

**Tania Quindós y
Elena González-Miranda**

Bilbao, Universidad del País Vasco/
Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

UNA CUESTIÓN DE ANATOMÍA

EL DISEÑO DEL PICTOGRAMA ASOCIADO AL GÉNERO FEMENINO

AN ANATOMICAL QUESTION: PICTOGRAM DESIGN ASSOCIATED TO FEMALE GENDER

PALABRAS CLAVE: pictograma, mujer,
género femenino, aseo femenino, icono

KEY WORDS: pictogram, woman, female,
female toilet, icon



El pictograma que representa a la mujer para indicar los aseos femeninos es un tema objeto de polémica, que induce a la formulación de diversas cuestiones en relación a la vigencia y al diseño del signo. En este trabajo se indaga en la representación de la figura femenina; además, se plantean otras hipótesis y enfoques gráficos y su viabilidad, para reconsiderar el diseño de este pictograma en nuestra sociedad contemporánea.

The woman pictogram to indicate the female toilets is a subject matter of controversy that induces the development of various issues relating to the effectiveness and design of the sign. This paper investigates the representation of the female figure; moreover we propose other graphics and viable approaches to reconsider the design of this pictogram for our contemporary society.

La figura femenina a lo largo de la historia

Desde la Prehistoria, el ser humano se ha representado de diversas formas, sobre diversos soportes y con variada iconografía. Se conservan alrededor de doscientas estatuillas femeninas realizadas durante esta época, como la Venus de Willendorf, la de Grimaldi o la de Lespugue, que comparten una serie de rasgos anatómicos con un patrón muy concreto: cuerpos obesos, enormes senos y abultados vientres¹.

Del mismo modo, en las pinturas rupestres encontramos figuras femeninas con los atributos sexuales acentuados. La exageración de dichos rasgos se ha vinculado a la fecundidad; es decir, estas representaciones ponen de manifiesto el papel relevante de la mujer en las comunidades del Paleolítico como garantizadoras de la supervivencia del grupo². Gerard Blanchard incide en la idea de que una forma puede estar determinada por la función social. Este autor recopila una serie de signos con diferente grado de esquematización, a partir de los cuales reflexiona sobre “la diferenciación sexual que define la identidad visual del hombre y de la mujer. Para el primero, el talle estrecho, el tronco liso, el sexo importante. Para la mujer, los senos, el sexo (triángulo púbico) o el vientre en forma de corazón invertido (la fecundidad generadora de la mujer, largo tiempo característica de las diosas-madres), la forma corporal de vaso, de la jarra o del ánfora”³.

01

MAYOR FERRANDIZ, TERESA M^a: “La imagen de la mujer en la Prehistoria y en la Protohistoria” (En *Revista de Claseshistoria*, publicación digital de Historia y Ciencias Sociales, artículo N^o. 236), 2011, <http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/mayor-mujer-prehistoria.pdf> [Fecha de consulta: 5/09/2014], pp. 2.

02

OLARIA, CARMEN ROSA: *El arte y la mujer en la prehistoria*, 1996, <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/108288/154753>. [Fecha de consulta: 8/09/2014], pp. 77.

03

BLANCHARD, GERARD: *La letra*, Barcelona, Ediciones Ceac, 1988, pp. 19-25.



Fig. 3. Hombre de Vitruvio, de Leonardo da Vinci



En el Antiguo Egipto, encontramos que entre los determinativos⁴ empleados en los jeroglíficos, existen dos representaciones diferenciadas para hombre y mujer. La primera servirá para hacer referencia a “aspectos viriles”, como “hijo” o “esposo”, mientras que la segunda tendrá connotaciones femeninas, como “madre”⁵. Los sumerios avanzarían en el proceso de abstracción de los signos femenino y masculino mediante la síntesis de los órganos sexuales. Según Adrian Frutiger⁶, si comparamos estos signos sumerios para hombre (pene) y mujer (vulva) con sus coetáneos egipcios del mismo significado, podemos apreciar que, si bien los jeroglíficos muestran el cuerpo entero, “su legibilidad, es mucho más ‘imprecisa’ que la de los signos sumerios”.

Podemos valorar otro punto de vista en los caracteres chinos; tanto en las figuras arcaicas como en los signos actuales que expresan los conceptos “hombre” y “mujer”, se puede apreciar que los géneros femenino y masculino han sido creados a partir de ideas diferentes. El carácter masculino está compuesto por los signos “arrozal” y “fuerza” ya que el cultivo del arroz era la principal ocupación de los hombres chinos (Fig. 1)⁷.

