

iba
sepo
rías

arte y diseño

Miladys Milagros Álvarez

ACTO CUMPLIDO

Facultad de Artes
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

iba
sepo
rías

iba
sepo
rías

arte y diseño

Miladys Milagros Álvarez



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Bogotá D. C., 2026

Ibaseporías: arte y diseño

Colección Acto Cumplido

© Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá

© Facultad de Artes

© Vicedecanatura de Investigación y Extensión

© Centro de Divulgación y Medios

© Miladys Milagros Álvarez López, autora

Primera edición, abril de 2026

ISBN: 978-628-503-206-6 (digital)

Esta publicación es el resultado de la Invitación Focalizada para la publicación de resultados de investigación y creación artística de la Facultad de Artes / 2024-2025, en conjunto con la Vicedecanatura de Investigación y Extensión y el Centro de Divulgación y Medios.



Atribución/Reconocimiento-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en Bogotá, D.C., Colombia

Rector

José Ismael Peña Reyes

Vicerrectora sede Bogotá

Lorena Chaparro Díaz

Decano Facultad de Artes

Miguel Antonio Huertas Sánchez

Vicedecana Académica

Mary Isbel Rodríguez Reyes

Vicedecana de Investigación y Extensión

Jenny Astrid Vargas Sánchez

Centro de Divulgación y Medios

Federico Guillermo Demmer Colmenares

Coordinación editorial

Alejandra Montes Escobar

Sofía Libertad Sánchez Guzmán

Daniela Marcela Guerrero Acosta

Asistente de coordinación

Juan Camilo González Moreno

Diseño de la colección

Andrés Conrado Montoya Acosta

Asistente de diseño

Leinys Dayanna Cuastumal

Corrección de textos

Isabella Díaz Tejada

Diagramación

Carlos Rincón

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Álvarez López, Miladys Milagros, 1970-

Ibaseporías : arte y diseño / Myladys Milagros Álvarez López. -- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Vicedecanatura de Investigación y Extensión : Centro de Divulgación y Medios, 2026.

1 recurso en línea (150 páginas) : ilustraciones (principalmente a color), fotografías.
-- (Colección Acto Cumplido).

Incluye bibliografía

ISBN 978-628-503-206-6 (digital)

1. Arte y diseño -- Historia -- América Latina -- 1960-1970 2. Diseño gráfico -- Historia -- Colombia -- 1960-1970 3. Artes plásticas -- Estudios interculturales -- América Latina 4. Arte y activismo social -- Historia -- Siglo XX 5. Diseño gráfico -- Aspectos sociales 6. Diseño gráfico -- Estudios interculturales -- América Latina 7. Arte publicitario -- Diseño 8. Carteles -- Estudios de casos 9. Movimientos sociales y arte -- Carteles políticos 10. Estética -- Influencia política 11. Arte y sociedad -- Análisis transcultural 12. Diseño gráfico -- Investigación -- Colombia 13. Sociología de la cultura -- Investigación I. Título II. Serie.

CDD-23 744.098 / 2026

A Isabella y Ángel

Contenido

| | |
|--|-----|
| Introducción | 7 |
| Presentación de la relación artes plásticas - diseño gráfico en las décadas del sesenta y setenta del siglo XX | 15 |
| Tipos de relaciones: oficiales e independientes | 25 |
| Protagonistas de la relación artes plásticas - diseño gráfico en la denuncia o apología política (producción individual - grupos) | 37 |
| Protagonistas de la relación artes plásticas y el diseño gráfico en teatro, discografía y cine | 85 |
| Protagonistas de la relación artes plásticas - diseño gráfico en arte abstracto e identidad corporativa | 111 |
| Consideraciones finales. | 131 |
| Bibliografía | 138 |
| Figuras | 142 |



Introducción





Ibasepo es una palabra que se usa ocasionalmente en el castellano, proviene de la lengua Yoruba y está asociada al significado de relación. Toda América es una serie de ilaciones en distinto orden, y África tiene una presencia importante en nosotros. Por ello, el título que da nombre a esta obra habla de conexiones desde la expresión Yoruba, y puede utilizarse también para ayudar a entender lo que somos hoy día. Jugando con el término se le agrega el sufijo «-rías» para establecer una alusión a la palabra categorías. Estas se reconocen en el presente trabajo a partir de la relación propuesta entre el diseño gráfico y las artes plásticas.

El estadounidense William Addison (1880-1956) se llamaba a sí mismo diseñador gráfico hacia 1922, pues ilustraba libros y creaba letras. En América Latina, si se mira hacia atrás, revisando los antecedentes de la relación Diseño Gráfico - Artes Plásticas durante la década del veinte del siglo pasado, el primero todavía no era reconocido como profesión. Al no existir el diseñador gráfico de manera explícita, esta función la suplían los artistas plásticos, aun sin tener los conocimientos elementales de la futura disciplina. Esta investigación se propone revisar el rol que desempeñaron en una faceta diferente a la tradicional de sus oficios y, asimismo, identificar la relación directa entre el diseño gráfico y las artes plásticas en algunos países del continente durante las décadas del sesenta y setenta del siglo XX.

Este texto se crea en aras de contribuir a la historia del diseño gráfico en Colombia y Latinoamérica al enfocar el interés investigativo en el reconocimiento de la función protagonista que tuvieron algunos artistas plásticos en esta disciplina en países como Colombia, Cuba, México y Brasil a mediados del siglo XX. Aunque muchos de ellos se formaron y trabajaron después como diseñadores gráficos o continuaron como artistas plásticos, constituyen un aporte significativo a diferentes áreas culturales como la publicidad, la información gráfica, la identidad de marca e incluso el ejercicio político.

Por último, el texto se propone incentivar el estudio de este vínculo desde el campo académico, sobre todo en los estudiantes de Diseño Gráfico, pues a pesar de que Artes Plásticas es una carrera diferente, son dos profesiones que pueden trabajar en conjunto. Ambas disciplinas tienen la capacidad para entrar en el campo de la otra, porque inexorablemente se expanden. Mi formación como historiadora del arte me permitió ver desde el inicio más que un distanciamiento, la relación entre estos dos campos.

Es muy importante destacar la participación de los que serán llamados artistas/diseñadores en la sociedad latinoamericana de mediados de siglo XX y reconocer su importancia por el aporte social y académico para el continente. En los países a revisar, décadas después se empezaron a valorar estas propuestas gráficas. Esto responde a que durante esos años, por las características mismas de las situaciones en que se producían, no se estudiaban dentro de las clases de historia del arte, pues no eran consideradas tan relevantes.

El diseño gráfico era visto fundamentalmente como parte de la cultura popular, mientras que las artes plásticas entraban sin ninguna dificultad a

las altas esferas del arte culto. Una parte considerable de los diseñadores de los carteles de cine, de obras de teatro y de conciertos eran artistas plásticos. Otros se movían dentro de una especie de activismo político, como por ejemplo el Taller 4 Rojo en Colombia, quienes realizaban una especie de diseño «disidente».

El siglo XXI exige que la historia del diseño gráfico, contada tradicionalmente desde un campo cerrado, singular y profesional, se construya ahora de manera pluralista, abierta y cambiante. Es la intención principal de este texto construir la historia de un diseño desde esa otra perspectiva para América Latina, donde el carácter comunicacional inmediato, la existencia de un cliente y la funcionalidad no luchan contra la subjetividad, la libertad creativa y la contemplación estética.

Si en las décadas del veinte y treinta del siglo pasado se reconocen las bases que ofreció la modernidad literaria en el continente a las artes plásticas y al diseño gráfico, en los sesenta y setenta es necesario hacerlo desde la pluralidad que se mencionaba antes. No se plantea la pregunta de quién responde primero y más concienzudamente a estos requerimientos de las sociedades, si los artistas o los diseñadores; simplemente se estudian sus proyectos en conjunto, sin protagonismos de unos sobre otros y alejados de cualquier revisión a las modas o estilos impuestos en su momento por los pioneros diseñadores en cada país.

En la mayor parte de los libros de historia del diseño gráfico producidos en la segunda mitad del siglo XX no se encuentra un estudio a fondo del contexto social, económico, cultural o político en que se produce el diseño en América Latina, mucho menos en relación con las artes plásticas. Por ello, ha sido necesaria en las investigaciones una revisión de la historia y los sucesos propios, para un mejor entendimiento desde el

diseño. Dicho esto, el mayor interés está centrado en analizar el contexto social en dos décadas tan importantes como los sesenta y setenta, más allá de las figuras o personajes que se destacan de forma individual en las grandes exposiciones de museos, ferias y galerías. El diseño gráfico en Latinoamérica, en ese periodo particularmente, estuvo muy unido a las artes plásticas, haciendo eco en las exigencias de los movimientos culturales y sociales.

Esa unión permite entender mejor los problemas que se padecían —muchos de los cuales aún no han sido resueltos, como el racismo—, o movimientos como el feminismo, por ejemplo; y a reconocer situaciones complejas que afectan a las minorías en general. Asimismo, esa unión entre el diseño gráfico y las artes plásticas también tuvo que imponerse y con éxito, a pesar de todo, en regímenes totalitarios como el castrismo en Cuba, o la dictadura militar en Brasil. Todo ello es imprescindible para poder construir una historia propia, una historia latinoamericana, privilegiando las diferencias por encima de la homogeneidad con respecto a cada país y no viéndolos como un todo por ser parte de una misma región geográfica.





**Presentación de la relación
artes plásticas - diseño gráfico
en las décadas del sesenta
y setenta del siglo XX**





En este apartado se abordará el vínculo de ambas disciplinas en el contexto histórico en el cual se desarrollaron. Para comprender la evolución del campo profesional y la creciente relación que se gestó durante este periodo entre las artes plásticas y el diseño gráfico, resulta pertinente retomar la siguiente perspectiva:

A mediados del siglo XX, a medida que el diseño gráfico se iba consolidando como una profesión, empezó a verse una división entre artistas visuales y los llamados comerciales. Los diseñadores gráficos, a diferencia de quienes estudiaban Bellas Artes, iban a la escuela a estudiar concretamente el arte de la comunicación visual a través del uso de las imágenes y la tipografía. En este sentido, los artistas comerciales empezaron a tener mayor demanda por sus habilidades para transmitir visualmente el mensaje de una compañía a un público determinado. A medida que la comunicación de masa se introdujo en todos los ámbitos de la sociedad, la promoción de productos y servicios opacó la identidad del diseñador. Los diseñadores se convirtieron, en otras palabras, en una entidad invisible, y su trabajo ya no era valorado como antes.

(Goodman, 2011, p. 13)

El arte y el diseño se unen en muchos aspectos, pero el objetivo principal aquí es su relación con la sociedad. Estos cinco términos o puntos de conexión que se presentan a continuación van a estar presentes —dependiendo de la situación específica en cada país— en toda la revisión que se hará de la relación entre los artistas y el diseño gráfico.

Esa ilación también brinda la posibilidad de un acercamiento a la textura de la memoria cultural en nuestros países por esos años.

Contexto

El diseño gráfico se presenta en estrecha relación con el contexto en el que se desarrolla como una respuesta a este o, como diría Michel de Certeau, con su lugar de producción. En este sentido, las transformaciones económicas, tecnológicas y políticas le han ido dando forma y lo han ido moldeando, en unión con manifestaciones como las artes plásticas, el cine, la publicidad, la literatura, etc.

Discrepancia

La participación integrada del diseño y el arte en las décadas del sesenta y setenta constituye una respuesta a muchos de los problemas sociales que existían en nuestros países. La exposición desarrollada en México «Viva la discrepancia», obtiene su nombre a partir de una frase del rector de la UNAM Javier Barros Sierra, en 1969, un año después de la matanza de Tlatelolco, refiriéndose a los ataques que recibió su universidad justamente por discrepar del presidente de la república, defendiendo el derecho a la manifestación democrática. Una de las preguntas fundamentales de esta exposición, luego publicada como un libro, fue: ¿Cómo se escribe la historia de lo que fue mantenido al margen de la historia?

Se verán en esta revisión muchos trabajos interdisciplinarios con una actitud discrepante por parte de los creadores individuales o de grupos frente a posturas autoritarias en algunos de los países tratados. Muchos de esos trabajos no se tuvieron en cuenta por las instituciones oficiales del arte en su momento, sino que tiempo después se habló de ellos, cuando la democracia lo permitió, pero no era esa la única razón. Para Medina (2014) durante ese período en México:

- Las instituciones académicas no consideraban lo contemporáneo como terreno de investigación.
- El mercado tampoco estaba interesado.
- De lo que aquí se habla no es de lo que los museos, galerías o instituciones culturales o educativas mostraron sino de lo que los propios artistas hicieron ellos mismos, de su propio esfuerzo con sus aliados críticos, promotores y curadores con el fin de proyectar esas discrepancias afirmándolas como promesas de cambio cultural y político. (p. 23)

En conclusión, esta colaboración al margen de la oficialidad demuestra que el vínculo entre arte y diseño no fue meramente estético, sino una estrategia política de resistencia; la discrepancia funcionó así como un motor creativo que, ante el rechazo institucional, construyó una memoria visual autónoma y comprometida con su realidad social.

Reorientación

Se revisará una visualidad con alta intención de reorientar el imaginario radical hacia nuevos referentes, entre ellos las nociones de identidad nacional, a su quiebre a partir de la creación de micropolíticas identitarias, hecho que interesaba particularmente a Cuauhtémoc Medina y que mencionó en su libro *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, publicado en 2014. La «izquierda visual» fue protagonista en esas dos décadas en Cuba, Colombia, México y hasta en Brasil, incluso bajo una dictadura militar de derecha, como se verá más adelante.

Diseminación

El arte y el diseño se expanden en el espacio de la ciudad. Para ello, el arte se ayuda del diseño. Esto se evidenciará en cómo la publicidad comercial se hibrida con los espacios del arte —en el caso de Colombia con el trabajo de Antonio Caro—. Por otra parte, es importante recordar

algunas de las propuestas realizadas por artistas plásticos para el diseño gráfico que se convierten en vallas que habitan la ciudad. Ese es el caso del cubano Félix Beltrán, aunque recordemos más al chileno Alfredo Jaar y sus inolvidables vallas con la pregunta ¿Es usted feliz?, que distribuyó en Santiago de Chile a fines de la década del setenta; pregunta que ha vuelto a traer el propio artista a Bogotá en la Bienal de Arte de esta ciudad, realizada en el segundo semestre de 2025.

La dinámica entre la cultura y la sociedad se reconoce en la originalidad de muchas de estas propuestas. Esa singularidad radica en la libertad de creación en el apartarse de muchas influencias externas. Por otra parte, también se mostrará en algunos trabajos más apegados a posturas políticas el seguimiento esquemático fiel a una línea de pensamiento y creación, como por ejemplo las influencias tomadas por algunos artistas latinoamericanos de los carteles chinos del periodo de Mao Zedong (Mao Tse-Tung), donde la dinámica se acerca a «latinoamericanizar» la estética china o soviética. Ahí también revive la diseminación.

Contracultura

Los creadores que se revisarán en este proyecto tienen también otra coincidencia: su participación dentro de la contracultura, donde encajan muchos de ellos no solo por la época que les tocó vivir, sino por convicción.

La contracultura es fundamentalmente un fenómeno que se reconoce más en el capitalismo que en los países socialistas de la época. Se inscribe desde inicios de la década del sesenta. Muchos consideran que se puede enmarcar su inicio con una canción de The Beatles de esa época, titulada *A hard day's night*, y que estuvo en los primeros lugares mundiales. De alguna manera, esto conectó a los jóvenes de Occidente con una música que era profundamente innovadora al presentar un nuevo tipo

de banda de rock. Desde lo visual, aportaron al desarrollo del videoclip. También fueron revolucionarios con respecto a las portadas icónicas de sus discos, y todo ello dejó un legado que incluso aquí, en esta relación que se analizará, se identifica, porque influyeron en muchos músicos latinoamericanos y en su visualidad discográfica.

La contracultura atraviesa toda la década del sesenta y tiene un momento clave en 1975, con el fin de la guerra de Vietnam, una guerra local que había iniciado en 1960 y en la que Estados Unidos interviene en 1964. Luego de varios encuentros, el fin de la guerra inició con el acuerdo de paz logrado en enero de 1973 entre Henry Kissinger —secretario de Estado y consejero de Seguridad Nacional de los Estados Unidos— y el también político vietnamita Le Duc Tho. Ambos ganaron el Premio Nobel de Paz de ese año, pero el asiático se negó a recibirlo con la justificación de que a pesar de los acuerdos logrados en París su país aún no se encontraba en paz, la guerra no había terminado. Sin embargo la contracultura continuó —cada vez con menos fuerza— durante la segunda mitad de la década del setenta, finalizada ya la guerra.

Aunque la contracultura se insertó en casi todo el mundo capitalista occidental, tuvo un mayor eco en Estados Unidos. Pero no fue solo allí: parte de la contracultura radicó también en las manifestaciones de los movimientos estudiantiles en todo el mundo, que cuestionaron los discursos hegemónicos del mismo modo en que lo hicieron los estudiantes franceses en las protestas que se recuerdan como el Mayo francés de 1968. Los protagonistas de la contracultura fueron, sin lugar a dudas, los jóvenes, quienes se rebelaron contra el modelo de sociedad en que vivían. Aquí se destacaron especialmente los *hippies*. Ellos trajeron una nueva forma de ver el mundo y desarrollaron lo que actualmente llamamos la «conciencia ecológica», con una nueva mirada al planeta a partir de una especie de

conciencia pacifista. Posteriormente, se entiende que en realidad no les interesaba heredar nada, sino construir una realidad histórica desde sus propias búsquedas.

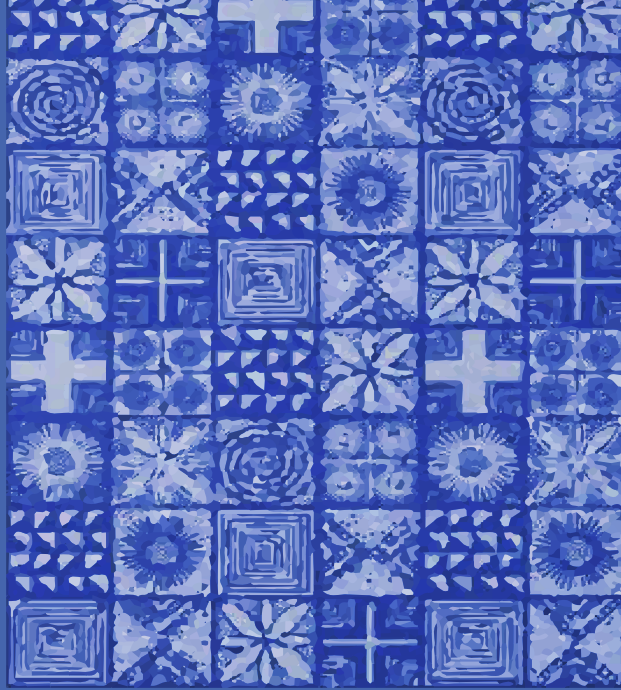
En los sesenta, el rock trae una nueva forma de música para la juventud con Bob Dylan, John Lennon y The Rolling Stones, entre otros. El arte pop, la psicodelia y otros movimientos del momento relacionados con la contracultura transformaron la mirada de los jóvenes en esa época. Festivales, conciertos y demás eventos culturales requerían de una nueva visualidad. Para responder a esta innovadora revolución cultural estuvieron diseñadores como Wes Wilson, Alton Kelley, Rick Griffin, Stanley Mouse y el español Víctor Moscoso, en California, creando esas propuestas visuales que exigía la nueva generación. Algunos de ellos habían sido formados como artistas plásticos y produjeron carteles icónicos que tenían la misma energía de la nueva música. Se destacaron las complejas tipografías que creaban formas en movimiento y daban la sensación de que se derretían, al igual que las inusuales paletas de color con reminiscencias del art nouveau y del surrealismo europeos.

La contracultura penetró también visualmente en América Latina. Así pues, muchos de estos artistas/diseñadores que se revisarán más adelante a lo largo del texto, se opusieron a una visión hegemónica de la cultura. Utilizaron, por ejemplo, estrategias urbanas para lograr los cambios que querían en su profesión o en su comunidad. Por otra parte, ya no les preocupaban únicamente los nacionalismos y localismos —como en las décadas del veinte y treinta, donde los asuntos relacionados con esta temática eran los protagonistas en el arte—, sino que lo local en los sesenta y setenta empezó a integrarse con lo global. Cuando se comienza a revisar la relación propuesta entre artistas plásticos y el diseño gráfico, entendemos que ese vínculo se da espontáneamente en la mayor parte

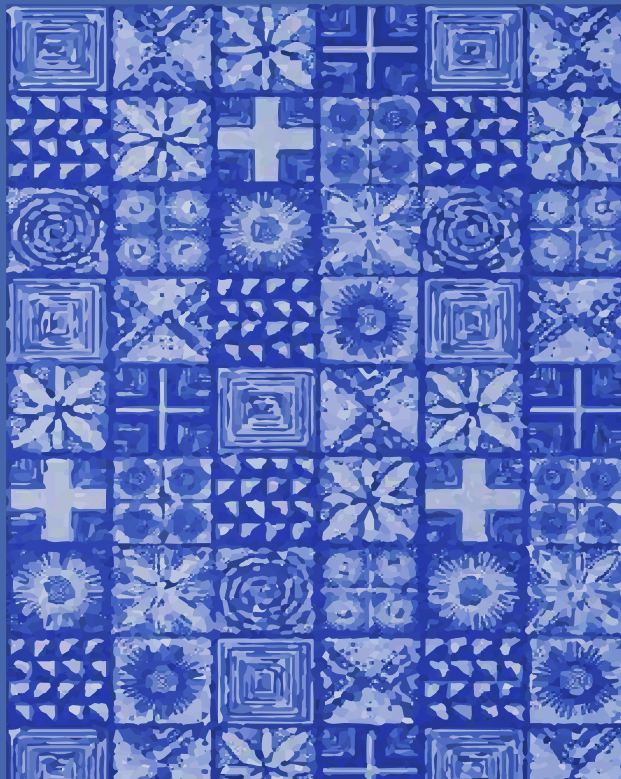
de los países latinoamericanos, como se percibe en todo el texto. Sin embargo, en el caso específico de Cuba, donde el diseño gráfico y las artes plásticas se estatizaron paulatinamente después de 1959 con el triunfo de la Revolución liderada por Fidel Castro, esa ilación se dio desde las directrices de un orden rector político e ideológicamente controlador, lo cual se explica a continuación. La contracultura estuvo ausente en la isla, si no desde las referencias formales que penetran a toda costa, sí desde el concepto intrínseco y manifiesto del término.

