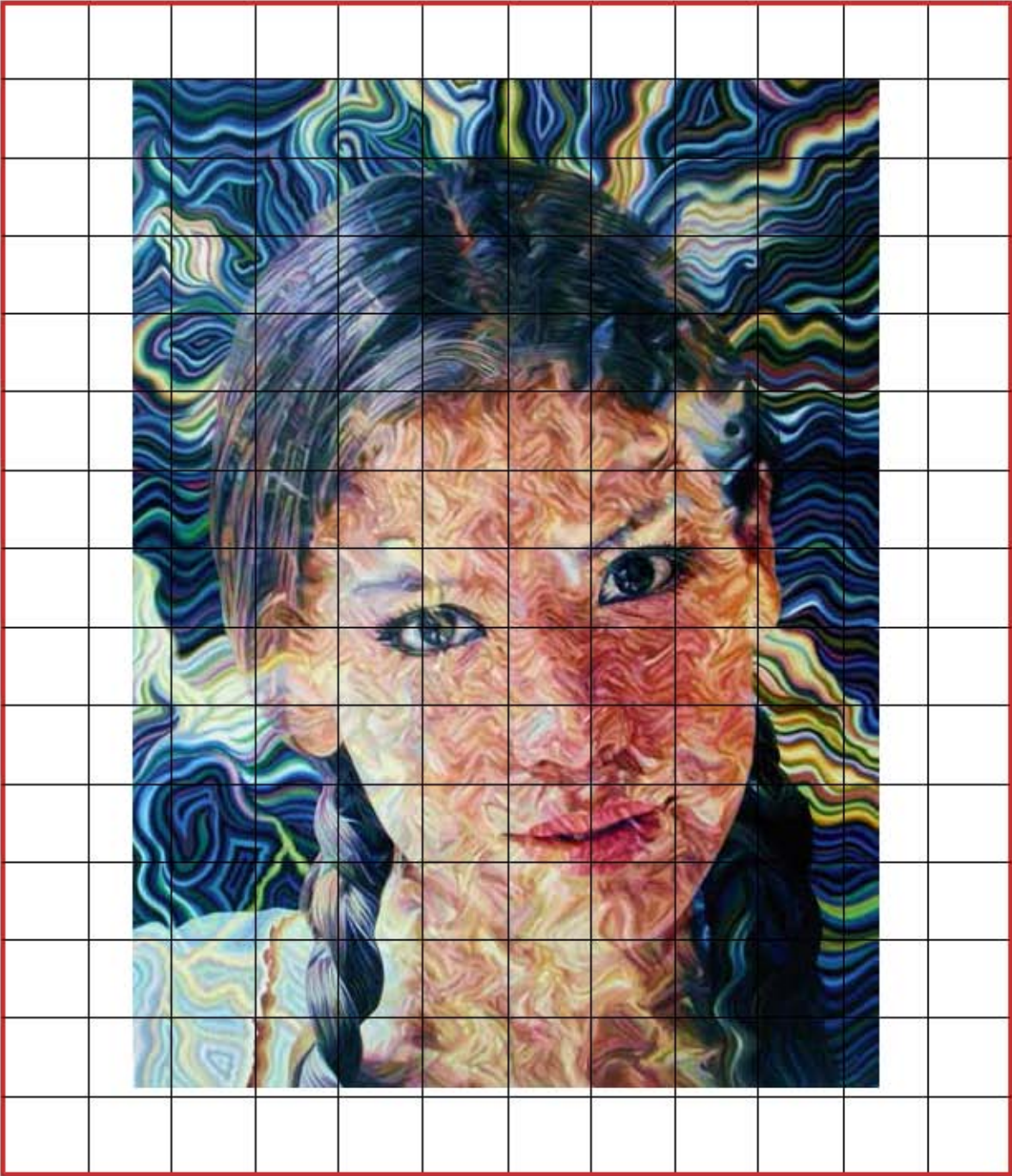


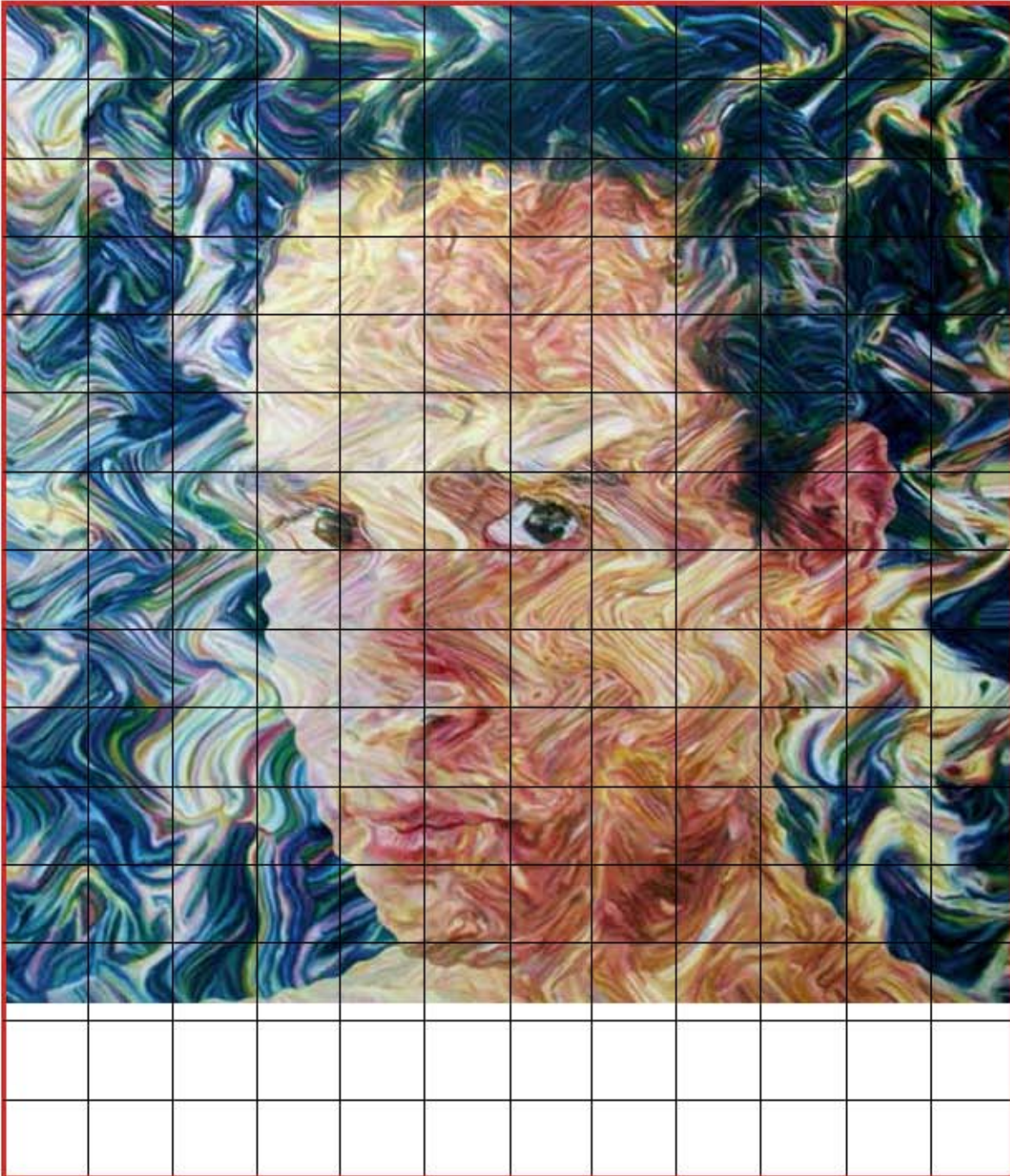






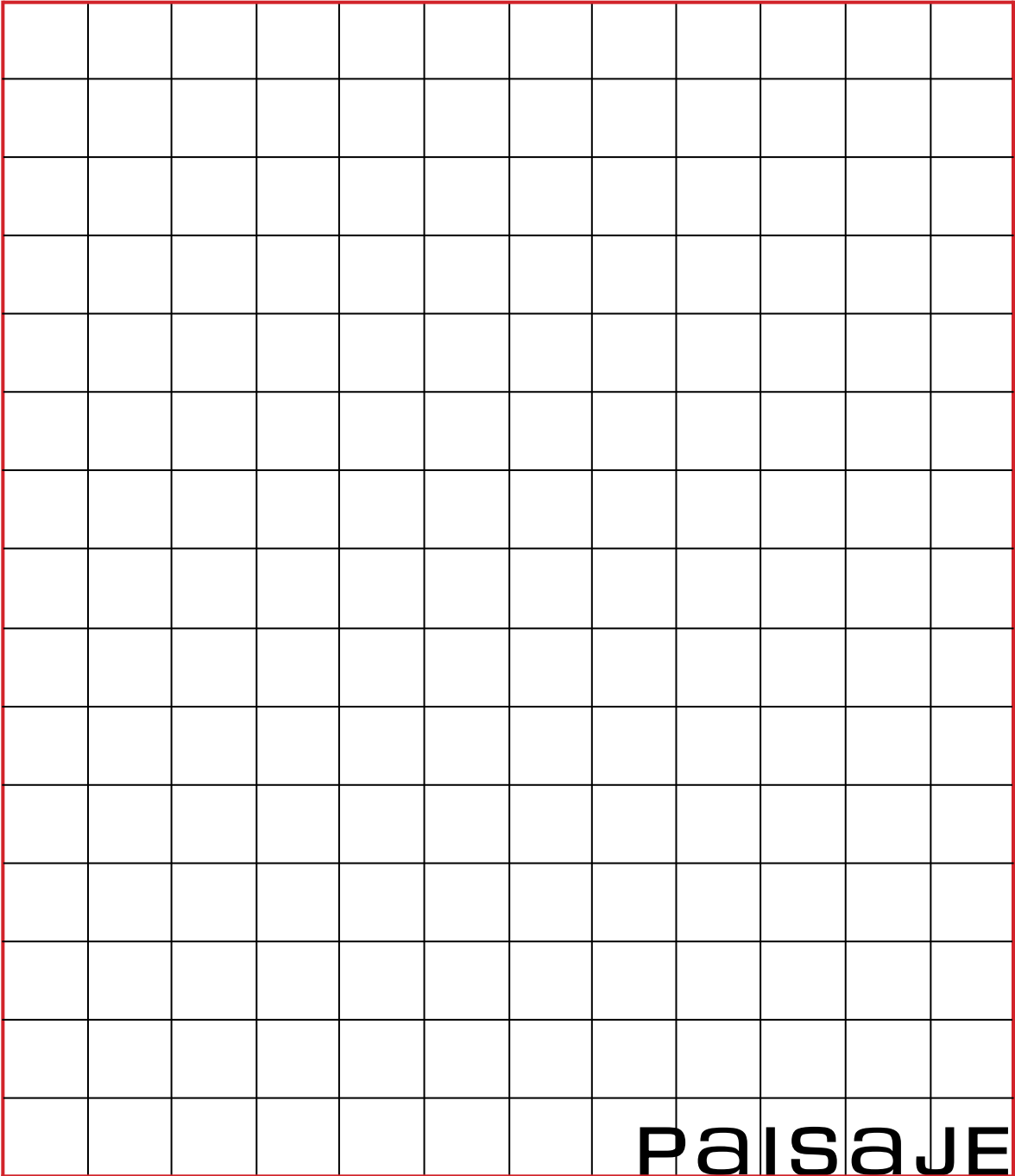






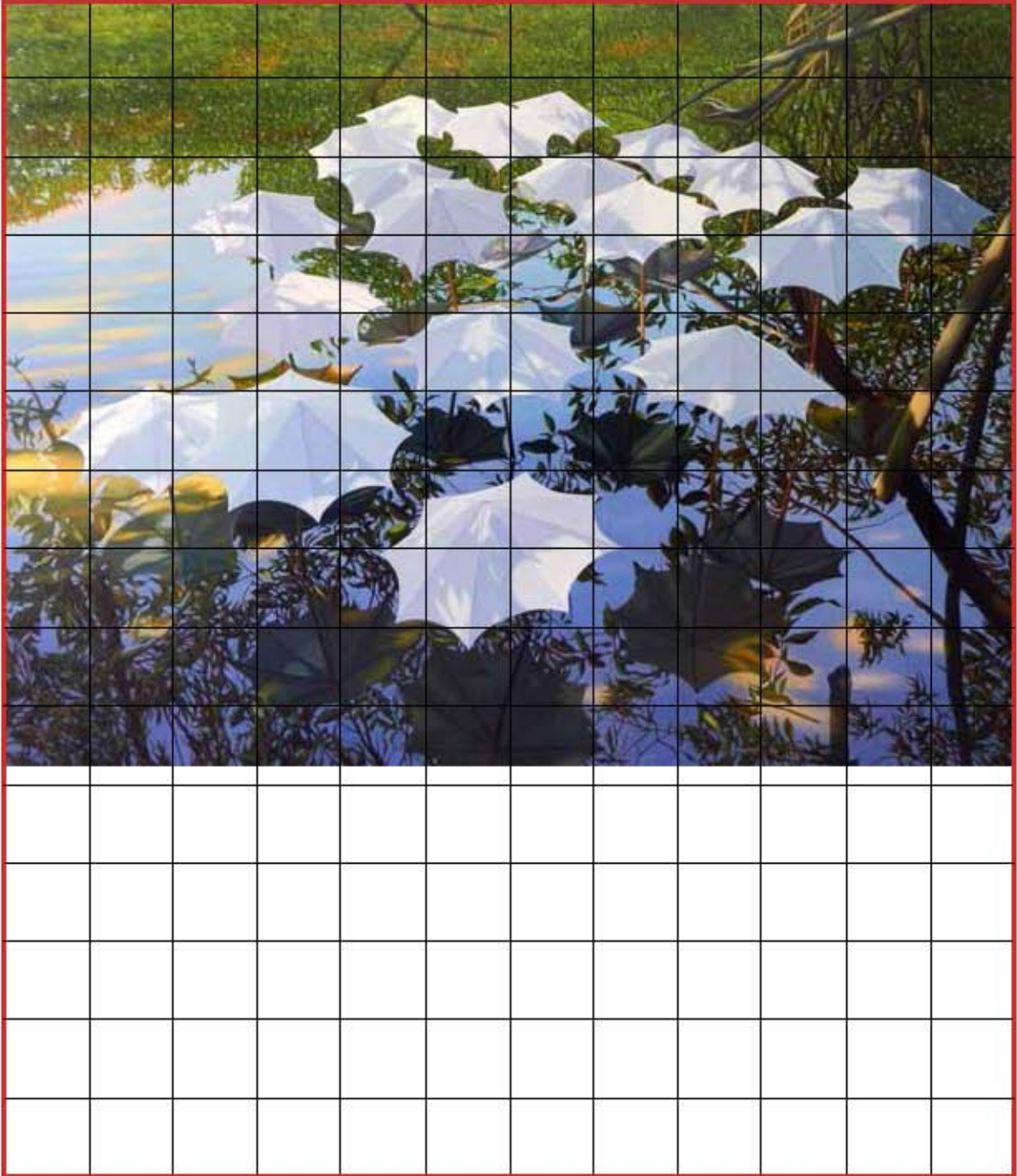
46 |

47 | PAISAJE

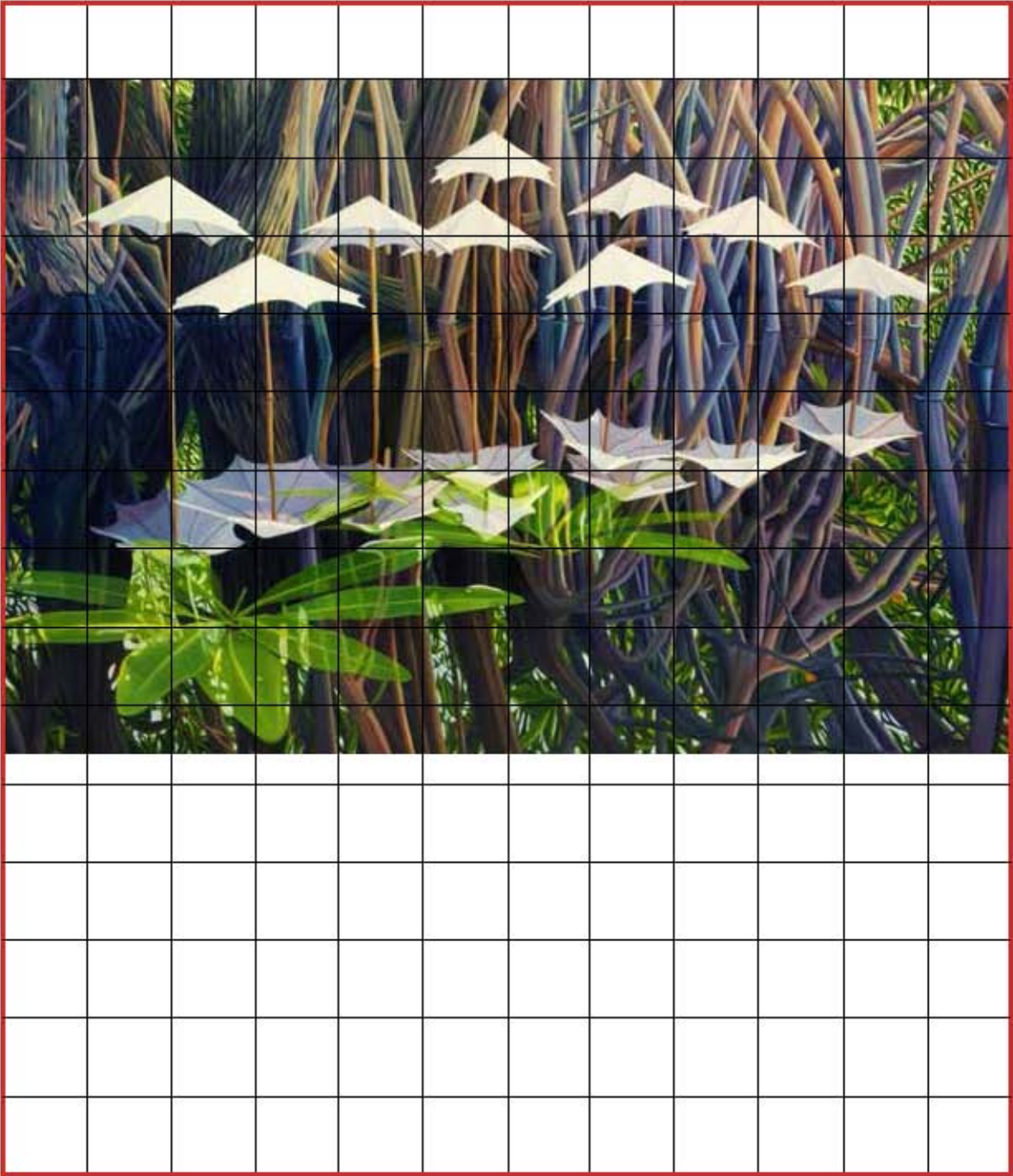


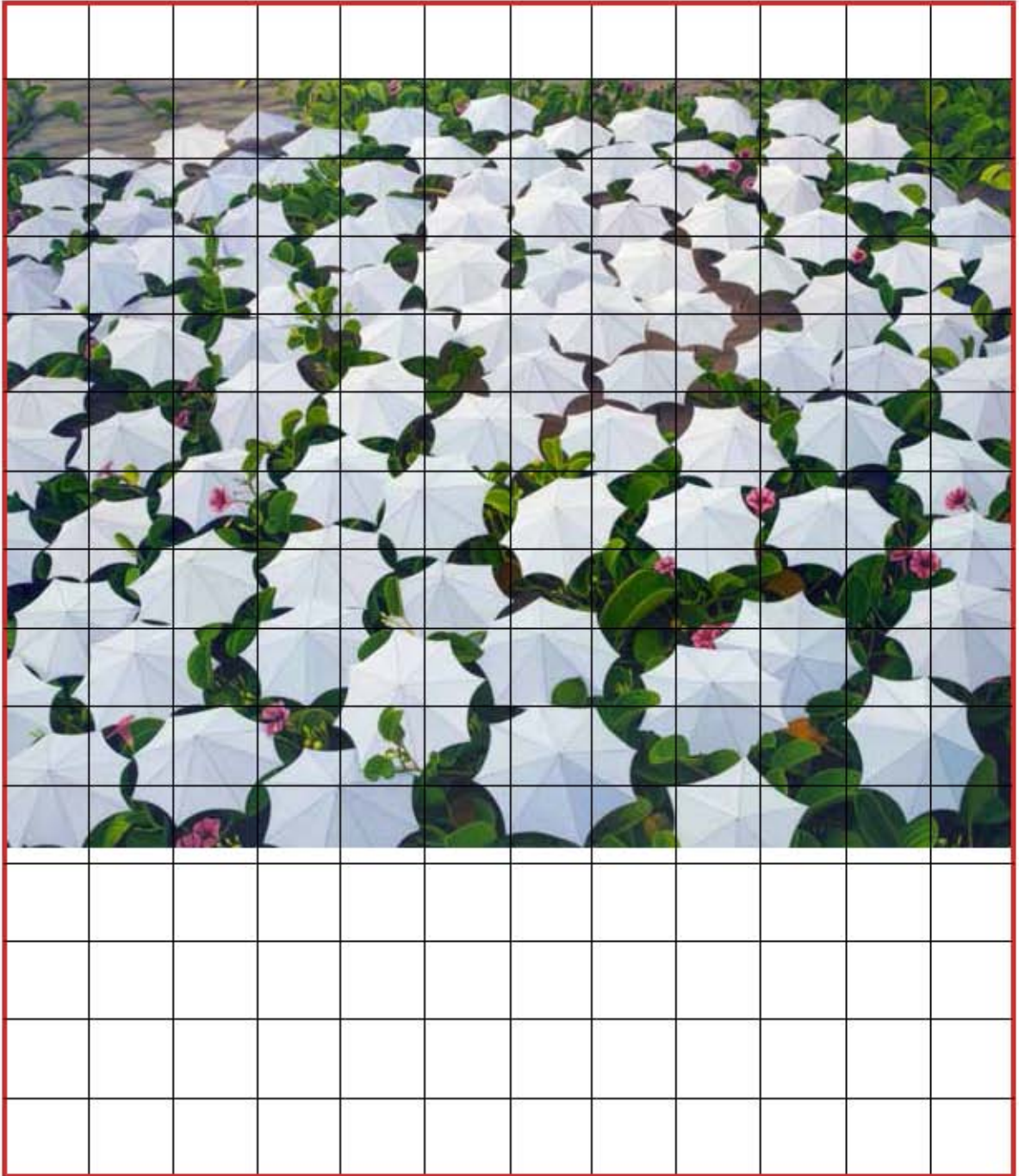
**Paisaje**

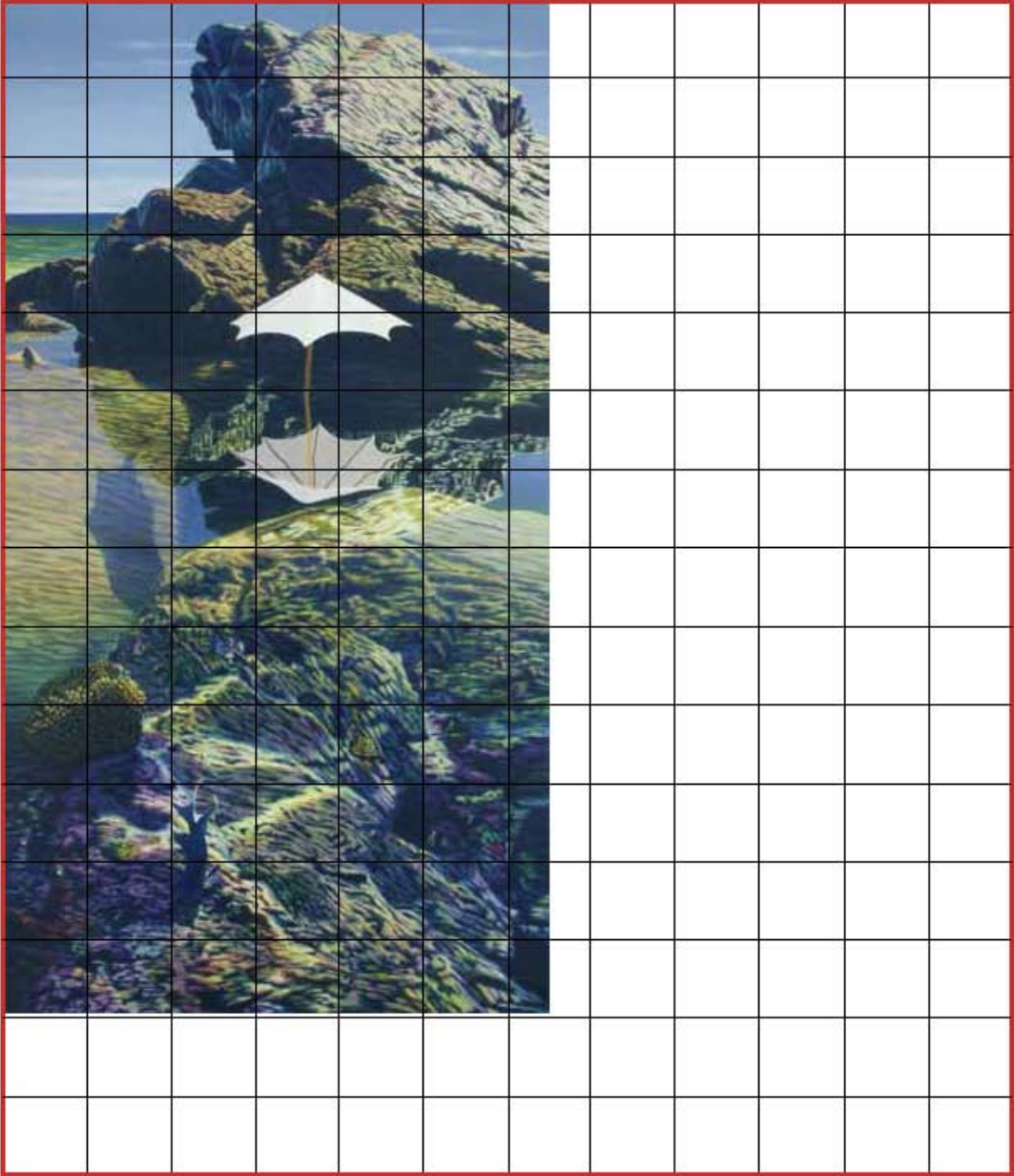


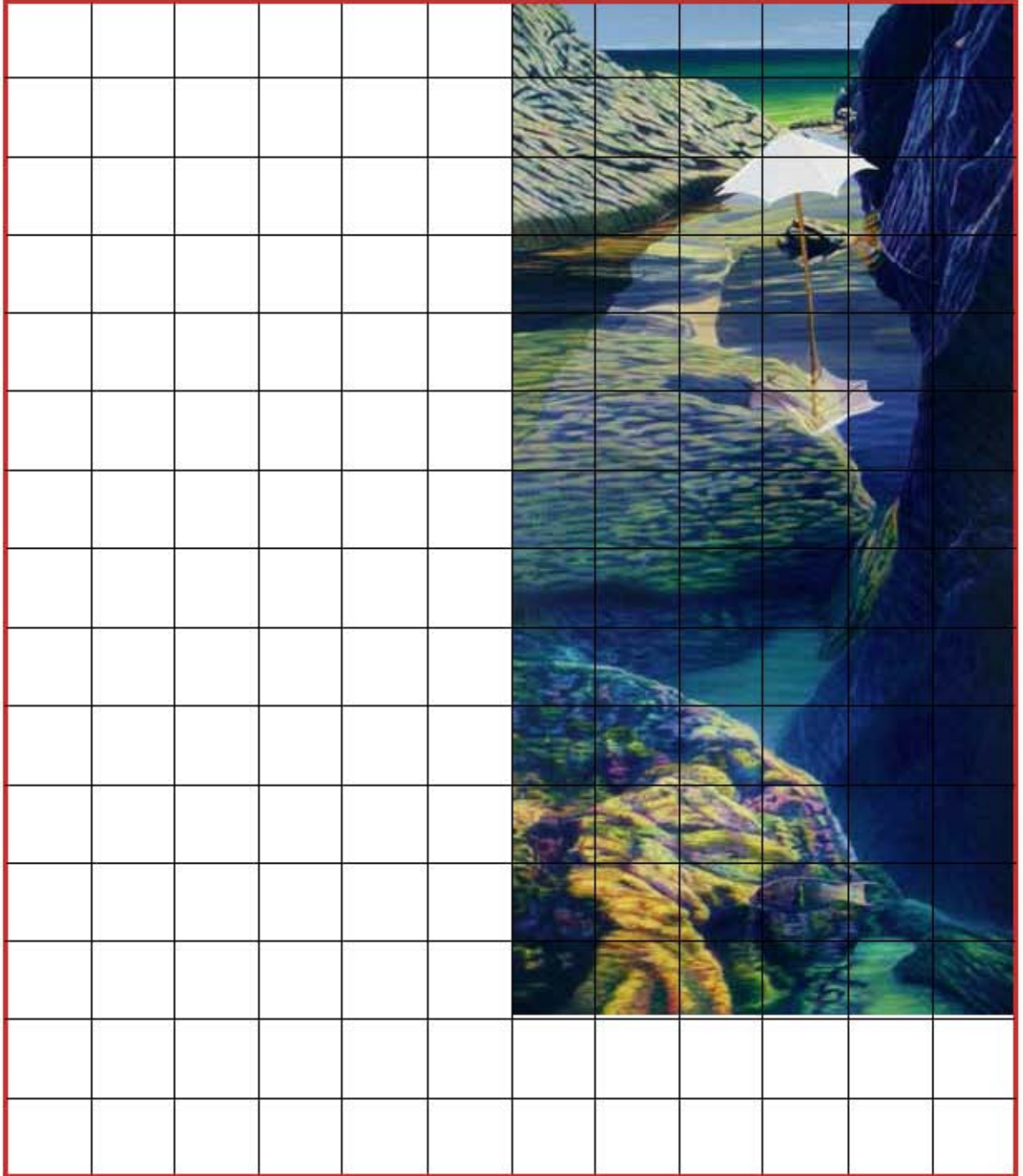


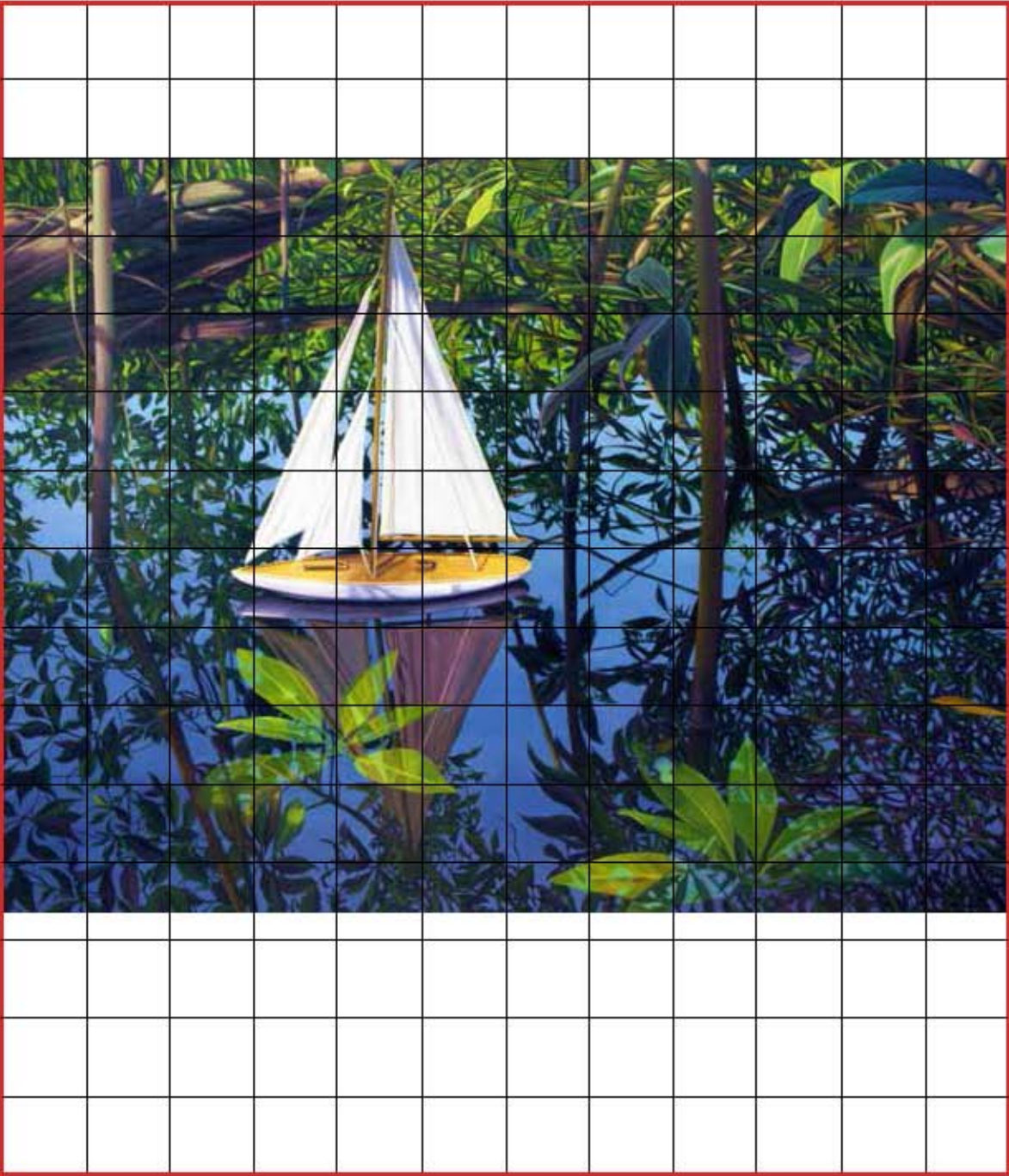


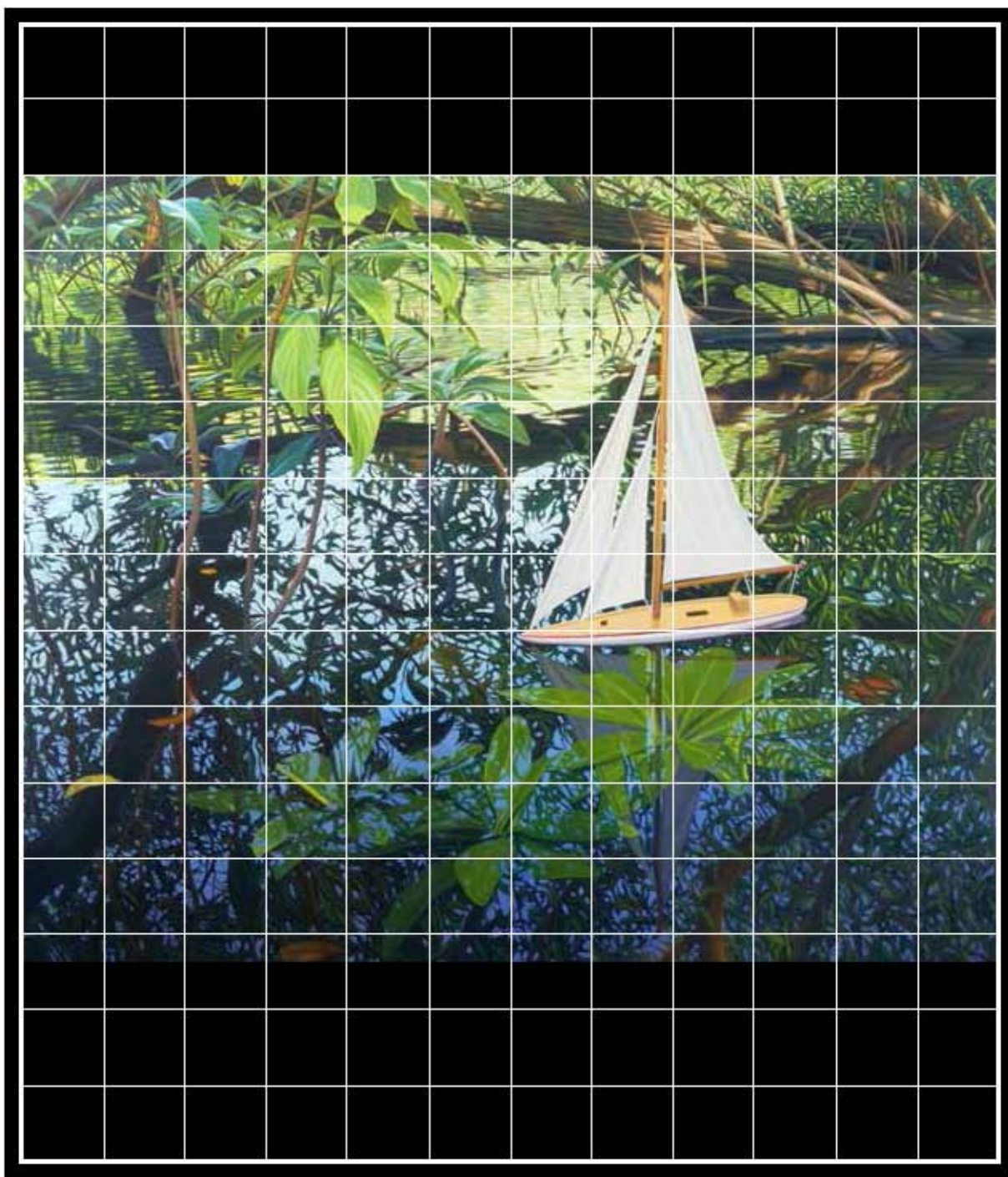




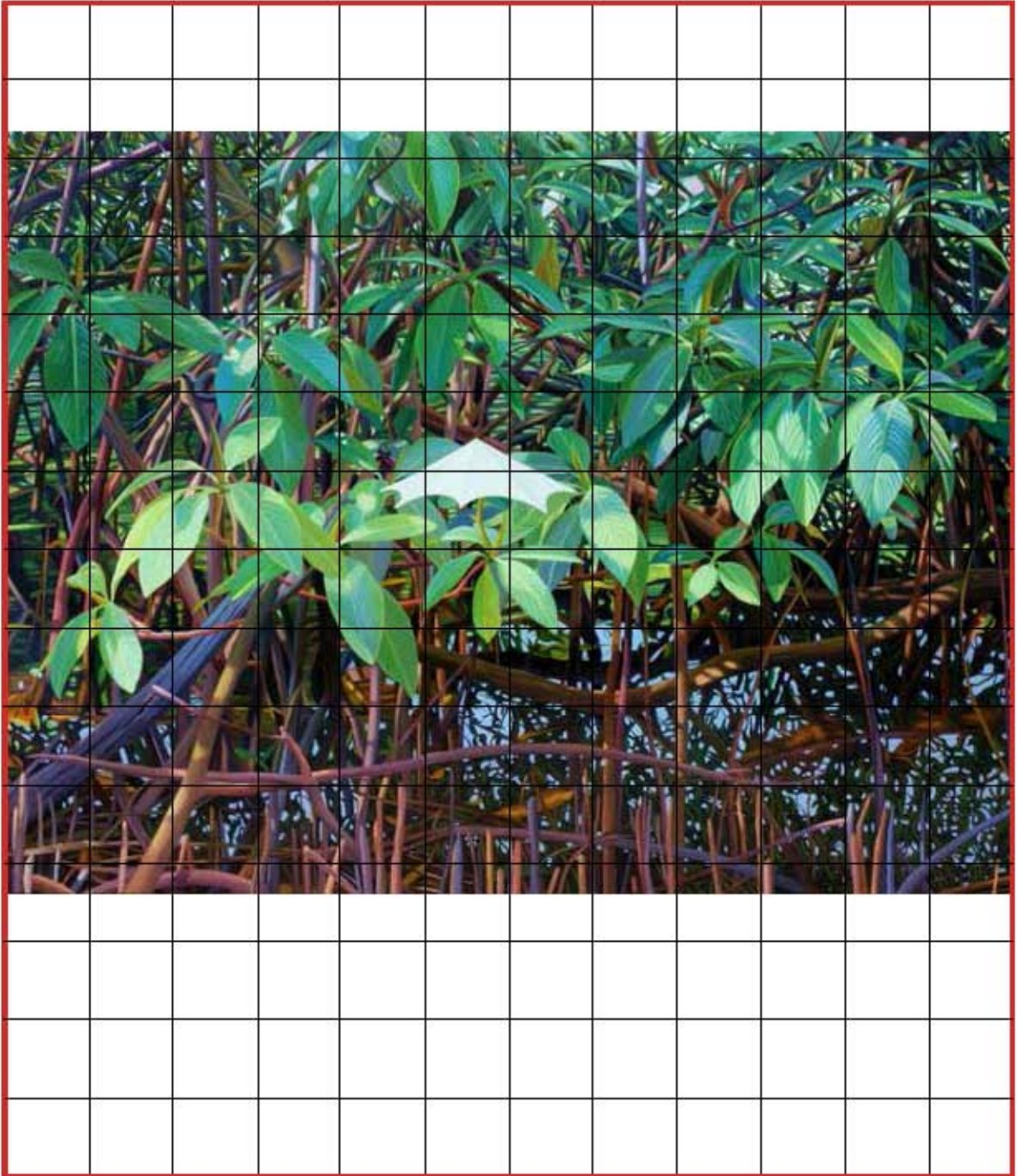