Las proporciones de Venus

Las teorías de las proporciones o cánones estéticos⁸ que han surgido en momentos históricos concretos nos muestran otra perspectiva interesante para el diseño de pictogramas con personas. Así mismo, nos sugieren alternativas contemporáneas recuperando las

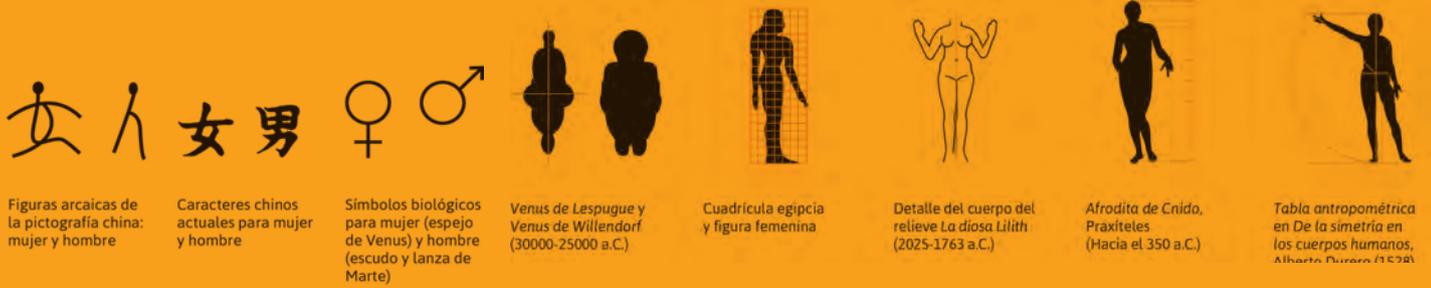


Fig. 1. Signos que han representado a la mujer y al hombre a lo largo de la historia
 Fig. 2. Modelos de proporción femenina en distintas épocas históricas

proporciones humanas. Diferentes artistas han intentado racionalizar las formas de los cuerpos femeninos y masculinos en la búsqueda de un ideal de belleza, fundamentando sus planteamientos en conceptos como la simetría o la geometría (Fig. 2).

Los egipcios creaban una retícula de cuadros idénticos, de 18 o 22 unidades de altura, para facilitar el dibujo de las personas. Sobre esta pauta, el artista trazaba el contorno de la figura organizando de forma sistemática en la cuadrícula diferentes puntos del cuerpo humano⁹. En contraposición, en el canon griego las dimensiones nacen de la observación directa y de un estudio minucioso de la realidad. En obras como *Afrodita de Cnido* de Praxíteles (hacia el 350 a.C.) o la *Venus de Milo* (s. II a.C.), se tienen en cuenta las relaciones de medida de todas las partes del cuerpo en la búsqueda del ser humano ideal. En Roma, será Vitruvio quien defina la belleza en base a la *eurythmia* y la *symmetria*. El planteamiento y sistema de proporciones de Vitruvio se fija con la inscripción de la figura humana, con los brazos y piernas extendidas, en un cuadrado, que a su vez se inscribe en un círculo. Establecidos estos parámetros, las proporciones de las partes del cuerpo se generan en base a un módulo que toma como constante la medida de la cabeza, o la del pie. Durante la Edad Media, los pintores sintetizarán el cuerpo mediante esquemas geométricos simples o en base a pautas sencillas. Panofsky compara el sistema medieval con los anteriores definiendo el método egipcio como constructivo, el de la Antigüedad Clásica como antropométrico y el de

la Edad Media como esquemático¹⁰. Con la llegada del Renacimiento se retomarán las teorías neoplatónicas del hombre como microcosmos y la belleza se medirá de nuevo en función de la proporción y la eurythmia. Autores como Alberti, Pacioli, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci o Alberto Durero, realizaron estudios sobre las proporciones humanas. La Proporción Áurea o Divina Proporción es uno de los conceptos más importantes del arte renacentista; Luca Pacioli definirá el Número de Oro; este número “estaría expresando una proporción existente en la naturaleza e implicado en su belleza y armonía”¹¹. En la obra de Leonardo da Vinci contemplamos la relación armónica entre las distintas partes del cuerpo humano y de éstas con el conjunto total (Fig. 3).

Podemos enumerar como elementos diferenciadores de género, aspectos culturales, clichés sociales, roles tradicionales y, sobre todo, diferencias anatómicas. Sin embargo, a medida que nos acercamos a los pictogramas actuales vemos que estos no evidencian los rasgos anatómicos específicos de cada género y que la identidad femenina se construye a partir a una versión sintetizada del hombre, a la que se añade un vestido o una falda.

Érase un pictograma a una falda pegado

Durante el siglo XX, con la implantación y difusión de los sistemas de señalización, surge la necesidad de desarrollar dos signos, el masculino y el femenino, para indicar el uso de los aseos en entornos comunes o espacios públicos. Otto Neurath y Gerd Arntz desarrollaron

04

Logogramas sin valor fonético que sirven para diferenciar el significado de una palabra.

5 MCDERMOTT, BRIDGET: *Decodificar y descifrar los jeroglíficos egipcios: cómo leer el idioma sagrado de los faraones*, Barcelona, Art Blume, S.L, 2002, p. 24.

6 FRUTIGER, ADRIAN: *Signos, símbolos, marcas, señales*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L, 1981, p. 85.