En Cuba, donde se estatizaba toda empresa individual —incluidas las compañías de publicidad, que fueron tan populares durante la década del cincuenta—, la relación que se plantea entre el artista plástico y el diseño gráfico es vista, desde el Estado, con total normalidad en esos años. Por otra parte, se verá que en los otros países analizados esos esfuerzos de unión entre las dos manifestaciones se dieron fundamentalmente desde instituciones privadas como museos, periódicos, revistas, empresas discográficas, compañías de teatro, etc., o entre los propios artistas/diseñadores por voluntad individual.

A partir de aquí se plantea un análisis con el que se entra, cada vez más a fondo, hacia esa relación de avanzada entre los artistas plásticos y el diseño gráfico. Los elementos que marcaron esas décadas —mencionados antes— se irán identificando a lo largo del estudio; pues serían los protagonistas de esas ibasepo(rías). La mayoría de los creadores serían también jóvenes con un espíritu innovador que iría incluso a contracorriente de los rígidos e inimaginables destinos políticos de sus países en esos años.



Tipos de relaciones: oficiales e independientes





Relaciones «oficiales» entre las artes plásticas y el diseño gráfico

En cuanto a la relación entre estas dos especialidades, se dio de manera diferente en cada uno de los países de Latinoamérica que se analizan. Mientras que en la mayoría de ellos el Estado va a estar casi ausente de esa complicidad, en el caso Cuba, con la entrada de un nuevo sistema político y el dominio estatal sobre todos los entes de la sociedad, dicha sujeción entrará a estas dos especialidades como una estrategia de control absoluto en la comunicación. Este aspecto de dependencia de la creación con lo oficial estará presente a lo largo de toda la lectura para el caso específico de este país. Solamente se apartará esa dependencia cuando se mencione el diseño que se produce fuera de la isla con respecto a la situación política interna de la misma.

Resulta muy interesante, desde esa particularidad, que se afirme que la tradicional separación entre el diseño gráfico y las artes plásticas en la isla era considerada por los estudiosos locales del tema como un problema de atraso, superado gracias al triunfo revolucionario. En palabras de la profesora de Historia del Arte de la Universidad de La Habana Adelaida De Juan:

La gráfica anterior se asociaba a una especie de servilismo publicitario capitalista, que retardaba el concepto contemporáneo de diseño que nace ahora de manera orgánica y armoniosa. La gráfica ahora, así como el arte que tradicionalmente había tenido un carácter personal, íntimo, se unen en una

intención colectiva para lograr un propósito comunicativo que cumpla con una función estética para que pueda cumplir realmente su función divulgadora alejándose cada vez más de la imagen estereotipada del cartel tradicional, sobre todo de los culturales. (De Juan, 1978, p. 24)

Desde el punto de vista oficial, en el caso específico de Cuba, en 1979 se celebra el primer conversatorio, llamado Plástica y Diseño, como parte del festival llamado CARIFESTA (Festival de Artes del Caribe), en el cual participaron un total de 268 artistas. En la escuela cubana, muchos opinan que el pintor y el artista gráfico se confunden, así como sucedía en el constructivismo ruso alrededor de los años veinte del siglo pasado.

Uno de los diseñadores más importantes de estos años en la isla fue Eladio Rivadulla (La Habana, 1923-2011), quien estaba convencido de que entre 1960 y 1970 la cartelística cubana de cine superó las fronteras entre gráfica y pintura. Se retomará la conversación sobre este autor más adelante, cuando se revise parte de su producción, y volverá a recordarse esta afirmación de relación entre ambas especialidades. Esta «ibaseporización» también le interesa desde muy temprano a Adelaida De Juan, una de las primeras intelectuales en referirse a la integración entre las artes plásticas y el diseño gráfico en Cuba. Al respecto afirma:

El cuadro de caballete es íntimo, tanto para el espectador como para el pintor, nada más impúdico que una valla de varios metros cuadrados de tamaño. Existe además la idea de que el cuadro es del pintor (sus ideas, sus problemas, sus alegrías, mientras que el diseño gráfico (valla, portada de libro o de revista, cartel) es de aquello que se quiere dar a conocer y por consiguiente se debe a la película, al espectáculo, a la concentración, etc., y queda subordinada a una idea que no surge del artista: es una obra con pie forzado. A todo esto hay que añadir el hecho personal en la ejecución del cuadro y el hecho colectivo en la

realización gráfica. Partiendo de estos caracteres distintos, es por supuesto cierto que la función de ambas obras es distinta: el diseño gráfico es utilitario en un sentido mucho más inmediato que la pintura. (De Juan, 1995, p. 24)

Luego, a partir del entendimiento de estas diferencias, propone la manera de unir ambas manifestaciones:

La situación de las Artes Plásticas en Cuba a partir de 1959 acusa la presencia de dos hechos específicos. Por una parte se observa un cambio circunstancial en diversas manifestaciones que habían tenido una trayectoria sostenida a lo largo de más de tres décadas, y por otra se produce el surgimiento del diseño gráfico que, al igual que la cinematografía, tendrá un punto de partida y desarrollo orgánicos en y a partir de la revolución. (De Juan, 1995, p. 37)

Cuando De Juan se refiere a ese cambio circunstancial de diversas manifestaciones, es evidente que toma en cuenta la publicidad en su estado tradicional capitalista, que prácticamente desaparece en el nuevo sistema político cuando se cierran las compañías extranjeras que tenían sede en el país. Las agencias locales fueron nacionalizadas y los antiguos y nuevos diseñadores pasaron a ser empleados del Estado. Se trata nada más y nada menos que de toda la producción gráfica en el país en función de la nueva propaganda política, la cual se necesitaba para poner en funcionamiento el nuevo orden estatal. Así lo reconoce más adelante la profesora De Juan.

Pero no es hasta finales de 1965 que la gráfica política alcanza un rango uniforme de calidad. Con una temática variada la concentración, el servicio militar, la agricultura, la defensa civil, la incorporación de la mujer al proceso de crecimiento revolucionario [...] El Departamento de Orientación Revolucionaria DOR emplea para esa decoración una rica serie de elementos: vallas, efectos lumínicos, vistas fijas, cinematografía, etc. (De Juan, 1995, p. 29)

En los demás países que se revisan aquí, también hay una relación entre empresas estatales y los artistas plásticos que producen diseño gráfico, pero se hará un mayor énfasis en ellos bajo una relación de corte independiente, porque ellos tuvieron esa posibilidad creativa, incluso de arriesgarse en muchos casos donde fue muy difícil, como Brasil, a ejercer la denuncia crítica social y cultural, escapando del uso del diseño como instrumento hegemónico como fue el caso de Cuba.

Relaciones «independientes» entre las artes plásticas y el diseño gráfico

Cuando se revisan bibliografías recientes en Latinoamérica que hablan de la visualidad gráfica de estas dos décadas, generalmente se destaca el diseño gráfico de contenido social —sobre todo en la producción de carteles, los cuales se incluyen dentro del amplio campo de las artes visuales—. Esta situación se da probablemente porque estas son más inclusivas; es decir, atraen a ambas manifestaciones sin necesariamente confrontarlas. Las relaciones «independientes» entre las artes plásticas y el diseño gráfico se denotarán en el desarrollo de esta revisión. Sin embargo, es importante comenzar explicando que, en el caso específico de Colombia, la pluralidad debe reconocerse en los orígenes mismos del diseño gráfico en la década del sesenta con el inicio de su estudio en las universidades Nacional y Jorge Tadeo Lozano. Resulta necesario identificar no únicamente los nombres importantes del diseño local, sino una serie de sucesos, especialmente de carácter social y cultural, que durante los sesenta y setenta tienen lugar en el país, más allá de los nombres propios de grandes diseñadores.

Entender la visualidad del país en esas décadas desde la relación con otras manifestaciones es tan importante como saber los nombres y sucesos de figuras locales de culto como Dicken Castro, David Consuegra,

Marta Granados y otros, quienes sin duda le dieron forma y concepto a la profesión en Colombia; no obstante, hay una visualidad paralela a ellos que va más a contracorriente y que es necesario introducir y reconocer también en la historia del diseño gráfico local.

A esa historia local se deben integrar afiches, anuncios populares, revistas de corta duración o de circulación *underground*, murales y grafitis con gran poder de recordación, hechos por autores anónimos que fueron considerados, tanto ellos como sus acciones, marginales durante mucho tiempo. Ese es el «diseño con d minúscula», conformado por microhistorias que carecieron por mucho tiempo de la relevancia que merecían. Más allá de la autoría, queda la pieza de recordación que nos habla de un momento determinante en la historia del país, de personajes decisivos, de literatura crucial. Se trata de un diseño que surge desde unas condiciones sociales específicas, hecho incluso por gente del común, no por las grandes figuras de la profesión que ya emergía como ente independiente.

La relación entre las dos manifestaciones en Colombia también se reconoce durante esas décadas en eventos de carácter cultural como las bienales de arte, particularmente en la Bienal de Arte de Cali en 1971.

La producción gráfica dentro del campo artístico se desarrolló impetuosamente: proliferaron los talleres de grabado, se introdujeron nuevas técnicas como la fotoserigrafía y se llevaron a cabo eventos enteramente dedicados a revisar la producción gráfica regional como sucedió en la Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali. Muchos artistas participaron en este auge dentro de campos tradicionales de la gráfica, algunos introdujeron procesos fotomecánicos al lenguaje del grabado y otros se dirigieron a intervenir los medios impresos o a trabajar directamente con medios gráficos que circularon en el devenir cotidiano. (Barón, 2019, p. 11)

Esa relación se proyecta en Colombia durante la década del setenta y así lo recoge la exposición «Múltiples y originales». Al igual que la gran muestra mencionada anteriormente, en el caso de México esta hace énfasis en las artes gráficas y los procesos sociales en el país durante la década del setenta. Al respecto, Barón expone:

Rastreamos en fuentes primarias [...] También encontramos una buena cantidad de publicaciones seriadas que, en conjunto, nos permitieron identificar estilos de diagramación, tipografías y diseño gráfico propios del periodo de acuerdo con sus especificidades. (Barón, 2019, p. 18)

La Bienal de Artes Gráficas de Cali era de los pocos ejemplos de interdisciplinariedad o inclusividad por aquellas décadas en Colombia, e incluía participación y premios para las piezas de diseño. Un ejemplo importante a destacar tuvo lugar en 1976, durante la III Bienal, cuando el diseñador cubano Alfredo Rostgaard (Guantánamo, 1943 – La Habana, 2004) recibió la Medalla de Oro en Diseño y Comunicación Visual con el cartel NO, una pieza que muy tempranamente anunciaba la preocupación por la contaminación del medio ambiente. Casi siempre sucede que son los artistas quienes entran en el campo del diseño gráfico. Por ejemplo, en esos años se percibe en Colombia un caso interesante; el de un artista conceptual que usó el lenguaje publicitario en el arte. Dicho caso es el de Antonio Caro con la obra Colombia Coca-Cola. Por esos años en Colombia las relaciones entre el campo de las artes plásticas y la publicidad (que estaba más cerca del diseño gráfico) no eran las más cercanas necesariamente.

Esa preocupación se refleja en el libro titulado *Gustavo Sorzano: pionero del arte conceptual en Colombia*, de María Mercedes Herrera. Allí, en una entrevista con la autora en 1983, el creador se refiere a las fuertes discrepancias entre ambas disciplinas.

Los publicistas de vocación y profesión como nosotros, somos continuamente atacados y escarnecidos por los artistas puros, que nos consideran superfluos, la parte inútil y desechable de la sociedad, que con nuestro trabajo solo contribuimos a la venta de bienes de consumo innecesarios, cuando la verdad es precisamente lo contrario. Los publicistas somos los verdaderos artistas del siglo XX y los artistas puros no pasan de ser unos artesanos arcaizantes, productores ellos mismos de bienes de consumo inútiles en cuanto a su función, cuya máxima expresión solo alcanza el campo de la decoración. (Como se citó en Herrera, 2013, p. 251)

Por su parte, en Brasil, desde las artes visuales se produce una estrecha relación entre las dos manifestaciones. La mayor parte de los artistas/diseñadores que se revisan a continuación coinciden en que participaron en la exposición «Nova objetividade brasileira» (Nueva objetividad brasileña), realizada en abril de 1967 en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro. A partir de esa exposición comienza a desarrollarse en las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro, fundamentalmente, el movimiento tropicalista que «constituyó una verdadera fuerza en la cultura popular brasileña y una fuente continua de inspiración para diversas generaciones de artistas, escritores y músicos» (Basualdo, 2007, p. 9). Muchos de los artistas que participaron en aquella muestra se desarrollaron posteriormente en el campo del diseño gráfico o la fotografía. Tal es el caso de Geraldo de Barros, Antonio Dias y Rubens Gerchman.

Para examinar la participación de los artistas plásticos en el campo del diseño gráfico —y viceversa—, resulta fundamental recordar la contundencia que, a nivel social, tuvo el año 1968. Este fue un año crucial que marcó —tanto cultural como formalmente— a los creadores aquí analizados y, en consecuencia, a sus trabajos. La comprensión de los sucesos que tuvieron lugar durante el año 1968 en los diferentes países que se analizan permite

entender mejor la textura de la visualidad latinoamericana de mediados del siglo XX. Durante ese año tuvieron lugar múltiples manifestaciones juveniles a nivel mundial, tal como reconoce Mark Kurlansky en su libro dedicado específicamente a este año. Los jóvenes, caracterizados por un espíritu tan convulso como sus tiempos, protagonizaron los grandes sucesos de aquella época. Aquí se habla de múltiples eventos de carácter global, como el Mayo francés y las manifestaciones de protesta de los jóvenes en la capital mexicana ante la realización de los Juegos Olímpicos en su país. Aunque el desarrollo del movimiento tropicalista en Brasil no forma parte del texto de Kurlansky, este marca un antes y un después en el diseño gráfico de ese país, en comunión con las artes plásticas y a través de toda la discografía que produce dicho movimiento cultural. En el caso específico de Cuba, tras la muerte de Ernesto *Che* Guevara en Bolivia en 1967, se produce una gráfica de apología política a los nuevos héroes que formarían parte de la marca del diseño gráfico de la isla.

Para profundizar en el estudio de la participación de los artistas visuales en el diseño gráfico latinoamericano, se han definido tres ejes temáticos transversales que impactaron la esfera social de la región:

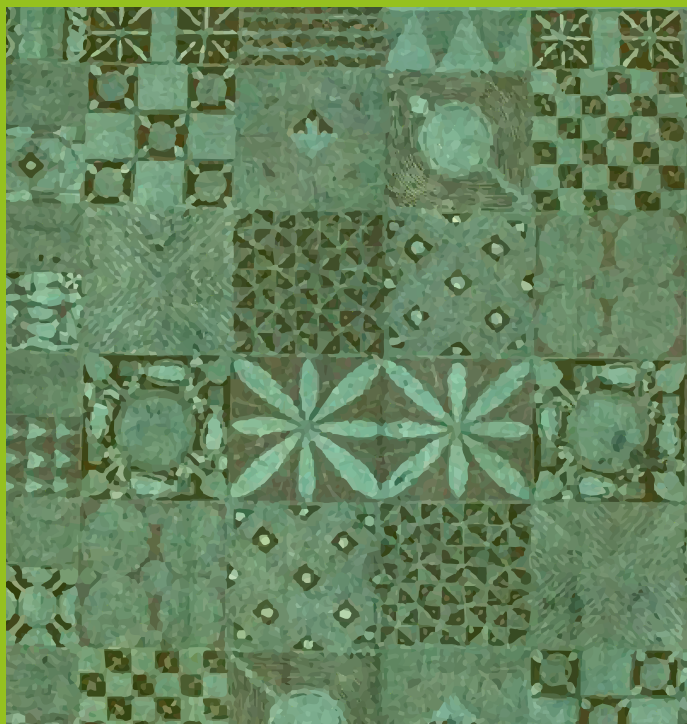
- 1· El cartel como herramienta de denuncia política (producción individual y colectiva).
- 2· La gráfica cultural aplicada al teatro, la discografía y el cine.
- 3· La relación entre arte abstracto e identidad corporativa o política.

El análisis de estos ejes se articulará a través de la obra de aquellos creadores cuyo protagonismo definió la visualidad de este periodo.





**Protagonistas de la relación
artes plásticas - diseño gráfico
en la denuncia o apología política
(producción individual - grupos)**





México

Durante la década del sesenta a los países latinoamericanos llegan los coletazos, directa o indirectamente, de la Revolución cubana (1959) o de la Revolución Cultural china (1949). Por ello, la izquierda tiene una presencia constante en las manifestaciones culturales, de las cuales no escapan ni las artes plásticas y ni el diseño gráfico. Son los años de las consignas mundiales como «Prohibido prohibir» o «La imaginación al poder», tan repetidas en el Mayo francés, y que se verán representadas de forma similar en los muros de las diferentes universidades públicas del continente americano, como es el caso de la UNAL de Colombia o la UNAM de México.

En México, durante el año 1968, se celebraron los Juegos Olímpicos y tuvo lugar el movimiento estudiantil que se opuso a dicho evento. Este contó con una destacada producción gráfica —anónima en muchos casos—, pero simbólicamente muy importante. El 26 de julio de ese año se presentó oficialmente el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, que se celebrarían del 12 al 27 de octubre. Ese día en el Zócalo y en el Hemiciclo de Juárez (en la capital), hubo varias manifestaciones y choques violentos entre los estudiantes y la policía; muchos jóvenes fueron reprimidos y otros, desaparecidos. El gobierno de México, con Gustavo Díaz Ordaz al mando y con los Juegos Olímpicos en su territorio, quería proyectar una imagen de país rico en historia pero, al mismo tiempo, moderno e industrial.

El 12 de octubre, días después de la matanza de Tlatelolco, se inauguraron los juegos. Se vivía una época diferente: eran los primeros en el continente y, por primera vez, se presentaban las dos Alemanias; se prohibió la participación de Sudáfrica por no haber eliminado aún el apartheid. Además, algunos deportistas afroamericanos que subieron al podio a recibir sus medallas de oro y plata saludaron el himno de Estados Unidos alzando su puño con un guante negro. Este gesto denotaba solidaridad y compromiso con el Black Power, movimiento que mantenía una participación activa en la lucha por los derechos civiles.

Más que mencionar artistas que hacen grabados, en este caso es necesario hablar de un colectivo: el Consejo Nacional de Huelga (CNH), el cual produjo carteles de forma anónima, aguda y activa. Esto puede considerarse un antecedente de la participación colectiva actual en las redes sociales, donde múltiples actores generan una gráfica política de suma agudeza y originalidad. El carácter de aquella gráfica estudiantil fue casi siempre colectivo; por ello, la autoría de las piezas no era un tema prioritario, dada la urgencia que caracterizaba este tipo de producciones. Incluso, el trabajo de una misma pieza se distribuía entre varias manos, por lo cual no se puede hablar de un único autor.

Se conservan pocas piezas realizadas por el CNH, pues durante la noche del 29 de noviembre de 1968 un comando militar mexicano irrumpió en la Academia de San Carlos y destruyó casi todo el material gráfico del Taller de Serigrafía (carteles, volantes, entre otros).

En las creaciones gráficas mexicanas opositoras de los Juegos Olímpicos, se identifica un elemento visual clave: la paloma. Esta figura fue utilizada como símbolo de paz por los promotores del evento en carteles, folletos promocionales y sellos postales. En contraste, los detractores

la utilizaron para denunciar que el país no estaba en condiciones de celebrar dichas justas; esto se representó mediante una paloma blanca herida –atravesada por una bayoneta– sobre fondo negro. Bíblicamente, la paloma significa el fin de la tragedia al regresar con una rama de olivo, pues en el arca de Noé fue la encargada de ver el estado del mundo tras el Diluvio Universal. Al respecto, se sugiere ver la obra realizada en 1968 por Jesús Martínez (1942-2025).