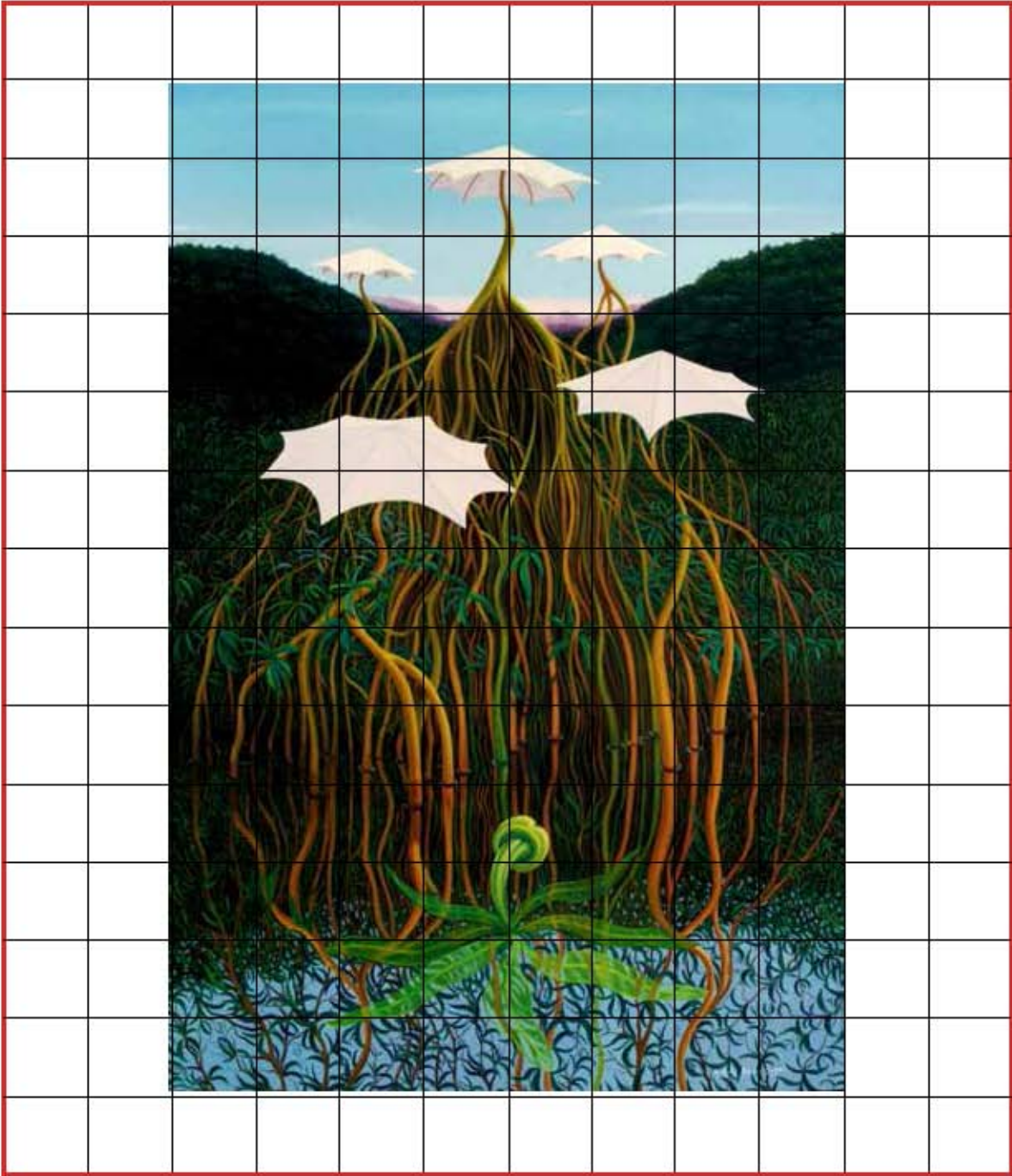


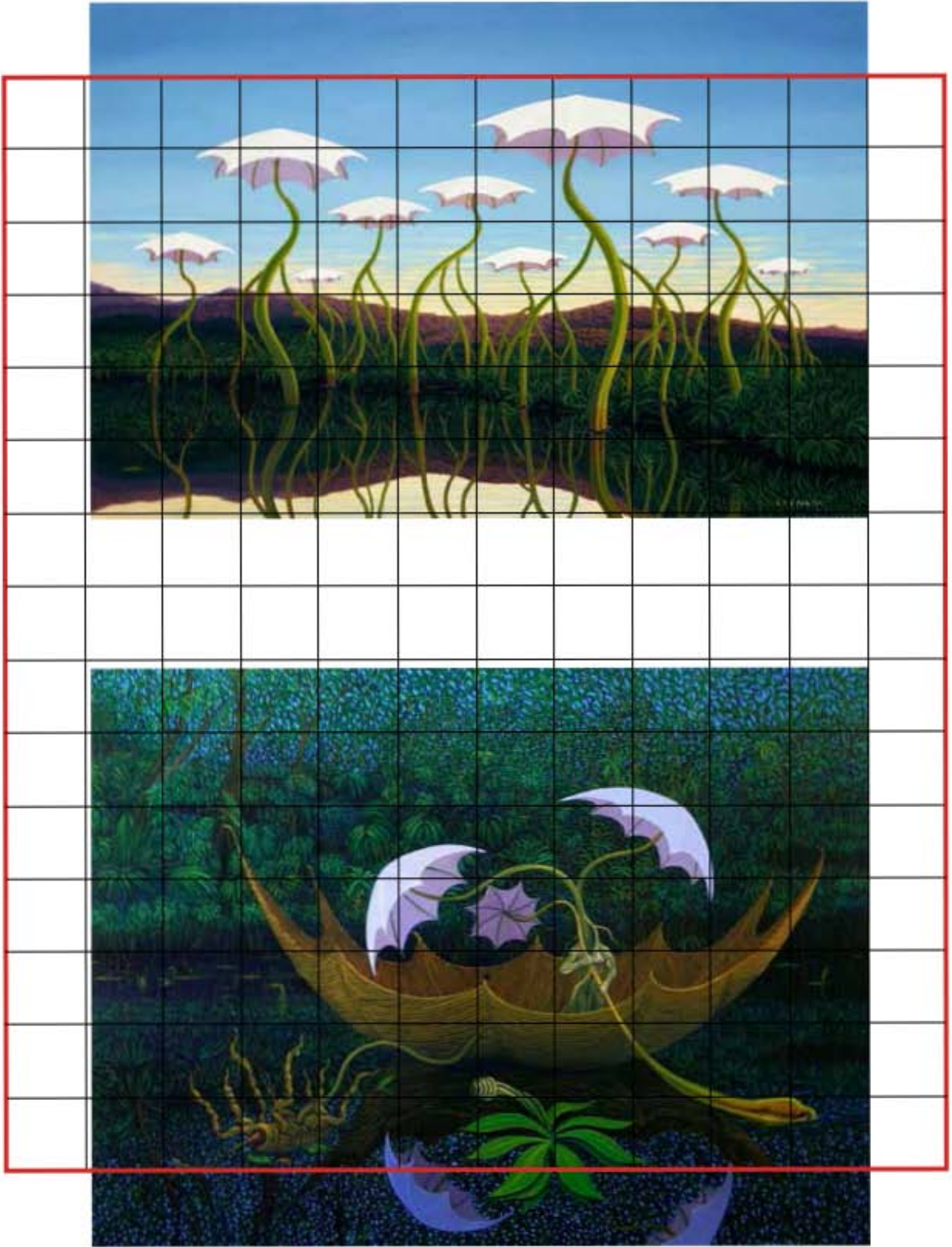




















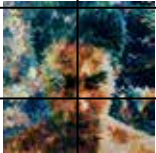












					25   ARCHIVO, 2009 óleo/tela 50 x 38 cm Colección del autor					
					27   FURTIVO II, 2008 óleo/tela 40 x 30 cm Colección particular					
					28   PUNKETO, 2008 óleo/tela 60 x 50 cm Colección particular					
					29   HOMOPUNK, 2009 óleo/tela 120 x 80 cm Colección particular					
					30   BALA, 2008 óleo/tela 50 x 40 cm Colección del Instituto Queretano de Cultura					








