

Arquigrafías de Ibagué 1986 - 2021

Paola Hormechea-Cuéllar
Andrés Ernesto Francel-Delgado



¡Construimos la universidad que soñamos!

Arquigrafías de Ibagué 1986 - 2021

Paola Hormechea-Cuéllar
Andrés Ernesto Francel-Delgado



2023

Hormechea Cuéllar, Paola

Arquigrafías de Ibagué 1986 – 2021 / Paola Hormechea

Cuéllar, Andrés Ernesto Francel Delgado. -- 1ª. Ed. --

Ibagué : Sello Editorial Universidad del Tolima, 2023.

106 p. : il.

Contenido: Introducción -- Metodología -- Resultados --
Discusión -- Conclusiones y trabajo futuro -- Referencias
bibliográficas.

ISBN: 978-628-7537-54-5

1. Tipografía 2. Historia del diseño 3. Identidad gráfica
I. Título II. Francel Delgado, Andrés Ernesto

720.861

H812a

© Universidad del Tolima / Sello Editorial Universidad del Tolima, 2023.

© Paola Hormechea Cuéllar, Andrés Ernesto Francel Delgado.

Primera edición.

ISBN versión electrónica: 978-628-7537-54-5

Número de páginas: 106

Ibagué - Tolima – Colombia

Arquigrafías de Ibagué 1986 – 2021

Grupo de Investigación Historia, Arquitectura, Urbanismo y Diseño
Facultad de Ciencias del Hábitat, Diseño e Infraestructura
Departamento de Arquitectura y Diseño.

publicaciones@ut.edu.co

phormecheac@ut.edu.co

Corrección de estilo, diseño, diagramación: Colors Editores S.A.S.
Ibagué, Tolima – Colombia.

Concepto de portada e imágenes de las portadillas en las páginas 10, 21, 37,
93 y 105: elaboradas por Édgar Esteban Campos-Ramírez (2021).

Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin permiso expreso de los autores.

Paola Hormechea Cuéllar

Diseñadora gráfica, magíster en Diseño Gráfico Digital. Profesora del Departamento de Arquitectura y Diseño. Grupo de Investigación Historia, Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Facultad de Ciencias del Hábitat, Diseño e Infraestructura. Universidad del Tolima.

phormecheac@ut.edu.co



Andrés Ernesto Francel Delgado

Arquitecto, magíster en Historia, doctor en Historia, posdoctor en Arte y Arquitectura. Profesor titular del Departamento de Arquitectura y Diseño. Decano de la Facultad de Ciencias del Hábitat, Diseño e Infraestructura y director de la Maestría en Urbanismo de la Universidad del Tolima. Director del Grupo de Investigación Historia, Arquitectura, Urbanismo y Diseño, coordinador del semillero en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo de Ibagué. Creador y director de la revista B33 Arquitectura y Urbanismo. Ha publicado 15 libros y 20 artículos en revistas científicas de alto impacto. Ha recibido veinte premios y reconocimientos por sus labores como artista e investigador.

aefranceld@ut.edu.co



Tabla de contenido

Resumen	8
1. Introducción	11
1.1. Antecedentes y fundamentos conceptuales	13
1.2. Síntesis del diseño gráfico en Ibagué	14
1.3. La arquigrafía	19
1.4. La imagen de la ciudad	20
2. Metodología	23
2.1. Contexto de actuación del estudio	23
2.2. Trabajo documental	27
2.3. El método analítico y sintético	27
2.4. Sistema de clasificación Vox-ATypI	28
2.5. El método historio artístico	33
3. Resultados	35
4. Discusión	39
4.1. Patrimonio y rotulación	39
4.2. La expansión comercial	45
4.3. La inversión del proceso	52
4.4. Las permanencia	56
4.5. La degradación de la arquitectura. La invasión de la rotulación	63
4.6. La renovación total	76
4.7. La coherencia entre tipografía y arquitectura	86
5. Conclusiones y trabajo futuro	95
6. Referencias bibliográficas	87

Figura 18.	Detalles de Todo Sport.	65
Figura 19.	Detalles de rotulaciones	67
Figura 20.	Aviso de Lumeli	69
Figura 21.	Detalle de la publicidad actual	71
Figura 22.	Detalle de Silueta. Fotografía propia	73
Figura 23.	Aviso del almacén Maracaná	75
Figura 24.	Carrera segunda, número 13-38. Fotografía de David Oviedo (1992)	76
Figura 25.	Detalles en la fachada del Almacén Uno	78
Figura 26.	Detalle del aviso del Hotel Dulima	80
Figura 27.	Cacica Dulima. Esculpida por Enrique Saldaña (1996)	83
Figura 28.	Detalle del grafiti en la culata generada por el retroceso del Hotel Dulima	85
Figura 29.	Carrera segunda con calle 15, esquina. Fotografía de Alberto Suarez Casas (1986)	86
Figura 30.	Detalle del aviso del edificio Luz Helena	89
Figura 31.	Comparación de la transformación de la imagen de Drogas la Rebaja	90
Figura 32.	Caducidad de los soportes	92

Arquigrafías de Ibagué, 1986-2021

Existe un vacío sobre la historia e influencia de la producción gráfica en la imagen de la ciudad de Ibagué, por lo que se presenta un análisis de la imagen de ciudad y sus transformaciones a partir de la tipografía y las tendencias artísticas que se encuentran en algunos de los establecimientos comerciales ubicados en el centro de la ciudad. Para ello, se analiza el desarrollo visual a través de las piezas gráficas presentes en la arquitectura, de acuerdo con las fotografías del Archivo de Memoria Visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República, que constituye la principal fuente testimonial de las transformaciones de la ciudad. El recorte cronológico está

determinado por la presencia de elementos de diseño gráfico en estas fotografías. Se pretende aportar al reconocimiento de las fuentes tipográficas que se han implementado en una de las zonas comerciales del centro de la ciudad, de las transformaciones visuales a partir de su uso y contribuir en la documentación del desarrollo y evolución del diseño, que ha configurado la arquigrafía o imagen de la ciudad a través de la gráfica.

Palabras clave: tipografía, historia del diseño, identidad gráfica, patrimonio.

Archigraphies of Ibagué, 1986-2021

Abstract

There is a void on the history and influence of graphic production on the image of the city of Ibagué, so this work presents an analysis of the image of the city and its transformations, based on the typography and artistic trends found in some of the commercial establishments located in the city center. In order to solve this void, the visual development is analyzed from the graphic pieces present in the architecture, according to the photographs of the visual memory archive of the Darío Echandía library of the Banco de la República, which constitutes the main testimonial source of the transformations of the city. Chronological clipping is determined by the presence of graphic design

elements in these photographs. It is intended to contribute to the recognition of the typographic fonts that have been implemented in one of the commercial areas of the center of the city, of the visual transformations of the city from its use and to contribute to the documentation of the development and evolution of the design, which has contributed to shape the archigraphy, or the image of the city through graphics.

Keywords: typography, design history, graphic identity, heritage.



1.Introducción

La protección del patrimonio en Ibagué es un tema en crecimiento, que ha pasado de las tradiciones folclóricas a los inmuebles, al mobiliario y a las manifestaciones culturales cada vez más variadas, con lo que se atiende a una sensibilidad por la multiplicidad de aspectos que configuran los imaginarios colectivos y los fenómenos identitarios (Santamaría-Delgado, 2013; Hiernaux, 2006; Hiernaux, 2007; Silva, 2006).

Se ha logrado la protección legal de diversas manifestaciones materiales e inmateriales del patrimonio local, en medio de la constante disputa entre los intereses del sector privado y las iniciativas de configurar zonas de fuertes características culturales. Sin embargo, no existe un registro visual ni publicaciones historiográficas que nos permitan conocer la evolución del diseño gráfico a nivel local. Por ello, se busca visibilizar los cambios experimentados por la ciudad en relación con el proceso de aplicación de la tipografía y las influencias artísticas, considerándose pertinente un análisis sobre la evolución de la imagen a partir de los registros fotográficos que existen de la zona céntrica. Al comparar estos registros históricos con las características

actuales, se establecen puntos de contacto a partir de los cuales se pueden explicar las transformaciones de la imagen de la ciudad, mediadas por las prácticas gráficas presentes en la arquitectura.

Estas prácticas gráficas atienden a conceptos artísticos que determinan los enfoques visuales y a través de los cuales se pueden rastrear las técnicas y los procesos que derivan en la creación de las piezas gráficas. En consecuencia, existe una interpretación de la rotulación con base en la función que cumple la comunicación visual en una sociedad y que tiene una relación estrecha con los fenómenos de industrialización e incorporación de tecnologías aplicadas al diseño.

Por consiguiente, las prácticas gráficas conducen a la generación de fenómenos de identidad, que abarcan tanto el ideario de una sociedad como sus prácticas comerciales cotidianas, que son sus criterios esenciales. Cómo logramos evidenciar estos usos en un conjunto urbano, es el enfoque que tiene esta investigación.

Las expresiones gráficas generan pregnancia en la sociedad (Benjamin, 2017), permiten establecer vínculos entre los grupos humanos y sus medios de producción, posibilitan rastrear los motivos por los cuales fueron creados y, en ese sentido, se constituyen en fuentes primarias del arte, la arquitectura, el diseño y la ciudad (Saldarriaga-Roa, 2003).

La gráfica es muy importante a nivel cultural porque hace parte del registro de los momentos de una la sociedad, tal como se presentará en el análisis de cada una de las fotografías seleccionadas para el estudio. De este modo, se comprende la importancia de los diseñadores gráficos, profesionales y empíricos, como agentes participativos en la construcción de la identidad regional y en la transformación de la imagen de la ciudad desde su ámbito laboral.

Impactan la comunidad profundamente porque median en el desarrollo de una cultura visual que se nutre de las raíces locales y las trayectorias artísticas y culturales que se incorporan en la ciudad. De modo que, así como la industria inmobiliaria transforma el paisaje urbano drásticamente, las industrias del sector gráfico generan reinterpretaciones que, hasta el momento, han estado desarticuladas, por lo cual sería deseable una integración sólida de los agentes clave para el desarrollo de estrategias de activación interdisciplinar.

El avance del sector comercial transforma la ciudad en su contexto gráfico, lo cual es evidente en la proyección formal y cromática de los locales comerciales, como restaurantes, peluquerías, tiendas de ropa, que generan propuestas gráficas como resultado de los mensajes que quieren transmitir y que inciden en la configuración de la imagen de la ciudad.

A ellos los denominamos signos de la estética popular que conducen a la construcción de la identidad gráfica de un lugar (Morón-Donayre, 2012). Sin embargo, cuando se actúa desde la ausencia de una cultura visual colectiva y sin la asesoría pertinente, no hay un desarrollo armónico entre los agentes que intervienen gráficamente en los entornos socioculturales.

Este deseo de aportar a la articulación entre los agentes transformadores de ciudad, conduce a buscar estrategias que, desde la academia, fomenten propuestas para explorar e intervenir la ciudad desde la gráfica para fortalecer la cultura visual en el entorno urbano cotidiano. Por este motivo, nos enfocamos en un estudio que permite a los diseñadores aproximarse al reconocimiento del impacto generado a partir de los conceptos y tendencias artísticas que influyen en los procesos creativos, desde una dinámica histórica. Al ser más conscientes del entorno gráfico, se fomenta su valoración como operador de transformaciones sobre la ciudad y brinda criterios para intervenir de manera asertiva en la estética social y urbana.

Existe la posibilidad formativa académica y profesional de apropiarse de estos recursos visuales con los que cuenta la ciudad de Ibagué, para analizar, reflexionar y aportar referentes visuales que ayuden a la construcción, mejoramiento y mantenimiento de su identidad visual. Además, se aporta al propósito de determinar la incidencia de los análisis gráficos comparativos en el fortalecimiento de la cultura visual local, teniendo en cuenta las tendencias artísticas que influyen en su quehacer laboral.

El estudio sobre la trayectoria del diseño gráfico en Ibagué permitirá la búsqueda de instrumentos pedagógicos que incentiven el interés de los futuros diseñadores en conocer la historia y los conceptos presentes en la cultura visual local. En este sentido, se busca la disposición de aplicar la teoría a la práctica, analizando el entorno, lo cual fomentará la aplicación adecuada de la información en el impacto de una sociedad y su cultura (Dusel, 2011).

1.1. Antecedentes y fundamentos conceptuales

A nivel nacional, se ha realizado un llamado constante a la generación de una historia del diseño gráfico en Colombia, debido a que se ha construido de forma fragmentaria en portales electrónicos, pero sin una mediación clara por metodologías de investigación (González, 2018). Se encuentran publicaciones panorámicas sobre diseñadores importantes en el país, aunque faltan estudios, tanto

generales como específicos, sobre los múltiples aspectos que caracterizan al diseño en su relación con la imagen de la ciudad (Child-Williamson, 1989).

Aunque se ha avanzado sobre la reflexión acerca de la formación en diseño gráfico en Colombia, se recalca la necesidad de generar más investigaciones y publicaciones que permitan comprender el fenómeno gráfico de una manera amplia y con diversas líneas de enfoque que permitan explicar la complejidad del diseño aplicado a la transformación urbana (Soto-Mancipe, 2012).

A nivel local, desde nuestras labores como docentes de historia del arte, la arquitectura y el diseño gráfico, hemos evidenciado la escasez de publicaciones para el estudio de la cultura gráfica local. Existen algunos avances en el estudio de la arquitectura de Ibagué, en los que se observa la presencia constante del diseño gráfico en la configuración de la imagen de la ciudad, pero no ha sido un tema de estudio independiente hasta el momento. Por ello, decidimos emprender el análisis de esta imagen de ciudad a partir del diseño gráfico.

En este proceso, hemos buscado los vínculos entre la gráfica, la arquitectura y la ciudad, a través de la tipografía y su relación con las corrientes estudiadas desde la historia del arte. Esto ha conducido a que se explore la posibilidad de entender la ciudad como el espacio de formación más

importante para los diseñadores (Francel-Delgado, 2019; Castellar-Otín, Pradas de la Fuente, Rapún-López, Coll-Risco, & Pérez-Gómez, 2013), mediante la apropiación social del patrimonio, en donde reside la fortaleza de la construcción de conocimiento para la transformación hacia una sociedad más consciente de sus valores (García-Canclini, 1989).

Nuestra motivación esencial es aportar a la construcción de conocimiento sobre la historia del diseño gráfico como configurador y transformador de la imagen de la ciudad. Con ello, se proyectan muchas posibilidades para la formación de nuevas generaciones de diseñadores gráficos y para la difusión social del patrimonio gráfico de Ibagué.

Existen pocos trabajos que hayan abordado la gráfica en Ibagué como tema principal, debido a que no es una disciplina que tenga una configuración teórica local con amplia tradición. De este modo, a partir de 2013 se empieza a observar una producción investigativa sobre la historia de la arquitectura de Ibagué, en la cual se aborda el diseño tangencialmente. Esto conduce a la necesidad de generar estudios para avanzar sobre el conocimiento de la historia del diseño gráfico en Ibagué. A partir de estos estudios se podrá aportar al conocimiento de la disciplina en otros niveles regionales, nacionales e internacionales. Este trabajo resulta pionero en el sentido de aportar a la

comprensión de la construcción de esa imagen de ciudad a nivel local a través del diseño gráfico.