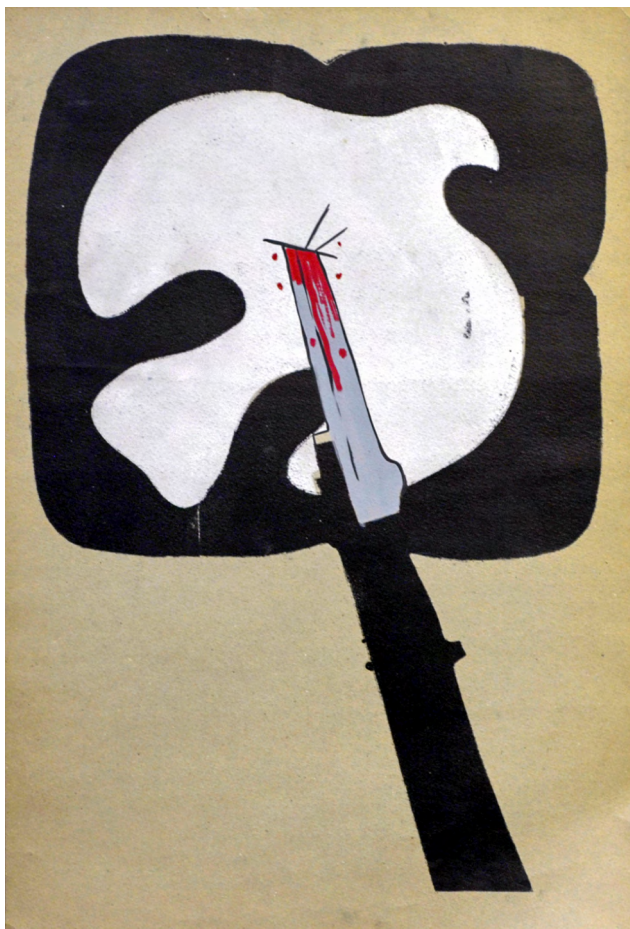


Figura 1. Paloma de la paz atravesada por una bayoneta. Jesús Martínez. 1968.
En Repositorio de Archivo General de la Nación. México. «Memórica. México, haz memoria».

Además del CNH, existía el Equipo Permanente de Grabado Esmeralda (ENPEG). Pese a la ausencia de una figura visible como artista en la autoría de los carteles, una de las piezas de mayor recordación es la titulada *Este diálogo no lo entendemos*. Se trata —como la mayoría de las piezas— de una obra monocromática en tinta negra, con un contundente mensaje en mayúsculas a mano, sin grandes pretensiones estilísticas. Estas letras contrastan con el fondo blanco y van acompañadas de la imagen de un tanque de guerra, símbolo visual de la confrontación de los estudiantes con el gobierno de Díaz Ordaz.



Figura 2. *Este diálogo no lo entendemos*. Equipo Permanente de Grabado Esmeralda (EMPEG). México. (Autor anónimo).

El artista español Francisco Moreno Capdevilla (1926-1995) —quien llegó a México a los trece años huyendo de la guerra civil española, también profesor de grabado— fue uno de los más activos en cuanto a la producción de carteles, entre los cuales se destaca *No más agresión*, realizado en 1968. Muchas de esas piezas tenían influencia de la estética bolchevique: no aparecían tildes, destacaban los colores negro y rojo, y únicamente se hacía énfasis en la contundencia del mensaje a transmitir evitando la presencia de elementos distractores.

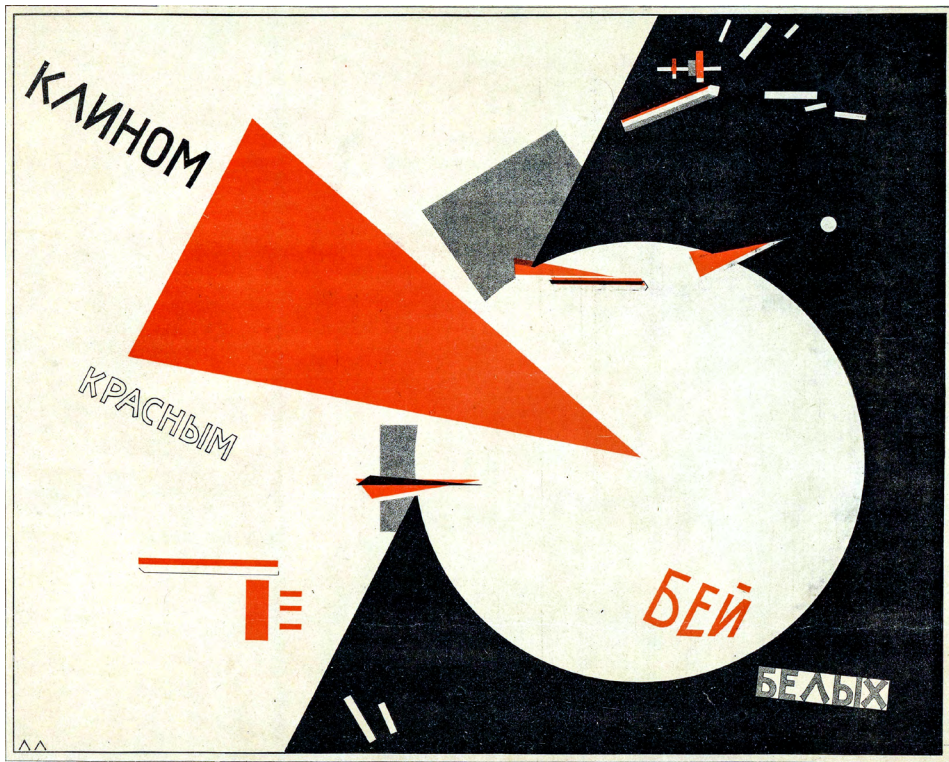


Figura 3. Cartel *Vence a los blancos con la cuña roja*. 1919. El Lissitsky.

La situación social, política y cultural en el México de ese año muestra la presencia de una serie de creadores en el país que reclaman un espacio de inserción, pero un espacio que ellos consideran justo, honesto dentro del arte institucional. Por ello, muchas de las manifestaciones visuales producidas tienen un comportamiento disidente al estar por fuera de los circuitos oficiales y, en ocasiones, opuestas a estos.

Las influencias formales identificadas tienen que ver fundamentalmente con la herencia del Taller de Gráfica Popular (TGP), la visualidad del movimiento estudiantil del Mayo francés del 68, el cartel cubano del momento y el pop norteamericano. La gráfica que produjeron tenía un

carácter fundamentalmente colectivo. Los trabajos de estos grupos incluían volantes, afiches grabados en linóleo o sobre madera, carteles, telas impresas, y otros soportes. El 4 de diciembre de ese año se publicó en México «El manifiesto del 2 de octubre», con el que se puso fin a la huelga estudiantil. Durante estos años, el espacio urbano de la capital mexicana tuvo también un papel fundamental en el desarrollo de la gráfica en el país. El Grupo Suma intervenía sistemáticamente los muros con elementos tan económicos como el estencil.

El Grupo Mira en México se movía también entre las artes plásticas y el diseño gráfico, y estuvieron activos como grupo desde 1967 hasta 1982. En 2018 se realizó una exposición en la UNAM que tenía como propósito homenajear la postura crítica de estos creadores en la década del setenta. Se habían conocido en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y luego siguieron creando juntos en Estados Unidos bajo el nombre de Grupo 65. Más tarde, crearon la Escuela Popular de Arte en Puebla, entre 1972 y 1974. Finalmente, de 1977 a 1982 trabajaron como Grupo Mira —como se destaca en la muestra de la UNAM— con el fin de refundar un arte político saliéndose de los estereotipos. Estuvo conformado por artistas como Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Jorge Pérez Vega, Silvia Paz Paredes y Rebeca Hidalgo.

Uno de los integrantes más destacados del grupo —y quien tiene una participación muy activa en las artes gráficas de los setenta en México— es Arnulfo Aquino (Oaxaca, 1942-2025). Licenciado en Pintura y maestro en Artes Visuales, es uno de los más destacados artistas mexicanos que se ha movido en el diseño gráfico. Gran parte de la gráfica del 68 que se conoce se debe a la donación que hizo el artista al MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) de la UNAM.



Figura 4. Manifestación contra las olimpiadas México 68. Fotógrafo desconocido. Amsterdam, 1968.

De su autoría es el cartel para la exposición «Experiencia gráfica», realizada en la Universidad Autónoma de Puebla en 1975. Se trata de una pieza compuesta por seis cuadros, donde cada uno tiene un protagonismo específico. Además de la rapidez del mensaje, vemos una visualidad impactante focalizada desde el centro con un perro que ladra, tal como la gráfica mexicana de ese momento. La actitud de la pieza evoca las protestas en las que participaron, en aquel año 68, muchos jóvenes a nivel mundial en solidaridad con el movimiento anti-olimpiadas del país azteca.

El Grupo Mira buscaba estar acorde con lo que consideraba el compromiso social del arte con su tiempo sin abandonar la referencia al muralismo anterior o al nuevo grafiti, así como las propuestas estéticas desde el expresionismo y el conceptualismo a la neovanguardia. De esa manera escapaban de los estereotipos del arte político tradicional mexicano.

Asimismo, trabajaron con la instalación y el performance. El colectivo se propuso construir la memoria visual de los hechos de octubre del 68 en México y, a partir de allí, dar cuenta de una serie de reformas que atravesó el país en ámbitos como las universidades o los sindicatos, generando nuevas políticas culturales. Una parte considerable de la producción de piezas gráficas de protesta del año 68 en México fue anónima. Como se mencionaba al inicio de este texto, años después, cuando se normalizaron las democracias en los países latinoamericanos, salieron a la luz los autores de las obras, quienes en su momento se ampararon en el anonimato para evitar ser apresados o desaparecidos.

Cuba

En la mayor de las islas caribeñas triunfó, a inicios de 1959, un proyecto político muy cercano al socialismo soviético. Desde los primeros años, las antiguas agencias de publicidad privadas fueron nacionalizadas y convertidas en talleres de diseño al servicio del nuevo poder. En consecuencia, el diseño gráfico fue una de las disciplinas más necesarias en la Revolución para explicar, informar, enseñar, recordar, estimular y provocar al pueblo. Esta serie de verbos estuvo en función de una apología constante y directa al nuevo sistema político, todo a través de su uso como instrumento hegemónico del diseño gráfico.

En 1968 se cumplían 100 años del inicio de la guerra de Independencia en Cuba contra España, la conocida guerra de los Diez Años. Era un año definitivo para el futuro simbólico del país. A principios de ese año, el 12 de enero, Fidel Castro clausuró en el Teatro Chaplin de la capital el llamado Congreso Cultural de La Habana. En efecto, fue una revolución cultural que cumplía ya casi diez años y que cambió el curso de la historia en el país. Fue una revolución cultural joven, pero con un solo partido y sin libertad de prensa, que prohibía y condenaba el ser homosexual,

religioso, hablar inglés, escuchar rock o jazz, al igual que usar pantalones ajustados o de bota campana, minifaldas, barbas o el pelo largo en los hombres; todo ello al ser considerados por el máximo líder como engendros del capitalismo. Un año antes, en 1967, Ernesto *Che* Guevara fue ultimado en Bolivia por órdenes del presidente René Barrientos. Era considerado por muchos jóvenes de Occidente como una especie de símbolo de internacionalismo y rebeldía, cosa que el nuevo régimen castrista utilizó a su favor: debido a ello, el año siguiente se llamaría Año del Guerrillero Heroico, concretándose simbólicamente con la edición masiva del libro *El diario del Che en Bolivia*. Durante ese año Cuba se llenó de imágenes del Che hasta en los sembrados de los campos. Tal vez fue el año en que más gráfica política se produjo en la isla. En 1968, Fidel Castro decretó la estatización de las pocas actividades privadas que aún quedaban en Cuba —casi todas pequeñas empresas—; a ello le llamó «la ofensiva revolucionaria». Las artes plásticas y el diseño gráfico, sobre todo, fueron fieles exponentes de esta nueva perspectiva de la cultura cubana, la cual se diferenciaría de todos los países latinoamericanos durante estas dos décadas.

«Ahora afiches»

Con el inicio de las reformas revolucionarias en Cuba cambiaron muchos términos. Algunos de esos cambios fueron influenciados por la Unión Soviética, la cual se convertiría paulatinamente en una especie de «madre protectora» para la isla caribeña. De la propuesta marxista-leninista proviene la noción de que los medios de difusión masiva —de los cuales forma parte el diseño gráfico— son un poderoso instrumento para la lucha ideológica y política de la clase obrera en el poder. Se consideraba que este tenía el deber de actuar acorde con los intereses de las profundas transformaciones revolucionarias. Una de las funciones de la nueva gráfica sería su papel ideológico-educativo.

Antes de la Revolución, no había afiches, había carteles [...] El cartel te daba el anuncio de la Cerveza Polar, el Jabón Candado. Eran para beneficio de los dueños, para llamar la atención con la mujer casi desnuda o la cerveza sudando. Mientras el afiche es una cosa educativa, que ayuda a pensar, a ahorrar agua, a apagar la luz y a ver las luchas políticas de los pueblos. (De Juan, 1989, p. 78)

Lo anterior es la opinión de una transeúnte de la ciudad de La Habana, llamada Juliana Capiro, en entrevista para la profesora e investigadora Adelaida De Juan. Tanto llegó a utilizarse el término afiche en las dos primeras décadas de la Revolución, que una persona llamada Mercedes Pentón —también en entrevista con De Juan— dice: «Ahora es que vengo oyendo eso de la palabra afiche. Yo creo que es algo así como un símbolo de la revolución».

El crítico e investigador de cine cubano Jesús Vega, quien ha estudiado el impacto de los carteles desde la creación del ICAIC, se refiere a esa relación entre el diseño gráfico y la pintura. Al respecto señala:

Forma parte de esta creciente tendencia dirigida a borrar los límites entre pintura y diseño gráfico, la interrelación estilística que se establece entre ambas. En la historia del arte contemporáneo se señala una sucesión de ismos con caracteres formales distintivos. A partir de los últimos años de la década del cincuenta, comienzan a aparecer obras cuyas fuentes provienen de un mundo aparentemente extra artístico. El anuncio comercial, la fotografía muy ampliada empiezan a figurar directamente en el cuadro. Luego le llegaría el turno a la tira cómica [...] Posteriormente en la década del sesenta el diseño gráfico vuelve a emplear estas formas a través del uso que le dieron los pintores pop. En un movimiento de espiral, el diseño gráfico motiva una pintura que motiva un nuevo diseño gráfico. (Vega, 1996, p. 25)

La abstracción, el op art, el expresionismo abstracto, el grupo CoBrA, el pop art, el cinetismo: todos esos movimientos plásticos —mayormente europeos— le fueron dando forma a la escuela del cartel cubano «revolucionario» que estuvo presente en toda la isla, desde las intrincadas escuelas rurales y los centrales azucareros hasta las grandes vallas de las ciudades cubanas. A diferencia de México, Brasil o Colombia, en Cuba el cartel no iba a tener un propósito de denuncia social, porque el país había entrado desde 1959 en un sistema político unipartidista que no permitía la más mínima crítica o pensamiento divergente. De esa manera los carteles, ahora llamados afiches, se convertían en una apología al nuevo sistema político. Instituciones como la OSPAAAL (Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina) —que era una empresa estatal— producían afiches carentes de una alta calidad estética y se enfocaban principalmente en el mensaje político. Sin embargo, una parte considerable de los carteles realizados por el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) o para campañas de educación nacional anunciaban una nueva forma gráfica experimental —formalmente hablando— con mejores resultados a nivel estético.

Estéticamente, estos nuevos afiches cubanos se alejaban de la extrema figuración con respecto a los que producían el colectivo Taller 4 Rojo en Colombia y el Comité Nacional de Huelga en México. Sin embargo, en algunos de la OSPAAAL sí se reconoce esa relación; por ejemplo, en el afiche titulado *Camilo, el cura guerrillero*. En esas piezas políticas se encuentra solidaridad y empatía no solo de orden ideológico, sino también formal. Los temas de la OSPAAAL respondían también a la propaganda política, al igual que los de la COR (Comisión de Orientación Revolucionaria). No únicamente abordaban temáticas nacionales, sino que incluían, por ejemplo, la solidaridad con las luchas contra la discriminación racial y por los derechos civiles en Estados Unidos a principios de la década del setenta.

Alfredo Rostgaard, mencionado anteriormente, fue un pintor, dibujante publicitario y profesor, además de diseñador gráfico. Se graduó de la Escuela de Artes Plásticas de Santiago de Cuba en la década del cincuenta y llegó a trabajar como dibujante-publicista en la capital cubana. A la vez que trabajó en el ICAIC —realizando más de doscientos carteles hasta 1970—, es evidente también que el compromiso político de este artista/diseñador fue total con la Revolución. También se integró, en 1966, al Equipo Técnico de la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR).

Esta organización, creada en 1961, se encargaba oficialmente de la propaganda revolucionaria castrista. Rostgaard formó parte de diversas instituciones: Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR), Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), Organización Continental Latinoamericana de Estudiantes (OCLAE), Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) e Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). En 1970, recibió el Premio Especial durante el Primer Concurso Internacional de Afiches Cinematográficos del XXI Festival Internacional de Cannes, Francia; posteriormente, en 1974, obtuvo nuevamente el Premio Especial (colectivo). En el ICAIC elaboró también carteles de compromiso político, como los realizados para los documentales *Hasta la Victoria Siempre, NOW!* (1965), y *Hanoi martes 13* (1967). En muchos de los afiches de Rostgaard es evidente la tendencia a borrar los límites entre la pintura y el diseño gráfico; la interrelación estilística que se establece entre ambos es notoria. Sus carteles son contundentes —como muchos de este periodo— debido a la fuerza impresa por la estética pop. No obstante, se reconocen también en sus piezas efectos modernizantes del arte óptico y cinético, estilos de diseño en auge durante los años cincuenta que llegaron a Cuba fundamentalmente a través de Europa del Este.

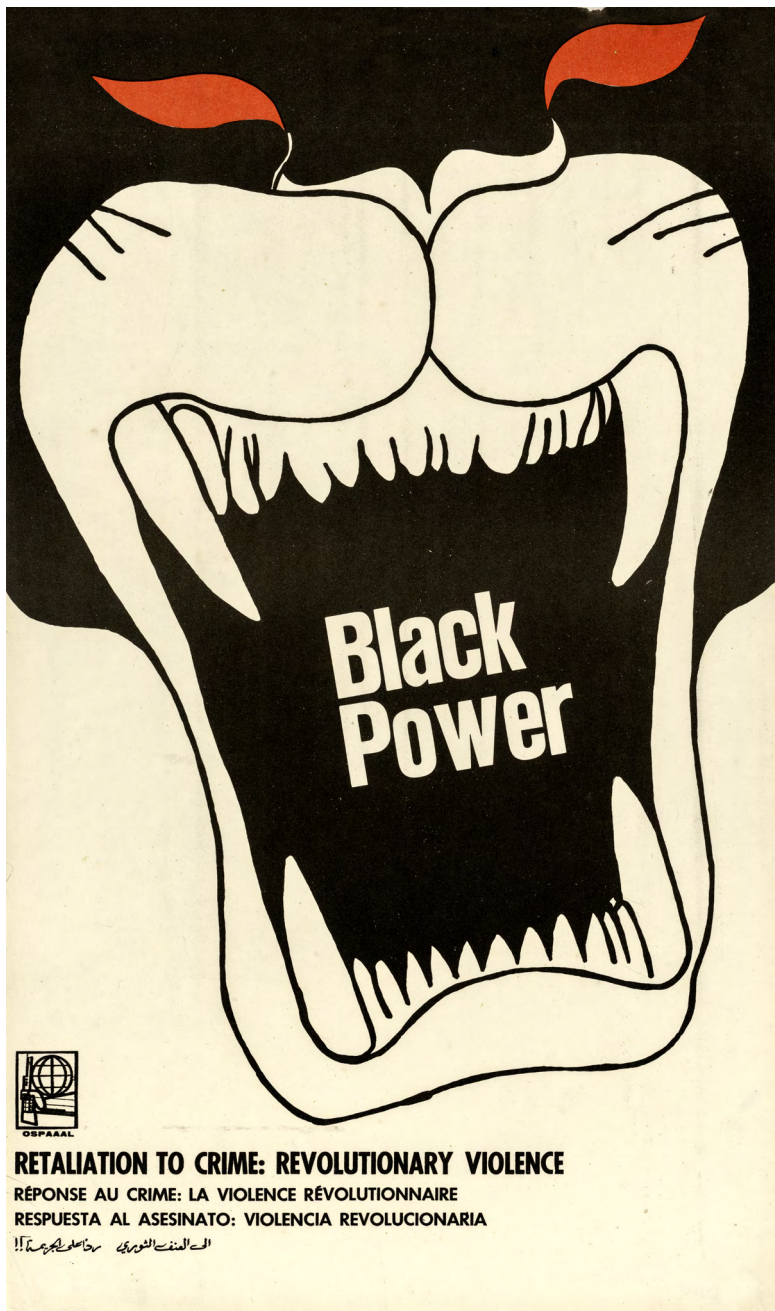


Figura 5. Black Power. Alfredo Rostgaard, 1968. Colección Smithsonian.
Museo Nacional de Arte y Cultura Afroamericana.

De esta participación política, y en función de una apología hacia el gobierno castrista, Rostgaard realizó piezas que respondían a los intereses de la OSPAAAL, y que debían atender a la premisa del arte como un medio de agitación y propaganda. Estas piezas daban cuenta de la solidaridad y el compromiso desde Cuba con organizaciones como las Panteras Negras y las luchas que fueron iniciadas en la década del sesenta en Estados Unidos por defender los derechos civiles de la población afroamericana.

En este sentido, realizó el cartel titulado *Black Power*. Esta obra apela al uso de la pantera negra —característica del movimiento mencionado—, donde destacan los tonos negros y blancos usados por Rostgaard. En el rostro del animal, de la boca abierta emergen las letras con gran fuerza —como el título mismo de la pieza—, haciendo alusión a lo que ellos denominaban violencia revolucionaria.

Por su parte, el reconocido artista/diseñador Félix Beltrán (La Habana, 1938 - México, 2022) realizó en 1971 una pieza vinculada al mencionado movimiento, en esta ocasión dedicada a la activista política estadounidense Angela Davis. Beltrán trabajó durante la década del cincuenta —en la Cuba capitalista— en la agencia publicitaria McCann Erickson Co.; luego estudió Artes Visuales en New York. A su regreso en 1962 (a una Cuba diferente a la que había dejado), contribuyó a crear diferentes organizaciones relacionadas con el diseño gráfico —como la mencionada COR—, y también de publicidad, como en la década anterior. En este caso dedicó su labor creativa al servicio del nuevo establecimiento político, hasta que se radicó definitivamente en México a partir de 1982. Su compromiso político en aquel momento explica su autoría del cartel: un llamado a la liberación de esta activista relacionada con el Partido Comunista en Estados Unidos y con las Panteras Negras. Davis estuvo presa, pero no fue enjuiciada finalmente.