					31   GRITO, 2009 óleo/tela 70 x 50 cm Colección particular					
					32   CÁPSULA, 2009 óleo/tela 50 x 70 cm Colección del autor					
					33   FORMACIÓN DE UN HOYO BLANCO, 2009 óleo/tela 80 cm de diámetro Colección particular					
					37   IONES CROMOSOMÁTICOS #III, 2011 óleo/tela 150 x 150 cm Colección del autor					
					38   EL POETA, 2009 óleo/tela 90 x 70 cm Colección particular					

					39   MUJER DEL VALLE, 2008 óleo/tela 50 x 38 cm Colección particular					
					40   EL GARROBO, 2008 óleo/tela 80 x 80 cm Colección particular					
					41   LA TÍA, 2009 óleo/tela 70 x 50 cm Colección del autor					
					42   FUTBOLISTA, 2008 óleo/tela 50 x 40 cm Colección del autor					
					43   LOLITA, 2009 óleo/tela 60 x 40 cm Colección del autor					





					56   MICRO, 2010 óleo/tela 90 x 80 cm Colección particular					
					57   INJERTO, 2013 óleo/tela 100 x 133 cm Colección particular					
					58   BROTOS, 2013 óleo/tela 91 x 135 cm Colección particular					
					59   NUEVA ESPECIE II, 2013 óleo/tela 120 x 130 cm Colección particular					
					60   NUEVA ESPECIE, 2013 óleo/tela 90 x 60 cm Colección particular					











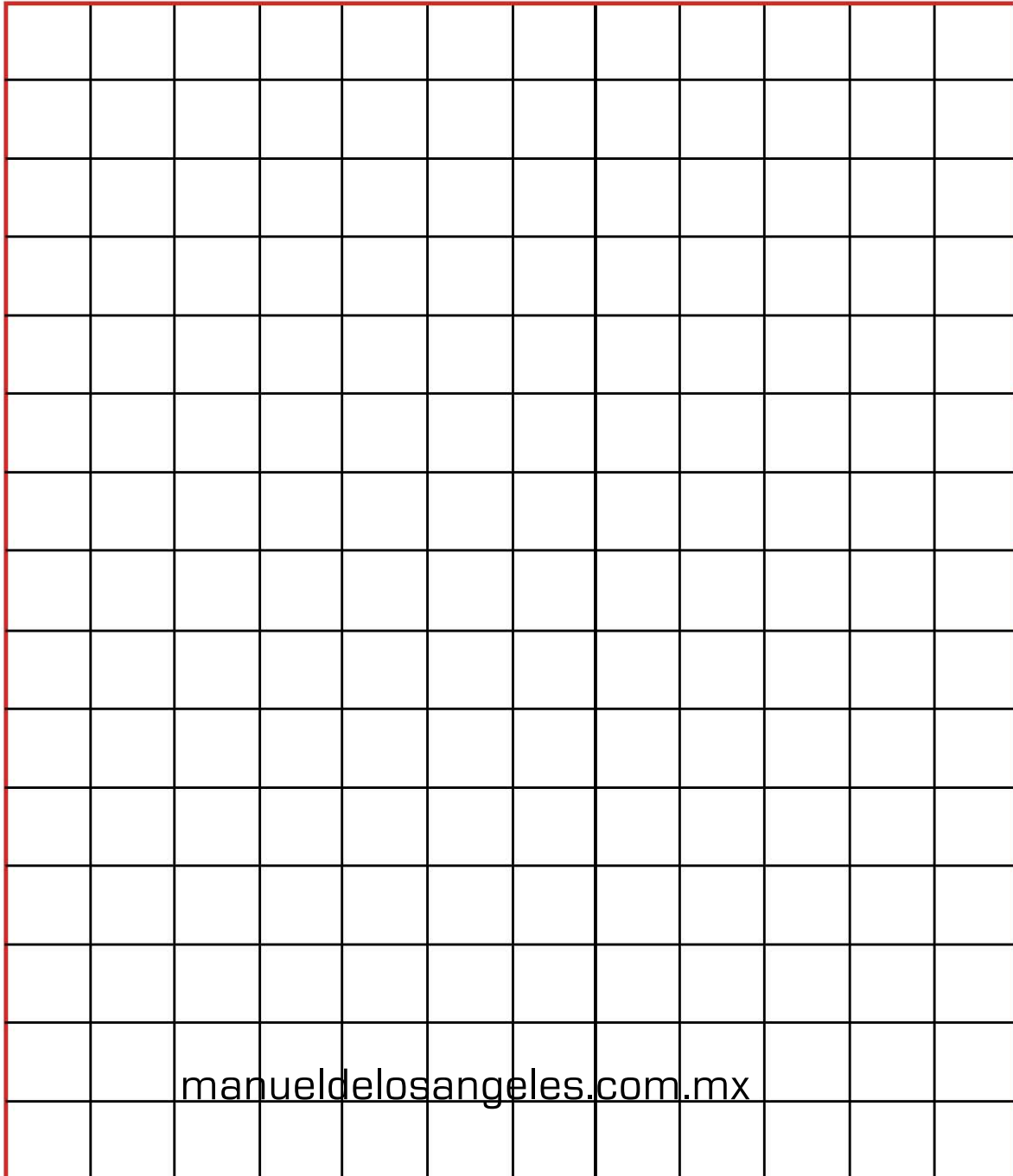


	Entre las exposiciones colectivas:										
2013	Subasta Arte Vivo, Museo de Arte Moderno, México, D.F.										
2012	Subasta México Vivo, Museo de Arte Moderno, México, D.F.										
	Naturaleza protegida, Galería Oscar Román, México, D.F.										
	PINTA, Feria de Arte Latinoamericano, Londres, Inglaterra.										
	Subasta Arte Sana, Museo Nacional de Antropología, México, D.F.										
	Paralelas contemporáneas V, Galería Oscar Román, México, D.F.										
2011	V Bienal Nacional de Artes Visuales, Mérida, Yucatán.										
	Próximos, Museo de los Pintores Oaxaqueños (MUPO).										
	Subasta Arte Vivo, Museo de Arte Moderno, México, D.F.										
	Arteaméricas, Galería Oscar Román, Miami, Florida, USA.										
2010	Nómadas, Museo Mural Diego Rivera, México, D.F.										
2009	XV Aniversario del Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán, Méx.										
	IV Bienal Nacional de Artes Visuales; Mérida, Yucatán.										
	Premio Nacional de Pintura "José Atanasio Monroy", Jalisco, Méx.										
2008	Bienal Nacional Julio Castillo, Galería Libertad, Querétaro, Gro.										
	Arteaméricas, Galería Quetzalli; Miami Florida, USA.										
	Artista del mes, Galería Quetzalli, Oaxaca, Oax.										
	XX Aniversario del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.										
	Galería Quetzalli, Oaxaca.										