Los principales avances sobre la investigación del diseño gráfico en Ibagué, se han desarrollado por parte de investigaciones que tienen como centro la arquitectura. Dentro de ellas, existe una ponencia en el *Primer Encuentro de Investigación en Diseño y Ciencias Humanas*, titulada “Herramientas gráficas para el estudio de la arquitectura historicista en Ibagué (1893-1940)” (Francel, 2015), que muestra algunas posibilidades de generación de análisis de ciudad a partir de las herramientas gráficas de carácter analítico y sintético.

1.2. Síntesis del diseño gráfico en Ibagué

El diseño gráfico, como disciplina de formación académica, inició hacia 1904, cuando se instaló la Escuela Salesiana de Artes y Oficios en el claustro de San José (Francel-Delgado, 2017). Desde allí, se comenzó con la producción de hojas membreteadas para el uso de las instituciones públicas, como la Alcaldía y las notarías. Estas páginas de diseño muestran la influencia de diversas corrientes artísticas de principios del siglo XX, como el Art Nouveau y el Art Déco, por lo que permiten las primeras aproximaciones a la producción gráfica en la ciudad [Figura 1].

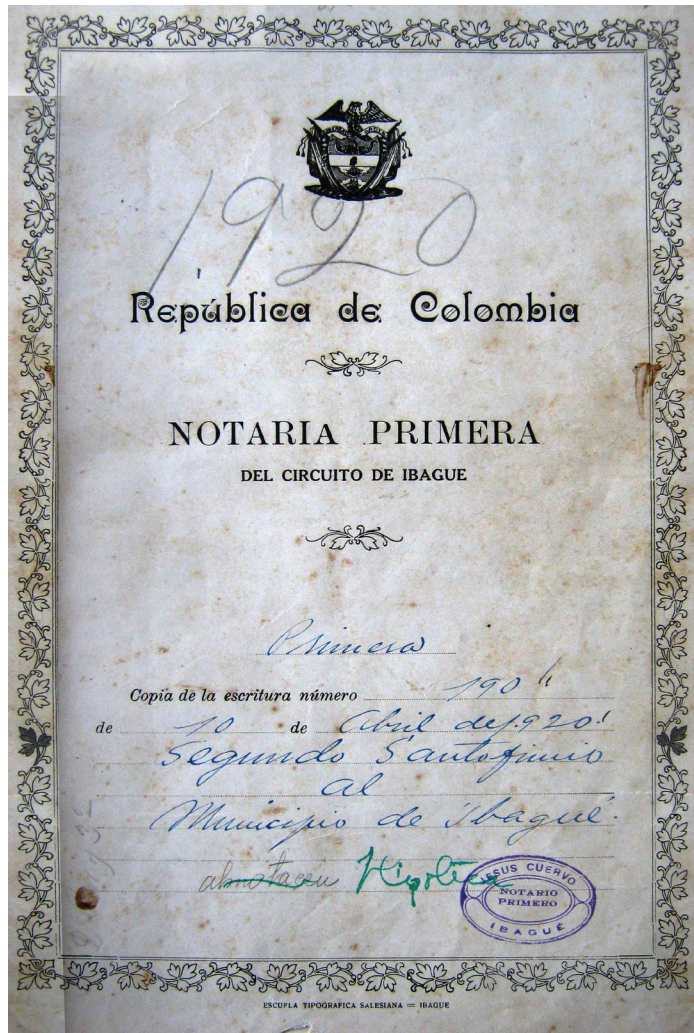


Figura 1. *Página de diseño de la escuela tipográfica salesiana (1920).*

Fuente: (Francel-Delgado, Las huellas de San Jorge. Patrimonio y territorio, 2017).

A esta producción gráfica de la Escuela de Artes y Oficios de San José, se sumó la producción en diseño industrial presente en diversos elementos de mobiliario, desde sillas para el auditorio del claustro de San Jorge, pasando por la ornamentación metálica aplicada a barandas y ventanas, antepechos en concreto con balaustres que incorporan lenguajes artísticos internacionales y molduras que caracterizan el interés historicista del momento (Jones, 1910).

En este sentido, las escuelas de artes y oficios, que proceden de políticas nacionales para el desarrollo industrial (Ortega-Torres, 1941), representan el primer modelo para el desarrollo integral de las disciplinas de diseño, desde su origen formativo, que tuvo enormes impactos en el establecimiento de las industrias de diseño (Francel, 2016).

Estos patrones de diseño, que en la actualidad hacen parte de los bienes de interés cultural de carácter nacional y local, han sido estudiados por estudiantes de diseño gráfico y arquitectura, pertenecientes a la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior - CUN y la Universidad del Tolima (Francel, 2015).

Desde el año 2009 han producido gráficas vectoriales en las que analizan la composición de las fachadas, la ornamentación y patrones gráficos presentes en la arquitectura de principios del siglo XX. En ellas podemos encontrar las relaciones entre los diversos ámbitos del

diseño que han conducido a la generación de una imagen de ciudad que vincula la producción arquitectónica y gráfica, mediante la incorporación y reinterpretación de las tendencias mundiales al ámbito local.

De este modo, las escuelas de artes y oficios fundadas por la comunidad salesiana lograron la internacionalización de las prácticas, conceptos estéticos y técnicas productivas desde finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, que determinaron tanto las características de muchos de los edificios a nivel nacional (Roza-Montaña, 2000), como las bases para un sistema educativo orientado a la creación de pequeña y mediana industria (Caballero-Leguizamón, 2014).

En estos momentos tempranos, la tendencia del eclecticismo histórico condujo al ensamble de muchos estilos en una misma obra, arquitectónica o gráfica (Loustau, 1995) y cuyas prácticas perduraron inclusive hasta la década de 1970, correspondiente al desarrollo del segundo momento de la arquitectura moderna en Colombia (Mendoza-Neira et al., 1965). Por este motivo, el repertorio visual presente en las construcciones y obras gráficas salesianas, nos permite acceder a una instantánea de las influencias artísticas para la configuración de la imagen local [Figura 2].

Estas primeras experiencias de aproximación a los análisis arquigráficos de los que trata este trabajo, comenzaron a producirse desde 2010 con el Semillero de Investigación Grafos, de la Corporación Unificada de Educación Superior - CUN. Esto implica que los estudios sobre este tema se desarrollan en la última década, de lo cual se desprenden varias apreciaciones.

La primera es que a partir de este trabajo de vectorización para el análisis gráfico se vinculan dos historias, la de la Escuela de Artes y Oficios de San José, creada en 1904 y la carrera de diseño gráfico en la CUN. Esta última comenzó en 1996 como Técnico en Diseño Gráfico y, luego, obtuvo su registro calificado como carrera profesional en 2007.

La profesionalización del diseño gráfico en Ibagué condujo a la creación de semilleros y grupos de investigación que comenzaron a abordar los problemas gráficos como novedad en el ámbito de la investigación local. Parte de estas experiencias en investigación se canalizaron en el *Primer Encuentro de Investigación en Diseño y Ciencias Humanas*, coordinado por la profesora Liliana Durán, evento también pionero en la configuración de espacios propios del área del diseño gráfico (Durán, 2015).

En los últimos años, se ha fortalecido el trabajo conjunto entre la CUN y la Universidad del Tolima, a partir de publicaciones que buscan la interrelación entre diseño gráfico y arquitectura, a través del concepto de las historias compartidas (Hormechea, Uribe, & Francel, 2020). Con él se apela a la historia conjunta en el origen del diseño en la ciudad y la necesidad de nutrir las experiencias entre las diversas áreas de diseño para fortalecer este campo del saber.

En segunda instancia, estas publicaciones recientes muestran que es fundamental fortalecer las investigaciones sobre diseño gráfico, debido a que no existe bibliografía especializada sobre las prácticas gráficas en Ibagué y, por lo tanto, no se incorporan estos conocimientos a la formación de nuevos diseñadores.

En este contexto, se comprende que este trabajo de *Arquigrafías de Ibagué, 1986-2021*, busca aportar a la construcción del saber local sobre diseño gráfico. Se espera que, en los siguientes años, la implementación de las herramientas de análisis presentadas en este análisis deriven en nuevas publicaciones que permitan fortalecer constantemente la investigación en el área del diseño en Ibagué.

1.3. La arquigrafía

Un concepto clave para revisar las relaciones entre la gráfica aplicada a la imagen de ciudad se encuentra en las *arquigrafías*, un término con el que se expresa la relación interdisciplinaria del diseño gráfico y la arquitectura a través de la imagen de ciudad. Para su estudio, se analizan “los valores estéticos de la grafía vista desde su carácter expresivo, frente al de la legibilidad, describiendo, a partir de casos de estudio, su alto grado de contenido estético en subordinación con la arquitectura” (González-Hernández, 2007, pág. 1).

El concepto de la arquigrafía representa el fundamento teórico esencial para el análisis de la gráfica en relación con la arquitectura. Este concepto deriva en el uso de muchos recursos gráficos para comprender la imagen de la ciudad. Es así como, al hablar de imagen de ciudad, se hace una referencia directa a la fotografía como “uno de los principales medios para el registro, la difusión y el apoyo visual para la formación de arquitectos y urbanistas” (Rozestraten et al., 2010, p. 1).

La imagen se utiliza como documento para la comprensión de la arquitectura, de modo que actúa como medio a través del cual se testimonian visualmente los hechos de la ciudad. En este sentido, se valora la fotografía

como medio de interpretación de la ciudad en las imágenes, lo que deriva en la posibilidad de estudiar la ciudad a partir de la colección de imágenes fotográficas del pasado.

La preservación del patrimonio fotográfico permite la profundización en sus múltiples implicaciones, de acuerdo con las disciplinas que se aproximen a ella, de modo que los resultados de su interpretación conducirán a la generación de sistemas interpretativos amplios e interdisciplinarios, a los que se suma en este caso el diseño gráfico. De este modo, realizar estudios sobre la fotografía histórica, o patrimonial, a partir del diseño gráfico, conduce a la comprensión de la ciudad desde su doble condición de imagen histórica y de configuración constante de imagen.

La imagen histórica se convierte en documento fundamental para comprender las condiciones actuales de la ciudad. Esta comprensión se opera a partir de la presencia del diseño gráfico en la arquitectura que le sirve como superficie. Por lo tanto, no se enfoca en la comprensión de los fenómenos puramente arquitectónicos, sino en la incidencia que tienen las expresiones gráficas en la transformación de sus soportes materiales o constructivos. La arquigrafía, entonces, se comprende como “la comunicación visual lograda a través de los elementos gráficos, aplicados en la Arquitectura” (Gimenez, 2015).

1.4. La imagen de la ciudad

Las posibilidades de investigación concernientes a la arquigrafía están directamente ligadas con el estudio de *La imagen de la ciudad* (Lynch, 1998), en la que se atiende al proceso de relación entre el observador y el entorno urbano. Para el reconocimiento del ambiente urbano, el observador organiza pautas coherentes, de acuerdo con la legibilidad que tenga la ciudad. Aunque Lynch aborda términos principalmente arquitectónicos y urbanísticos, su contenido teórico permite identificar el surgimiento de dos tipos de valoraciones importantes para este trabajo de investigación.

En primera instancia, se encuentra la identidad, concepto con el que se refiere a aquello que la diferencia de las demás, y que puede reconocerse como una entidad

individual y unitaria. El segundo concepto que aborda Lynch, fundamental para el estudio de la ciudad en el marco de la arquigrafía, es la estructura, o sea, aquello que relaciona la imagen con el espacio y los elementos alrededor.

En consecuencia, las arquigrafías nos muestran la relación multidireccional entre los lenguajes gráficos que configuran la construcción de identidad con base en la transmisión de mensajes comerciales y su relación con la arquitectura, que puede servir de elemento de soporte o, efectivamente, configurar una armonía de criterios para afianzar los mutuos valores del ejercicio del diseño gráfico y arquitectónico.



2. Metodología

2.1. Contexto de actuación del estudio

La definición del contexto corresponde a la selección de fotografías del Archivo de Memoria Visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República. En este archivo se seleccionaron las imágenes en las cuales se identificó la presencia de rotulación en la arquitectura. Luego, se definió un ámbito geográfico claro, para analizar el comportamiento de una zona de la ciudad. Por este motivo, se abordaron solo las imágenes correspondientes a la carrera segunda, para establecer un comportamiento lineal en el paisaje urbano.

En cuanto al recorte cronológico, quedó definido por las fechas de las fotografías en el índice del archivo de memoria visual, de modo que la foto más antigua que muestra la

rotulación en la arquitectura de la carrera segunda es de 1986. El fin de este recorte cronológico corresponde a las fotografías tomadas personalmente en la carrera segunda para realizar el contraste entre las fotografías antiguas y la actualidad.

En consecuencia, se definió la rotulación en la carrera segunda entre las calles diez y quince, entre los años 1986 y 2021. Se desarrolló un estudio de carácter exploratorio, por medio del cual se buscó identificar el desarrollo arquigráfico de Ibagué a partir del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía. Este punto de partida corresponde a la concepción de la arquigrafía como archivo de memoria visual de arquitectura y urbanismo (Rozestraten et al., 2010) **[Figura 3]**.



Figura 3. Delimitación del área de estudio y recorrido definido.

Fuente: Elaboración propia (2021).

Al explorar el archivo de memoria visual, se encontraron 101 fotografías que contenían publicidad adosada a las superficies arquitectónicas, entre las carreras primera y quinta y las calles novena y 20, que configuran el centro de Ibagué, y corresponden, aproximadamente, a la extensión de Ibagué en 1935 (González-Calle, 2006; Francel-Delgado, 2017) **[Figura 4]**.

Sin embargo, para la configuración del estudio, se seleccionaron aquellas ubicadas en la carrera segunda, con el propósito de identificar las características de un eje vial que, si bien es céntrico, también nos puede mostrar las condiciones de periferia interior (López-Kapstein, 2010; Francel-Delgado, 2017), en el sentido de que la mayoría de las grandes transformaciones en la ciudad se operaron en la carrera tercera, o “Calle del Comercio” (Francel, 2015), y en la medida en que se aproximaba a la ribera del río Combeima, se desplazaban las condiciones de ciudad hacia las de periurbano (Espinosa-Rico, 2020; Abramovay, 2006).

Esta característica condujo a que, mientras la ciudad incorporaba arquitectura moderna durante la segunda mitad del siglo XX en el eje de la carrera tercera, entre la plaza de Bolívar y la calle 15, en la carrera segunda aún se conservan edificios historicistas que constantemente se degradan, tal como se apreciará en los diversos apartados temáticos. De este modo, la estética aplicada a la rotulación, muestra una constante jerarquía de la publicidad sobre la arquitectura, excepto en el caso específico del edificio Urrutia que, al estar frente a la plaza de Bolívar, ha sido protegido y conservado como bien de interés cultural.