Figura 6. Cartel para la liberación de Angela Davis, Félix Beltrán, 1971.

Colección de la Biblioteca del Congreso. Washington.

La contundencia de la pieza gráfica de Beltrán radica en la presentación del rostro de una Angela Davis muy joven, con su característico peinado afro y su mirada desviada, sin contactar al espectador. Ese afiche político se reprodujo también en postales, revistas, y vallas en la capital cubana, logrando así un alcance masivo. A veces el cartel o las vallas aparecían sin la frase que llama a la liberación de Davis, únicamente con su rostro. La intelectual norteamericana continúa a día de hoy su labor como activista en defensa del feminismo negro, tal como explicó en sus diferentes intervenciones durante el pasado Encuentro Internacional Juntas por la Restauración de Nuestra Dignidad, realizado en Cali (Colombia) en agosto de 2025.

Si bien es cierto que las instituciones oficiales cubanas mostraron solidaridad con el movimiento Black Power y pidieron la libertad para Angela Davis, pocos conocen que, durante esas dos décadas, en las cárceles de la isla hubo más de 10.000 presos políticos, muchos de ellos sin un juicio justo. No existe evidencia en Cuba de una gráfica que denunciara esta situación o que se solidarizara con las causas de estos hombres y mujeres, procesados fundamentalmente por oponerse al sistema político castrista imperante. El cartel divergente —de denuncia hacia situaciones políticas antisistema o de otra índole que fuera en contravía del partido único— no tuvo cabida en la Cuba revolucionaria. Por ello, el estudio de la gráfica política en este país, respecto a los otros de Latinoamérica, ha sido desigual.

Susan Sontag pasó tres meses en Cuba en 1960 y el país le pareció «asombrosamente libre de expresión». Mientras que notó la falta de libertad de prensa, aplaudió la revolución por no haberse vuelto en contra de sí misma como le sucedía a tantas revoluciones. Habría supuesto una noticia esperanzadora para Huber Matos, que cumplía su sentencia de 25 años o para los quince

mil «Contrarrevolucionarios», muchos de ellos antiguos revolucionarios, que se hallaban en las prisiones cubanas a mediados de la década de los sesenta.

(Kurlansky, 2004, p. 224)

Mientras que en esos años una parte considerable de la gráfica social y política en México o en Colombia tuvo un carácter fundamentalmente transgresor, antiinstitucional y antiestamento, la gráfica política cubana fue institucional; no de denuncia sino una apología directa al sistema político que imperaba en el país. Esto se explica por las exigencias de la política cultural de la Revolución, anunciadas en las «Palabras a los intelectuales» de Fidel Castro (1961) y en las conclusiones del Congreso de Educación y Cultura (1971), así como en la Tesis y Resolución sobre la Cultura Artística y Literaria del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (1975). «Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho» no solo fueron las palabras de cierre de un discurso del dictador Fidel Castro, sino la premisa que marcó el destino cultural del país durante largas décadas hasta la actualidad.

Al hablar de la Cuba de esas dos décadas, resulta necesario revisar qué sucedió con la producción cultural, creativa y política realizada por fuera de esa «política cultural de la Revolución». Por lo expuesto, se trata de una producción gestada fuera de Cuba, dado que —como expresó Castro— dentro de la isla no existía posibilidad alguna para un arte discrepante.

En consecuencia, existió también una gráfica política crítica y contestataria —fuera de Cuba— que respondía a la situación interna del país y se solidarizaba con los hombres y las mujeres (intelectuales y profesionales), muchos de ellos presos injustamente en las cárceles cubanas sin haber cometido ningún crimen. Parte de esa producción la constituyen una serie de carteles fundamentalmente realizados por y para la Agrupación

Estudiantil Abdala, fundada el 28 de enero (natalicio de José Martí), pero de 1968. La organización fue creada por un comité de estudiantes cubanos exiliados en Estados Unidos; su función –según su proclama– era luchar contra el comunismo y por la liberación de los prisioneros políticos cubanos. Se conservan algunos carteles en función de estos dos objetivos y otros destinados a promocionar los congresos de la organización.



Figura 7. A Cuba con el fusil en la mano. Luis Fernández Puente, Agrupación Abdala Collection. Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.

Uno de los diseñadores cubanos en el exterior que dio cuenta también de su compromiso político –pero en la orilla contraria del castrismo– fue Luis Fernández Puente (sin datos de nacimiento). La mayor parte de los carteles que promovieron los congresos anuales de la Agrupación Abdala en Estados Unidos (desde 1970) fueron creación suya. Los carteles de Abdala, a diferencia de los de propaganda política que se produjeron

en Cuba, tenían poca síntesis. Presentaban un exceso de información, porque ese era su principal propósito: denunciar internacionalmente la persecución interna a los disidentes y la situación de los presos políticos en las cárceles de la isla.



Figura 8. Boniato Cuba 75. Luis Fernández Puente, Agrupación Abdala Collection. Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.

Los elementos simbólicos de la cubanía —como la bandera y los colores azul, rojo y blanco— son constantes en las piezas gráficas de Abdala. Por su parte, la tipografía casi siempre tiene un tamaño y protagonismo, con el propósito de llamar la atención inmediatamente sobre las denuncias que plasmaba. No apelaban a la interpretación sutil del público para descifrar el mensaje, sino a la comunicación rápida y eficiente que respondía al compromiso urgente con la causa de la libertad de Cuba.



Figura 9. 6to Congreso Internacional Abdala. Luis Fernández Puente. Agrupación Abdala Collection. Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.

Como se verá en los carteles políticos de Colombia, los artistas que producen un tipo específico de cartel social en solidaridad (por ejemplo, con los campesinos) lo hacen denunciando al Estado por las situaciones difíciles que estos atraviesan en el país. Sin embargo, en Cuba este mismo tema es tratado de manera diferente por artistas plásticos que también hacen carteles, como Raúl Martínez (1927-1995). Se trata de un creador

«aparentemente» comprometido con los ideales de la Revolución castrotrista. Al igual que los mencionados anteriormente, Martínez se dedicó al diseño gráfico, aunque se formó como artista plástico en la Escuela Elemental de Artes Plásticas (anexa a la Academia de Bellas Artes de San Alejandro) entre 1941 y 1943; hacia 1946 se inscribió en esta última donde estudió por dos años. Posteriormente, en 1952, obtiene una beca para estudiar en el Institute of Design de Chicago, fundado en 1937 por László Moholy-Nagy y Walter Gropius, considerado por muchos como la nueva Bauhaus.

A su regreso de Estados Unidos, en el primer quinquenio de los sesenta, fue profesor de Diseño Básico en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de La Habana (desde 1961) y en la Escuela Nacional de Arte, ENA (1964), hasta que fue forzado a retirarse de la enseñanza. Esto lo menciona en su autobiografía *Yo, Publio* (su primer nombre) publicada en La Habana en 2007. El artista fue presionado por los dirigentes políticos —específicamente por el Vicerrector de la Universidad— debido a su orientación homosexual; de no retirarse, sería objeto de actos de repudio por parte de los propios estudiantes. Estos actos contra los homosexuales eran comunes durante las dos primeras décadas de la Revolución.

Una consigna constante en este periodo rezaba: «La universidad es para los revolucionarios»; en el nuevo sistema político, se consideraba que un homosexual no reunía las condiciones para serlo. A pesar de ello, Martínez continuó trabajando como diseñador gráfico y en su obra plástica, bajo una depresión de años y una fuerte presión psicológica, producto de intentar demostrar en el medio cultural que formaba parte del «hombre nuevo» que propugnaba la Revolución. Esto implicaba un compromiso incondicional con la misma, exigido tanto a hombres como a mujeres (aunque el concepto aludiera semánticamente al varón).

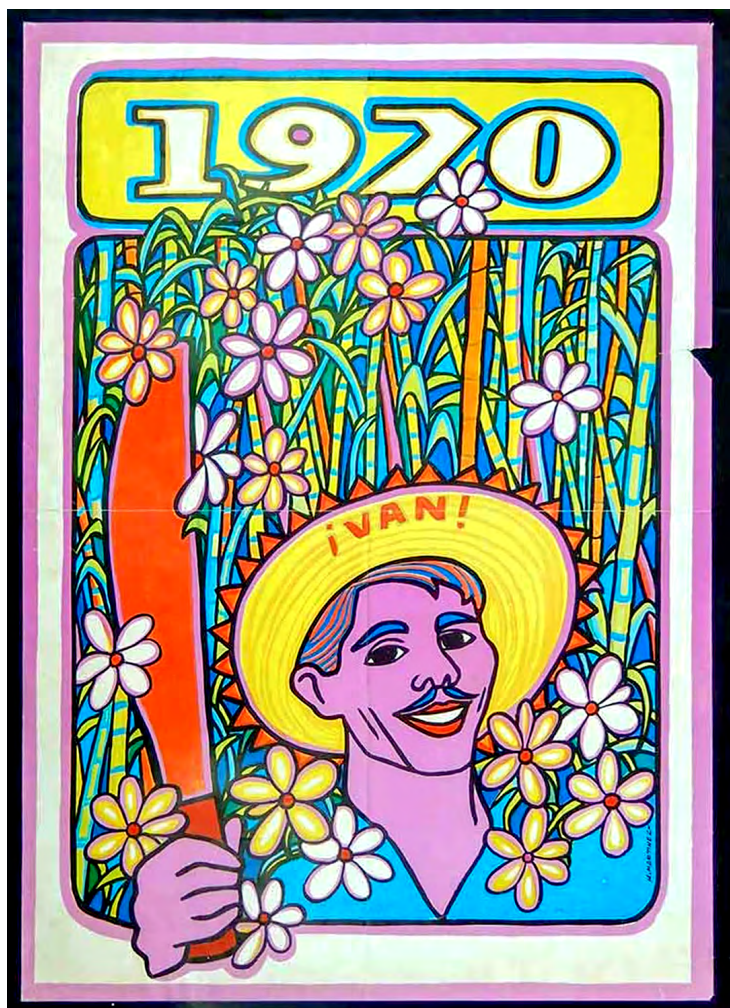


Figura 10. Cartel 1970 ¡Van!, Raúl Martínez. 1970. Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.

Dichos aspectos no se perciben en su obra, pues Martínez es considerado hasta hoy como uno de los mayores apologistas de la iconografía revolucionaria cubana de la segunda mitad del siglo XX. Tras leer sus memorias se puede identificar en él —como en muchos otros intelectuales del momento— el encubrimiento de la crítica al proceso revolucionario

que rechazaban: una falsa apología utilizada como mecanismo de defensa o autoprotección, dado que las medidas coercitivas ejercían una presión psicológica inhumana sobre la población homosexual. En sus memorias, Martínez relata su miedo a ser reconocido como homosexual y conducido a los campos de trabajo forzado inaugurados en 1965: las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción). Estas duraron aproximadamente tres años en la provincia de Camagüey, hasta que fueron cerradas por la presión internacional. En estos campamentos alejados internaron a jóvenes de sexo masculino con el propósito de «convertirlos» en hombres revolucionarios. Allí eran llevados forzosamente seminaristas católicos o evangélicos, homosexuales y todos aquellos que tuvieran una conducta sospechosa para el régimen castrista; es decir, quienes no estuvieran alineados con la Revolución por simple sospecha.

En su pieza 1970 *¡Van!*, Martínez adopta esa postura de artista complaciente y responde al compromiso absoluto con las directrices de Fidel Castro para lograr producir diez millones de toneladas de azúcar en toda la isla. Para ello, se movilizó a miles de estudiantes, obreros y campesinos en la zafra azucarera, quienes estuvieron hasta por más de diez meses alejados de su familia en campamentos para tal propósito. La meta, finalmente, no se alcanzó.

Con los tradicionales recursos estéticos del pop como herramienta emocional en la obra de Martínez —elemento que tampoco era del gusto de la burocracia cultural capitalina al ser un estilo capitalista—, el artista crea un ambiente festivo para contribuir a la convocatoria de cortar la caña. En el cañaveral de fondo, que trae a la memoria la famosa obra *La jungla*, de Wifredo Lam, aparecen flores y de él emerge el rostro sonriente y maquillado del campesino —muy parecido al propio artista—, con el machete en la mano; marcado en la parte delantera del sombrero aparece

el título del afiche: *Van*. En la parte superior se destaca el número del año con bordes negros, en perfecta armonía con el resto del espacio plástico. A raíz de esta meta, se formó la agrupación musical cubana Los Van Van.

Una estética propia y un simulacro muy bien actuado de compromiso político van de la mano en los carteles de Martínez, al punto de crear un estilo que le hizo único hasta mediados de la década del noventa, cuando muere. Sus memorias se publicaron varios años después de su muerte, en un momento totalmente diferente y de mayor tolerancia por parte del sistema político hacia la comunidad LGBT en Cuba.

Con los creadores cubanos mencionados anteriormente, queda en evidencia la atractiva relación entre el diseño gráfico y las artes plásticas. En el caso específico de Cuba, la falta de libertad de los diseñadores y la limitación en cuanto al tratamiento de las diferentes temáticas no evitaron la creación de una manera única de comunicar, por la cual hasta hoy es reconocida la Escuela del Cartel Cubano.

Colombia

Los años finales de la década del sesenta pertenecen aún a la Guerra fría y al dominio de la Unión Soviética en la izquierda mundial. En 1961 el presidente demócrata John F. Kennedy, a través de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID), creó un programa de asistencia económica, social y política para América Latina, llamado Alianza para el Progreso. Parte de su intención era evitar a toda costa la penetración de la Revolución Cubana en Latinoamérica. Sin embargo, es importante destacar que la Alianza trajo a Colombia fundaciones que entregaron múltiples becas para estudiar en el extranjero. De igual manera, trajeron a las universidades laboratorios, profesores e investigadores. En la exposición «Múltiples y originales» se hace especial énfasis en la cultura visual colombiana de la década del setenta. La muestra destacó

que, si bien las luchas sociales no empezaron en Colombia en esa década, sí fue evidente la participación de ciudadanos de diversos orígenes debido al descontento social de trabajadores, campesinos y estudiantes, tal como sucedió en diversas partes del mundo.

Con la intervención de Estados Unidos en la guerra de Vietnam, crecía un sentimiento antinorteamericano a nivel mundial en algunos sectores sociales, primordialmente jóvenes de izquierda; Colombia no sería la excepción.

Múltiples sectores salieron a protestar y lo hicieron de distinta forma: los sectores obreros y sindicales usaron la huelga y el paro como herramienta para presionar la transformación de las situaciones de maltrato y explotación laboral; el sector campesino se organizó para la toma de tierras en protesta ante la ineficacia de la reforma agraria; los estudiantes realizaron movilizaciones y marchas públicas... mientras que algunos sectores indígenas empezaron a proyectarse como grupo unificado que exigió derechos y soberanía territorial.
(Barón, 2019, p. 248)

Cuando se habla de los carteles sociales de estas décadas en Colombia, aplica la metodología cubana «revolucionaria» del uso del calificativo afiche. Ideológicamente, las piezas que se revisan a continuación están en una adecuada comunión con la línea de la Revolución cubana de esos años. Como sucedió en la mayoría de los países latinoamericanos durante estas dos décadas, los artistas querían acercar el arte a las masas. En consecuencia, sacaron a las calles las máquinas de grabado para que el público elaborara piezas por sí mismo y aprendiera de esta técnica, como fue el caso de Juan Carlos Romero en Argentina. En Cuba la serigrafía fue el método más utilizado; también se instaló en Colombia mediante el trabajo activista de colectivos como Taller 4 Rojo, que se verá más adelante.

Piezas gráficas de crítica social realizadas por artistas comprometidos con la izquierda

El cartel social en Colombia durante los sesenta y setenta guarda cierta relación con el cartel mexicano de este período. La convulsión que se vivía en las principales ciudades de ambos países se expresó en la gráfica. El movimiento estudiantil mexicano produjo una gráfica social comprometida, no únicamente con una ideología determinada —que en estos movimientos sociales siempre suele relacionarse con la izquierda— sino frente a situaciones específicas que se dieron en México y con las que estaban en desacuerdo, como los Juegos Olímpicos del 68. Se explicó anteriormente por qué muchos de los autores de aquellas piezas gráficas de denuncia eran anónimos.

En el caso de Colombia también hubo situaciones por las cuales los estudiantes protestaron contra el sistema gubernamental; aunque no hubo dictadura militar en el país durante esas décadas, se manifestaban en contra de eventos internacionales como la guerra de Vietnam —por lo que consideraban el expansionismo norteamericano— o contra las injusticias en su país de origen. Por otro lado, una parte considerable de las piezas gráficas colombianas de denuncia social daban cuenta de la solidaridad con la Revolución cubana o con los nuevos líderes locales, como el sacerdote devenido guerrillero Camilo Torres. En los años sesenta se dio el apogeo de la sociología en Colombia; el cura Camilo Torres había estudiado la carrera en la Universidad Católica de Lovaina y fue uno de los que la inauguró en el país antes de enlistarse en las filas del Ejército de Liberación Nacional (ELN) en 1965. Torres defendía la idea de que la Iglesia Católica debía tener una participación activa en la lucha armada revolucionaria en Colombia, pues consideraba que esa era la vía para terminar con la pobreza y la injusticia social. Un año después murió en combate.

Grandes artistas colombianos como Alejandro Obregón (Barcelona, 1920 – Cartagena, 1992) –quien puede considerarse un antecedente importante en este tipo de temáticas– se habían solidarizado antes con estas causas a través de obras como el óleo *Estudiante muerto* [Velorio], de 1956. Este hace alusión a la matanza de estudiantes entre el 8 y 9 de junio de ese año, durante la dictadura del general Rojas Pinilla en Colombia. El tema de la muerte, recurrente en el arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX, aparece aquí con el sello pictórico de Obregón de manera directa y cruda: presenta el cuerpo del joven como en una sala de anatomía, sobre una mesa fría (como si fuera metal, propia de estos lugares), con elementos simbólicos –como una flor y una copa rodeándole– que hacen alusión al velorio.

Luego, en 1962, Obregón pintó la obra *Violencia*, que tiene como protagonista a una mujer embarazada que yace en el piso, confundándose con la geografía física del horizonte; se funde con él en medio de la oscuridad, de donde emergen con una luz significativamente simbólica su vientre, sus senos y su rostro masacrado.

Durante la década del setenta, algunas de las piezas gráficas más recordadas en Colombia correspondientes a esta temática fueron realizadas por el colectivo Taller 4 Rojo o por Clemencia Lucena como artista independiente; pero muchas otras fueron realizadas por personas anónimas, como en México.

Taller 4 Rojo (1972-1976)

Como lo expuso el crítico e historiador del arte Germán Rubiano, durante estas dos décadas muchos artistas colombianos –a través de diferentes técnicas como el óleo, el grabado, la escultura y la fotografía– denunciaron la violencia política que se vivía en el país.

Pero hubo un grupo de ellos que se acercó más al diseño gráfico a partir de su continua y activa producción de afiches políticos. A diferencia de los carteles que vemos en México —donde los estudiantes del Comité de Huelga realizan sus propios afiches, pero más cercanos al Grupo Mira—, en Colombia varios artistas (algunos de cierto reconocimiento) son quienes realizan las denuncias gráficas y los llamados a huelga como vocería de los estudiantes de izquierda. Tal es el caso de los integrantes del colectivo Taller 4 Rojo, formado, entre otros, por los artistas plásticos Diego Arango (Manizales, 1942-2017), Clemencia Lucena (Manizales, 1945-1983) y Nirma Zárate (Bogotá, 1936-1999).

Desde inicios de la década del setenta, Nirma Zárate y Diego Arango trabajaron en la parte del diseño publicitario para el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Son los autores del cartel para la exposición «*El arte del surrealismo*», que tuvo lugar del 26 de agosto al 3 de octubre de 1971. Para el cartel, realizado en serigrafía sobre papel de 70 x 50 cm, se inspiraron en una obra del pintor René Magritte que formaba parte de la exposición. La referencia de las letras hace alusión a elementos utilizados en la tipografía de las publicaciones del surrealismo.

El grupo Taller 4 Rojo estuvo conformado también por Jorge Mora, Umberto Giangrandi, Carlos Granada y Fabio Rodríguez, entre otros, en diferentes momentos. Se trató de un colectivo que, con el uso de recursos y estéticas formales muy diversas, operó con base en el apoyo hacia la izquierda en el país. Utilizaron fundamentalmente el recurso de la reproducción gráfica, por lo económico de este medio y la facilidad para llegar a su público: obreros, indígenas, estudiantes, entre otros. Se plantearon realizar un trabajo de propaganda política en función de lo que ellos consideraban las necesidades de esos colectivos obreros, y campesinos y organizaciones políticas asumiendo su vocería.