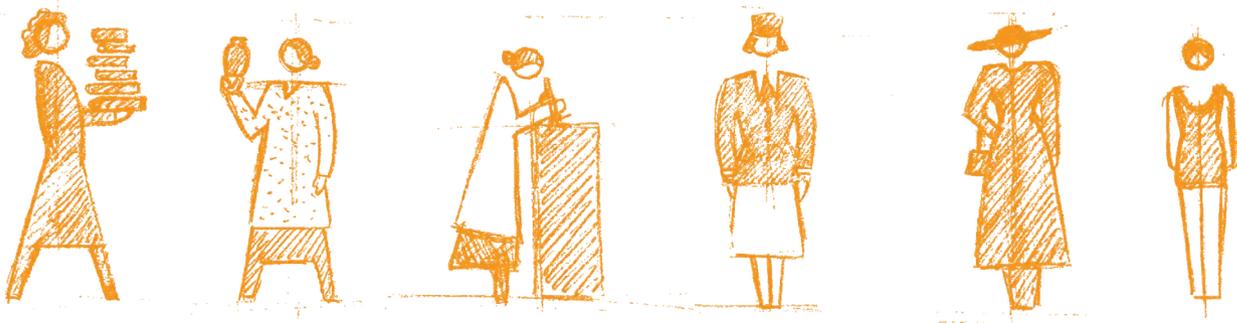
7 ROBINSON, ANDREW: *Historia de la escritura*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, p. 48.

8 Según Panofsky (2004), una teoría de las proporciones es “un sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos seres se consideran como objetos de una representación artística”.

9 PANOFSKY, ERWIN: *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2004, p. 78.

10 *Ibidem*, p. 91.

11 *Ibidem*, p. 36.



el sistema Isotype (*International System of Typographic Picture Education*) con el objetivo de informar a través de un sencillo sistema de signos¹². Si analizamos las figuras de hombre y mujer, podemos advertir que la diferencia entre ambas se encuentra en que la mujer se representa con un vestuario y peinados variados, con la falda como constante. Sin embargo, también se evidencian algunas diferencias anatómicas: la mujer tiene pecho, su figura se estrecha en la cintura y muestra unas piernas más estilizadas que las del hombre (Fig. 4)¹³.

El aumento de los viajes internacionales, dio lugar a mediados de los años 1970 a una colaboración entre el Instituto Americano de Artes Gráficas (AIGA) y el Departamento Norteamericano de Transportes. El resultado fue un sistema de signos para los aeropuertos “que pudiesen ser claramente leídos y comprendidos por los viajeros apresurados incluso en el caso de que no supiesen bien inglés”¹⁴. Esta familia de signos, que todavía permanece vigente, es un claro referente para las investigaciones en torno al diseño de sistemas de iconos y pictogramas. Si nos centramos en el mensaje “Aseo de mujeres” vemos que, tal y como afirman Ellen Lupton y J. Abbott Miller, la diferencia entre el pictograma masculino y el femenino radica “en la adición de una marca cultural a la forma genérica de un ser humano: las extrusiones a modo de aletas que representan el vestido de la mujer”. En el mismo ensayo se hace referencia a los signos propuestos por National Lampoon a mediados de los años 1970, recalcando que estos expresaban las diferencias entre hombres y mujeres por medio de una representación anatómica. Sin embargo, el comité de diseño AIGA/DOT

decidió mantener la forma ya convencional de “vestido de fiesta”¹⁵.

Sabemos que en aquellos espacios en los que tienen lugar eventos multitudinarios, con personas de países y culturas distintas, la señalética juega un papel muy importante. Este es el caso de los Juegos Olímpicos, en los que podemos localizar algunos de los modelos más antiguos para la señalización de los lavabos. En el año 1964 tuvieron lugar en Tokio. En la familia de pictogramas diseñada con motivo de este evento, la mujer y el hombre difieren en tres elementos. La primera diferencia la encontramos en el tronco, ya que el de la mujer es prácticamente la mitad que el del hombre. Otra diferencia está en el vestuario, con la mujer vistiendo una enorme falda en forma de semicírculo. El último elemento distintivo radica en el tamaño de las piernas, más grandes y anchas en el hombre que en la mujer.

En los pictogramas de los Juegos Olímpicos de México (1968), los signos para los aseos mantienen los mismos rasgos diferenciadores que en el caso anterior, aunque la falda es más pequeña y muestra una estructura triangular. En este caso, el diseñador añadió otro rasgo distintivo al dotar de pelo al referente de la mujer.

En 1972, en las Olimpiadas de Munich, el diseño de los pictogramas estuvo a cargo de Otl Aicher, que introdujo una innovación conceptual significativa al plantear una retícula, sobre la que se crearon todos los signos, basada en el movimiento humano. En estos signos, la mujer mantiene su famoso vestido/falda y las proporciones están condicionadas por las pautas geométricas del resto de la familia, así como por la estructura del signo masculino (Fig. 5).

12

ABDULLAH, RAYAN; HUBNER, ROGER: *Pictograms. Icons & signs*, Londres, Ed. Thames & Hudson Ltd, 2002, pp. 20-21.

13

MODLEY, RUDOLF: *Handbook of pictorial symbols: 3.250 examples from international sources*, Nueva York, Dover, 1976, pp. 10-12.

14

ROBINSON, ANDREW: *Historia de la escritura*. Barcelona, Ediciones Destino, 1996, p. 211.