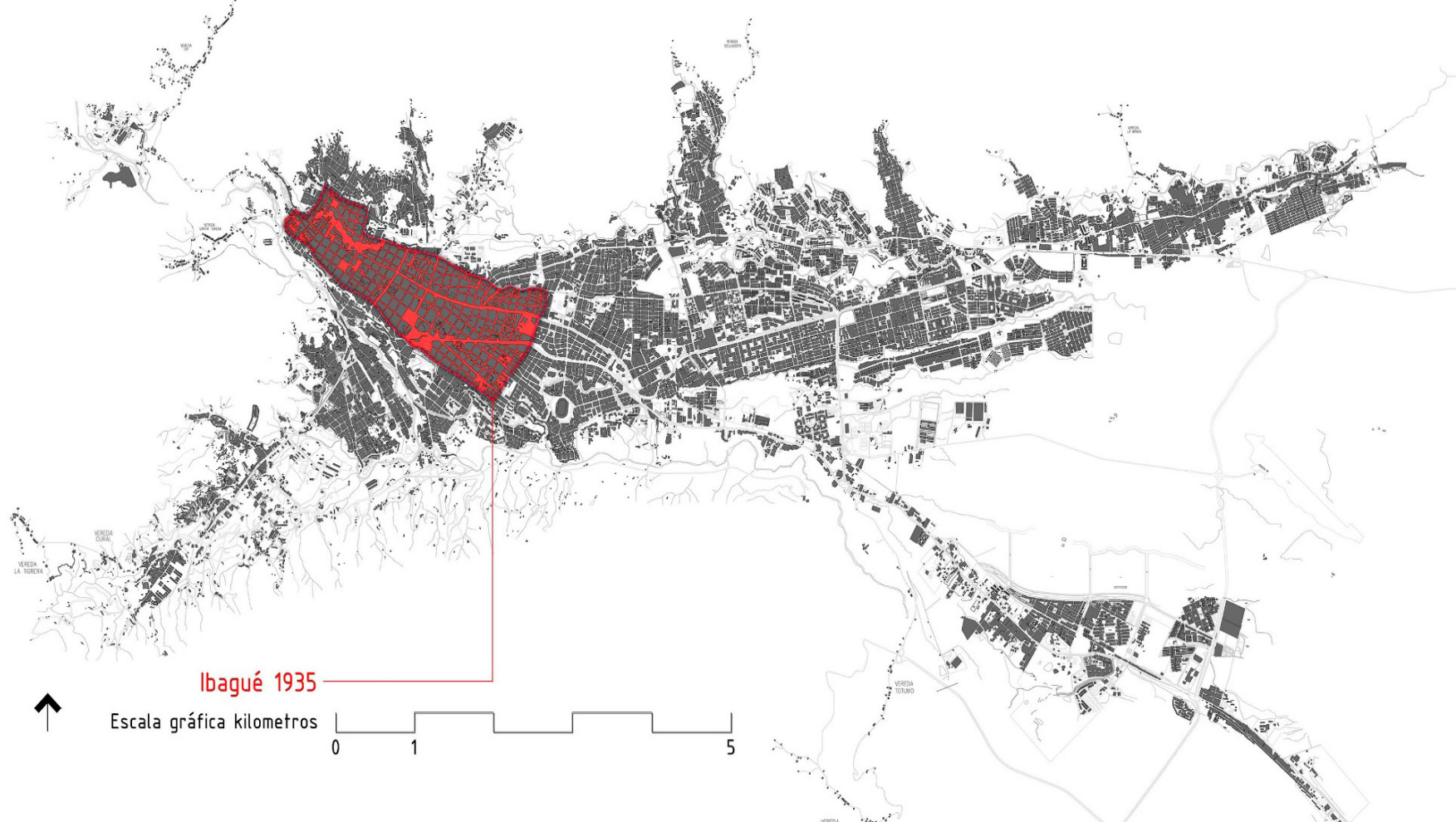


Figura 4. *Extensión de Ibagué en 1935, de acuerdo con las descripciones del plan urbanístico Ibagué Futuro. Elaborado por José Alejandro Ojeda.*

Fuente: (Sociedad Industrial de Ingeniería y Construcciones (SIDEICO) S.A., 1935)

2.2. Trabajo documental

La indagación sobre la cultura gráfica en Ibagué se realizó a partir del Archivo de Memoria Visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República. Este cuenta con la colección más importante a nivel local, relacionada con la imagen de la ciudad, por lo cual ha sido utilizada en múltiples publicaciones como una fuente inagotable de estudios de historia de la arquitectura y el urbanismo.

Este acervo fotográfico contiene imágenes de los principales personajes de la ciudad en diversos momentos, de la inauguración de edificios insignes, como la biblioteca Darío Echandía, el Banco de la República o la Gobernación del Tolima. Igualmente, testimonia la demolición de edificios patrimoniales y la presencia de la arquitectura vernácula o popular que perduró en Ibagué hasta la mitad del siglo XX.

Esta colección fotográfica merece el reconocimiento y valoración pública de la misión del Banco de la República, porque sin ella no tendríamos una memoria de la ciudad en el pasado. El banco compró a reconocidos fotógrafos locales como Daniel Camacho Ponce, conocido popularmente como El Tigre (Redacción El Tiempo, 2011; El Olfato, 2015), Miguel Alonso, Manuel García, Alberto Suárez Casas y David Oviedo Galeano. Las fotos de David Oviedo son las fuentes principales para este trabajo.

Además, el banco coleccionó las fotografías producidas en las más importantes casas fotográficas de la ciudad, como Foto Lux, Foto Tamayo, Foto Venus y la donación de Armando Polanco Ureña, como consta en el índice del archivo de memoria visual, en el que figuran 824 imágenes. Junto a este trabajo de búsqueda, selección y análisis de las imágenes, se exploró bibliografía complementaria sobre los conceptos de imagen de la ciudad y arquigrafía, que se trataron en el marco teórico. Además, se indagó en la bibliografía específica a nivel local que abordara directa o indirectamente el tema de la imagen asociada a las edificaciones.

Posteriormente, se pensó en un modelo que permitiera agruparlas y generar un análisis con contenidos espaciales. Por ello, en primera instancia, se ubicaron sobre un plano de Ibagué y se determinó que era necesario un recorte espacial, con el propósito de generar las bases del análisis, que se pueden extender, en un futuro, a un estudio que permita abarcar una extensión mayor.

2.3. El método analítico y sintético

Con respecto a los fundamentos para el análisis de los elementos gráficos presentes en la arquitectura, se atendió al método analítico, definido como la descomposición de la imagen en sus elementos constitutivos, para comprenderlos de modo aislado (Lopera-Echavarría, Ramírez-

Gómez, Zuluaga-Aristazábal, & Ortiz-Vanegas, 2010). Posteriormente, los análisis de las partes se vinculan para generar un sistema que sintetice sus interacciones (Martínez-Robayo, 2014). La síntesis es el proceso mediante el cual se pueden consolidar las reflexiones sobre la imagen que se operarán en el estudio arquigráfico de Ibagué.

En consecuencia, se seleccionaron las fotografías con mayor contenido de rotulación, atendiendo a la importancia del diseño gráfico como centro del estudio realizado. De este modo, se observó que, en las fotografías de los edificios de la carrera segunda, los elementos de diseño gráfico tenían mayor relevancia. Por este motivo, se seleccionaron siete fotografías de la carrera segunda entre las calles 11 y 15.

2.4. Sistema de clasificación Vox-ATypI

En tercera instancia, se realizó una descomposición de los elementos gráficos presentes en la arquitectura de las fotografías del archivo de memoria visual. A partir de ellas se desarrolló la clasificación tipográfica, la identificación de estilos y su relación con la superficie arquitectónica que les sirve de base.

Para ello, se utilizó como herramienta fundamental para el análisis visual, el sistema de clasificación *Vox-ATypI*, que permite clasificar los tipos de letra en once grandes

familias. Fue inventada por Maximilien Vox en 1952 y adoptado en 1962 por la *Association Typographique Internationale* (ATypI).

Este sistema de clasificación fue diagramado por Vox mediante la articulación de las fuentes tipográficas en zonas que componen un círculo, cuya zona exterior está compuesta por nueve categorías, como las humanísticas, garaldas, transicionales o realistas, didonas, mecánicas, lineales, incisas, scripts y manuales. En el siguiente círculo hacia el interior, se brindan algunos de los ejemplos de fuentes que se inscriben dentro de las categorías, como Bembo Garamond y Vendôme, dentro de las garaldas.

En el tercer anillo hacia el interior, se encuentran fuentes que comparten características de las nueve principales categorías, como la Grandjean, que está entre las garaldas y las transicionales. Finalmente, el centro del círculo se divide en tres zonas, correspondientes a las clásicas, las modernas y un espacio en blanco que corresponde a las caligráficas o de origen escrito [Figura 5].

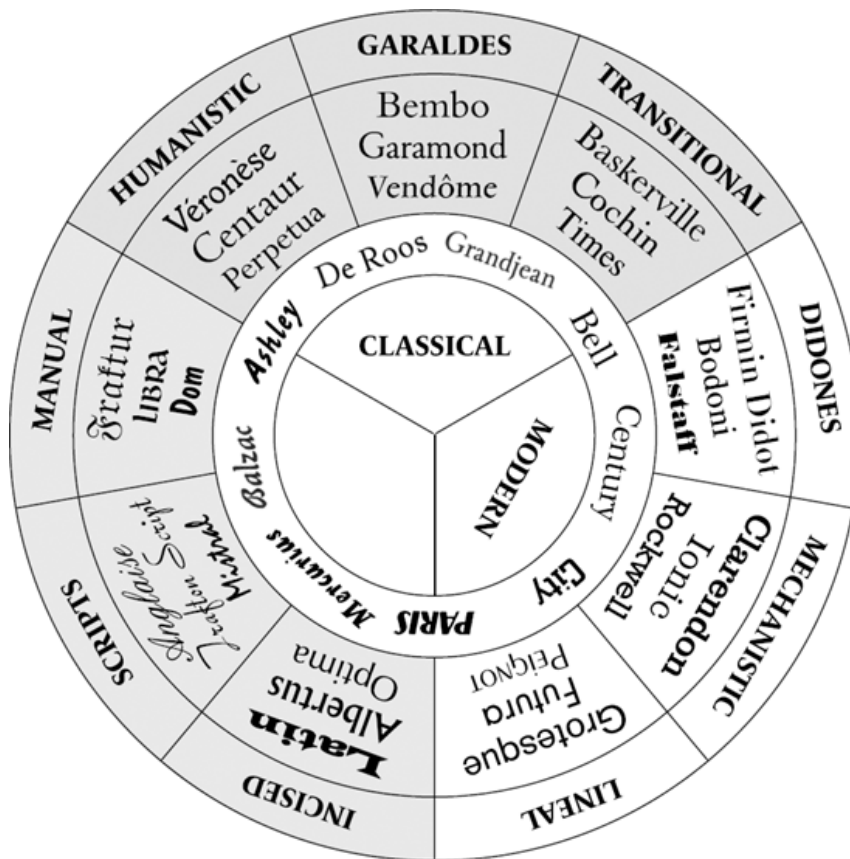


Figura 5. La clasificación esquemática de Maximilien Vox.

Fuente: (Haralambous, 2007)

Con base en este sistema de clasificación, se puede tomar una fuente y compararla con las características generales del gráfico para identificar su taxonomía, del modo que se observará en cada uno de los análisis presentados con respecto a la rotulación presente en la arquitectura de las fotografías históricas del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República. Los datos sobre las fotografías seleccionadas se sintetizaron en una tabla que contiene los elementos fundamentales a partir de los cuales se procedió a su estudio **[Tabla 1]**.

Tabla 1. Características y datos sobre las fotografías seleccionadas.

Ubicación de la imagen de estudio	Año	Nombre del establecimiento comercial	Actividad comercial	Categoría	Grupo	Modulación	Estilo	Remate
Edificio Urrutia carrera 2 con calle 10, esquina	1992	Colegio Moderno	Institución Educativa	Moderna	Lineales	Vertical	Bold	Sin
Carrera segunda con calle 11, esquina costado sur	1992	Alí Babá	Restaurante/ Cafetería	Caligráfica	Scripts	Sin modulación	Itálica	Sin
	1992	Alí Babá	Restaurante/ Cafetería	Moderna	Lineales grotesca	Vertical	Regular	Sin
	1992	Alí Babá	Restaurante /Cafetería	Moderna	Lineales grotesca	Vertical	Bold Condensada	Sin
Calle 11 con carrera segunda a primera	1992	Multi-Dotamos del Tolima	Papelería y fotocopiado	Moderna	Lineal grotesca	Vertical	Regular / Bold	Sin
Edificio López R. Carrera segunda número 12-50	1992	López R.	Almacén demuebles	Moderna	Mecana	Vertical	Bold	Rectilíneo
	1992	Hollywood	Peluquería	Moderna	Lineal neogrotesca	Vertical	Regular	Sin

Carrera 2 Calle 13 esquina costado derecho	1992	Todo Sport	Venta de uniformes	Moderna	Lineales grotesca	Vertical	Bold	Sin
	1992	Todo Sport	Venta de uniformes	Moderna	Lineales geométrica	Sin modulación	Bold	Sin
	1992	El Estanco	Distribuidora de licores	Moderna	Lineales grotescas	Vertical	Regular	Sin
Carrera segunda número 13-38	1992	Almacén Uno	Sin registro	Moderna	Lineales grotescas	Vertical	Regular / Bold	Sin
	1992	Almacén Uno «Banderines»	Sin registro	Caligráfica	Scripts	Sin modulación	Regular	Sin
	1992	No aplica	Droguería	Caligráfica	Scripts	Vertical	Regular	Clásico
Carrera segunda Calle 15, esquina	1986	La Rebaja	Droguería	Moderna	Lineal/Manual	Vertical	Bold	Sin

Fuente: Elaboración propia.

2.5. El método historio artístico

Para complementar el análisis de las fotografías históricas, se procedió a tomar fotografías de las construcciones en la actualidad, para generar un contraste. En él se pudo evidenciar el comportamiento y cambio de las relaciones entre la rotulación y la arquitectura, que dependen de la valoración de un edificio como patrimonio o de la necesidad de visibilidad en un entorno comercial.

Esta selección y análisis configura un repertorio o catálogo visual que permite observar los criterios, desarrollo y cambio de la arquigrafía o las relaciones que se generan entre el diseño gráfico y la arquitectura en el marco de la imagen de la ciudad.

Como consecuencia, a la clasificación Vox/ATypI se suma la identificación de patrones estéticos procedentes de las diversas corrientes, movimientos o épocas del arte, que incidieron en la concepción de los elementos gráficos.