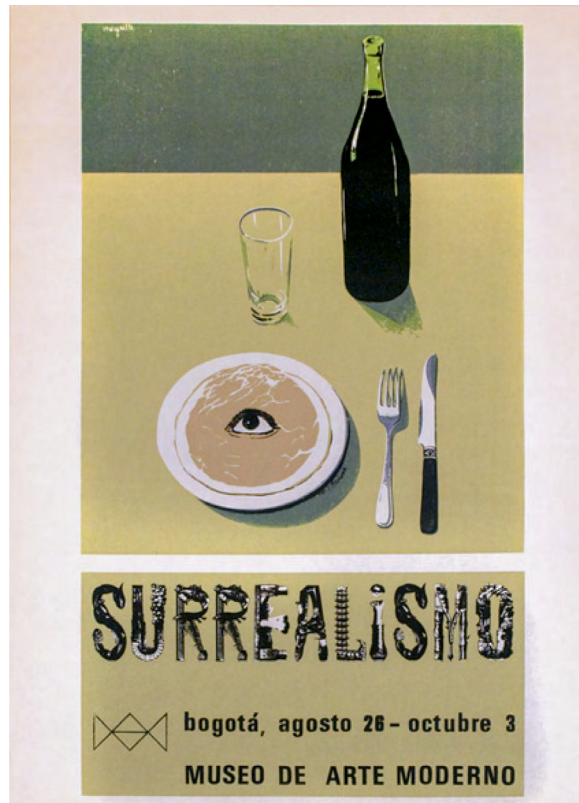


Figura 11. El arte del surrealismo, 1971. Nirma Zárate y Diego Arango.
Cortesía: Isabel Trejos y Armando Chicangana.

Además de tener una participación activa en la política y en las artes en Colombia durante el primer quinquenio de los setenta y realizar múltiples afiches y acciones, el colectivo también trabajó en algunas portadas para la revista *Alternativa*, cuya fundación estuvo a cargo de Gabriel García Márquez y Orlando Fals Borda.

Afiches otra vez, ahora en Colombia

Los artistas Nirma Zárate y Diego Arango se apropiaron de recursos gráficos como el afiche para exponer una clara militancia desde el arte.

Se trata de piezas cargadas de contenidos políticos donde manifiestan su profundo rechazo a Estados Unidos y lo que consideran ellos que era perjudicial para Colombia, como su intervencionismo consumista; este, según su visión, iba permeando paulatinamente las costumbres del país. La policromía expuesta antes, cuando se habla de las reminiscencias del pop norteamericano —por ejemplo, en los carteles de Raúl Martínez, en Cuba— aquí también se asoma. En los carteles políticos de denuncia de Arango y Zárate el recurso del color rojo es repetido; no necesariamente como referencia al pop, sino a la estética de la Revolución china, y a los afiches bolcheviques de más atrás, en los inicios de la era de Lenin.

Taller Causa Roja

Cuando Nirma Zárate y Diego Arango se separan de Taller 4 Rojo, crean en 1975 el Taller Causa Roja:

El nuevo equipo apoyó la labor de gremios y sindicatos por medio de acciones directas y la edición de periódicos, murales, boletines y revistas. Al mismo tiempo documentaron y registraron algunas concentraciones y movilizaciones que fueron relevantes para el sector obrero durante 1975 cuando se realizaron dos grandes huelgas. (Barón, 2019, p. 308)

Cartel de difusión sobre la huelga Vanitex

La empresa textilera Vanitex de Bogotá sufrió una larga huelga de seis meses, iniciada por sus trabajadores en octubre de 1975 y terminada en febrero de 1976. La labor de Causa Roja con respecto a la Huelga Vanitex tuvo unos antecedentes muy similares en Argentina en 1968. En ese año se creó el colectivo Tucumán Arde. Consistió en un grupo interdisciplinar integrado por artistas plásticos, sociólogos, cineastas, psicólogos y sociólogos, e hizo una recopilación y una especie de archivo a partir de entrevistas a los trabajadores despedidos en Tucumán ese año y a sus

familiares con notas de prensa, fotografías, y demás. Causa Roja (en Bogotá) también documentó y registró testimonios, grabaciones y fotografías de los huelguistas. El cartel que realizaron tuvo una amplia difusión, incluso apareció en folletos y en la revista *Alternativa* para hablar de la noticia. Si Tucumán (en Argentina) expuso esos documentos fuera del contexto relacionado con el circuito tradicional del arte y la publicidad —específicamente en las sedes de centrales de trabajadores o en las sedes de sus sindicatos—, pues Causa Roja hizo algo similar en Bogotá. Prepararon un documento multimedia con audio e imágenes, más de doscientas fotografías durante el paro y voces de huelguistas con testimonios que hablaban del supuesto maltrato laboral al que eran sometidos. Puede considerarse un reportaje gráfico, en el cual es difícil deslindar dónde terminan o comienzan el periodismo, el arte o el diseño gráfico. Lo que buscaba este trabajo era mostrar solidaridad con otros trabajadores del país, dar a conocer su problemática y crear una conciencia de clase.



Figura 12. Cartel de difusión de la huelga Vanitex. Ca. Nirma Zárate y Diego Arango. 1976. Cortesía: Isabel Trejos y Armando Chicangana.

Para ello, además, crearon un brazalete que portaba en su brazo la madre de la familia representada en el cartel de difusión sobre la huelga, que dice Vanitex Comité Huelga. Arango y Zárate fueron más allá, creando en ese mismo año un periódico-mural llamado *La Verdad*; esta vez en solidaridad con el Sindicato de Trabajadores del Banco Popular en febrero de 1976.

El cartel de difusión sobre la huelga Vanitex, de los artistas Nirma Zárate y Diego Arango (serigrafía sobre papel, 100 x 70 cm) evoca, de alguna manera, la obra *Horizontes*, del artista antioqueño Francisco Antonio Cano (1865-1935). En aquella pintura de 1913 —que actualmente se conserva en el Museo de Antioquia— aparece como protagonista una familia, integrada igualmente por madre, padre e hijo. En ella, la madre también carga al hijo y el padre señala con la mano izquierda hacia el horizonte; en ambas obras el padre actúa como un guía levantando los brazos, aunque sus intenciones sean diferentes. Ambos hombres miran con atención hacia un horizonte que puede representar el futuro; uno, más contemplativo, relacionado con la colonización de la tierra antioqueña; el otro, más activo, va dirigido hacia la conquista de las conciencias obreras.

En las dos obras, la familia tradicional —sagrada desde el cristianismo— es vista como generadora de un proceso de cambio en Colombia. El formato del afiche es vertical y la obra de Cano es horizontal. En el afiche vemos consignas propias, características del campo socialista de Europa del Este, de China y algunas de Cuba de ese mismo periodo, específicamente de organizaciones que hacen propaganda y apología a la Revolución castrista —como la OSPAAAL, mencionada anteriormente—. Radicalmente políticos, el afiche y el periódico de Arango y Zárate tienen la presencia continua y permanente del rojo, el blanco y el negro, propios de la visualidad de las piezas gráficas de la Revolución bolchevique desde 1918.



Figura 13. Horizontes, Francisco Antonio Cano, 1913. Colección permanente del Museo de Antioquia. Fotografía de Carlos Tobón. Cortesía: Museo de Antioquia.

Los autores no abandonan en este tipo de piezas su talante de artistas plásticos. La reminiscencia a las artes plásticas está allí continuamente, pero entra la necesidad de la información activista y política con un texto que establezca la comunicación directa y transmita de manera contundente el mensaje que se quiere dar a las masas; en este caso, a los obreros.

Las artes plásticas y la gráfica contra la llamada intervención comercial norteamericana en Colombia

A los artistas plásticos colombianos mencionados anteriormente les interesa, desde su postura ideológica y su preocupación por los problemas sociales de su país, realizar una crítica política aguda y directa a la presencia de capital extranjero en Colombia. En este sentido, es importante

hacer una mención especial al artista Antonio Caro (1950-2021), quien realiza dos piezas que tienen más trascendencia en el campo de las artes plásticas que en el diseño gráfico o las artes publicitarias. Estas obras son *Colombia Marlboro* (1973-1975) y *Colombia Coca-Cola* (1976-1977). Eran proyectos que no venían orientados desde instrucciones del Estado —como sucedería en el caso de Cuba—, sino que partían de intereses propios del artista, producto de una orientación ideológica que le acompañó desde joven, durante sus estudios en la Universidad Nacional (sede Bogotá) y hasta su muerte en la pandemia del COVID-19, en 2021.

Caro, durante su presencia en las artes gráficas, cuestionó la definición de artisticidad desde inicios de los setenta. Con las estrategias visuales y retóricas propias del campo publicitario, el artista puso en evidencia la transformación cultural y visual que iba reconociéndose en la sociedad colombiana, fruto de una economía más abierta.

La Compañía Colombiana de Tabaco (COLTABACO) compró en 1971 la licencia para producir en el país los cigarrillos Marlboro a la multinacional Phillip Morris. Anteriormente, desde principios de siglo XX, se ve en la publicidad latinoamericana cómo la mayoría de las marcas de cigarrillos utilizaban para generar atracción hacia el producto a mujeres e incluso niños; ejemplo de ello fueron los Cigarrillos París, de tanto reconocimiento en Argentina.

En la icónica marca estadounidense Marlboro también sucede esto, cuando al inicio surge como marca distintiva de cigarrillos de lujo para ser consumida por mujeres —a las cuales les aportaba cierto glamour—. Esto fue cambiando y, posteriormente, en la década del cincuenta, con el fin de atraer la marca al mercado de hombres, el vaquero sería el protagonista de sus campañas y se convertiría en el elemento distintivo de Marlboro.

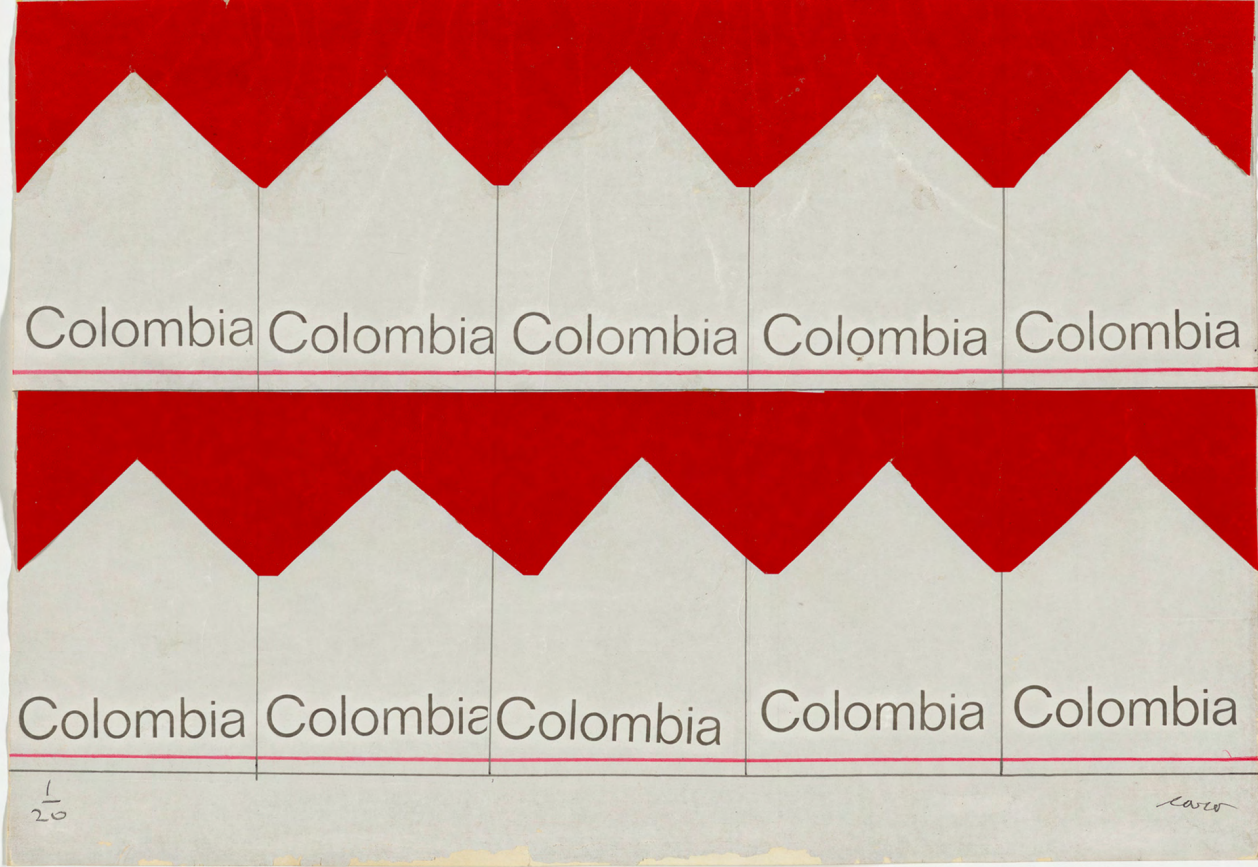


Figura 14. Marlboro, 1973. Antonio Caro,
Cortesía: Sucesión Antonio Caro & Casas Riegner, Bogotá.

En 1973, Caro tomó el diseño visual de la marca Marlboro, suprimió su nombre y elaboró grandes carteles vacíos de contenido; únicamente tenían la palabra Colombia, sustituyendo a Marlboro. Con esta obra litográfica, el artista hace un llamado de atención sobre cómo consideraba que el producto norteamericano permeaba la cotidianidad colombiana.

En el caso de las obras de Antonio Caro se reconocen ciertas apropiaciones y tergiversaciones de la estrategia publicitaria, tales como la repetición. En la agencia Leo Burnett, una de las más exitosas por esos años en Bogotá, Caro era el encargado de diseñar la literatura en las pautas publicitarias.

El uso del diseño y la publicidad que manejaba sería determinante para el rotundo significado que tendría su obra. Durante toda su carrera Antonio Caro defendió la producción artesanal y ancestral propias de Colombia. En este sentido, aunque es muy posterior, se puede traer a la memoria su proyecto artístico llamado Achioté (Bixa orellana), donde realizó una pieza con esta palabra, pero con la tipografía característica de los Chiclets Adams. Conservo una de estas piezas que entregó a los participantes de un evento en el Banco de la República en Bogotá en 2001, donde en la parte posterior de la pequeña pieza describe las características de este arbusto originario de la América tropical, cuyas semillas están cubiertas con un arilo resinoso de color bermellón y tienen un uso doméstico e industrial como colorante; destacando que las flores y las hojas de la planta, además de las semillas, tienen uso medicinal por los indígenas y funcionan como repelente de insectos. También menciona sus nombres vulgares: achioté, achote, bicha, bija, caitupo, caipuro, onoto y urucú.

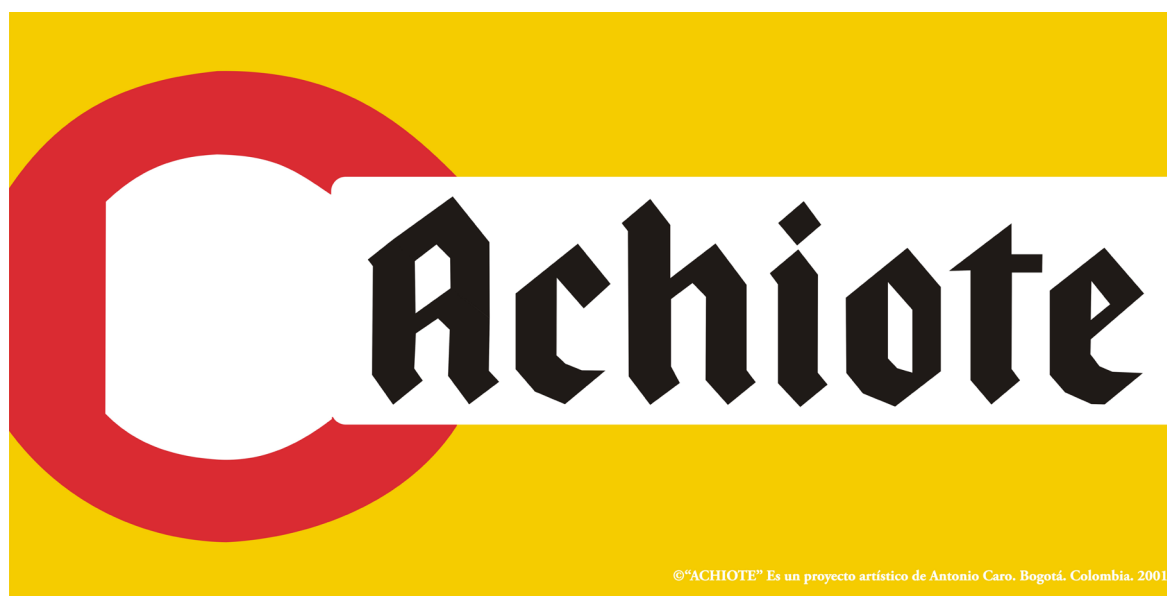


Figura 15. Achioté, SF. Antonio Caro,
Cortesía: Sucesión Antonio Caro & Casas Riegner, Bogotá.



Figura 16. Colombia Coca Cola, Antonio Caro, 1976.

Cortesía: Sucesión Antonio Caro & Casas Riegner, Bogotá.

En el concepto *Colombia Coca-Cola*, Caro trabajó durante varios años de diferentes formas. Le llamó la atención que ambas palabras tienen 8 letras. En 1976, escogió la caligrafía del logo de Coca-Cola para escribir la palabra Colombia. Tomó los dos colores de la pauta de Coca-Cola, con fondo en rojo y letra en blanco, e inicialmente realizó sobre metal con esmalte la pieza con la que ganó el XXVI Salón Nacional de Artistas de ese año.

El propósito era muy similar al de *Colombia Marlboro*, incluso al de *Achiote* —que se mencionó anteriormente—: denunciar con los recursos de la publicidad capitalista, lo que consideraba que era la interferencia y la penetración norteamericana en la identidad colombiana.

Caro repite continuamente que el valor de su arte viene, precisamente, de afuera del arte; pero también utiliza los recursos del diseño gráfico en cuanto a creación de un texto, comunicar de manera inmediata y poner en práctica la mayor síntesis posible de una idea en la pieza gráfica.

Este ejercicio del artista con la Coca-Cola evoca otro con objetivo similar, del artista conceptual brasileño Cildo Meireles (1948). Con su serie *Inserción en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola*, iniciada en 1970, intervino algunas botellas de esta marca y las puso a circular nuevamente. A Meireles también le interesaba denunciar lo que él consideraba la pérdida de la independencia comercial local.

Con estas piezas, Antonio Caro entró en grande al mundo del arte conceptual en Colombia. Fue muy bien recibido por la crítica y se fue alejando paulatinamente del ámbito de las agencias de publicidad, mundos que se volverían cada vez más distantes por esos años en el país. Entonces entró también, a pesar de su ejercicio crítico conceptual, a las esferas institucionales del arte nacional, donde fue muy respetado y reconocido nacional e internacionalmente hasta el final de su existencia.

Es muy usual en los países mencionados en esta revisión que los artistas se unan y propongan la creación de grupos que respondan críticamente al estancamiento político de la sociedad en las décadas sesenta y setenta. Predomina en ellos la expresión colectiva por encima de la individual, tradicional del artista aislado e independiente. El medio más utilizado para este propósito sería la gráfica, en especial el uso de diferentes manifestaciones del grabado, porque era la técnica más económica y, a su vez, la que podía llegar con más efectividad a todas las esferas sociales, que era lo que más les interesaba a ellos: la entrada a la cultura popular mediante la reproducción masiva de las piezas.

Brasil

En el caso de Brasil, la modernización que vive el país desde la década del cuarenta con la arquitectura, la publicidad, el diseño industrial, la televisión, entre otros, se vería interrumpida desde el 31 de marzo de 1964, cuando tuvo lugar el golpe militar de Humberto Castelo Branco y la destitución del presidente Joao Goulart. A pesar de la compleja situación social, aumenta paulatinamente la inversión en el país de capital extranjero: se desarrolla la industrialización, los bancos crecen y, en consecuencia, también se desarrolla el diseño gráfico con grandes exponentes como Alexandre Wollner (1928-2018) y Aloísio Magalhães (1927-1982). En la misma medida en que el país se torna inexorablemente hacia la derecha extrema, paradójicamente va creciendo un movimiento cultural cada vez más cercano a la izquierda. 1968 es el año de inicio de ese movimiento cultural llamado *tropicália* como parte de la escena contracultural en Brasil.

Tropicália se apropia de la música tradicional brasileña y la integra a la música internacional occidental moderna, que plantea otro tipo de relación con el público. Se preocupa por su imagen, por su visualidad, y ahí es donde entra la comunión de las artes plásticas con el diseño gráfico en este movimiento sociocultural. El movimiento toma su nombre de una instalación creada en 1967 por el artista Hélio Oiticica (1937-1980), como parte de la exposición «Nova objetividade brasileira», cuya obra abrazó una estética relativa a la informalidad, interactividad e hibridez cultural. Así se tituló también un disco de Caetano Veloso, el cual fue uno de los LP más importantes de la cultura brasileña del siglo XX. El movimiento es exponente de lo que muchos llamaron una música estilo hippie que simbolizaba la innovación y la libertad de esa generación que sufrió las consecuencias de la censura y el endurecimiento del régimen militar (1965-1984).



Figura 17. Bandeira seja Marginal Seja Herói. Hélio Oiticica. 1968. Cortesía de los hermanos Cesar Oiticica, Claudio Oiticica y del Museo Reina Sofía de Madrid.

Por primera vez un país subdesarrollado, explica la aparición de una vanguardia y la justifica como una alienación sintomática, como un factor decisivo del progreso colectivo. (Oiticica, s.f., como se citó en Basualdo, 2007)

En Brasil el teórico, escultor, pintor y artista del performance Hélio Oiticica formó parte durante la década del cincuenta del grupo llamado Frente (1955-1956) —que se enfocaba en hacer obras relacionadas con el arte abstracto— y luego del grupo Neoconcreto (1959). Pasó de la serie de *Metaesquemas*, donde divide el plano en segmentos de estructuras disímiles, a los llamados *Penetrables*, que eran instalaciones con un carácter más cercano a la investigación social.