15

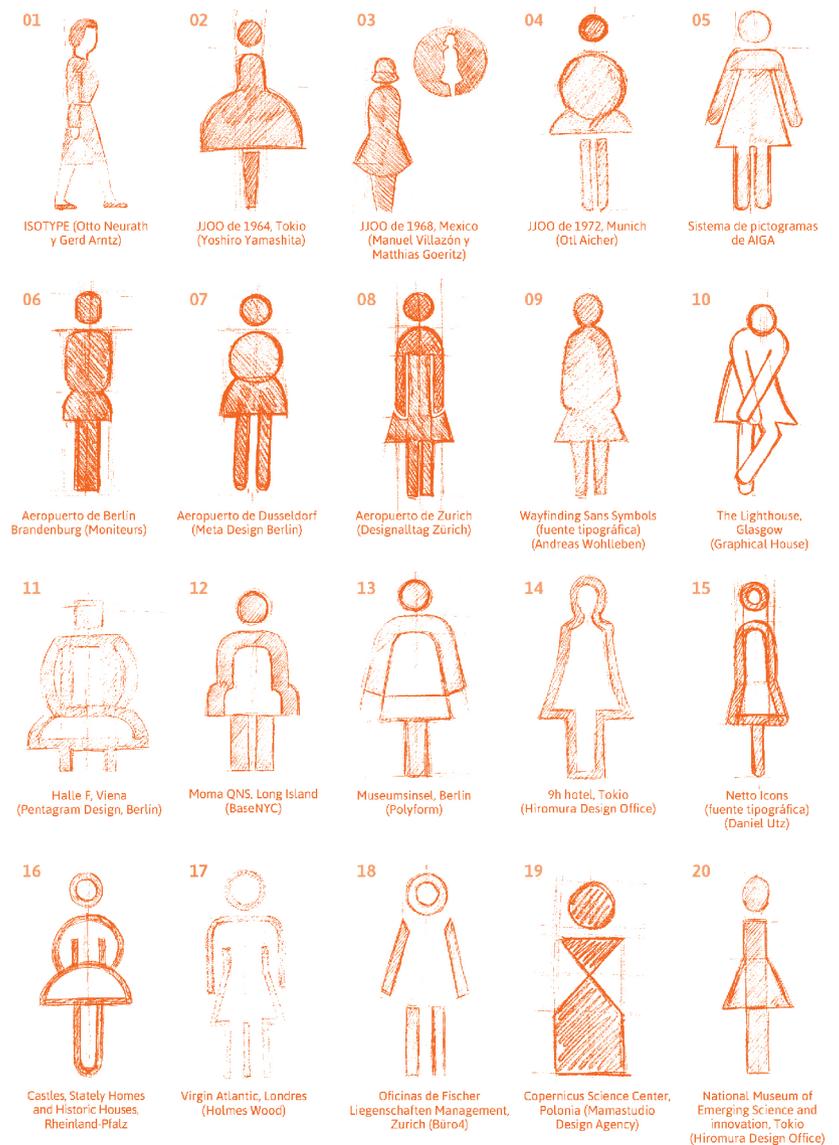
LUPTON, ELLEN; ABBOTT MILLER, J.: “Critical Wayfinding”. En YELAVICH, SUSAN: *The Edge of the millennium*, Nueva York, Whitney Library of Design, 1993, pp. 220-232.

Fig. 4. Representaciones de mujeres del sistema Isotype
 Fig. 5. Algunos ejemplos del pictograma del ítem “aseo de mujeres” desde la propuesta Isotype hasta la actualidad

Paradojas del pictograma “aseo femenino”: este signo significa lo que significa

En el momento actual, nos encontramos con numerosos sistemas de pictogramas, en los que se observa que la falda es un rasgo distintivo que permite identificar el género femenino. En los ejemplos de la figura 5 se advierten una serie de patrones o recursos gráficos que se repiten en diferentes signos y que nos permiten apuntar una serie de reflexiones. Podemos apreciar alternativas con distintos grados de iconicidad y esquematización que no siempre se adaptan a la estructura del referente. Así mismo, algunos rasgos anatómicos consustanciales a la figura humana (brazos y piernas) están exagerados o se han anulado. Por ejemplo, observamos la unión de las dos piernas como una sola en algún caso, evocando un polo de helado o un maniquí, o la desaparición de los brazos en otros modelos. Por otra parte, algunos ejemplos llevan al extremo la coordinación formal con la identidad visual, dando menor relevancia a las proporciones humanas. Un enfoque distinto consiste en diseñar pictogramas a partir de los marcadores de identidad de una tipografía. Sin embargo, los signos pueden adquirir formas poco naturales, cuando se anteponen las proporciones de los caracteres alfabéticos a las de los seres humanos. En algunos de estos casos, la utilización de la línea gráfica facilita la construcción de figuras en las que las contraformas contribuyen a la definición del torso y/o las caderas, así como la delimitación de las extremidades.