Se podrá observar, entonces, cómo una fuente script en alguna rotulación se relaciona directamente con un concepto artístico Art Nouveau en la composición que le sirve de base, o cómo una fuente lineal en algún edificio se relaciona con la estética Art Déco que se aplica a sus diversas partes. De este modo, se brindan recursos para abordar las clases de diseño gráfico en relación con las historias compartidas con la arquitectura y el urbanismo.

3. Resultados

Como se ha puesto de relieve, esta investigación aporta un documento pionero en el análisis de la gráfica en la ciudad de Ibagué. Se desarrolla una valoración de la incidencia del ejercicio gráfico y sus procesos creativos a nivel local, teniendo en cuenta las tendencias artísticas que influyen en su quehacer.

Se encuentran siete momentos con características tipográficas diferentes, correspondientes a las manifestaciones encontradas en las fotografías del archivo de memoria visual. Estos configuran un recorrido espacial que conduce a la interpretación del espacio urbano en relación con la expansión del comercio y la preservación o destrucción de las edificaciones con las cuales interactúan, de modo que el lector encontrará un desarrollo espacial en relación con los criterios analíticos.

Estas estaciones del recorrido son la base para su incorporación en las actividades de pedagogía activa desarrolladas en la ciudad, que tienen como protagonista a la arquitectura, pero a las que se pretende nutrir a través

del reconocimiento de la importancia de la gráfica como configuradora de la imagen histórica de la ciudad, es decir, a las posibilidades de interpretación de la ciudad a partir de los elementos gráficos presentes en ella.

Esta relación con la imagen de la ciudad permitirá acompañar diversas estrategias pedagógicas que se han realizado en Ibagué como las biciclases (Acosta, 2017; Francel, 2019) y las caminatas o clases urbanas, dentro del concepto de periurbias, transigrafías, walksapes o el caminar por la ciudad como práctica estética (Hormechea, Uribe, & Francel, 2020; Careri, 2013).

Algunas de estas experiencias han sido coordinadas por los autores para la integración de los grupos de investigación de diversas universidades, como proceso inicial de exploración de la investigación en diseño gráfico en Ibagué, que busca aproximar a los interesados en el tema, hacia la valoración del diseño gráfico como constructor de la imagen de la ciudad.

Como se verá, es una consecuencia de la identificación de la importancia de reconocer la ciudad como núcleo de expresión a través del diseño gráfico. De modo que, en donde los arquitectos ven edificios y los urbanistas ciudad, los diseñadores gráficos reconocen la construcción de imágenes a través de su intervención en el espacio exterior e interior.

El desarrollo de la investigación permitió determinar las tendencias artísticas, los sucesos históricos que han influido en el desarrollo gráfico y los agentes que participan en la construcción de la identidad visual local, de acuerdo con las imágenes seleccionadas. Por ello, escuelas como la Bauhaus y Arts and Crafts son un punto de partida para

realizar el análisis gráfico en la ciudad de Ibagué (Francel, 2013). Se aporta, igualmente, una clasificación de las tipografías y su relación con las diversas corrientes artísticas presentes en las edificaciones, tomando como base la tabla de clasificación de características y datos de las fotografías seleccionadas.

Finalmente, el recorrido generado permite la identificación de unas tendencias que pueden ser verificadas, posteriormente, en otros ejes urbanos de Ibagué, a partir de los cuales se pueden revisar las coincidencias y divergencias que permitan generar un sistema interpretativo de mayores dimensiones, tanto en lo espacial como lo temporal, tomando como base los hallazgos en esta investigación.



4. Discusión

4.1. Patrimonio y rotulación

Para iniciar con el recorrido de la investigación nos situamos en la esquina de la calle 10 con carrera segunda, donde se encuentra ubicado el edificio Urrutia, que fue construido en el año 1923 (Bonilla-Mesa, 2010). Es un edificio emblemático de la ciudad, ya que se encuentra ubicado en el perímetro la plaza fundacional de Ibagué, actualmente denominada plaza Simón Bolívar.

La imagen superior izquierda, tomada en el año 1992, muestra que para aquella época operaba allí el Colegio Moderno (Bonilla-Mesa, 2011). Al extraer esa identidad gráfica, se puede identificar que el formato del diseño es apaisado, acorde a la baranda del balcón, que le sirve de base sobre la que se interpone, para no afectar la fachada. En la actualidad, se eliminó cualquier elemento que pudiera afectar la valoración total del edificio, por lo que las prácticas gráficas se han incorporado a la superficie de los muros **[Figura 6]**.



Figura 6. Edificio Urrutia. Carrera segunda con calle 10, esquina. Fotografía de David Oviedo (1992), a la izquierda, y fotografía propia a la derecha (2021).

Fuente: Número 557 del índice del Archivo de Memoria Visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República.

En la pieza gráfica se encuentra el nombre del establecimiento con gran protagonismo, debido a su ubicación. Sin embargo, visualmente no transmite ninguna sensación más que uniformidad. El diseño tiene aplicada una fuente tipográfica sin remates y con cuerpo geométrico, de estructura cuadrada, lo cual permite evidenciar la influencia de las vanguardias emergentes de los últimos tiempos (Weber, 1993).

A partir del sistema de clasificación Vox-ATpyI, que es la guía de identificación tipográfica, se ubica dentro del grupo de las modernas en el subgrupo de las lineales geométricas con una diferencia mínima entre las letras aplicando además la caja alta **[Figura 7]**.



Figura 7. *Edificio Urrutia en 1992. Fotografía de David Oviedo (1992).*

Fuente: Número 557 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República.

En la imagen de la derecha, que permite hacer una comparación visual y temporal del edificio, se pueden identificar los resultados del proceso de restauración y conservación del inmueble. Actualmente es una dependencia de la Universidad Cooperativa de Colombia, como se puede observar en una de las placas adosadas a su fachada.

En ella se puede constatar que la restauración se llevó a cabo en 2017 y se aprecia el rescate patrimonial de la construcción, por lo que el cuidado del edificio y las piezas gráficas en él, han sido generadas y tratadas con mayor planeación. Fueron concebidas para generar una integración armónica y atienden al concepto de la arquigrafía, es decir, a la comunicación visual lograda a través de los elementos gráficos aplicados en la arquitectura (Gimenez, 2015).

Esos elementos gráficos que se encuentran en la fachada del edificio son placas grabadas que contienen información tanto del inmueble como de la institución que opera en él. Su presencia es una manifestación de la búsqueda de adaptación de su identidad gráfica a la estructura del establecimiento.

En el caso de la *imagen b*, se puede visualizar una fuente tipográfica que, por sus características, se clasifica en el grupo de las modernas y en el subgrupo de las lineales, debido a que es una fuente sin serifa y su remate es redondeado, muy apropiada para la publicidad con un efecto de amabilidad como consecuencia de sus formas suaves.

En las *imágenes c y d* se encuentra una fuente tipográfica con remate clásico tallada directamente en la fachada del edificio, que evoca la antigüedad y elegancia de la Edad Media. Por sus características se ubica en el grupo de las caligráficas, que se puede asociar a la gótica script. En la *imagen d*, se encuentra tallada otra fuente tipográfica, esta vez con el propósito de datar información respecto a la construcción y restauración, pero que se integra al edificio sin el propósito de ser destacada, es una tipografía que imita la escritura manual de inspiración caligráfica con un contraste bastante acentuado entre trazos gruesos y trazos delgados, con ligaduras entre la mayoría de sus caracteres y sus terminales guardan relación entre sí [**Figura 8**].



Figura 8. Detalles publicitarios en la fachada del edificio Urrutia (2021).

Fuente: Elaboración propia (2021).

4.2 La expansión comercial

En la imagen superior, que data de 1992 se puede ver una construcción de uso mixto, residencial en la segunda planta y comercial en el local esquinero del primer piso. El uso comercial de solo una parte de la edificación indica que el inmueble fue concebido para articularse con una zona comercial de bajo impacto, pero que rápidamente se tornó en el uso protagónico. De este modo, al comparar los usos en la actualidad, se puede observar en la foto inferior que toda la primera planta ha hecho una transición hacia la operación de establecimientos comerciales.

Se puede observar que actualmente esa expansión del uso comercial consta de cuatro locales, cada uno con una identidad gráfica que compite con las otras por la visibilidad, evidenciando el protagonismo que se le ha dado a los colores para resaltar tanto la marca como el espacio utilizado, lo que conlleva una saturación del paisaje que carece de armonía **[Figura 9]**.

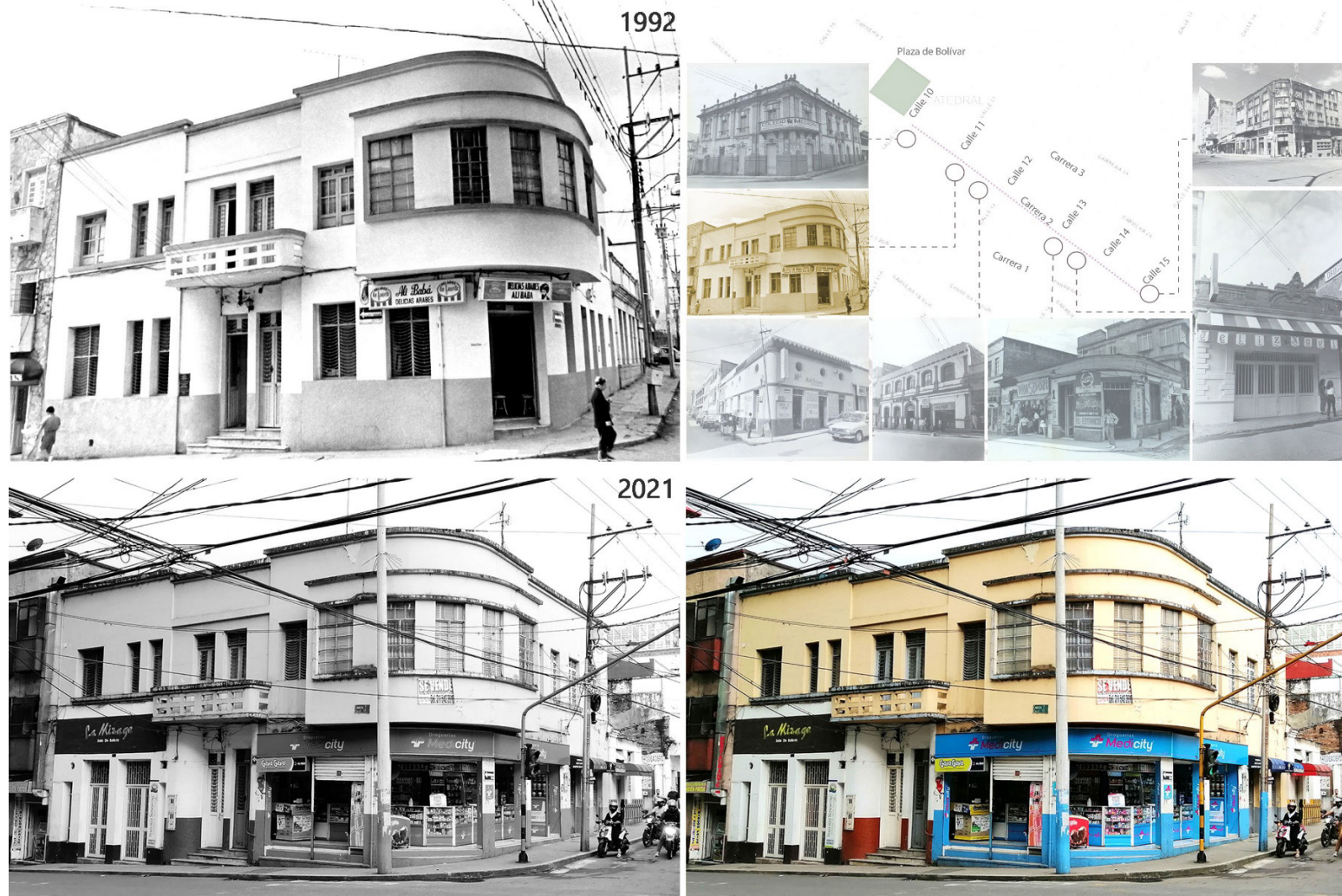


Figura 9. Carrera segunda con calle 11, esquina, costado sur. Fotografía de David Oviedo (1992).

Fuente: Número 558 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía de Banco de la República.

A continuación, en la **Figura 10** se realiza un acercamiento a las gráficas comerciales instaladas sobre la esquina en 1992. En ellas se puede identificar que los productos en auge, o de fortalecimiento de marca, patrocinan la rotulación de los lugares comerciales, como sucede en el aviso elaborado por Helados La Fuente, que figura a la izquierda, y el aviso patrocinado por Colombiana, ubicado a la derecha, una marca nacional de gaseosas, con incidencias relevantes en la historia de la ciudad (Alvarez & Francel, 2018).

La propuesta gráfica es sencilla, sin predominio de colores, solo se busca identificar un espacio, lo que permite inferir que en esos años no era muy destacado el ejercicio del diseño gráfico en la ciudad y también que dependía de ese patrocinio que brindaban los productos emergentes para fortalecer su marca a través de esa pieza gráfica de rotulación comercial (García-Roig, 2011).

A partir de un análisis comparativo se evidencia cómo cambia de manera gráfica y jerárquica la información entre un letrero y el otro. En la rotulación de la izquierda se ubica primero el nombre del establecimiento en un tamaño grande y haciendo uso de la caja alta y baja en una fuente tipográfica, de inspiración caligráfica. Debajo del nombre se encuentra el eslogan, en un tamaño más pequeño, pero haciendo uso solo de la caja alta, en una fuente tipográfica

lineal sin contraste en su estructura, que podríamos relacionar con las grotescas que tuvieron principal impacto en el desarrollo publicitario por esos años por su fácil lecturabilidad (Muñoz, 2015).

En la rotulación de la derecha existen cambios notables, como en la disposición del mensaje, en la que primero va el eslogan que contextualiza a los transeúntes, como factor que invita a la apropiación del espacio (Chaos-Yeras, 2018). Debajo de él se encuentra el nombre del establecimiento comercial.

La otra variación es el uso de una sola fuente tipográfica de clasificación lineal sin contraste en los trazos. Por lo tanto, prevalece la ausencia jerárquica a nivel visual de los textos. Sin embargo, el objeto novedoso es una imagen ilustrativa de Aurelio Baldor, con el propósito de evocar el lugar al que correspondía la comida allí preparada.

La estrategia visual obedece a principios muy claros, consistentes en que las franjas laterales de las cajas de luz están reservadas para la presencia de la marca patrocinadora, como La Fuente y Colombiana, y el espacio central es el asignado para el establecimiento comercial. Al analizar tanto las fuentes como la imagen de Baldor, es claro que no existe una identidad generada para el local, sino un impulso a través de las grandes marcas.