## Conclusiones

Durante los años 2008-2013, mi producción fue muy variada en cuanto a temas y tratamientos pictóricos.

Hasta el momento no he tenido la oportunidad de presentar esta producción conjunta porque algunas piezas ya se han comercializado en diferentes galerías, otras no han sido exhibidas y por consiguiente permanecen dispersas. En este sentido, tuve la necesidad de registrar y recopilar mi obra de forma ordenada por medio de un catálogo impreso.

Ahora, finalmente el diseño final del catálogo, documenta, compila e integra seis años de mi producción pictórica. Su presentación estética proyecta contemporaneidad a partir de la composición de sus elementos visuales, como el color, la tipografía, la fotografía y el propio formato.

Es un documento con buena presentación estética y su contenido ofrece una narración visual clara de imágenes y textos con buena calidad de impresión, y esto, le permite al lector tener una experiencia sensorial con mi pintura, un acercamiento íntimo, otra forma de aproximarse para conocer mi obra. Aspectos que considero importantes para una mejor difusión.

La imagen de portada no sólo presenta y representa su contenido, también despierta el interés de consumir la edición por medio de la lectura.

Ya sea que la portada se observe a la distancia de unos metros o de cerca, se puede apreciar claramente como la figura también te “observa” generando un juego visual con el espectador, al que atrae y lo invita a manipular el documento para descubrir en el lomo y contraportada la información específica sobre su contenido.



El espacio blanco que utiliza como margen la imagen de portada y como fondo la contraportada transmite limpieza y claridad. También, los amplios márgenes que se perciben a través de las páginas generan descansos visuales que potencializan la legibilidad.

En el diseño se crearon estos espacios y pausas que facilitan un ritmo de lectura legible y comprensible de los textos y, además, permite una observación detallada de las series temáticas (imágenes); las cuáles están apoyadas por elementos complementarios básicos y esenciales que se sumaron a la estética y discurso del documento.

Por ejemplo, en las series temáticas se pueden observar y apreciar las imágenes detenidamente sin distracción visual, además el equilibrio que posee cada una de ellas en su espacio gráfico (página) permiten que se perciban en armonía, proyectando una buena presentación estética y museográfica (en su dimensión). Y esto es precisamente lo que brinda el catálogo, reunir, compilar y exponer la obra de seis años de producción que difícilmente podrían exhibirse físicamente, ya que algunas piezas actualmente pertenecen a diferentes colecciones privadas.

Así, el contenido nos ofrece una propuesta artística contemporánea de temas y tratamientos pictóricos diferentes, ordenados de tal manera, que cada serie se perciba como si recorrieras visualmente un espacio museístico. Y en este sentido, la fotografía es pieza fundamental, aquí tuve la ventaja de ser el fotógrafo y autor de la obra porque me permitió calibrar cromáticamente lo más fiel posible las imágenes con las pinturas.

Por otro lado, el diseño de este documento se ajustó a condiciones reales económicas, tecnológicas, técnicas y materiales para presentar un prototipo que acompañe a la tesis. Además, este prototipo me funcionará como una propuesta formal para conseguir un patrocinio (institucional o empresarial) para ser reproducido en un amplio tiraje con el sistema offset. Este diseño puede ser utilizado para reproducirse con este sistema (obviamente sin mo-

dificarlo en su composición) y, para esas condiciones de impresión el documento será ajustado a especificaciones técnicas, tecnológicas y materiales necesarios para su reproducción en la imprenta litográfica.

Comentaré brevemente algunas experiencias que tuve durante el proceso de diseño del catálogo. Por una parte, no fue tarea fácil recopilar la mayor cantidad posible de imágenes porque si no las tenía registradas en archivos o la calidad era mala, recurrí a fotografiar directamente las piezas en dónde estuviesen ubicadas, ya sea en las galerías o en las colecciones particulares. Para la iluminación durante las tomas fotográficas utilicé telas blancas y oscuras que permitieron suavizar o absorber cierta cantidad de luz para evitar reflejos o brillos en la superficie de los cuadros. También, hubo diferentes escenarios externos para realizar las tomas por lo que me ajuste a ciertos horarios convenientes para un mejor aprovechamiento de la luz solar.

Por otra parte, la impresión y encuadernación fueron otros elementos laboriosos a resolver. Por ejemplo, ubicar una imprenta que tuviese una máquina con buena trama de impresión para que las impresiones no se emplastaran u oscurecieran, por ello realicé pruebas de color en cada uno de estos establecimientos para identificar realmente su calidad y la posibilidad de calibrarlos eficazmente con mis archivos. Esto obviamente tuvo costos.

También, fue importante informarse como se encuaderna (se pega y cose) el papel couché en bloque, ya que es un papel satinado y de difícil manipulación cuando se hace manualmente, lo que resultó otro problema y de la misma manera que con la impresión, fue necesario hacer pruebas de encuadernación con diferentes personas hasta ubicar al más adecuado por su limpieza y calidad.

Por último, quiero comentar que la realización de este proyecto me nutrió de conocimientos que me motivan a seguir investigando sobre el diseño.



## Bibliografía

Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte*, México, UNAM, 2011.

Ambrose Gavin, Harris Paul, *Imagen, bases del diseño*. Barcelona, Parramón, 2005.

Ambrose Gavin, Harris Paul, *Layout, Bases del diseño*. Barcelona, Parramón, 2005.

Arfuch Leonor, *Diseño y comunicación*. México, Paidós, 1997.

Baines Phil, Haslam Andrew, *Tipografía, función, forma y diseño*. Barcelona. Gustavo Gili, 2005.

Brockmann Muller Josef, Alan, *sistemas de retículas*, España, G.Gili, 1982, pág.49

Catálogo, “*Conversación pictórica sobre la ciudad de México, siglo XX*”, Secretaría de Cultura DF, CONACULTA-INBA, 2004.

Catálogo, “*Daniel Lezama, obra seleccionada 1997-2000*”, Coedición, FONCA, México, 2004.

Catálogo, “*Manuel Sosa, la otra mirada*”, Carteles Editores, Oaxaca, 2004.

Cumpa González Luis Alberto, *Fundamentos de diagramación*, Perú, Fondo Editorial de la UNMSM, 2002. p.12

Elizondo Lara Lupina, “*Manuel de los Ángeles*”, Revista Resumen, compendio de creadores mexicanos, Enero-Febrero del 2011, No. 109, p.27.

Gold, Bela, “*El dibujo como proceso de configuración en la enseñanza del diseño de la comunicación gráfica*”, UAM Azcapotzalco, México, 2003.

Haslam Andrew, *Creación, diseño y producción de libros*, Barcelona, España, Editorial Blume, 2007. p. 37.

Munari Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

Swan Alan, *como diseñar retículas*, España, Gustavo Gili, 1993.

## **Cibergrafía**

<http://www.edicion.unam.mx>

<http://www.indautor.gob.mx>

<http://.slideshare.net/morriscamorris/tipos-de-papel-presentation>

<http://www.torraspapel.com/Conocimiento%20Tecnico/FormacionFabricacionPapel.pdf>