Por último, podemos valorar el tipo de vestuario empleado, con variados tipos de falda que difieren en aspectos como la longitud,



CONCEPTO	REFERENTE MUJER	REFERENTE HOMBRE	CONSIDERACIONES	CONCEPTO	REFERENTE MUJER	REFERENTE HOMBRE	CONSIDERACIONES
Signo lingüístico	MUJERES SEÑORAS CHICAS	HOMBRES CABALLEROS CHICOS	¿Cómo decodifican el mensaje las personas que no hablan el mismo idioma?	Reacción del cuerpo: salir corriendo Acción / movimiento			Podría ser asignado para otros mensajes
Signo / Símbolo			Son símbolos de cultura occidental. Símbolos biológicos para mujer (espejo de Venus) y hombre (escudo y lanza de Marte)	Reacción del cuerpo: persona con necesidad fisiológica inminente			El rasgo formal de la falda no puede suprimirse (Pictogramas de The Lighthouse)
Color	ROSA	AZUL	¿Es un código cromático universal? Bebés / Infantil. Cliché	Acción dentro del baño: dirección de la orina			Social y culturalmente poco aceptado
Cuerpo (anatomía)			La desnudez es un tema tabú en muchas culturas (Afrodita de Cnido de Praxíteles y Doriforo de Policleto)	Posición real dentro del baño			Social y culturalmente poco aceptado Lo que se hace dentro pertenece al ámbito de la intimidad
Parte del cuerpo: cabeza/pelo			¿Qué peinado?	Mobiliario			No en todos aseos hay este tipo de mobiliario específico
Parte del cuerpo: órganos sexuales			Social y culturalmente poco aceptado Irreverente Escritura pictográfica sumeria. Signos de mujer (vulva) y hombre (pene)	Religión / Historia del arte			Este referente no sería respetuoso con otras religiones Adán y Eva son culturalmente aceptados a pesar de su desnudez (Grabado de Dürero)
Vestuario			Cliché / Estereotipo	Mitología			Depende del contexto de aplicación Demasiado específico Los signos variarían según la mitología local
Vestuario: zapatos			Depende del contexto de aplicación Demasiado específico ¿Qué tipo de zapatos?	Biología (genética)	XX	XY	Campo de conocimiento demasiado específico
Vestuario: sombreros			Depende del contexto de aplicación Demasiado específico ¿Qué tipo de sombrero?	Geometría (Formas geométricas)			Requiere capacidad de abstracción (Pictogramas del Copernicus Science Center)
Vestuario: ropa interior			Depende del contexto de aplicación Demasiado específico Culturalmente poco aceptado				

Fig. 7. Valoración de algunos referentes alternativos a las figuras del hombre y de la mujer

16

MORRIS, CHARLES: *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985, p. 27.

17

Ibidem, pp. 59-61.

18

Se puede observar que estas referencias gráficas se corresponden con la cultura denominada "occidental".

el vuelo, el tamaño y la forma. Así, el pictograma adquiere connotaciones que nos hacen pensar en contextos demasiado específicos, como si la mujer se hubiera vestido para acudir a un evento social concreto.

La Semiótica nos ayuda a comprender los procesos culturales como procesos de comunicación. Según esta disciplina, un signo alude a algo y tiene sentido para alguien en un determinado contexto cul-

tural y temporal¹⁶. Lo curioso del pictograma de la mujer es que si hacemos una primera lectura, vemos una "persona con falda de pie sin hacer nada". Si tenemos en cuenta las categorías del signo de Charles Morris¹⁷, el pictograma que designa el aseo femenino es un signo a la vez icónico, indicial y simbólico. Es icónico ya que existe una relación de semejanza con una mujer. Cuando se percibe colocado en una

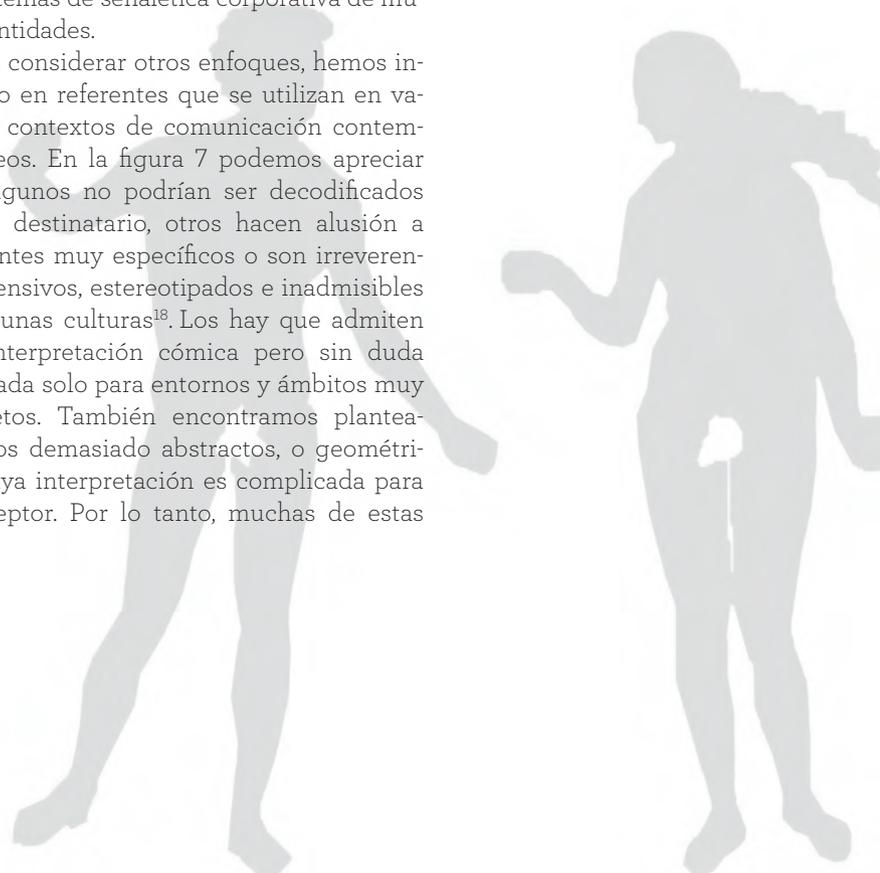
puerta, prima la función indicial ya que indica que "por fin hemos llegado y detrás está lo que buscamos". Por último, tiene una función simbólica, porque en los años 1970 se acordó relacionar ese icono con la función que todos conocemos. Por medio de esta convención, los usuarios percibimos el signo y lo interpretamos. Al verlo, decodificamos en décimas de segundo que ese signo significa lo que significa y que ese espacio sirve para lo que sirve. Tanto las mujeres como los hombres, con un rápido vistazo, al comparar los dos pictogramas, distinguimos cual es la puerta correcta que debemos abrir.