Este tipo de estrategias podrían generar cierta homogeneidad dentro de los lenguajes utilizados para configurar la imagen de la ciudad. Sin embargo, carecen de una estandarización de tamaños, como se observa entre las mayores dimensiones de la pieza patrocinada por La Fuente. Igualmente, la falta de armonía entre las fuentes y los defectos en la articulación entre los pies de amigo y los avisos, generan finalmente elementos caóticos, cuyo propósito comercial dista de la generación de equilibrio en el entorno gráfico asociado a los usos comerciales **[Figura 10]**.



Figura 10. *Detalles de Delicias Árabes Ali Babá.*

Fuente: Elaboración propia a partir del número 558 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía de Banco de la República.

A continuación, se puede apreciar la fachada gráfica de la construcción y observar que ha hecho una transición hacia el fortalecimiento del sector comercial. El color ha tomado un notorio protagonismo en los fondos de la identidad gráfica de los establecimientos comerciales. Encontramos en esta fachada fuentes tipográficas que se pueden clasificar de la siguiente manera:

1. Boutique de ropa *La Mirage*. Fuente tipográfica basada en la escritura a mano, de terminales rectos y gruesos, sin remates, sin coherencia en la palabra con respecto a la modulación. De acuerdo con esas características se clasifica en el grupo de las scriptas. Evoca sobriedad y elegancia, acorde con su ejercicio comercial y sus consumidores potenciales.
2. Tienda naturista *La casa verde*. Rotulación sencilla, conserva el blanco de fondo y trata las tipografías con jerarquía de color y tamaños para transmitir un mensaje concreto. La fuente tipográfica aplicada se clasifica en el grupo de las lineales/palo seco de tipo neogrotesca con trazos modernos y de poco contraste.

3. Droguería *Medicity*. Fuente tipográfica moderna, lineal, neogrotesca con características de expansión en su estructura y un poco de inclinación en su eje.

A partir de estas observaciones se visibiliza la transformación de la ciudad en función del comercio. No hay unidad gráfica a nivel de ciudad ni parámetros básicos que regulen el uso de las fachadas de las construcciones para ser más amables con el entorno social y cultural, lo que conlleva a que la comunicación se vuelva invasiva, genere ruido visual y evidencie la competitividad gráfica en el uso extremo de los colores para destacar entre tantas pautas publicitarias. Es pugna por el protagonismo, se trasluce en una disonancia gráfica urbana [Figura 11].



Figura 11. *Panorámica de la construcción con publicidad en la primera planta.*

Fuente: Elaboración propia (2021).

4.3. La inversión del proceso

A partir de la fotografía de la carrera segunda con calle 11, se puede identificar que en este establecimiento comercial pasó lo contrario a lo que se observó en las anteriores imágenes de análisis comparativo. En esa época, la edificación fue esencial para el posicionamiento publicitario de la papelería que allí funcionaba. Las dos fachadas sirvieron de bastidor para dibujar letras y se ve claramente la influencia de los nuevos movimientos y los lenguajes tipográficos derivados de la Revolución industrial.

Son tipografías modernas, lineales, de tipo grotescas, como se puede clasificar el predominio existente en la imagen de referencia, pero que a la vez evidencia una mixtura de influencias, ya que, al “dibujar letras”, también se pueden clasificar en el grupo de las scriptas, debido a la técnica de ejecución.

En la imagen comparativa de la derecha hay un contraste notable. Desaparece la publicidad dibujada sobre la fachada

y se reemplaza por un aviso industrializado que marca con claridad la extensión espacial del local. Esta estrategia es reiterada por la transformación física del inmueble, en el que se amplían los vanos y, en consecuencia, la marquetería es reemplazada por superficies acristaladas que vinculan el espacio interior con el exterior para visibilizar los productos.

Poco a poco, las características arquitectónicas que definieron la primera mitad del siglo XX, van dando paso a un tipo de acristalamiento con el que se desintegra la arquitectura para hacerla desaparecer, de modo que el único obstáculo entre el consumidor y el producto, es la superficie de vidrio. Igualmente, el cromatismo que enfatizaba la corniza en zigzag es reemplazado por un color homogéneo que tiende al uso del muro como una superficie para la rotulación, sin la valoración de las características arquitectónicas precedentes, lo cambia sustancialmente el paisaje de la ciudad y va borrando las huellas de su propia historia (Francel-Delgado, Ojeda-Alvarado, & Bonilla-Marín, 2017) [**Figura 12**].



Figura 12. Calle 11 con carrera segunda. Fotografía de David Oviedo (1992).

Fuente: Número 559 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República.

Las edificaciones, que inicialmente fueron residenciales, se convierten en establecimientos, parcial o totalmente, comerciales. La rotulación de esta panadería se realiza en otros soportes gráficos, como la impresión sobre banner y se instala sobre estructura metálica para tener la posibilidad de aplicar iluminación. La fuente tipográfica que la compone cuenta con características de débil contraste.

Se aprecia la modulación variable entre los caracteres. Las ascendentes superan la altura de las mayúsculas y, según estas características, se clasifica en el grupo de las garaldas, con algunos detalles del grupo de las humanas. Las acompaña la descripción del establecimiento “panadería y pastelería” en un tamaño pequeño y en tipografía lineal, evidenciando la jerarquía visual aplicada.

En la imagen de detalle, se identifica el proceso de generación de marca durante la segunda mitad del siglo XX, pues en la esquina superior derecha se encuentra el logotipo MDT, correspondiente a Multidotamos del Tolima, lo que denota parte de los procesos de exploración tipográfica en auge en la ciudad **[Figura 13]**.



Figura 13. *Detalles comparativos.*

Fuente: Número 559 del índice del Archivo de Memoria Visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República.

4.4. Las permanencias

Ubicado sobre la carrera segunda, al costado sur, se encuentra este edificio que se conserva en buen estado, en el que no se han operado transformaciones sustanciales derivadas del ejercicio comercial. Comparativamente, se puede identificar la variación en las rotulaciones, principalmente respecto a los tamaños. En la imagen de la izquierda, correspondiente a 1992, hay un primer aviso compuesto solo por letras de manera individual, flotantes, integrándose a la fachada, sin ser invasivas. Contrastan con el fondo de la pared y transmiten prestigio. La fuente tipográfica se puede clasificar en el grupo de las modernas, del tipo de las mecanas, ya que sus características están compuestas por su serifa y trazo de grosor similar, pero de remate rectilíneo **[Figura 14]**.



Figura 14. Edificio López R. Carrera segunda, número 12-50. Fotografía de David Oviedo (1992).

Fuente: Número 561 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República.

Esta es una evidencia de la transformación de las tipografías y las corrientes gráficas expandidas a partir de la Revolución industrial y el comercio mundial, que desencadenó la creación de la identidad corporativa y la publicidad (Carrillo-Chávez, 2018). En las imágenes de detalle en la figura se aprecia la exploración de marcas y el uso de las fuentes tipográficas para la generación de identidad gráfica, aún de manera embrionaria, en lo que se puede identificar un momento importante para el inicio del diseño gráfico en Ibagué aplicado a las piezas publicitarias.

Como se mencionó, hacia la segunda mitad del siglo XX se propulsó la identidad gráfica de algunos establecimientos con base en la promoción de las grandes marcas, que buscaron posicionamiento a través del modelo de patrocinio de las piezas publicitarias, en las que el local específico ocupaba un tamaño secundario a nivel visual.

Inicialmente, correspondía a aquellos letreros donde solo se usaban fuentes tipográficas para identificar el local, mientras que las gráficas eran protragónicas para la gran marca. Luego, a la tipografía se le incorporaron imágenes de acompañamiento, como en el letrero de Ali Babá.

En este caso, la imagen de referencia corresponde al aviso patrocinado por Coca-Cola, cuya presencia identificamos fácilmente y se ubica en la margen inferior de un letrero de formato vertical, dentro de un esquema claro del pop-art. Sin embargo, la marca del local no se pudo identificar plenamente, aunque se puede deducir que es un

restaurante o cafetería. La diferencia con respecto a otras rotulaciones de este tipo es que aquí existe una composición entre tipografía, formas y aplicación de colores en la identidad del establecimiento, en lo que se puede rastrear la incoportación de elementos gráficos a las marcas locales.

En el último aviso de los detalles, ubicado en la margen derecha, observamos el detalle de la rotulación de la peluquería Hollywood. El letrero genera a sus posibles consumidores una connotación de distinción, internacionalidad y elegancia a partir de la gradación por tamaño como estrategia de proyección de un mensaje en el espacio.

El intento compositivo es fallido con respecto a los elementos gráficos que acompañan la fuente tipográfica y de ella se puede decir, según sus características, que se ubica dentro de ese grupo de las modernas, propia de la época. Tiene como propósito, comunicar de manera clara. Es una fuente palo seco, sin remates, que aplica solo la caja alta para destacarse en el espacio, con trazos uniformes y de estilo condensado, neogrotesca.

Toma como base el icónico letrero de Hollywood en Los Ángeles, California, con lo que se enmarca en la transmisión de mensajes centro-periferia, que tratan de enlazar las estéticas de la principal industria cinematográfica mundial, con las expectativas de apariencia de una población sin desarrollo cinematográfico [Figura 15].



Figura 15. *Detalles de avisos sobre la fachada.*

Fuente: Número 561 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República.

Regresando a la actualidad, y recordando que el edificio no ha tenido cambios estructurales ni de fachada con respecto al desarrollo gráfico de la ciudad, se evidencia que la construcción ha pasado a un segundo plano, debido a la competencia publicitaria en relación al tamaño de las rotulaciones. Con el paso de los años se han perfeccionado o surgido estructuras, técnicas para la aplicación de las artes gráficas y también se ha incrementado el ejercicio de la industria gráfica en la ciudad. Eso conllevó a la reducción de costos, por lo que se deduce que sea uno de los factores que incide en el tamaño de las piezas publicitarias. Estas se compran por metro cuadrado, abaratando costos, pero no se genera conciencia sobre la incidencia de la imagen en la percepción del paisaje.

A partir de la descomposición de la gráfica actual, en este edificio se encuentra un salón de belleza donde anteriormente estaba el almacén López R., *Maxi belleza niña bonita*. En la rotulación de esta peluquería se evidencia el trato de los conceptos de diseño y composición en cuanto al manejo de los elementos, como el uso de máximo tres colores para desarrollar un equilibrio y un isologo propuesto para simplificar la imagen y establecer la identidad gráfica del establecimiento. En cuanto a la fuente tipográfica seleccionada, se trata de una con eje de modulación oblicuo, de débil contraste y de remates amplios con un estilo itálico, características que la ubican entre el grupo de las clásicas, humanas.

Según el registro fotográfico de 1992, en el lugar en que se encontraba un restaurante o cafetería, se ubica ahora un parqueadero de motos. Su identidad gráfica es un letrero que jerarquiza la información a partir del tamaño y el color en las fuentes, lo que permite deducir que su único objetivo es informar, visibilizarse.

En ese sentido, su tipografía se clasifica en el grupo de las modernas, lineales del tipo de las grotescas y con un estilo bold, pero condensado. Utilizan solo la caja alta para reforzar el alcance de su propósito como establecimiento. Finalmente, se encuentra nuevamente la peluquería Hollywood.

A partir del análisis comparativo, se puede reconocer su trayectoria de más de 30 años en la ciudad y la evolución de su identidad gráfica en ese espacio temporal. En cuanto a color, no se puede valorar, pero a nivel compositivo se puede observar cómo existe una renovación tipográfica. En ella se hace la transición en el mismo grupo de las modernas, de una palo seco a una fuente didona, que se caracteriza por tener un contraste muy fuerte entre sus trazos, de modulación vertical y con remates perfectamente verticales.

Respecto a los elementos gráficos que componen su diseño publicitario, conserva ornamentaciones para continuar con la línea gráfica de su versión anterior. En este diseño incorporó un eslogan, el rostro de una mujer, la dirección y un adorno Art Nouveau, compuesto por volutas provenientes de las hojas de acanto (Silverman, 1989). A nivel compositivo, son muchos los elementos que no se integran de manera óptima como para desarrollar una identidad de marca potente, algo que evidencia la ausencia del diseño gráfico profesional aplicado **[Figura 16]**.



Figura 16. Detalles gráficos en la fachada del edificio López R. en la actualidad.

Fuente: Fotografía propia (2021)

4.5. La degradación de la arquitectura. La invasión de la rotulación



Figura 17. Carrera segunda con calle 13, esquina, costado sur. Fotografía de David Oviedo (1992).

Fuente: Número 563 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Dario Echandía del Banco de la República.

En la carrera segunda con calle 13 se encuentra una edificación de una sola planta, en la que se evidencia, según su análisis temporal comparativo, que no ha sido intervenida de manera estructural. El único cambio que se percibe es la cubierta, en alto nivel de degradación, a pesar de que es una construcción que podría convertirse en un lugar de referencia en la ciudad, particularmente por la zona comercial en la que se encuentra y porque conserva las molduras características de la arquitectura historicista a principios del siglo XX (Jaramillo-Medina, 2002).

Iniciando con la descomposición gráfica para valorar sus cambios en relación con la imagen, se puede identificar que su estructura comercial está compuesta por dos establecimientos, un almacén de deportes o uniformes y un distribuidor de licores. Como primera observación, existe la relación paradójica entre las dos actividades, evidente en la actualidad en la financiación que se realiza del deporte a través de los impuestos al licor.

La rotulación del almacén Todo Sport inspira movimiento, tiene dinamismo, debido a las formas de las letras y, por lo tanto, concuerda con el propósito del

punto de venta al ser de carácter deportivo. Este tipo de expresiones que apelan al movimiento, pertenecen al ámbito del *Streamline*, o línea de progreso, perteneciente al Art Déco (Pérgolis, 2012). El letrero elaborado en una lámina de formato apaisado se compone únicamente por fuente tipográfica en relieve que implementa en la palabra “Todo”, escrita en castellano. El uso de la caja alta es de modulación vertical y trazo uniforme, sin remate y de estilo bold condensado, por lo que se ubica en la categoría de las modernas en el grupo de las lineales grotescas.

En la palabra “Sport”, escrita en inglés, se aplicó la caja alta y baja con una exploración tipográfica al extender el brazo de la S por encima de la línea superior del renglón. Es una tipografía geométrica de trazo único, sin modulación, de estilo bold. Pertenece a la categoría de las modernas y al grupo de las lineales geométricas. A continuación, en la *imagen a* se amplía para visualizar más el detalle de la descripción [Figura 18].



Figura 18. *Detalles de Todo Sport.*

Fuente: Número 563 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República.

En la imagen se encuentra una ampliación de detalle que corresponde a una rotulación que se encuentra sobre la fachada que se ubica sobre la calle 13. En ella se aprecia una variación en la disposición de las palabras. Es consecuencia de la adaptación de la gráfica al espacio disponible para la implementación del letrero. En esta versión, las dos palabras aplican la caja alta y utilizan la fuente tipográfica en la palabra “Todo” de la fachada principal.