En los sesenta, Oiticica abandona este camino y se introduce en el tema de los Parangolés. En este nuevo tipo de propuesta hay una relación directa con el público. Con este interactúa a través del baile, se va a las favelas, acompaña sus obras con la música que allí gusta —sobre todo con la samba— y, en consecuencia, aparecería indirectamente el diseño gráfico. Esta última relación se da en la medida en que, para lograr un mejor nivel comunicativo, construyó frases que tenían una gran trascendencia simbólica durante esas décadas en Brasil. Uno de esos Parangolés es el que tiene la frase *Seja marginal, seja herói*. La pieza, una enorme tela de color rojo, contribuye a lograr uno de los objetivos fundamentales de Oiticica: demoler la barrera entre el artista y las masas, creando una nueva interpretación del arte con los elementos fundamentales del diseño y el uso del texto para comunicar mejor. La tela puede interpretarse como un contundente cartel con el mensaje elaborado en letras negras y la imagen central de un hombre muerto caído, personaje que existió realmente y que era conocido en el mundo criminal local como Cara de Cavallo, quien había sido ejecutado por la policía en 1964. Solo estos dos elementos aparecen en el Parangolé: el hombre caído y la frase; muy similar a los

graffitis que comenzaban a llenar los muros de las universidades a nivel mundial por esos años, pero en esta ocasión sobre una tela. Posteriormente realizó otros donde las telas fueron usadas por diferentes públicos de comunidades diversas en Brasil, con libertad total de acción corporal.

También se reconoce en Brasil la crítica política desde el diseño gráfico y las artes plásticas en la producción del artista de ascendencia italiana Claudio Tozzi (São Paulo, 1944). Desde 1964, cuando estudia Arquitectura, Tozzi realiza obras que dan cuenta de la agitación política que vive el mundo a raíz de hechos tan trascendentales como la guerra de Vietnam o el viaje del hombre a la Luna en 1969. Por medio de las artes, los jóvenes protestaban contra el autoritarismo del nuevo régimen militar, que utilizaba la censura para impedir que los artistas se expresaran libremente. La confrontación entre izquierda y derecha que se vivía en su universidad está presente en su obra.

Tozzi tuvo una influencia muy marcada, desde el punto de vista estético, del pop art norteamericano, específicamente de Andy Warhol y Roy Lichtenstein, porque usaban las imágenes de la cultura de masas para realizar sus obras. De modo que, influenciado por el pop art, Tozzi reinventó las técnicas de reproducción fotográfica y los recursos impregnados en las representaciones publicitarias y las historietas, creando imágenes de forma similar a como se hacía en el pop. Ejemplo de ello es el retrato *Guevara vivo ou morto*, que pintó en acrílico sobre tela, y del que extrajo también serigrafías que vendió en estadios de fútbol y plazas populares a bajo precio. Al exponer la obra original en Brasilia en 1968, la pieza fue destruida por un grupo opositor a sus ideales. Tozzi creó más obras en acrílico que luego reprodujo en serigrafías, como la pieza *Multitud*, de 1968, también en solidaridad con las luchas de los estudiantes de izquierda contra las injusticias y el autoritarismo del régimen militar.

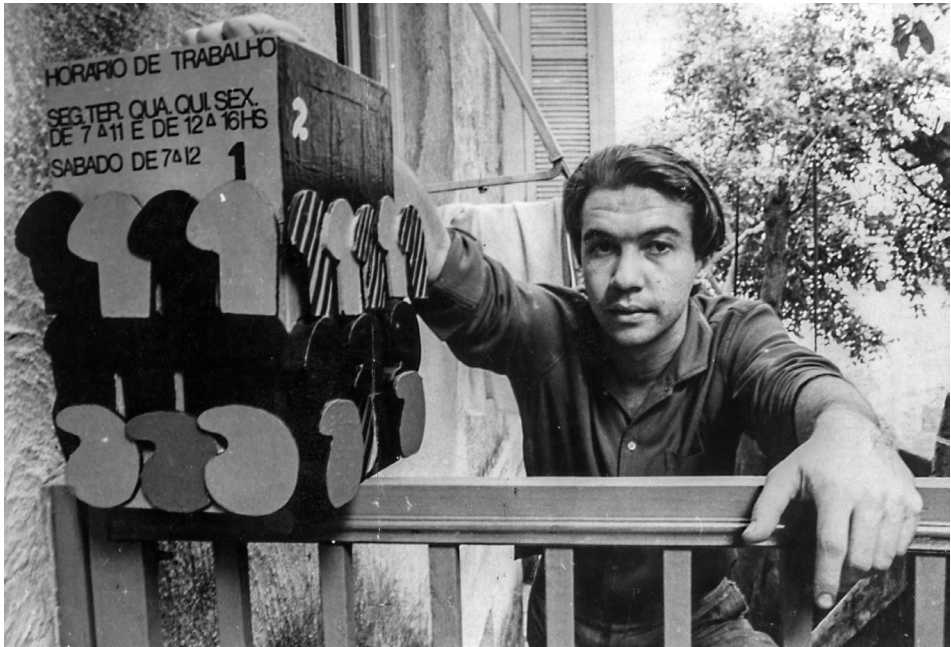


Figura 18. Rubens Gerchman. Fotógrafo desconocido. Obtenida de Diario Correio da Manhã. Pertenece a Colección del Archivo Nacional. Brasil.

Continuó con la influencia cromática del pop en el uso de grandes áreas de color —en este caso amarillo— y un borde rojo, teniendo como centro una multitud de rostros de la cual emergen dos grandes puños cerrados. Otro de los artistas plásticos que realizaron diseño gráfico con contenido político en los sesenta y setenta en Brasil fue Rubens Gerchman (Río de Janeiro, 1942 - São Paulo, 2008). Su formación inicial es como artista, pues estudió en la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro durante los años 60 y 61; también se formó en diseño en el Liceo de Artes y Oficios de la misma ciudad.

Sus primeras obras, de inicio de la década del sesenta, abordan temas del cotidiano urbano nacional y sustituyen el modelo estético predominante, ligado a la abstracción geométrica por un nuevo patrón centrado en la

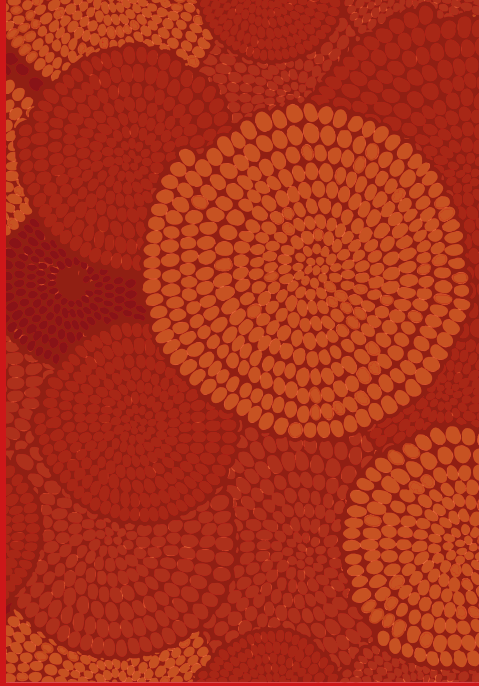
figuración y en el énfasis en el contenido social. Su obra *Bela Lindonéia do subúrbio*, de 1966, retrata a una joven víctima de una tragedia popular, temática que también inspiró alguna de las canciones de Caetano Veloso.

De la pintura plana, bidimensional, el artista fue pasando a los objetos y a las obras ambientales. En *Altar*, trabajo expuesto en la muestra de 1967 «Nova objetividade brasileira» (mencionada anteriormente) el público es invitado a alojarse en el interior de la obra. Por su parte, la obra *Lute*, compuesta únicamente por grandes letras rojas, fue concebida para ser instalada en medio de una transitada avenida, buscando despertar en los transeúntes una conciencia crítica por la situación política que se vivía en el país.

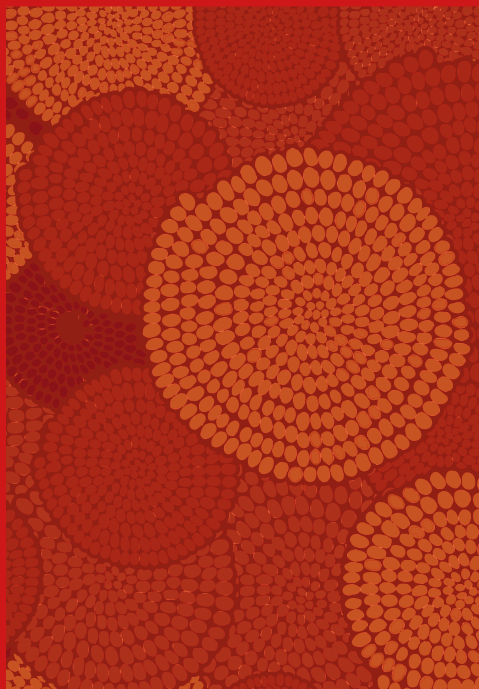
Otro artista brasileño que se destacó en esos años en ambas disciplinas fue el paulista Nelson Leirner (1932-2020), quien estudió pintura en São Paulo en la década del cincuenta. Fue uno de los primeros artistas en Brasil en incorporar imágenes de los medios de comunicación masivos en objetos retirados de lo cotidiano (una intención muy similar a la de Antonio Caro en Colombia y Cildo Meireles en Brasil, mencionados anteriormente).

En la década del sesenta el artista brasileño se interesó por la participación del público en sus obras y realizó varios *happenings*. En 1967 realizó con Flavio Motta el *happening Bandeiras na praça*, en el cual desplegó una cinta de banderas nacionales con imágenes de fútbol y religión. Formó parte también de la exposición «Nova Objetividade Brasileira» con la obra *Altar*, donde imágenes de la iconografía religiosa popular se yuxtaponen al retrato de un músico. En la década del setenta, ante el recrudecimiento de la dictadura militar, se dedicó a una producción más introspectiva, realizando series de diseños con fuerte connotación política.

Como ya se vio, durante estas décadas, mientras iniciaba la enseñanza del diseño gráfico en las universidades latinoamericanas, un grupo de artistas plásticos decidió emprender, por cuenta propia, un activismo político —ya fuera de izquierda o de derecha, como en el caso de los cubanos exiliados de la agrupación Abdala— y hacer otro tipo de diseño, apartado de las convenciones que llegaban de Europa, más cercanos a las pautas desde los movimientos de vanguardia como el op art, el pop, e incluso el art nouveau. Sus piezas han sido reconocidas en el contexto amplio e inclusivo de las artes visuales, más que dentro del campo cerrado del diseño gráfico, el cual ha buscado cada vez más su propia independencia. La pregunta que surge es si vale la pena esa independencia a toda costa que pretenden muchos diseñadores con respecto a las artes plásticas, o si deben continuar buscando puntos en común para que artistas plásticos y diseñadores gráficos trabajen juntos.



**Protagonistas de la relación
artes plásticas - diseño gráfico
en teatro, discografía y cine**





México

Alejandro Jodorowsky (Iquique, Chile, 1929), quien actualmente vive en París, llegó a México en 1960. Allí vivió cerca de una década, trabajando en medio de un ambiente políticamente difícil y rompiendo las reglas y los tabúes del cine tradicional. Fue director de teatro y cine de vanguardia; para sus puestas en escena experimentales, se apoyó en artistas que formaban parte de la llamada Ruptura, como Vicente Rojo, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, entre otros. Posteriormente consideró que, dado que México estaba acostumbrado al lenguaje popular, su propuesta no fue bien comprendida al inicio: él estaba buscando un encuentro con la verdad del planeta, más allá del protagonismo de los héroes locales.

Jodorowsky, quien considera que lo humano en el arte es más importante que lo comercial, creó los «efímeros». En ellos planteó la disolución de la frontera teatral que separaba la obra de la realidad, de un modo paralelo a cómo la vanguardia de las artes visuales cuestionaba el estatuto del objeto plástico. Al respecto, decía:

El efímero pánico tiene como tarea expresarse por medios concretos, superando la figuración y la abstracción para integrar a sus mundos toda clase de materiales y actos llamados no teatrales. Todo es teatral o nada lo es. Los límites entre el efímero y la realidad se harían tan ambiguos como los límites entre pintura y escultura para los concreto-plásticos. (Medina, 2014, p. 93)



Figura 19. Alejandro Jodorowsky - Pantomima.

Fotógrafo desconocido. Reportaje para la Revista Ecran de 1952.

El movimiento pánico y las fábulas pánicas

En este tipo de teatro los actores proponían los actos de las escenas libremente. Se llamaba Pánico porque

lo pánico es todo aquello que ayuda al hombre a agrandar los límites de la conciencia hasta hacer que se incorpore a la existencia [...] El problema esencial del pánico es el de cómo hacer útil lo inútil (conciencia) para convertirlo en existencia. (Medina, 2014, p. 94)

El movimiento Pánico se basaba en tres conceptos: terror, humor y simultaneidad. En 1962, Jodorowsky estrenó en México su obra *La ópera del orden*, con escenografía del artista y diseñador gráfico de origen español Vicente Rojo; también participaron Alberto Gironella, Manuel Felguérez y Lilia Carrillo. Una de sus obras más importantes en la producción visual de la contracultura en México fue la película *La montaña sagrada* (1973).

Allí la densidad visual y simbólica se formaba a partir de laberintos de signos e íconos dispuestos en torno a mandalas, círculos y construcciones geométricas, es afín al vocabulario de un significativo círculo de artistas visuales que también se planteaban contrarios a la ortodoxia modernista partiendo de algunas de las vertientes abiertas por el surrealismo. (Medina, 2014, p. 95)

Sus obras de teatro y sus escritos, así como sus películas *El topo* (1970) y *La montaña sagrada*, nos recuerdan la fuerza del surrealismo en México. Desde los años cuarenta, este movimiento se había arraigado en el país, ayudado por figuras extranjeras como el cineasta español Luis Buñuel, la ilustradora irlandesa Leonora Carrington y la presencia del teórico André Bretón, quien organizó una exposición surrealista en territorio azteca. Fotógrafos mexicanos como Manuel Álvarez Bravo también contribuyeron a que, en las décadas del sesenta y setenta, perdurara una profunda huella surrealista en las artes plásticas.

Colombia

Carteles para teatro realizados por artistas

Carlos Duque (Palmira, 1946) estudió dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes de Cali de 1966 a 1968, y Fotografía en el Art Center College of Design de Los Ángeles, de 1969 a 1971. Posteriormente, se ha desempeñado como fotógrafo y director creativo de varias agencias de publicidad en Colombia.

Duque realizó el cartel para la obra de teatro *Guadalupe años sin cuenta* (1975), montada por el grupo de teatro La Candelaria. Este colectivo nació en 1966 e intentaba a través de puestas en escena muy originales involucrar al público mismo en cada pieza. Su principal objetivo era poner al descubierto conflictos y contradicciones de la sociedad colombiana con una mirada crítica.



Figura 20. Cartel *Guadalupe años sin cuenta*, Carlos Duque, 1975.

Cortesía: Carlos Duque.

Este cartel se diferencia de los analizados anteriormente porque abandona la estética figurativa de realismo social que se encuentra, por ejemplo,

en Taller 4 Rojo y en los carteles chinos del periodo de Mao Zedong. Mediante la síntesis y los recursos formales propios del arte óptico y el constructivismo, sumados a la ausencia de elementos decorativos y un austero manejo del color, logra también transmitir un mensaje social. Pero es un mensaje distinto, que invita al espectador a pensar y no le ofrece toda la información de inmediato, a diferencia de la mayoría de los carteles de la izquierda latinoamericana de esa década.

Con una síntesis muy bien lograda, se reconocen dos personajes que conforman la composición triangular: a un lado, uno con casco y fusil, que representa al militar; al otro, alguien con sombrero y machete, que simboliza al campesino. Esta composición triangular se basa en la unión mediante un apretón de manos de dos personas —que podrían ser las mismas que han entrado en conflicto en la otra parte del triángulo—. El fondo del cartel es negro, lo cual ayuda a que resalte la simbología de los colores: el azul conservador a la derecha y el rojo liberal a la izquierda. El tema es indudablemente sociopolítico, pues refiere a un guerrillero de los Llanos Orientales llamado Guadalupe Salcedo, abatido por el ejército colombiano en 1957. La obra de teatro, de creación colectiva, narra el final de la vida de este personaje.

En 1977 se estrenó en Colombia la película documental *Gamin*, del director Ciro Durán, cuyo cartel fue realizado también por Carlos Duque. La pieza, realizada en impresión *offset*, recuerda a algunos de los carteles brasileños para las películas de Glauber Rocha (contemporáneo de Durán). En este caso, la ausencia de policromía es notable, lo que nos remite a las décadas del dominio de la gráfica y los inicios del grafiti en Latinoamérica. La figura que se reconoce es precisamente la de un niño —denominado «Gamín» en Bogotá—, dormido en el suelo junto a un perro. El contraste tonal en la pieza se logra gracias al fondo blanco

y a las letras que anuncian la película en tinta roja. Es uno de los pocos carteles con formato horizontal sobre vertical, y reposa actualmente en el archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, en Bogotá.



Figura 21. Cartel *Gamin*, Carlos Duque, 1977. Colección Archivo Fílmico Colombiano. Cortesía: Carlos Duque.

Por su parte, María de la Paz Jaramillo (Manizales, 1948), conocida en el medio artístico colombiano como «Maripaz», estudió Bellas Artes en la Universidad de los Andes en Bogotá desde 1968, luego de su regreso de Londres. Allí llegó por Luis Caballero, quien era su maestro particular de dibujo, y fue alumna muy joven de los grandes artistas del momento: Umberto Giangrandi, Juan Antonio Roda, Santiago y Juan Cárdenas, entre otros. No obstante, a la vez que recibió sus enseñanzas desarrolló un estilo propio que la distanció de todos y que la identifica hasta hoy.

Un año después de graduada, en 1974, fue merecedora del primer premio del XXV Salón Nacional de Artistas por su serie de grabados *La Señora Macbeth*. A partir de ese momento, se ha destacado como artista plástica poniendo sobre el lienzo temas como las relaciones de pareja, el sexo, y los cuerpos al desnudo —incluso de monjas—, lo cual ha contribuido a crear cierta controversia en algunas exposiciones donde se ha presentado su obra.

Aunque no se ha desempeñado como diseñadora gráfica, su compromiso con la ciudad donde nació la llevó a realizar un memorable cartel para el Séptimo Festival Internacional de Teatro de Manizales (1985). La fecha se aleja unos años de las dos décadas objeto de estudio, pero vale la pena destacarla para el cierre de este apartado. Dicho evento es considerado por muchos como el más importante del país en cuanto a las artes escénicas, no únicamente por su carácter internacional —pues llegan compañías de diversas partes del mundo—, sino por la calidad de las obras que se presentan en el mismo y por su antigüedad. Inició en 1968 como un ejemplo necesario de descentralización del arte en Colombia, como un festival universitario latinoamericano con el propósito de unir el talento del continente. En octubre de ese año, fecha en que se realizó el primero, fueron invitados como jurados el poeta chileno Pablo Neruda y el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, ambos ganadores del Premio Nobel de Literatura. El festival ha sido reconocido como patrimonio cultural y material de la nación colombiana al destacarse no solo por la presentación de las obras en escena, sino por los eventos relacionados: desfiles callejeros, conferencias, conversatorios, y demás. La versión 57 fue la más reciente, y se llevó a cabo en el segundo semestre del año 2025.

La pieza realizada por Maripaz Jaramillo sería particularmente importante, entre otros aspectos, porque anunciaba el segundo evento tras la llamada

«Resurrección» del festival el año anterior, después de una década de ausencia. En el afiche no aparece, a diferencia del que le precede, la referencia prehispánica que acompañaba al Festival relacionándola con una máscara. En este caso, con la fuerza creativa que la caracteriza, Maripaz nos presenta la máscara como sinónimo de teatro, pero en los rostros mismos de los personajes. Esta pieza, según la artista, sería una alusión a los actores y a su trabajo en el escenario. Como es característico de su obra, aparecen los rostros llenos de colores intensos y expresivos que daban cuenta de lo que era el Festival en esa vuelta a escena: alegría y efervescencia. Con ello, se siente una coherencia entre el tema del cartel y su obra plástica tradicional.

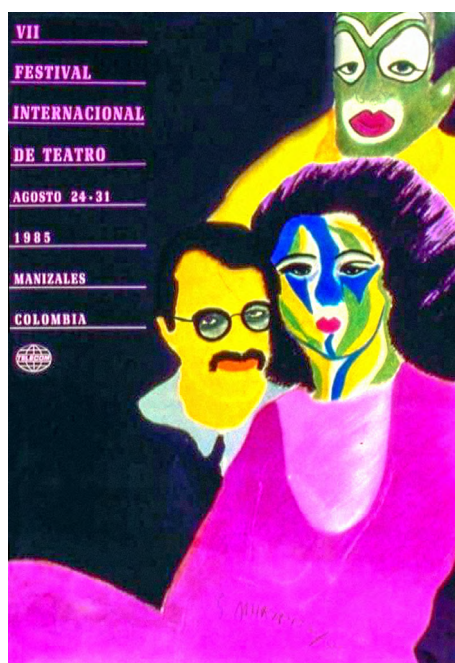


Figura 22. VII Festival Internacional de Teatro de Manizales, Maripaz Jaramillo, 1985.
Cortesía: Maripaz Jaramillo.

El personaje femenino en primer plano destaca por su maquillaje y vestido rosado, con el que la artista expresa su gusto por el diseño de moda, pues fue este uno de sus primeros intereses en su juventud. Luego, Maripaz nos dirige la mirada, en la parte superior derecha de la pieza, a otro actor —también maquillado con gran fuerza dramática—. Junto con el director, quien sería el tercer personaje, el grupo se presenta ante el espectador con un gesto de pose, mirando fijamente, como se siente muchas veces en los personajes creados por la artista.