Los expertos encargados de estandarizar este signo, con toda probabilidad se toparon con una problemática de difícil solución, porque se necesitaba un código distinguible entre los signos pertenecientes a cada género, para la señalización de los aseos en espacios públicos. Por una parte, era evidente que la función de esos espacios no podía ni debía ser iconizada de modo literal, ya que lo que se hace dentro de ellos, pertenece al ámbito de nuestra intimidad. Por otra parte, el problema principal planteado, dado el carácter universal del pictograma, consistía en cómo reflejar a cualquier mujer y a todas a la vez, en un único signo. Pero ¿cuál era la representación lógica de la fisonomía femenina? El pictograma del hombre tuvo fácil solución ya que se podía representar como ser humano genérico, con formas depuradas y reducido a lo esencial. Tenía cabeza, tronco y extremidades. Siguiendo esta lógica, la esencia de la mujer tendría que mostrar atributos anatómicos inherentes a su condición femenina, como son el busto y la cadera. Sin embargo, la representación de estos rasgos

podría sugerir la desnudez femenina, un hecho que es inconcebible y censurable en prácticamente todas las culturas. Por esta razón el pictograma de la mujer se solucionó para que fuera compatible sintáctica y semánticamente con el signo del hombre, pero con un añadido que hacía resaltar el rasgo anatómico de la cadera: la falda. Aunque es evidente que este rasgo no estaba necesaria ni directamente relacionado con el mensaje que se quería transmitir.

Estos aspectos sociológicos y antropológicos fueron los que determinaron, probablemente, la decisión gráfica "hombre con falda es una mujer". Si esa figura se propuso como "todas las mujeres", es de suponer que, en aquel tiempo la gran mayoría de las mujeres de todo el mundo llevaban falda, del modelo y la largura que fuera. Sin embargo, ahora resulta cuando menos sorprendente, que el vestido se mantenga como modelo vigente y auténtico rasgo diferenciador, presente en los sistemas de señalética corporativa de muchas entidades.

Para considerar otros enfoques, hemos indagado en referentes que se utilizan en variados contextos de comunicación contemporáneos. En la figura 7 podemos apreciar que algunos no podrían ser decodificados por el destinatario, otros hacen alusión a ambientes muy específicos o son irreverentes, ofensivos, estereotipados e inadmisibles en algunas culturas¹⁸. Los hay que admiten una interpretación cómica pero sin duda adecuada solo para entornos y ámbitos muy concretos. También encontramos planteamientos demasiado abstractos, o geométricos cuya interpretación es complicada para el receptor. Por lo tanto, muchas de estas



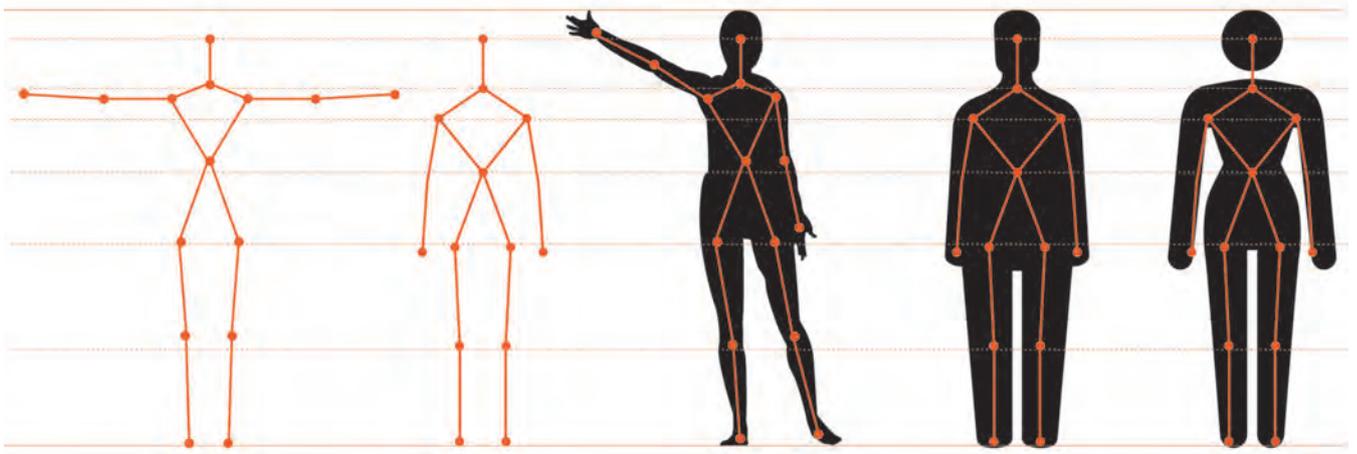


Fig. 8. *Cursus* pictográfico femenino

propuestas no serían válidas para reconsiderar el diseño de un signo estandarizado y con carácter universal.