Junto a este almacén de ropa y en el local esquinero de la edificación, se encuentra una distribuidora de licores con el nombre de El Estanco. La fachada del inmueble toma protagonismo al ser el soporte sobre el que ocurre todo el desarrollo publicitario del lugar. Se puede resaltar la constante, según el registro fotográfico que, en la época y hasta la actualidad, las grandes marcas o posicionadas, patrocinaban las rotulaciones en establecimientos como restaurantes, cafeterías, salones de onces y, en este caso, en la distribuidora de licores.

A pesar de identificar variedad en las rotulaciones de esa fachada, hay una constante en la fuente tipográfica, por lo que una sola fue utilizada para todos los avisos allí pintados. Pertenecen a la categoría de las modernas, en el grupo de las lineales grotescas, aquellas que evidenciaron la influencia de los movimientos de vanguardia y síntesis de las formas. Es una tipografía de trazo único sin remates y de modulación vertical.

Su estética es una herencia del nacionalismo cosmopolita (Martínez, 2001), expresado en los regionalismos, evidentes en el “Tolima, tierra firme” y “Consuma lo nuestro”. Las montañas en referencia al paisaje y al espacio de producción del aguardiente, tratan de enfatizar las raíces para la construcción de una cultura regional. Sin embargo, emerge la paradoja de Pepsi, como gran marca patrocinadora de la publicidad, que hace parte de la configuración de las nacionalidades o las regionalidades dentro de un sistema comercial global [Figura 19].



Figura 19. *Detalles de rotulaciones.*

Fuente: Número 563 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República.

Actualmente, en el local esquinero hay una distribuidora de artículos para belleza, Lumeli. Nuevamente, se compone en un formato horizontal, pero esta vez no sobre una lámina, sino sobre lona en estructura metálica. Como consecuencia de las tecnologías en sistemas de impresión digital, se imprime a gran formato para establecer un desarrollo gráfico de longitud continua. En este caso, se delimita en una sola superficie todo el establecimiento.

Siguiendo con la característica de recibir el patrocinio por parte de las marcas que se venden en el lugar, la marca Artipel's se encargó de su elaboración. En esta pieza gráfica

se encuentran muchos elementos que podrían confundir al consumidor, por lo que no va a generar una recordación de la marca, sino que el usuario preferirá referenciarlo con la ubicación del lugar. Se percibe una ausencia efectiva en la estructura de composición con la presencia de tantos elementos gráficos que no comunican como una unidad, además, porque para esta fecha el uso del color se destaca entre todos **[Figura 20]**.



Figura 20. Aviso de Lumeli.

Fuente: Fotografía propia (2021)

La identidad gráfica de Artipel's está compuesta por tres fuentes tipográficas. La palabra "Distribuidora" tiene aplicada una tipografía de categoría moderna en el grupo de las didonas, las cuales se identifican por su fuerte contraste en sus trazos, por su modulación vertical y sus remates horizontales, el estilo aplicado es bold, posiblemente con el objetivo de jerarquizar la información.

La palabra "Artipel's" tiene un isotipo creado a partir de la A y la integración con unas tijeras. El resto de la palabra corresponde a una tipografía moderna lineal del tipo geométrica con algunas variaciones, extensión de la pierna de la S para generar un soporte y continuidad en la palabra. El resto de la información se compuso con tipografía de categoría moderna lineal grotesca.

Seguidamente, se encuentra el local donde se ubicaba el almacén Todo Sport. Actualmente hay un almacén que vende artículos para el hogar. La jerarquía la desarrollaron en relación con los tamaños y el color. Todas las líneas se encuentran centradas respecto al formato. La fuente tipográfica corresponde a la categoría de las modernas lineales del tipo neogrotescas, con modulación vertical, con poco contraste en los trazos y en esta imagen fue aplicado el estilo bold. Los textos están acompañados por imágenes de referencia de los productos que venden en el lugar pero con falla compositiva, ausencia de aire entre ellos y la tipografía e imágenes sin recortar, lo que aumenta el ruido visual **[Figura 21]**.



Figura 21. Detalle de la publicidad actual.

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, se encuentra la tienda deportiva Silueta, con una propuesta gráfica mejor planteada, más limpia y con atención al propósito de la rotulación, que es identificar un lugar (Ayuso-Guzmán, 2019). Se observa el contraste entre dos fuentes tipográficas. La primera se categoriza entre las manuscritas del grupo de las scriptas, ya que imita la escritura manual, tiene variación en los trazos y en la modulación.

También, se refleja el contraste entre tres colores que fortalecen la percepción de la imagen. La tipografía de contraste es palo seco de estilo regular en caja alta. Adicionalmente, se puede ver como las estructuras influyen en el paisaje urbano, en la publicidad y son utilizadas como soporte para el posicionamiento de las identidades corporativas **[Figura 22]**.



Figura 22. *Detalle de Silueta.*

Fuente: Fotografía propia.

En el aviso de mayores dimensiones que completa el inmueble analizado, se observa el almacén Maracaná, una tienda deportiva de amplia trayectoria, en la que se encuentra una fuente tipográfica de categoría modernas en el grupo de las mecanas, pero con terminaciones redondeadas, de trazo único y con modulación vertical. En el eslogan que la acompaña, el uso de la tipografía es de inspiración caligráfica del grupo de las scriptas, de modulación oblicua y contraste en sus trazos **[Figura 23]**.



Figura 23. Aviso del almacén Maracaná.

Fuente: Fotografía propia.

4.6. La renovación total



Figura 24. Carrera segunda, número 13-38. Fotografía de David Oviedo (1992).

Fuente: Número 564 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del banco de la República.

La **Figura 24** evidencia la transformación de la ciudad en los últimos 30 años. Nos permite visualizar, a la izquierda, una construcción de una sola planta, con ornamentación historicista en su fachada. En ella funcionaba el Almacén Uno, reiterado en la rotulación en forma de número uno, que contiene la información textual de la denominación del establecimiento. La forma del rótulo es novedosa para la época, al compararla con los demás estilos presentes en las fotografías seleccionadas y muestra la búsqueda de reiteraciones entre formas, mensajes y símbolos sintéticos.

La tipografía al interior del contenedor numérico, se categoriza como una moderna lineal, pero tiene variaciones, en el sentido de que su estructura es cuadrada. No tiene modulación. Se pueden visualizar unos banderines que penden del parasol y en ellos se encuentra una fuente tipográfica de categoría caligráfica del grupo de scriptas.

Nuevamente, en la fachada del edificio encontramos letras pintadas de la categoría caligráfica. Se debe a que esta era la técnica y los soportes para la rotulación de algunos establecimientos comerciales, como resultado del movimiento Arts and Crafts que se desarrolló en el país a partir de la presencia salesiana y que se expandió rápidamente durante la primera mitad del siglo XX (Soto-Mancipe, 2012).

Finalmente, se puede apreciar, a partir de la imagen, que no solamente se rotulaba con modernas lineales. Sobre la culata del edificio contiguo, a la derecha, hay un letrero sobre lámina con letras pintadas a mano, pero con características de las clásicas y con estilo regular semicondensada [**Figura 25**].

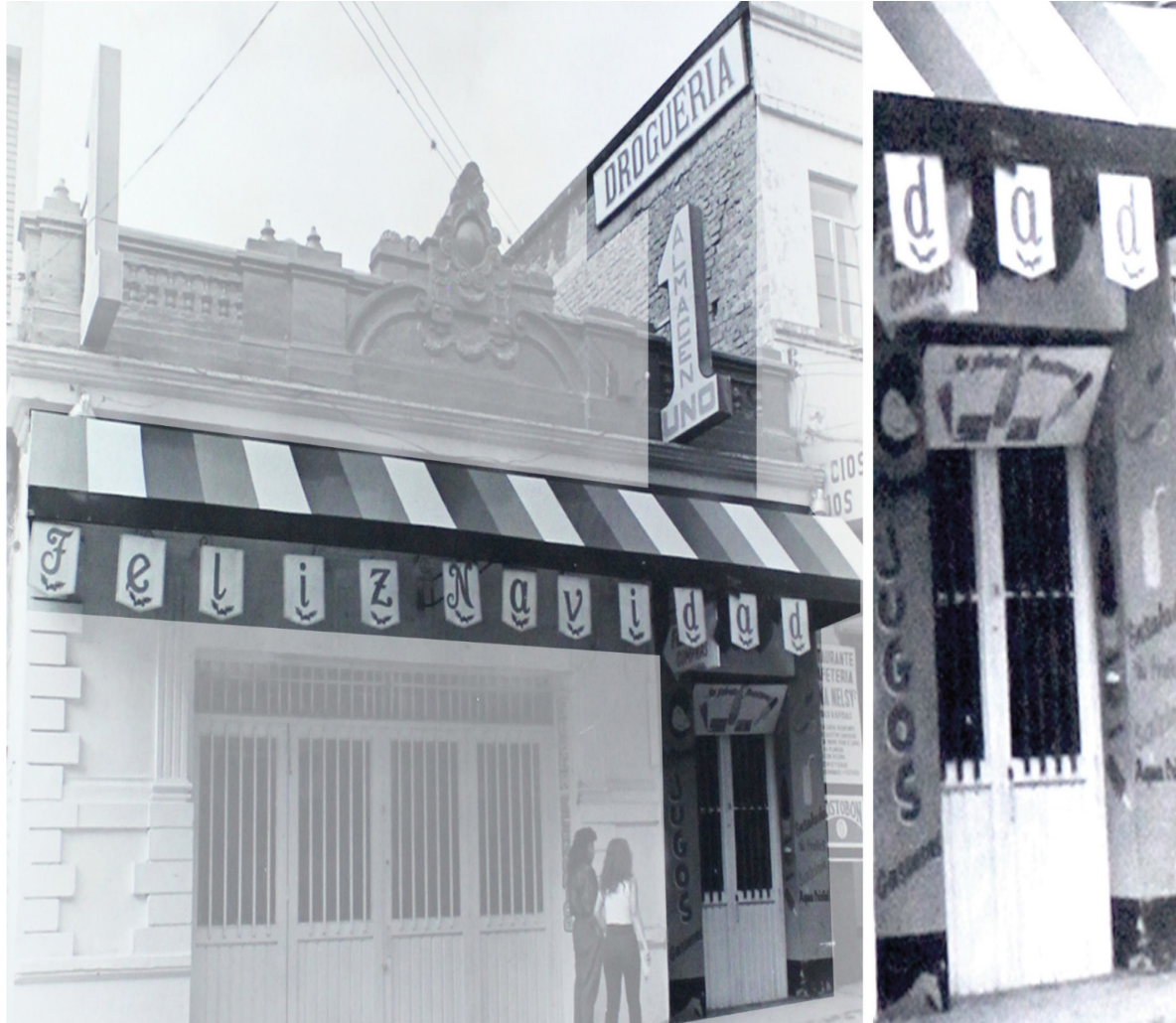


Figura 25. *Detalles en la fachada del Almacén Uno.*

Fuente: Número 564 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del banco de la República.

La construcción historicista del Almacén Uno fue demolida hace aproximadamente una década y se construyó un edificio que corresponde al Hotel Dulima. Tiene una rotulación bastante agradable, muy limpia a nivel compositivo y visual. Se evidencia un desarrollo de identidad gráfica en relación con el entorno, con clara influencia vanguardista y aplicación de nuevos soportes e insumos de las artes gráficas.

Se compone en un formato apaisado, cubriendo la longitud horizontal de la fachada. La combinación del color plata y el azul, trae la connotación de elegancia y distinción,

acorde a la actividad comercial del establecimiento. La fuente tipográfica utilizada se podría clasificar en la categoría de las clásicas, en el grupo de las reales o de transición, debido a que tienen un estilo antiguo, pero al mismo tiempo son cuidadas para ser modernas. Su modulación es vertical y tiene un contraste medio con terminaciones de remate clásico. En esta identidad se evidencia la incidencia del desarrollo profesional del diseñador gráfico, como consecuencia de la existencia de programas universitarios en Ibagué, a través de los cuales se mejoran las prácticas de concepción y ejecución de las obras **[Figura 26]**.



Figura 26. *Detalle del aviso del Hotel Dulima.*

Fuente: Fotografía propia (2021)

Para contextualizar el nombre del hotel, se considera importante compartir un segmento de su historia oral y la imagen del monumento en honor a la cacica Dulima, que inspiró claramente la creación de la identidad gráfica del hotel.

Dulima, “surgida de las nieves” o Ibanasca protectora indígena de los nevados de los cuales la tierra tolimense es rica en ellos.

Era una valiente cacica nacida cerca al volcán Machín; Ibanasca era la sacerdotisa y líder de su tribu los Dulimas, indígenas que habitaban la zona del cañón del río Combeima, también era su protectora medicinal, como una especie de chaman. Defendió fielmente su raza y su tierra mostrando sus cualidades de guerrera cuando los españoles llegaron a tierras tolimenses y quienes acusándola de bruja la quemaron viva. (García, 2017)

Existe una discusión sobre los dos nombres de Dulima e Ibanazca, debido a que Dulima correspondería a un topónimo, o nombre de un lugar, que se compone de la partícula *Dul*, cuyo significado es hielo y *Aima*, con el que se designa a la tierra, de modo que su significado sería tierra o país del hielo. Dulima constituye el origen de la denominación del departamento del Tolima.

Ibanazca se compone de la partícula *Iba*, que significa alto o sagrado y *Nazca*, en referencia al agua, la lluvia y las tormentas, por lo que pertenece tanto al campo de lo sagrado, en el que se identifica a una mítica sacerdotisa o líder indígena, condenada a la hoguera en tiempos de la colonia española en América por resistirse a la conversión al cristianismo (Francel, 2019).

En ese sentido, el monumento en homenaje a la cacica Dulima sería realmente a la sacerdotisa Ibanazca, cuyo santuario se ubicaría en Dulima, el país o tierra del hielo o de la nive, correspondiente al nevado del Tolima o al actual parque natural de los nevados, como extensión del concepto.

Este monumento hace parte de las orientaciones artísticas derivadas del movimiento indigenista, cuya figura principal en el Tolima fue Julio Fajardo Castilla, escultor, pintor, diseñador de mobiliario para electrodomésticos y quien, inclusive, diseñó su propia casa (Lopera-Molano, 2012).

Es uno de los símbolos urbanos más importantes de Ibagué, diseñado y ejecutado por el maestro Enrique Saldaña en octubre de 1996 y ubicado en la plazoleta de santa Librada, un espacio cuyo nombre corresponde a la generación de símbolos libertarios desde principios del

siglo XIX y la primera mitad del XX. En este sentido, santa Librada es la patrona de las parturientas, símbolo de la patria naciente y liberada, además de la santa correspondiente al 20 de julio en el santoral católico, de modo que es, en sí misma, la glorificación de la independencia colombiana, neogranadina.