El texto en la pieza es muy sencillo: aparece reducido en la parte superior izquierda del cartel, escrito en letras rosadas —como el vestido de la protagonista—. Con total intención se reconoce que hay más interés en la imagen que en la información del evento, pues no se trata de un diseñador experto en tipografía quien realiza la obra, sino de la invitación a una reconocida artista local para que visibilice con su talento el connotado festival.

Brasil

Durante la década del setenta en Brasil se desarrolla el Cinema Novo. Lo integran películas con un fuerte carácter ideológico, comprometidas con la construcción de una identidad sociopolítica y cultural nacional de bajo costo, gran creatividad y un fuerte sentimiento de denuncia por parte de sus creadores ante la realidad brasileña bajo la dictadura militar. Fiel exponente de ese movimiento cinematográfico fue el director Glauber Rocha (1939-1981); algunos de los carteles de sus películas serán revisados más adelante.

Rogério Duarte (Uraíba, 1939 - Brasilia, 2016) estudió Teatro y Bellas Artes en la UFBA. En 1960 se trasladó a Río de Janeiro y estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes; luego, en 1961, comenzó a trabajar como

diseñador gráfico en el estudio del gran diseñador Aloísio Magalhães. Duarte realizó carteles para las películas que inauguraron el movimiento del Cinema Novo, como *A grande cidade* (de Cacá Diegues) y *A opinião pública* (de Arnaldo Jabor). También participó como actor en la película *Câncer* (de Rocha), rodada en 1968.

Al formar parte del movimiento cultural brasileño de mediados de siglo, se relaciona con Oiticica, Torquato Neto y otros intelectuales vinculados al tropicalismo. Crea también en 1968 las carátulas de los discos de Caetano Veloso y Gilberto Gil. En abril de ese mismo año es preso y torturado por el gobierno militar. Por esos años vive en la casa de Oiticica, con quien también crea *Apocalipopótese* y *Amostragem da cultura/locura brasileira*. Durante los años siguientes, Duarte sigue produciendo carteles de películas y carátulas de discos para Gal Costa, Gilberto Gil, entre otros.

Durante los setenta, Duarte se convierte al *Hare Krishna* y pasa a tener una vida religiosa; sin embargo, no abandona su interés por la creación visual y más adelante es contratado como profesor en la Universidad de Brasilia. Todos estos eventos relacionados con su vida aparecen en su libro de memorias y antología de su obra titulado *Tropicaos*, publicado en 2003. En 1964 Duarte realiza su obra más conocida que es el cartel de la película *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Utilizando el recurso del retrato fotográfico, como lo hace más adelante en carátulas de discos, el rostro del personaje central aparece como centro del sol que, a su vez, emerge de un fondo rojo con unos rayos cortantes amarillos, fiel al uso de los recursos del pop en cuanto al contraste de los colores primarios.

La información de la película aparece en la parte superior de manera discreta, pues la tipografía está en dependencia del impacto de la imagen. El efecto en la comunicación radica precisamente en el rostro

del personaje, que apunta hacia adelante con una espada en forma de cruz como elemento característico de la simbología glauberiana. En los diseños de Rogério Duarte —como el cartel realizado para la película *Meteorango kid: o herói intergalático*, de 1968—, se evidencia la maestría en los principios constructivos del diseño aprendido de Magalhães y de la identidad popular brasileña. Destaca una explosión de luz y color, así como las referencias estéticas del pop norteamericano, que se afianza con fuerza también en Brasil.

Quizá uno de los trabajos más interesantes de Duarte como diseñador es la carátula del disco homónimo de Caetano Veloso (1968). La construcción del espacio plástico es de una libertad absoluta: evoca no únicamente la estética del art nouveau y el pop norteamericano, sino también el «estilo psicodélico», tan en boga por esos años sobre todo en los carteles culturales de California. En el centro de la carátula se destaca el rostro fotográfico de Caetano como en una especie de camafeo que sostiene una mujer. La ilustración es poderosa en cuanto al impacto sobre un fondo rojo de las líneas negras que conforman las áreas de color y los elementos simbólicos: una especie de dragón, una serpiente y un racimo de plátanos. Asimismo, la *Antropofagia* venía utilizándose a nivel literario desde los años veinte en Brasil y este movimiento cultural se la reapropió: tomaba elementos netamente locales como la *bossa nova* pero, a su vez, le agregaba elementos del rock y el pop internacionales.

La figura femenina recuerda a las del cartelista francés Alphonse Mucha (finales del siglo XIX en París). Es una mujer muy diferente al estereotipo de la mulata brasileña, utilizado antes con frecuencia en los discos de samba. La de esta carátula de Caetano tiene una piel muy blanca, con su cabellera roja larga y ondulada; aparentemente indefensa, pero protegida por el dragón que la toma de su mano derecha y por la serpiente que

sube por su torso. Lo local nos aterriza en el racimo de plátanos y en las hojas con las que adorna su cabellera, así como las ramas que aparecen sobre el retrato de Caetano.

El título del disco lleva a la relación con los carteles característicos del estilo psicodélico del oeste de Estados Unidos. En un llamativo color amarillo, las letras son tan elaboradas que es necesario detenerse para identificar bien el nombre del disco. El contraste entre amarillo, verde y rojo trae de nuevo la familiaridad con el pop norteamericano.

Otro artista/diseñador a considerar es Antonio Manuel Lima Dias (Campina Grande, 1944 - Río de Janeiro, 2018). Conocido como Antonio Dias, estudió en el atelier libre de grabado del Museo Nacional de Bellas Artes en Río de Janeiro, bajo la tutela del artista Oswaldo Goeldi. A partir de 1962 expuso sus trabajos, con los que llamó la atención de Hélio Oiticica. Sus obras —muchas en forma de historieta— muestran una realidad creada con elementos orgánicos, como tripas, secreciones y sangre. Dias propone un nuevo abordaje a la dimensión ética y política en las artes, así como una nueva orientación formal y visual. Participa, al igual que varios de los artistas revisados antes, en la exposición «Nova objetividade brasileira» con la obra *Restos de héroe*. De igual forma, desde el 68, realiza trabajos en Italia que enfatizan el mecanismo de producción y circulación del arte. Dias realizó varias carátulas para los discos de los integrantes de *tropicália*. Entre ellos, se destaca el de Gilberto Gil (1968), que elabora junto a David Zing y Rogério Duarte. Allí aparece Gil a modo de héroe latinoamericano de la independencia del siglo XIX. Emerge de un fondo negro, como centro de lo que puede ser un sol con rayos verdes y amarillos: colores asociados a la bandera, y que representan a Brasil. El pop y sus contrastes también están presentes en esta carátula donde el protagonista es Gil, y debajo —como casi siempre en estas portadas— el

nombre del disco que es, a su vez, el del artista, elaborado con letras negras de apariencia escultórica, tal como la Umbra, tan utilizada en esa década, que se alza sobre una base roja y blanca, colores que a su vez enmarcan el borde superior de la figura del artista.



Figura 23. Os Mutantes. 1969. Fotografía desconocida. Obtenida de Diário Correio da Manhã. Pertenece a Colección del Archivo Nacional. Brasil.

Rubens Gerchman también se movió, además de en las artes plásticas y el diseño político, en el diseño de tipo cultural con algunas carátulas de discos. Se destaca específicamente el disco *Tropicália, ou panis et circencis* (1968).

Por esos años los títulos se construían con letras rellenas de colores contrastantes con la sombra. En este caso, el interior de las letras es amarillo y el relleno azul, creando un impacto visual en el título del disco *Tropicália* en un extremo; y en el otro, seguido de un marco amarillo aparecen las palabras *ou panis et circencis*. Los integrantes del disco aparecen retratados en su carátula, como casi todos los de este movimiento cultural. Sentados unos y de pie otros se encuentran Os Mutantes, Tom Zé, Nara Leao, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre otros. Algunos aparecen portando cuadros, maletines, guitarras, entre otros elementos que los acompañan, que forman parte de su identidad, así como lo afrobrasileño. La cercanía visual con África se reconoce en las telas de los vestidos, que a su vez parecen elaborados por un gran diseñador textil y de vestuarios de este periodo en Brasil, conocido como Rhodia.

Hélio Oiticica, artista revisado antes, realizó en 1970 la carátula del disco de Gal Costa, llamado *Le Gal*. Utilizando el recurso fotográfico, construye con pequeños recuadros de fotografías del Brasil del momento la cabellera larga y crespa de la cantante. La otra mitad del espacio es una parte de su rostro, todo en blanco y negro sobre un fondo que se percibe azul en la parte superior derecha. El recurso tipográfico aparece únicamente en unas letras silueteadas en rojo (vacías) para no romper con el impacto del rostro de Gal. Es una carátula hermosa en cuanto al respeto entre una tipografía muy limpia y la fotografía a blanco y negro como recurso creativo.

Cuba

Los carteles de cine producidos en el ICAIC desde 1961 intentan desvincularse del tradicional poster de cine norteamericano que publicitaba las películas en los cines cubanos antes de la Revolución castrista en el poder.

De ahí que se estableció una especie de competencia y que en cada cartel se buscara tanto la posibilidad del disfrute estético de la obra como la expresión de un mensaje de una clave que permitiera identificarse con la película que se representaba. Esa especie de metáfora visual podía entenderse en su totalidad o no y ahí están los carteles de cine, con sus diversos grados de representatividad, con sus mensajes implícitos o explícitos, con su amplitud de tesitura y relación texto-imagen que sobre la marcha fueron perfeccionándose para alcanzar niveles insospechados. (Vega, 1996, p. 7)

Al inicio del triunfo revolucionario, varios intelectuales del mundo se solidarizaron con la causa castrista. Muchos mantuvieron esa solidaridad hasta su muerte. Tal fue el caso del escritor colombiano Gabriel García Márquez; otros se fueron distanciando paulatinamente, como sucedió con la escritora norteamericana Susan Sontag, quien se interesó por el cartel cubano en la primera década posterior al triunfo castrista. Afirmaba:

Un bello cartel concebido para el estreno en La Habana, digamos, de un filme menor de Alain Jessua, que tendría un significado mínimo de no ser porque el cine es uno de los pocos entretenimientos posibles, es un objeto de lujo, algo realizado, en última instancia por amor al arte. Con mucha más frecuencia, un cartel realizado por el ICAIC por Tony Reboiro o Eduardo Bachs constituye el advenimiento de una nueva obra de arte, en vez de constituir un anuncio cultural en el sentido familiar del término. (Sontag, s.f., como se citó en Vega, 1996, p. 8)

En Cuba, a diferencia de otros países latinoamericanos, se valora mucho —aún en la actualidad— en el campo del arte a los diseñadores gráficos. En los países mencionados anteriormente se pueden encontrar carteles muy bien logrados, pero en muchos casos no se sabe quiénes los realizaron. En la isla, desde los años sesenta, estos creadores tendrían

un reconocimiento en la llamada alta cultura, al punto de organizarse exposiciones retrospectivas de su obra para muchos de ellos en museos como el Nacional de Bellas Artes.

Por ejemplo, así sucedió del 3 de agosto al 1 de octubre de 2023 con Eladio Rivadulla. No es raro que los diseñadores de carteles firmen sus piezas y sean invitados a exposiciones en museos y galerías; a diferencia de otros países en donde el círculo es más cerrado dentro de su propio campo de acción.

En una entrevista realizada por Vega al propio Rivadulla en junio de 1995 en La Habana —que se publicaría un año después—, el diseñador responde a la pregunta de por qué se utilizó serigrafía en el cartel de cine y no otras técnicas como el *off-set* en un proceder que tuvo continuidad durante tres décadas en Cuba. Su respuesta fue:

La serigrafía es el único procedimiento impresor que permite producir carteles de cine de formato normalizado de un cuerpo de 28 x 36 pulgadas con variedad cromática, en tiradas reducidas. Tiene la capacidad de imprimir en cualquier superficie con valores plásticos y de textura y posibilidades técnicas alternativas que viabilizan sustituciones de materiales. Más aún, puede dotar de signos homogéneos a diseños con características contradictorias y su costo de producción es el más reducido de todos los medios impresores. De ahí su permanencia. (Vega, 1996, p. 89)

A diferencia de los carteles con otros propósitos, la efectividad en la comunicación no es una premisa prioritaria para los autores del afiche de cine cubano. Es evidente que priman más los valores plásticos, poéticos, subjetivos y la libertad creativa del diseñador que supera, a veces, la propia película que anuncia.

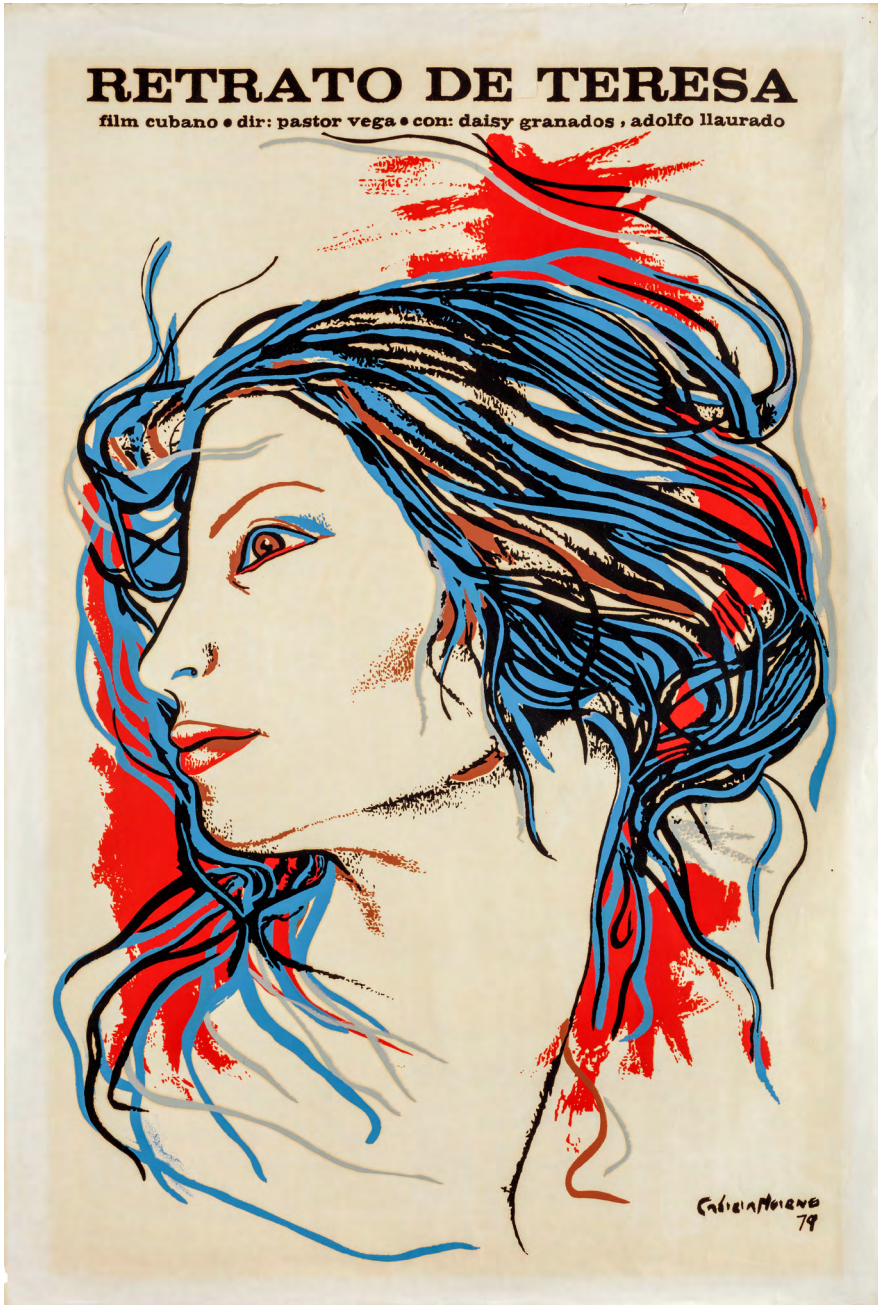


Figura 24. Cartel Retrato de Teresa. Servando Cabrera Moreno. 1978.

Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.

Los diseñadores cubanos, activos en las décadas de interés de esta investigación, cuentan que a veces llegaban películas del antiguo campo socialista listas para exhibirse en los cines, por lo cual no tenían tiempo de verlas antes de realizar el cartel. Ante esa situación, apostaban más a una línea de comunicación donde el estilo del diseñador sería lo más importante; tanto que, en efecto, podía ocurrir que el público se interesara por la película no necesariamente por su contenido, sino por los valores formales que reconocían en el cartel. A continuación, se muestran algunos ejemplos de ello.

Uno de los artistas plásticos que realizó carteles desde los primeros años de la Revolución es Servando Cabrera Moreno (1923-1989). Se formó en pintura en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, donde se graduó en 1942. Cabrera ya tenía una participación importante en la llamada Segunda Vanguardia Cubana, y continuó hasta su muerte trabajando como artista, pero realizó algunos carteles como el de la película cubana *Retrato de Teresa*, en 1978. Cabrera Moreno no se introdujo de lleno en el diseño gráfico, pues no le atraían —aparentemente— los elementos de comunicación propios del mismo; más bien aportó con su figuración, con su obra como artista plástico, al cartel. En el caso de *Retrato de Teresa*, se arriesga con la ausencia de recursos figurativos y destaca el fondo blanco, tan utilizado en la Bauhaus; pero el rostro —en este caso de mujer, que hace alusión a la protagonista de la película— es una constante de su obra plástica, donde se repiten tanto los perfiles masculinos como los femeninos.

Otro artista plástico que realizó algunos carteles culturales en Cuba fue René Portocarrero (La Habana, 1912-1985). También estudió en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, de 1924 a 1926. En 1939 se convirtió en profesor de pintura y escultura. Portocarrero formó parte activa de

la Segunda Vanguardia Cubana con una serie de obras caracterizadas por un expresionismo policromático casi barroco. La policromía podría referirse no tanto a la variedad de ideas, sino a la alegría característica del isleño y la luz del Caribe. Portocarrero fue uno de los artistas cubanos que más se destacó en la producción de piezas gráficas en los primeros años de la Revolución, cuando se estaban fomentando la necesidad y la importancia del cartel cultural en aquel nuevo proyecto formativo estatal. Sus obras dan cuenta de un abigarramiento preciosista, de un horror al vacío que lleva al espectador a recorrer todo el espacio plástico. Utiliza ese mismo recurso en algunas de sus piezas, como las serigrafías para la Semana de Cine Polaco (1961) y luego para el documental *Soy Cuba* (1964).

A mediados de la década, en 1965, el artista plástico Raúl Martínez —mencionado antes— realizó el cartel para la película cubana *Desarraigo*. Esta es una pieza un poco alejada de su abigarramiento cromático, sin la presencia de los rostros anónimos o conocidos que casi siempre aparecen en sus pinturas o afiches. Se trata del protagonismo de una rueda negra como eje central y como único elemento figurativo. La rueda se utiliza como sinónimo de viaje, como indicador del desarraigo. El movimiento, dinamismo e información de la pieza están contenidos en el juego y la secuencia de las letras que forman el título y los datos fundamentales de la película. Como valor conceptual allí se encuentra que el significado de la palabra está dado también por la manera como caen en desorden las letras, aludiendo a lo que trae consigo el desarraigo mismo.

De la unión de sus trabajos pictóricos y gráficos, Martínez elabora paulatinamente un nuevo estilo en sus carteles para el cine. Se destaca en 1968 el que realiza para el filme cubano *Lucía*, del director Humberto Solás. La pieza, al igual que la película, presenta una mujer en tres tiempos diferentes de la historia de Cuba. El último de esos tiempos, a partir de

1960, da cuenta del cambio sociopolítico en el período revolucionario. Son tres rostros diferentes enmarcados en el cuadro policromo, recurso del pop tan utilizado en estos años. El título de la película es presentado en concordancia con la sinuosidad de los trazos de los rostros. Es un cartel muy femenino, con trazos sueltos y tonos vibrantes. La flor aparece como elemento sistémico en varias de las piezas gráficas de Martínez. Esa obra en particular fue una pieza que logró superar el uso de las posibilidades técnicas del cartel como medio de comunicación amplia y de recordación en el público; a tal punto que muchos cubanos aún hoy recuerdan más la pieza gráfica que la película misma.

Otro de los artistas, formado también como pintor y ceramista en la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro, es Luis Vega de Castro (La Habana, 1944). También estudió Historia del Arte en la Universidad de La Habana, y desde 1980 reside en Estados Unidos. Durante las dos décadas anteriores desarrolló una serie de carteles y se destacó, a diferencia de los presentados antes, más como diseñador que como artista plástico. Luego de los ochenta se destaca como pintor de paisajes. Durante estas décadas también se destacó como diseñador gráfico Julio Eloy Mesa Pérez (Villa Clara, 1943), quien también estudió en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro. En abril de 1962 empezó a trabajar para el ICAIC realizando numerosos carteles para películas cubanas y extranjeras.

Por su parte, René Azcuy Cárdenas (La Habana, 1939 - Miami, 2019) fue otro de los grandes artistas/diseñadores de la época de oro del cartel en la isla. Estudió también en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro y en la Escuela Superior de Artes y Oficios en La Habana. Vinculado al ICAIC desde su fundación, realizó más de 250 carteles para películas cubanas y extranjeras. Otro de los artistas cubanos que se movió en ambas esferas fue Umberto Peña (La Habana, 1937 - Salamanca, 2023).

Se formó como pintor en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, también fue grabador y diseñador gráfico. Dirigió por más de veinte años el Departamento de Diseño de Casa de las Américas en La Habana, incluida su revista institucional. Avanzada su carrera, emigró a España, donde murió. Le caracterizó su variedad de estilos al integrar con calidad, elementos como la tira cómica, la tipografía, el dibujo, el grabado, la fotografía o el op art.