En busca del pictograma para “todas las mujeres”

El debate en torno a este discutido signo sigue abierto en la disciplina de Diseño. Esta discusión se reaviva cada vez que los diseñadores nos enfrentamos al reto de solucionar un sistema de pictogramas donde es necesario distinguir de forma clara el aseo femenino del masculino.

Hemos visto que los principios de referencia que debe considerar el diseñador para solucionar un sistema de pictogramas, tienen que ver con la adaptación cultural y la forma lógica del referente, con la concisión gráfica y con la compatibilidad sintáctica, semántica y pragmática del sistema¹⁹.

Por este motivo, nos gustaría enumerar cuatro consideraciones y plantear algunas hipótesis gráficas que podrían contribuir a la posible actualización de este signo:

– *Cursus* pictográfico femenino

En la estructura lógica de la representación gráfica de la mujer, basada en el análisis de las imágenes femeninas, subyace un esqueleto que podríamos denominar *cursus* pictográfico. Este esquema debe componerse de cabeza, cuello unido a la cabeza y al tronco, torso y extremidades superiores e inferiores. Este *cursus* se diferencia del *cursus* mascu-

lino en la cintura, así como en la anchura de los hombros y de las caderas (Fig. 8).

– Línea gráfica

La utilización de la línea gráfica podría ser una vía de cambio y acción para solucionar los problemas recurrentes que encontramos en la estructura de la representación del cuerpo de la mujer (Fig. 9).

– Vuelo del vestido versus cadera y torso femeninos

Tal vez no fuera necesario marcar de manera exagerada el vuelo del vestido. De este modo, la figura denota una prenda que está por encima de la cadera, pero que no necesariamente tiene que ser una falda. Por otra parte, podríamos limitarnos a resaltar la cadera y el torso de la mujer, sin aludir a una prenda de vestuario concreta (Fig. 9).

– Formas geométricas puras

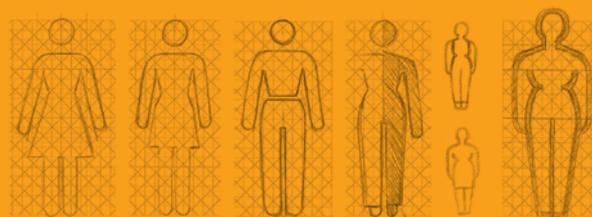
La síntesis de las formas del cuerpo humano hasta ser convertidas en formas geométricas puras (círculo, cuadrado y triángulo), como observamos en el modelo del *Copernicus Science Center*, puede ser otra vía de trabajo. Este enfoque geométrico permite que se identifiquen ambos géneros a la perfección, liberándonos de la sensación de estar contemplando la desnudez de los cuerpos. ¿Será ésta la solución más adecuada? (Fig. 7: geometría)

Para actualizar este signo se podría considerar la viabilidad de otros enfoques formales y semánticos y otras transcripciones gráficas del

mensaje. Debemos tener en cuenta que el diseño del pictograma de la mujer siempre será un tema susceptible de ser revisado desde la perspectiva de cada momento cultural, y que las dinámicas de cambio continuo de las sociedades hacen que sea una tarea ardua y har- to compleja. La solución comunicativa AIGA fue codificada y está arraigada en todo el mundo. El pictograma fue difundido con gran esfuerzo. Con este signo aprendido, emprender una acción comunicativa para cambiarlo, a nuestro entender sería contraproducente.

Debemos ser conscientes de que los pictogramas son signos portadores de una identidad, no solo corporativa. Los signos también pueden ser consecuencia de una determinada ideología y expresan la visión y los valores de la sociedad en el momento en el que fueron creados. En consecuencia, siempre hay otras soluciones posibles; y en el siglo XXI, los factores sociológicos y culturales están cambiando y seguirán cambiando cada vez con mayor velocidad, en muchos aspectos. A pesar de que estemos muy familiarizados con este signo, el referente actual evolucionará hacia otros modelos, se actualizará, se renovará o se transformará de modo natural y gradual por efecto del tiempo. Este proceso ya ha sucedido con otros signos de nuestro imaginario colectivo, que aunque al principio resultaban extraños, con los años se han vuelto cotidianos.

Es muy probable que tengamos que adaptarnos a una mayor riqueza pictográfica, donde el signo unificado asuma diversas variantes según el grado de aceptación cultural del referente. Tal vez podríamos desarrollar un lenguaje con sintagmas no verbales atendiendo a la riqueza cultural local. Siempre nos quedará aprender la iconografía de cada región o el idioma concreto para preguntar ¿dónde están los aseos de chicas? Y adivinar la respuesta por los gestos, que también son signos muy elocuentes. Porque ¿acaso no aprendemos a dar las gracias en cada lugar al que viajamos?