Gloriosa Santa Librada, al proclamar nuestros padres la autonomía de estos países el 20 de julio, tanto el ateo, como el filósofo racionalista, dirán que esto fue casualidad[sic]; pero los creyentes católicos decimos: que era Dios viajando de incógnito[sic]. Eres, pues, la protectora de esta santa causa i de esta querida patria. Continúad, pues, en vuestro oficio, i que estos cultos, nos hagan aparecer ante vuestros ojos como agradecidos, i a vos como nuestro paladíónen el tiempo i en la eternidad. Amén. (Amézquita, 1874) citado en (Almeida, 2012, p. 19)

En consecuencia, la ubicación del monumento a la cacica Dulima en la plazoleta Santa Librada, corresponde a la reunión de dos poderosos símbolos de la resistencia contra el poder hispánico en América. Una es la mujer que se niega a someterse al cristianismo y ofrece su vida para permanecer fiel a sus ideales, y otra es el símbolo de la patria naciente que ha liberado del poder colonial que causó la muerte de la primera **[Figura 27]**.



Figura 27. *Cacica Dulima. Esculpida por Enrique Saldaña (1996).*

Fuente: (Rubio-Quintero, 2020).

Continuando con el Hotel Dulima, se puede apreciar la intervención de una culata generada por el retroceso del edificio del hotel. A través del grafiti, se operan transformaciones en el paisaje urbano. Se puede relacionar con una interpretación contemporánea de la cacica Dulima o Ibanazca, que contiene el espíritu de la armonía con la

naturaleza, con la que se identifica a los grupos indígenas americanos. En la ilustración se destaca que la intervención fue pensada y planeada para hacer un buen uso del espacio, con una técnica que está en proceso de valoración a nivel local, que se integra con el paisaje y le da color a la ciudad a partir de sus valores ambientales primigenios **[Figura 28]**.



Figura 28. Detalle del grafiti en la culata generada por el retroceso del Hotel Dulima.

Fuente: Elaboración propia.

4.7. La coherencia entre tipografía y arquitectura



Figura 29. Carrera segunda con calle 15, esquina. Fotografía de Alberto Suarez Casas (1986).

Fuente: Número 230 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del banco de la República.

El edificio Luz Helena se ubica en una de las esquinas con gran afluencia comercial, donde se encuentra la carrera segunda con la calle 15. Es inevitable observarlo. Causa curiosidad debido al nombre que resalta en su fachada curvada, propia del estilo aerodinámico o *Streamline* del Art Déco (Pérgolis, 2012). A pesar de la apariencia gastada de la fachada, tanto en la fotografía de 1986 como en la actualidad, se pueden reconocer unos valores de integración importantes entre la forma del edificio y la tipografía utilizada para su identificación pública.

Esto se debe, primero, a la ubicación, lo que permite inferir que una buena tipografía aplicada y en la posición acertada logra su objetivo de informar y comunicar, lo cual es el principal propósito del diseño publicitario. El nombre del edificio fue aplicado en una fuente tipográfica moderna, sin remates y de terminaciones rectas, de trazo uniforme, de estilo regular, lo que le da una connotación de seriedad y elegancia. Esa descripción la ubica en la clasificación de las grotescas.

La tipografía aplicada a la fachada del edificio se relaciona con las expresiones Art Déco, propias de los avisos de los teatros y cinemas de principios del siglo XX. En estos avisos se nota la búsqueda de prestigio social a través de la decoración. Sin embargo, es necesario resaltar las deficiencias en el espaciado y la falta de precisión en la utilización del espacio dispuesto para su localización. Esto se debe a que, como es habitual en la mayoría de expresiones gráficas presentes en la arquitectura, que se abordan en este trabajo, la labor no suele estar realizada por profesionales gráficos [Figura 30].



Figura 30. *Detalle del aviso del edificio Luz Helena.*

Fuente: Número 230 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del banco de la República.

En la primera planta del edificio, en su local esquinero, se encuentra la droguería La Rebaja, una de las más reconocidas por su trayectoria a nivel nacional y su relación directa con los líderes del cartel del Valle, Gilberto y Miguel Rodríguez Orejuela, a partir de 1983 (Gallo, 2017). Según el registro fotográfico, la droguería ha operado en el lugar por casi cuarenta años.

En las imágenes se puede ver la transformación gráfica que ha tenido la marca, no solo en cuanto a la identidad gráfica, sino como consecuencia de las técnicas en las artes gráficas de cada momento. Como se ha visto en el recorrido gráfico de la galería de referencia, a simple vista se deduce que el material sobre el que se hacían las rotulaciones era acrílico o vidrio, sobre una marquesina en la que se dibujaban las letras.

En la imagen superior de esa agrupación, se encuentra implementada una fuente tipográfica con variación en sus trazos y de remates redondeados. Se utiliza una caja alta para optimizar su visibilidad. Tiene un estilo bold condensado y con modulación vertical. Por las anteriores características, se puede ubicar entre las modernas de tipo palo seco. Sin embargo, la técnica de ejecución corresponde a las manuales, ya que en la época la influencia artística era el movimiento Art Déco, que llegó a Colombia a través de

la escuela de Arts and Crafts y que potenció las prácticas manuales en la forma de escuelas de Artes y Oficios (Congress of Colombia, 1918).

Actualmente, como se puede apreciar en la **Figura 31**, existe una transformación significativa entre una rotulación y la otra, por lo que se observan dos momentos de las artes gráficas en Ibagué. En la actualidad, el color es protagonista de la identidad corporativa, de la imagen de ciudad, del entorno cultural. La identidad gráfica de esta droguería contrasta con el color blanco que le han aplicado a la fachada del local, lo cual hace más perceptible su letrero, a pesar de tener tantas rotulaciones coloridas a su alrededor.

En la **Figura 31** se aprecia un soporte gráfico continuo entre las dos fachadas. La impresión digital y materiales como la lona, permiten al diseño gráfico desarrollarse libremente. La fuente tipográfica se distingue por pertenecer al grupo de las modernas. La utilización de la caja baja permite ser más amable con el lector o consumidor. Su trazo es de poco contraste en algunos de sus caracteres, de modulación vertical y estilo regular, características que permiten clasificarla en el subgrupo de las neogrotescas [**Figura 31**].



Figura 31. *Comparación de la transformación de la imagen de Drogas la Rebaja.*

Fuente: Número 230 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del banco de la República.

Otro de los cambios que podemos resaltar en la comparación, a partir de los dos registros, es que en la década de 1980 predominaba la tipografía sin serifas, debido a las técnicas de las artes y oficios que empezaron a implementarse en la ciudad, junto a los tipos de soportes publicitarios disponibles. El principal objetivo del sector comercial era informar a sus usuarios y consumidores, pues aún no se había adoptado el concepto de marca o era exclusivo de las grandes empresas que patrocinaban los anuncios.

Actualmente, se cuenta con diferentes sistemas de impresión y las técnicas se han perfeccionado con el objetivo de brindar mayor calidad al cliente. Sin embargo, como se puede visualizar en la **Figura 32**, estos soportes publicitarios tienen un rango de duración corta, por lo que se deterioran con rapidez, en relación también con la

generación constante de nuevas intenciones gráficas en un mundo que cambia aceleradamente, por lo que el paso del tiempo se observa claramente en las transformaciones de la imagen de la ciudad. Sin embargo, cuando la renovación de las piezas tiene un ritmo más lento que los requerimientos materiales, se percibe descuido y desatención a los detalles.

En la **Figura 32** también se puede apreciar la usencia de los conceptos de composición para que la comunicación sea acertiva y apropiada con el entorno. Se evidencia la aplicación de cuatro o cinco fuentes tipográficas en un letrero de un metro de altura por dos metros de largo, combinación de fuentes clásicas, modernas y gráficas que generan ruido entre sí y desorientan al transeúnte [**Figura 32**].



Figura 32. *Caducidad de los soportes.*

Fuente: Número 230 del índice del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del banco de la República.



5. Conclusiones y trabajo futuro

De acuerdo con las imágenes analizadas y comparadas, respecto a la delimitación temporal, se puede concluir que en las décadas de 1980 y 1990, predominaron las fuentes tipográficas modernas, lineales, como resultado de la influencia de la Revolución industrial y la simplificación de los caracteres, debido a la producción en serie.

Este proceso guarda relación directa con el propósito publicitario de la época, que era principalmente informar, por lo que se eligieron las características formales que permitían una mejor legibilidad. En la década de 1990 se percibe la exploración y el inicio en el desarrollo de marca e identidad corporativa con rotulaciones como la de Multi Dotamos del Tolima.

De acuerdo con la comparación de las fotografías, se puede determinar que, actualmente, el ejercicio del diseño gráfico profesional no se destaca, aunque se ve reflejado parcialmente en la contribución de identidad gráfica en la ciudad de Ibagué, como en el caso del Hotel Dulima. Esta debilidad ha conllevado a aumentar la contaminación visual

y la degradación del paisaje urbano que se trasluce en el deterioro de la imagen de la ciudad.

Se destaca también la competencia por tamaños a nivel publicitario. Cada vez son más grandes las rotulaciones, pero sin propuestas de identidad gráfica de calidad que armonicen con el entorno social y cultural, por lo que no generan identidad regional ni sentido de pertenencia. Sin embargo, afectan profundamente las fachadas de edificios con relevancia arquitectónica en la ciudad, por lo que es urgente la generación de criterios de armonía entre la gráfica publicitaria y la arquitectura del centro histórico.

Se pudo identificar la ausencia de equilibrio respecto a los elementos de composición, donde el color ha tomado un protagonismo exagerado, de manera que invade las fachadas de los establecimientos, con el propósito de destacar sobre los demás. Esto genera agotamiento visual, que se traduce en la saturación en el paisaje. Aunque existen normativas para la utilización de publicidad, no se aplica la regulación ni se hace seguimiento a la apropiación publicitaria de las

fachadas para establecimientos comerciales. Esta es una condición urgente a solucionar en esta zona céntrica de la ciudad, que hace parte del sector patrimonial.

Este proyecto es relevante debido a que no existen publicaciones sobre el diseño gráfico en Ibagué, por lo que se busca la visibilización de las labores de los diseñadores gráficos en la ciudad como investigadores e indagadores de las realidades de su disciplina. A partir del análisis presentado, se proyecta su incidencia en la cultura visual local y el reclamo de espacios para los diseñadores que conduciría a la valoración del diseño gráfico como configurador de la imagen de la ciudad.

En consecuencia, se plantea el desarrollo futuro de una investigación sobre otras calles céntricas de la ciudad en las que se pueda establecer la comparación con fotografías

antiguas. Este análisis cada vez se complementará con más herramientas de captura de datos y criterios de análisis que se derivan de esta primera fase. Se proyecta la realización de un catálogo de imagen de ciudad que presente un análisis y caracterización de las tendencias tipográficas en la ciudad de Ibagué, Colombia, con la comparación de diversas zonas y la influencia que los tipos de comercios y grupos sociales puedan tener sobre la configuración del diseño en la ciudad.

Los resultados de esta investigación servirán como elementos a partir de los cuales se generará un guion para acercar el público a la comprensión de la ciudad a partir del diseño gráfico como configurador de la imagen de la ciudad. Esto conducirá, paulatinamente, a que más investigadores se sumen a la experiencia de la relación entre diseño gráfico y arquitectura, dentro del concepto de las arquigrafías.

6. Referencias bibliográficas

- Abramovay, R. (2006). Para una teoría de los estudios territoriales. En M. Manzanal et al., *Desarrollo rural: organizaciones, instituciones y territorios* (pp. 51-70). Obtenido de http://portalsiget.net/ArchivosSIGET/recursos/Archivos/1782015_abramovay_2006_teor.pdf
- Acosta, D. (04 de mayo de 2017). *La biciclase, una experiencia sobre ruedas*. (A. d. Ibagué, Productor). Obtenido de <https://soundcloud.com/user-73430629/la-biciclase-una-experiencia-sobre-ruedas>
- Alcaldía de Ibagué. (2019). *Actualización Estructura Ecológica Principal Urbana de Ibagué*. Ibagué: CORTOLIMA.
- Álvarez, M. & Francel, A. (2018). Historical patrimonial study and three-dimensional restitution of the Tolima soft drink factory (1945-2016). *História (São Paulo)*, 37(1), 1-26. doi:DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1980-436920180000000017>
- Amézquita, A. M. (1874). Discurso pronunciado el 20 de Julio de 1874 en la Iglesia Catedral Metropolitana. *Aniversario sexagesimo cuarto de la Independencia colombiana. Dedicado al cuerpo diplomático i consularresidente en Bogotá*. Bogotá: Tipografía de Nicolas Ponton i Compañía.
- Ayuso-Guzmán, I. (2019). *Gráfica p'al antojo. Las imágenes de la rotulación publicitaria tradicional en la identidad de la colonia Prohogar, Azcapotzalco*. (Tesis para obtener el título de Maestro en Estudios de Arte). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. Obtenido de <http://ri.iber.mx/bitstream/handle/ibero/2431/016861s.pdf?sequence=1>
- Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: La Marca.

- Bonilla-Mesa, H. (2010). *Ibagué, un viaje al pasado*. Ibagué: Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Universidad de Ibagué. Obtenido de http://www1.unibague.edu.co/sitios/publicaciones/index.php?option=com_content&view=article&id=122:ibague-un-viaje-al-pasado&catid=49:facultad-de-humanidades-artes-y-ciencias-sociales&Itemid=32
- Bonilla-Mesa, H. (14 de agosto de 2011). Ibagué: 1948. *Facetas*. Obtenido de http://issuu.com/elnuevodia/docs/facetas_14_de_agosto
- Caballero-Leguizamón, J. E. (2014). *El estudio histórico y la valoración conjunto arquitectónico colegio salesiano de León XIII*. Bogotá: Urbanos Z.S.C. A.S. Promoción Inmobiliaria, Consultoría & Construcción.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carrillo-Chávez, I. (2018). *Nuevas vanguardias y tendencias en el diseño*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Facultad del Hábitat. Obtenido de [https://www.researchgate.net/profile/De-La-](https://www.researchgate.net/profile/De-La-Barrera-Medina-Susana/publication/328049739_Identidad_Visual_en_el_centro_Historico_de_Aguascalientes/links/5bb4f51d45851574f7f7dae0/Identidad-Visual-en-el-centro-Historico-de-Aguascalientes.pdf#page=115)
- Barrera-Medina-Susana/publication/328049739_Identidad_Visual_en_el_centro_Historico_de_Aguascalientes/links/5bb4f51d45851574f7f7dae0/Identidad-Visual-en-el-centro-Historico-de-Aguascalientes.pdf#page=115
- Castellar-Otín, C., Pradas de la Fuente, F., Rapún-López, M., Coll-Risco, I. & Pérez-Gómez, S. (2013). Aula en bici: un proyecto longitudinal de intervención docente en Ed. Primaria. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*(23), 5-9. Obtenido de <http://www.redalyc.org/html/3457/345732289001/>
- Chaos-Yeras, M. T. (março de 2018). Usos y apropiaciones del patrimonio urbano vs. identidad perdida o conservada. *PatryTer. Revista Latinoamericana e Caribenha de Geografia e Humanidades*, 1(1), 22-33. doi:<https://doi.org/10.26512/patryter.v1i1.7108>
- Child-Williamson, H. (1989). *Diseño en Colombia*. Bogotá: Escala. Obtenido de <https://www.yumpu.com/es/document/read/62726825/libro-diseno-en-colombia-1>