Biblioteca
Library

♀♂ ABCDEFGHIJKLMNÑ
OPQRSTUVWXYZ abcdefghi
jklmnñopqrstuvwxyz1234567890



Fig. 9. Hipótesis gráficas en la búsqueda de nuevas alternativas a la inclusión del vestido en el pictograma “aseo de mujeres”. Bocetos para la actualización del signo, distintas versiones de pictogramas para la tipografía Avenir y posibles variantes del signo en masa y en línea gráfica.

Bibliografía y referencias de Internet

- ABDULLAH, RAYAN; HUBNER, ROGER: *Pictograms. Icons & signs*, Londres, Ed. Thames & Hudson Ltd, 2002.
- AICHER, OTL; KRAMPEN, MARTIN: *Sistemas de signos en la comunicación visual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 1979.
- AMERICAN INSTITUTE OF GRAPHIC ARTS (AIGA): *Símbolos de señalización*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 1984.
- BLANCHARD, GERARD: *La letra*, Barcelona, Ediciones Ceac, 1988.
- CIOCHETO, LYNNE: "Toilet signage". En *Eye Magazine*, (Londres), 46 (Invierno 2002), p. 6
- COSTA, JOAN: *Señalética*, Barcelona, Ediciones Ceac, 1987.
- ECO, UMBERTO (A cargo de): *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2005.
- ESTRADA, SILVIA (Ed.): *Basic Sign*, Barcelona, Index Book, SL, 2012.
- FRUTIGER, ADRIAN: *Signos, símbolos, marcas, señales*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL., 1981.
- FRUTIGER, ADRIAN: *Reflexiones sobre signos y caracteres*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2007.
- GELB, IGNACE JAY: *Historia de la escritura*, Madrid, Alianza, 1985.
- GONZÁLEZ-MIRANDA, ELENA; QUINDÓS, TANIA: *Diseño de iconos y pictogramas*, Bilbao, Servicio Editorial/Argitaipen Zerbitzua, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2014.
- HARTT, FREDERICK: *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, Ediciones Akal, 1989.
- LUPTON, ELLEN: "Reading Isotype". En *Design Issues*, The MIT Press, Vol. 3, No. 2 (Otoño 1986), pp. 47-58.
- LUPTON, ELLEN; ABBOTT MILLER, J.: "Critical Wayfinding". En YELAVICH, SUSAN: *The Edge of the millennium*, Nueva York, Whitney Library of Design, 1993, pp. 220-232.
- MCDERMOTT, BRIDGET: *Decodificar y descifrar los jeroglíficos egipcios: cómo leer el idioma sagrado de los faraones*, Barcelona, Art Blume, S.L, 2002.
- MAYOR FERRANDIZ, TERESA M^a: "La imagen de la mujer en la Prehistoria y en la Protohistoria" (En *Revista de Claseshistoria*, publicación digital de Historia y Ciencias Sociales, artículo No. 236), 2011, HYPERLINK "<http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/mayor-mujer-prehistoria.pdf>" <http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/mayor-mujer-prehistoria.pdf> [Fecha de consulta: 5/09/2014].
- MODLEY, RUDOLF: *Handbook of pictorial symbols: 3,250 examples from international sources*, Nueva York, Dover, 1976.
- MOLLERUP, PER: *Wayshowing, wayfinding*, Amsterdam, BIS Publishers, 2013.



MOORHOUSE, A. C.: *Historia del alfabeto*. México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1961.

MORRIS, CHARLES: *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985.

OLARIA, CARMEN ROSA: *El arte y la mujer en la prehistoria*, 1996, HYPERLINK "<http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/108288/154753>" <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/108288/154753>. [Fecha de consulta: 8/09/2014].

PADILLA, MIGUEL ÁNGEL: *El arte y la belleza*, Madrid, Editorial N.A., 2006.

PANOFSKY, ERWIN: *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2004.

ROBINSON, ANDREW: *Historia de la escritura*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996.

SMITSHUIJZEN, EDO: *Signage Design manual*, Suiza, Lars Müller Publishers, 2007.

UEBELE, ANDREAS: *Signage systems + information graphics*, Londres, Ed. Thames & Hudson Ltd, 2009.

Tania Quindós

Diseñadora gráfica licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). En la actualidad está desarrollando la Tesis doctoral "Procesos de creación simbiótica entre pictogramas y tipografía". De forma paralela realiza proyectos personales y profesionales en los que conviven y confluyen los territorios de la tipografía, la caligrafía, el *lettering* y la poesía visual.

Elena González-Miranda

Diseñadora gráfica y profesora titular en el Grado en Creación y Diseño de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), donde imparte asignaturas sobre Metodología, Envase y embalaje y Señalética, entre otras. Ha colaborado en equipos de diseño e investigación para diversas entidades como el DZ-Centro de Diseño (Beaz), Metro Bilbao, programa Lingua de la Unión Europea, Enkartur y UPV/EHU.

* Este trabajo ha sido subvencionado por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (Proyecto EHU11/29: Estudio de la sinergia y antagonismo entre pictogramas y tipografía y beca de Personal Investigador en Formación, concedida a Tania Quindós).