- Congress of Colombia. (20 de November de 1918). *Law 48 of 1918 On the foment to Fine Arts*. Bogotá: Diario Oficial. Año LIV. N. 16550. Obtenido de [http://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.d11/Leyes/1602198?fn=document-frame.htm\\$f=templates\\$3.0](http://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.d11/Leyes/1602198?fn=document-frame.htm$f=templates$3.0)
- DANE. (2018). *DANE información para todos*. Recuperado el Marzo de 2020 , de DANE información para todos: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/proyecciones-de-poblacion>
- de Almeida, J. (2012). Santa Librada, en las vísperas del Bicentenario. *Historia y Espacio*, 5(33), 1-24. doi:10.25100/hye.v5i33.1732
- Durán, L. (2015). *I Encuentro de Investigación en Diseño y Ciencias Humanas*. Ibagué: Corporación Unificada Nacional de Educación Superior - CUN. Obtenido de <https://encuentroinvacunregionaltolima.blogspot.com/>
- Dusel, I. (2011). Aprender y enseñar en la cultura digital. *VII Foro latinoamericano de educación. TIC y educación. Experiencias y aplicaciones en el aula*. 96. Obtenido de https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/32880197/15._dussel_aprenderdigital_VII-foro.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1502853383&Signature=Q0UJme%2Foqn vJeaYEPPhA8wuRXbvs%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DVII_Foro
- El Olfato. (22 de agosto de 2015). Daniel “EL Tigre” Camacho: el fotógrafo con el que Ibagué está en deuda. *El Olfato*. Obtenido de <https://www.elolfato.com/daniel-el-tigre-camacho-el-fotografo-con-el-que-ibague-esta-en-deuda>
- Espinosa-Rico, M. A. (2020). Transformaciones del espacio rururbano en el municipio de Ibagué, a partir del año 2000. En E. A. Muñoz-Arroyave, A. López-Martínez & M. A. Espinosa-Rico, *Dinámicas y conflictos territoriales: Relaciones urbano – rurales, desarrollo, desigualdades* (págs. 109-172). Medellín: Sello Editorial T Tecnológico de Antioquia Institución Universitaria. Obtenido de <https://www.tdea.edu.co/index.php/inicio-sello-editorial/107-tdea/sello-editorial/2342-dinamicas-y-conflictos-territoriales-relaciones-urbano-rurales-desarrollo-desigualdades-y-segregacion-en-ciudades-intermedias-y-pequenas>

- Francel, A. (2013). *Cuatro décadas de arquitectura ibaguereña (1904-1940)*. Ibagué: Universidad de Ibagué.
- Francel, A. (2015). Herramientas gráficas para el estudio de la historia de la arquitectura historicista en Ibagué (1893-1940). En L. Durán (Ed.), *I Encuentro de Investigación en Diseño y Ciencias Humanas* (pp. 12-19). Ibagué: Corporación Unificada Nacional de Educación Superior. Obtenido de <http://encuentroinvcunregionaltolima.blogspot.com.co/>
- Francel, A. (Diciembre de 2015). La calle del Comercio de Ibagué (Colombia), 1893-1950. Un estudio sobre sus transformaciones arquitectónicas y conceptuales derivadas del modelo industrial en el tránsito de la Colonia a la República y las primeras manifestaciones del Art Déco. *Dearq*(17), 56-73. doi:<http://dx.doi.org/10.18389/dearq17.2015.04>
- Francel, A. (enero-junio de 2016). Arquitectura ecléctica salesiana como consecuencia material del contexto político republicano en Ibagué (Colombia), 1904. *HistoReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 8(15), 238-269. doi:<http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v8n15.47480>
- Francel, A. (2017). *El plan urbanístico Ibagué Futuro 1935*. Ibagué, Tolima, Colombia: Universidad del Tolima. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/323812143_El_Plan_Urbanistico_Ibague_Futuro_1935
- Francel, A. (2017). *Historia y patrimonio de la periferia interior de Ibagué*. Ibagué, Colombia: Premio de investigación en patrimonio. Alcaldía de Ibagué. Caza de libros editoriales. Plan municipal de estímulos. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/323812021_Historia_y_patrimonio_dela_periferia_interior_de_Ibague_History_and_heritage_of_the_inner_periphery_of_Ibague
- Francel, A. (2017). *Las huellas de San Jorge. Patrimonio y territorio*. Ibagué: Universidad del Tolima.
- Francel, A. (2019). Historia de la arquitectura y el urbanismo en bicicleta. Ibagué, Colombia 2015-2017. *Tempo & Argumento*, 11(26), 157-182. doi:<https://doi.org/10.5965/2175180310262019157>
- Francel, A. (2019). *Territorios cartográficos. Ibagué 1570-1931*. Ibagué: Universidad del Tolima.

- Francel, A., Ojeda, J. A. & Bonilla-Marín, Y. A. (2017). Restitución tridimensional del paisaje histórico como técnica de reflexión y proyectación. *VI Seminario La Representación del Proyecto. Sostenibilidad y medio ambiente* (págs. 136-146). Cali: Universidad del Valle. Obtenido de https://www.academia.edu/35166363/Restituci%C3%B3n_tridimensional_del_paisaje_hist%C3%B3rico_como_t%C3%A9cnica_de_reflexi%C3%B3n_y_proyectaci%C3%B3n
- Gallo, I. (11 de octubre de 2017). Drogas La Rebaja, el emporio creado por los Rodríguez Orejuela que EE.UU. no ha podido atajar. *Las 2 orillas*. Obtenido de <https://www.las2orillas.co/drogas-la-rebaja-emporio-creado-los-rodriguez-orjuela-eeuu-no-ha-podido-atajar/>
- García-Canclini, N. (13-16 de junio de 1989). ¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social. *Ponencia presentada en las Jornadas Taller: El Uso del Pasado*. Obtenido de [http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31732059/39740485-Canclini-Quienesusanelpatrimonio.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1471476228&Signature=aHLUrYEWBY%2FxmAyfEgO4pluR0zc%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3D397](http://s3.amazonaws.com/academia.edu/documents/31732059/39740485-Canclini-Quienesusanelpatrimonio.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1471476228&Signature=aHLUrYEWBY%2FxmAyfEgO4pluR0zc%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3D397)
- García, Q. D. (10 de noviembre de 2017). *El Tulima-Tolima o Dulima*. Obtenido de <https://dayanagarciaq.wordpress.com/author/dayanagarciaq/>
- García-Roig, J. M. (2011). *Sachlichkeit y Proyecto de arquitectura. En el camino hacia una arquitectura objetiva*. Madrid: Colección Textos Dispersos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- Gimenez, P. F. (24 de agosto de 2015). *La importancia de la Arquigrafía en una Identidad visual*. Obtenido de <http://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2015/la-importancia-de-la-arquigrafia-en-una-identidad-visual/>
- González-Calle, J. L. (2006). *De la ciudad al territorio. La configuración del espacio urbano en Ibagué 1886-1986*. Ibagué: Aquelarre.
- González-Hernández, O. (2007). Arquigrafía: un reclamo visual. *Congreso Internacional Ciudad y Territorio Virtual*. 4, pág. 770. Guadalajara-Jalisco: Universidad de Guadalajara. Obtenido de <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/89989>
- González, G. (18 de enero de 2018). *Una historia por contar: 50 años de diseño profesional en Colombia*. Obtenido

de Red Latinoamericana de Diseño: <https://www.rldisenio.com/la-historia-del-diseno-colombiano-escribirse/#:~:text=Una%20historia%20del%20dise%C3%B1o%20gr%C3%A1fico,del%20Banco%20de%20la%20Rep%C3%ABlica>.

Hiernaux, D. (2006). Los centros históricos: ¿espacios posmodernos? (De choques de imaginarios y otros conflictos). En A. Lindón, D. Hiernaux & M. Á. Aguilar, *Lugares e imaginarios en la metrópolis* (pp. 27-41). Barcelona: Anthropos Editorial. Rubí (Barcelona). División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México.

Hiernaux, D. (agosto de 2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Revista eure*, 33(99), 17-30. doi:<http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612007000200003>

Hormechea, P., Uribe, C. & Francel, A. (27 de noviembre de 2020). Reactivar las historias compartidas. Diseño Gráfico, Ciudad y Arquitectura en Ibagué, Colombia. *Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo*(XII), 145. Obtenido de http://siiu2020.fau.ulisboa.pt/openconf/data/SIIU2020_Book_of_Abstracts.pdf

Jaramillo-Medina, C. (2002). La cité cuencana. El afrancesamiento de Cuenca en la época republicana (1860-1940). Cuenca, Ecuador: Monsalve Moreno.

Jones, O. (1910). *The grammar of ornament*. London: Bernard Quaritch.

Lopera-Echavarria, J. D., Ramírez-Gómez, C. A., Zuluaga-Aristazábal, M. U. & Ortiz-Vanegas, J. (enero-junio de 2010). El método analítico como método natural. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 25(1), 3-28. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/181/18112179017.pdf>

Lopera-Molano, Á. (2012). Hacia una reconstrucción de la memoria estética del Tolima: La obra del artista Julio Fajardo Rubio. 34. Ibagué: Universidad de Ibagué. Obtenido de https://issuu.com/publicacionesunibague/docs/julio_fajardo

López-Kapstein, P. (julio-agosto de 2010). Vulnerabilidad y periferia interior. Cuaderno de Investigación Urbanística(71), 7-119. Obtenido de https://www.researchgate.net/profile/Paula_Kapstein/publication/256405575_Vulnerabilidad_y_Periferia_Interior_Cuaderno_de_investigacion_urbanistica_num_71/links/0046352274a1f2c84b000000/Vulnerabilidad-y-Periferia-Interior-Cuaderno-de-investigacion-urbanis

- Loustau, C. (1995). *La influencia de Francia en la arquitectura de Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Lynch, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Infinito.
- Martínez-Robayo, D. M. (2014). *Creación de una nueva fuente tipográfica mediante el análisis de los rasgos gráficos de la cultura Jama-Coaque*. Universidad Tecnológica Israel. Trabajo de titulación en Diseño Gráfico. Obtenido de <http://repositorio.uisrael.edu.ec/bitstream/47000/554/1/UISRAEL-EC-DIS-378.242-5.pdf>
- Martínez, F. (2001). *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Mendoza-Neira, P. et al. (1965). *Lo mejor del urbanismo y de la arquitectura en Colombia*. Bogotá: Librería colombiana Camacho Roldán.
- Morón-Donayre, J. (2012). *Signos de identidad: de la gráfica popular limeña a la identidad gráfica peruana*. (Tesis para optar al título de Licenciado en Arte con mención en Diseño Gráfico). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtenido de <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1710>
- Muñoz, S. M. (2015). La tipografía y los monstruos. *I+Diseño: revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño*, 10(10), 117-136. Obtenido de http://www.disenio.uma.es/i_disenio/i_disenio_10/hernandez.html
- Ortega-Torres, J. J. (1941). *La obra salesiana en Colombia. Los primeros cincuenta años: 1890-1940*. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas
- Pérgolis, J. C. (2012). Art Déco, ornamento y geometría. Un ejercicio metodológico para la investigación en arquitectura. *Módulo Arquitectura*, 11(1), 55-90.
- Redacción El Tiempo. (11 de julio de 2011). Ibagué antigua, en las fotos del 'Tigre' Camacho. *El Tiempo*.
- Rozestraten, A. S., Martinez, M. L., Martins, S. M., da Silva, V. W., Braga, G. H., Muñoz, C. L., . . . Gerosa, M. A. (2010). Rede Social Arquigrafia-Brasil. Design de um ambiente online baseado em transdisciplinaridade e colaboração. *Simpósio brasileiro de sistemas colaborativos*(7), 1-4. Obtenido de <https://>

www.academia.edu/21879511/Rede_Social_Arquigrafia_Brasil_Design_de_um_ambiente_online_baseado_em_transdisciplinaridade_e_colabora%C3%A7%C3%A3o

Rozo-Montaña, N. (2000). *Giovanni Buscaglione 1920-1940, arquitectura religiosa en Colombia*. (Tesis de maestría en Historia. Universidad Nacional de Colombia). Bogotá.

Rubio-Quintero, A. (13 de diciembre de 2020). *Monumento Cacica Dulima*. Obtenido de Arte en Espacio Público UNAD: <https://ulianamolano.wixsite.com/artepublico-unad/post/monumento-cacica-dulima>

Saldarriaga-Roa, A. (2003). *Escritos sobre historia y teoría 2: ciudad-arte-arquitectura*. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.

Santamaría-Delgado, L. A. (septiembre de 2013). Imaginario, identidad y arquitectura. *Contexto: Revista de la Facultad de Arquitectura*, VII(7), 43-51. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=353632043004>

Silva, A. (2006). *Imaginarios Urbanos*. Bogotá, Colombia: Arango Editores, Ltda.

Silverman, D. (1989). *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology, and Style*. Los Angeles: University of California Press.

Sociedad Industrial de Ingeniería y Construcciones. (SIDEICO) S.A. (1935). *Informe sobre el plano de Ibagué, levantado en catálogo de arrendatarios de ejidos, áreas de lotes, etc.*. Ibagué: Honorable Concejo Municipal de Ibagué.

Soto-Mancipe, C. R. (2012). Historia de la formación académica del diseño gráfico en Colombia. *Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño* (pp. 1-10). Bogotá: Unitec. Escuela de artes y ciencias de la comunicación. Obtenido de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/congreso_latinoamericano/observatorio_investigacion/archivos_observatorio/248.pdf

Weber, E. (1993). *Art Déco*. Madrid: Lisboa.

Bagué

COOPERATIVA COMUNITARIA

cooperativa
COMUNO

Existe un vacío sobre la historia e influencia de la producción gráfica en la imagen de la ciudad de Ibagué, por lo que se presenta un análisis de la imagen de ciudad y sus transformaciones a partir de la tipografía y las tendencias artísticas que se encuentran en algunos de los establecimientos comerciales ubicados en el centro de la ciudad. Para ello, se analiza el desarrollo visual a través de las piezas gráficas presentes en la arquitectura, de acuerdo con las fotografías del archivo de memoria visual de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República, que constituye la principal fuente testimonial de las transformaciones de la ciudad. El recorte cronológico está determinado por la presencia de elementos de diseño gráfico en estas fotografías. Se pretende aportar al reconocimiento de las fuentes tipográficas que se han implementado en una de las zonas comerciales del centro de la ciudad, de las transformaciones visuales a partir de su uso y contribuir en la documentación del desarrollo y evolución del diseño, que ha configurado la arquigrafía o imagen de la ciudad a través de la gráfica.

ISBN: 978-628-7537-54-5



9 786287 537545



Universidad
del Tolima



ACREDITADA
DE ALTA CALIDAD

¡Construimos la universidad que soñamos!