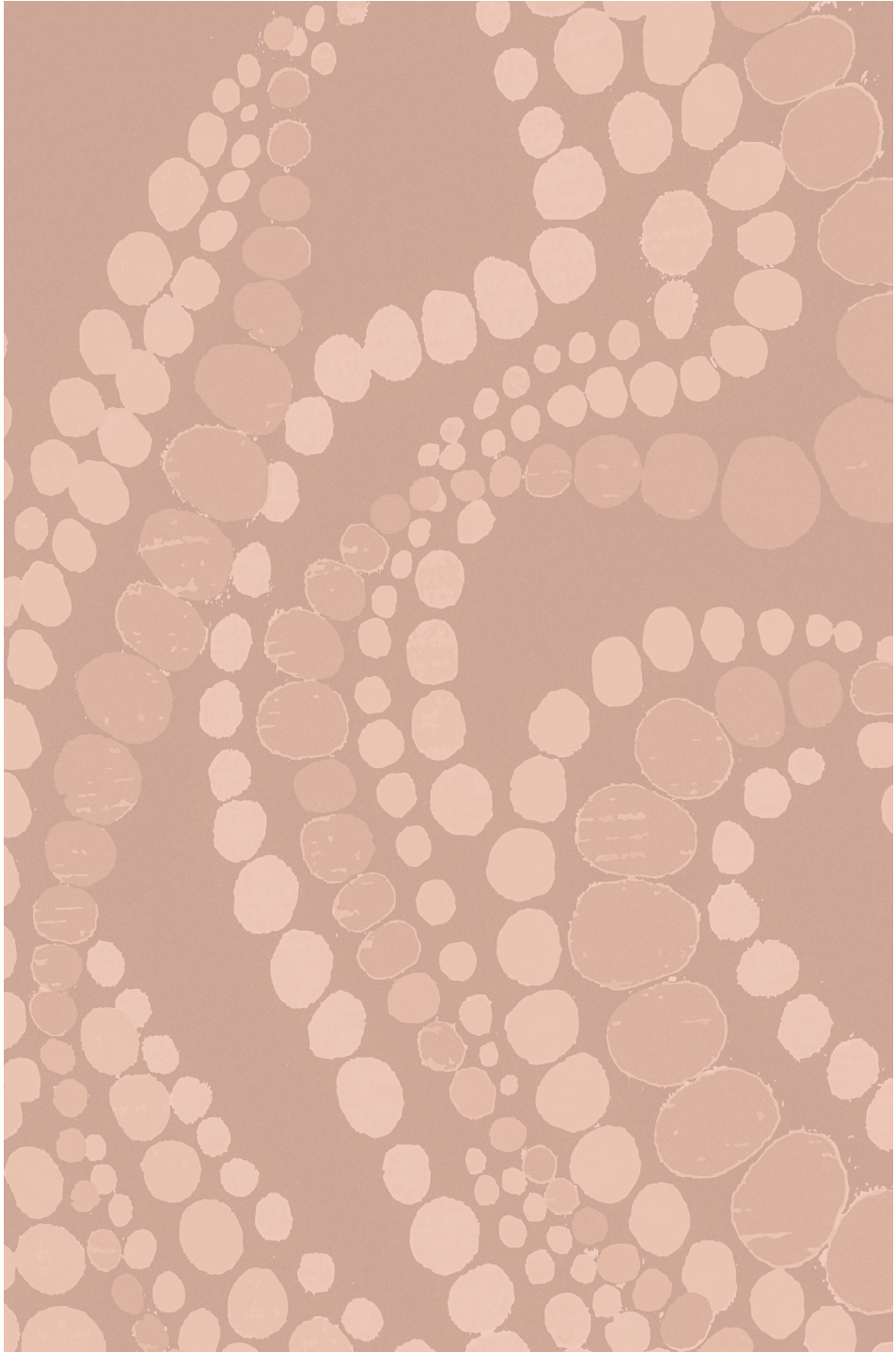
Holbein López (Matanzas, 1926-La Habana 2021), graduado de pintura y dibujo de la Escuela de Artes Plásticas de Matanzas, también fue de los diseñadores cubanos que empezó a trabajar para el ICAIC desde abril de 1961, formando parte de la nueva generación de diseñadores. De 1963 a 1986 fue el diseñador principal de la revista *Cine Cubano*. Cuando Vega le preguntó a Rivadulla en la entrevista mencionada anteriormente sobre los aportes de la cartelística cubana de cine, la respuesta del diseñador fue:

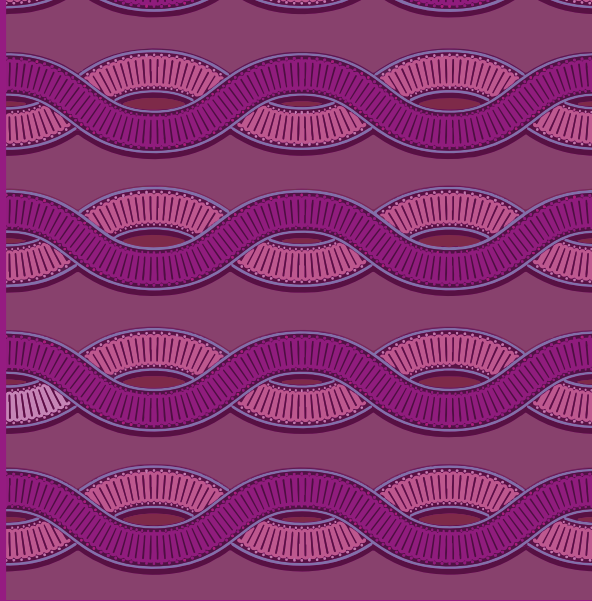
Durante 1960 y 1970 la cartelística cubana de cine superó las fronteras entre gráfica y pintura y asumió, de forma creadora los valores de la plástica contemporánea internacional. Asimismo, contribuyó al desarrollo de una sensibilidad colectiva en los aspectos visual y cultural, aportando una concepción estética consecuente con la nueva etapa histórica. La precaria valoración actual del cartel como manifestación de la plástica a escala de la crítica especializada internacional, la reducción de la demanda nacional en la producción de carteles, la ausencia de información especializada, el interés decreciente en el género por parte de los diseñadores, serígrafos y críticos, gravitan negativamente en el proceso de creación y eficiencia. (Vega, 1996, p. 90).

Destacaba Rivadulla en esas palabras la intrínseca relación entre el diseño gráfico y las artes plásticas que se vivía en el medio cultural cubano de esas dos décadas. Él las consideraba la época de oro del cartel cubano.

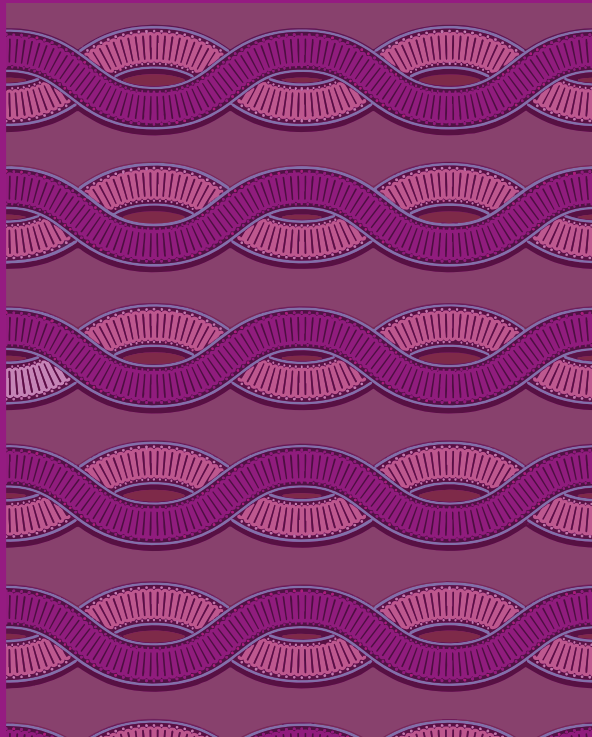
Esos creadores eran tan jóvenes que su vitalidad les ayudaba a enfrentar todos los obstáculos imperantes y les ayudó a crear un estilo único cuando, paradójicamente, aún en la isla no existía la carrera de diseño gráfico como disciplina universitaria.

Durante las décadas del sesenta y setenta los protagonistas de las artes plásticas y el diseño gráfico, como estaba sucediendo en Europa o Estados Unidos, tuvieron una participación activa y enérgica en las manifestaciones culturales de estos años: el teatro, la industria de la discografía y el cine. Si bien muchas de las obras de esos otros creadores eran novedosas, experimentales, con una relación más directa con el público que en el pasado, a veces va a tener mayor poder de recordación el cartel que las anunciaba o la carátula del disco por el impacto formal de dichas piezas.





**Protagonistas de la relación
artes plásticas - diseño gráfico
en arte abstracto
e identidad corporativa**





México

La abstracción geométrica en los años sesenta y setenta se encuentra en pleno auge en los países latinoamericanos, deja atrás el purismo y la frialdad europeos y se integra, en muchos casos, a las formas más auténticas de las artesanías locales heredadas de las culturas prehispánicas. Grandes diseñadores contemporáneos mexicanos que en esas décadas están haciendo diseño gráfico tienen su base en carreras como la arquitectura; tal es el caso de Eduardo Terrazas (diseñador en los Juegos Olímpicos de México 68, y del Mundial de Fútbol de México 70) y Luis Almeida (Secretaría de Educación Pública). En 1968 se fundó en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México la carrera de Diseño Gráfico y luego, en 1974, se funda en la Universidad Autónoma Metropolitana.

Más allá del geometrismo mexicano en el arte y el diseño, la abstracción geométrica se planteó allí como una especie de símbolo institucional de la modernización; una clara premisa para sustituir de una vez por todas el muralismo, que tenía una historia tan larga en el país. El crítico peruano Juan Acha, residente en el país azteca, llegaría a plantear que el geometrismo era la contraparte del supuesto predominio de los conceptos emocionalistas del arte que dominaron México durante casi medio siglo, desde 1922 —año en que se inició el muralismo— hasta 1970. Ese control

racional sobre las formas empieza a tener predominio en el México del desarrollo industrial, automotriz y turístico desde los años setenta. Por más de cuatro décadas la abstracción geométrica ha sido referente público de modernidad visual.

Vicente Rojo

El pintor, dibujante y escultor español Vicente Rojo (Barcelona, 1932 – México, 2021) se establece en México en 1949. Trabaja con el escritor Octavio Paz desde 1968 en la creación de un libro maleta que por medio de ilustraciones sueltas, pequeños folletos en sobres y una versión transparente del gran vidrio, recrea las estrategias museográficas narrativas de Duchamp. El ensayo de Paz se llamaba Marcel Duchamp: el castillo de la pureza. Vicente Rojo crea también el diseño objetual y gráfico de los *Discos visuales* (1968).

Estos objetos poéticos basados en un cartel publicitario de la línea de aviación TWA hacen derivar el poema de la interacción diagramática del diseño y la letra. Mediante la activación de una serie de discos con calados y diseños basados en hélices, diagramas de flujos o tableros de juego, el espectador hace surgir las letras de una variedad de poemas a partir de un juego combinatorio. Los discos espacializan las relaciones aleatorias de frases y versos que Paz había propuesto. (Medina, 2014, p. 126)

Artefacto (1969) consiste en pequeños paneles que son insertados y manipulados en un *stand* de venta de libros de bolsillo. Como el libro, estos tomos tienen dos cubiertas que Rojo ha decorado para impulsar al lector/espectador a tomarlos, transfiriendo al objeto pictórico la inmediatez de la belleza propagandística y utilitaria del diseño gráfico. Ya no es un cuadro, sino un aparato donde los posibles cuadros renuncian a su individualidad para ser parte del aparato en sí.

La intersección entre diseño y pintura, al igual que el desafío que la serialidad planteaba a la autoría, condujeron a Rojo a su siguiente etapa. ¿Cómo intenta Rojo separarse del pintor?

Rojo restringe su vocabulario a hacer cuadros sobre un motivo estructural idéntico (la T, creada por una franja vertical coronada por otra horizontal) pensando cada cuadro como negación del precedente haciendo mofa de la búsqueda de definición de un estilo personal... Rojo entiende la serie de *Negaciones* como una autocrítica de la función del pintor, que vacía de significación la imagen volviéndola un mero propósito de banalidades, infantilismos, homenajes, lugares comunes y otras inutilidades. Allí Rojo veía la posibilidad de marcar distancia frente a las aspiraciones grandilocuentes y personalistas del papel social del pintor. En última instancia la serie *Negaciones* fue un intento de hacer a un lado las implicaciones de la autoría transfiriendo a la pintura algo de la intercambiabilidad de los objetos de consumo. (Medina, 2014, p. 126)

Otro destacado artista plástico que deviene en diseñador y que vale la pena destacar aquí es Kazuya Sakai (Buenos Aires, 1907 – Dallas, 2001). Se forma en Filosofía y Literatura en Tokio y desarrolla su obra posteriormente en México y Estados Unidos. En Japón aprendió las técnicas caligráficas tradicionales, y en Argentina estuvo cerca del círculo intelectual de Jorge Luis Borges y de la revista *Sur*, para la cual editó en 1957 un número dedicado a la poesía japonesa. En 1965 se instaló en México, donde fue Secretario de Redacción y Director Artístico de la revista *Plural*, y paralelamente desarrolló una considerable obra abstracta. Allí vivió hasta 1977, cuando se traslada a vivir a Texas hasta su muerte.

Su pintura es metódica, reductivista, busca expresar con mínimos elementos las máximas posibilidades de un lenguaje netamente plástico. Sugiere la continuidad de la imagen del cuadro más allá de la tela dotando a la serialidad

de la imagen de cierta autonomía pero atribuyéndole la actividad óptica mediante el color. Sakai se dedica a trazar, con diversos patrones colorísticos el encadenamiento de una banda de colores que se anuda en torno a una serie de círculos, sugiriendo una especie de banda industrial sin fin. La variación interna cromática de los elementos, producida por la lógica de los rizos y desenvolvimiento de esta banda colorística se rige por una lógica combinatoria precisa y crecientemente compleja. (Medina, 2014, p. 126)

México forma parte de ese grupo maravilloso de países latinoamericanos que recibieron a los inmigrantes europeos y asiáticos, principalmente durante la primera mitad del siglo XX. Una parte considerable de los artistas llegaron desde Europa huyendo de la situación de pobreza con la que arranca el siglo XX, sobre todo en España e Italia. Posteriormente, el país recibe a quienes llegan huyendo de la Primera Guerra Mundial, de la guerra civil española y, luego, de la Segunda Guerra Mundial. Se mencionó antes a algunos de ellos (que formaron parte de la corriente surrealista), pero en el campo del cartel de cine es importante no pasar por alto la obra del valenciano Josep Renau (Valencia, 1907 - Berlín del Este, 1982). No obstante, no se analiza a profundidad en este apartado porque no es un artista que se destaque por realizar arte abstracto y porque su producción fundamental en México tuvo lugar en las décadas del cuarenta y cincuenta, ya que en 1958 se trasladó a vivir a la República Democrática Alemana —llamada así en ese entonces—.

Es importante recordar también la obra de su esposa Manuela Ballester (Valencia 1908-1994) quien, como muchas otras mujeres esposas o hijas de artistas o escritores reconocidos, permaneció a la sombra. Su trabajo fue más difícil aún, porque jugó el rol de esposa y madre de cinco hijos, además. Desde España, Ballester venía trabajando en portadas de revistas como *Pasionaria*, donde expuso su compromiso político como republicana,

y en México experimentó, al igual que su esposo, en obras de diferentes técnicas; todo esto hasta su último exilio a Alemania un año después, en 1959, donde continuó viviendo a pesar del divorcio con su pareja.

Colombia

En 1964, el diseñador David Consuegra (1939-2004) —quien ya defendía en Colombia el diseño gráfico en calidad de disciplina que aborda como un problema más complejo todo lo relacionado a la comunicación visual—, crea el logo para el nuevo Museo de Arte Moderno de Bogotá (hoy MAMBO, antes MAM), edificio que estaba siendo construido por Rogelio Salmona. Así como el nuevo edificio en el Parque Nacional en Bogotá daba cuenta de la entrada de la arquitectura moderna a Colombia, también la identidad gráfica del museo haría lo propio.

El diseño tipográfico conformaría las letras MAM. Estaba conformado por cuatro triángulos iguales: la M y la A se sobreponen; la M que se vuelve doble, aparece arriba y abajo, intercedida por una especie de A en el centro. El logo da cuenta también de la síntesis en la gráfica de esos años, influenciada por el arte óptico europeo. Asimismo, se evidencia la recordación a los diseños prehispánicos colombianos en la continuidad del triángulo. La austeridad y limpieza de esa arquitectura salmoniana también están presentes en el diseño de Consuegra.

La llamada tipografía moderna y el nuevo diseño gráfico llegan a Colombia a fines de los sesenta desde Europa y Estados Unidos. A su llegada al país sudamericano, se nutren de las referencias locales, pero también —como en México— del pasado histórico prehispánico y de las fuentes culturales que traen arraigadas los artistas y diseñadores colombianos. Los carteles de publicidad creados por Consuegra para el museo, desde que este se origina en la Universidad Nacional hasta que se traslada a la sede actual,

repite la secuencia geométrica conformada por triángulos, pero las variaciones cromáticas cada vez son más arriesgadas. El diseñador trabaja con el MAM en su primera etapa hasta 1968.

Por su parte, el arquitecto y diseñador Dicken Castro (1922-2016) también realiza algunos logos para sectores institucionales culturales de Colombia. Tal es el caso de su trabajo para el Museo La Tertulia de Cali y para el Centro de Arte Actual de Pereira. A diferencia de los artistas que hacen diseño gráfico publicitario, las piezas de Consuegra y Castro no tienen un carácter figurativo; en vez de ello, apelan a la esquemática, la geometría y la síntesis, lo cual no era muy común en ese momento en el país.



Figura 25. Logo Museo La Tertulia de Cali, Dicken Castro, 1971.

Cortesía: Sucesión Dicken Castro

Para el Museo La Tertulia de Cali, en 1971, Castro construye una M que parece invertida en color blanco y dentro de ella, en negro y derecha, una letra T. A pesar de la contemporaneidad de la identidad creada por Castro, es evidente la influencia que por esos años recibe de las culturas precolombinas. En este caso, su interés por la impresión en positivo/negativo —reconocida en la cultura prehispánica de la zona de Nariño o

en los rodillos para pinturas de la cultura Tumaco— es muy claro. Esta misma influencia del arte y diseño precolombinos se ve en el logo que hizo Castro para el Centro de Arte Actual de Pereira.

Marta Granados (1943), la más joven de estos tres destacados creadores se formó como diseñadora en Bogotá y luego viajó a profundizar su formación en Francia, Polonia, Inglaterra y Japón. Al regresar, fue la diseñadora gráfica principal de COLCULTURA, de 1973 a 1975. También realizó durante la década del setenta varios trabajos para el MAM, entre ellos algunos catálogos para las exposiciones de Alejandro Obregón, Feliza Bursztyn, Leonel Góngora y Carlos Rojas en 1974; y de Andy Warhol en 1975, entre otros.

Los diseños realizados por Granados estuvieron inspirados en varias ocasiones por la obra plástica de los artistas que promovía en la exposición, como en el caso del catálogo para la exposición de Carlos Rojas y el que realizó para la exposición de Feliza Bursztyn. Este resultó un caso interesante en el que dos mujeres trabajan en comunión con un propósito estético que no habíamos visto antes en este texto. En 1974, Granados trabajó en el catálogo de la exposición Camas de Bursztyn. Allí creó en las páginas centrales una especie de hoja laminada que, al abrirse, era como una analogía al movimiento que tenían las esculturas de la artista en la muestra.

Más allá de estos trabajos se ha destacado por ser reconocida como la diseñadora que trajo a Colombia la identidad en relación con la fuerza del color y la síntesis de la abstracción, desde donde evidentemente también se podía hablar del país. Se repiten en sus carteles lo que ella consideraba que eran los colores de la nación. Más allá de los colores de la bandera —que ha utilizado continuamente—, exploró otra paleta cromática para

dar cuenta del territorio y sus símbolos. Granados ha recibido múltiples homenajes como diseñadora y artista; uno de los más importantes fue la muestra en su honor realizada en 2019 en el Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, titulada «Marta Granados: los colores de la identidad».

Otros artistas plásticos que hacen diseño gráfico en Colombia

Gustavo Sorzano (Bucaramanga, 1945) estudió arquitectura y música en la Universidad de Cornell, en New York. Allí crea con un grupo de estudiantes el grupo experimental Musika Viva Ensemble. Ellos hacían conciertos electrónicos influenciados, en gran medida, por un artista norteamericano muy activo en esos años: John Cage. Al graduarse en Estados Unidos regresa a Colombia y trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Javeriana, en Bogotá. Allí crea otro grupo, llamado Música Viva, con estudiantes de Arquitectura e Ingeniería Electrónica; creando entonces una experiencia conceptual y adicionando a estas presentaciones la proyección de diapositivas. Esas experiencias evocan el uso de imágenes y música en los llamados Quasicinemas que el brasileño Hélio Oiticica realizaba durante su estadía en New York.

Las presentaciones de Sorzano, ahora *happenings*, incluían movimientos y acciones del público asistente. Luego, se incorpora a trabajar en publicidad como director creativo en la agencia Leo Burnett. Al no ser invitado a la III Bienal de Coltejer (1972) realizó un cartel en protesta, al que llamó *Evento de no participación*. Reprodujo estas piezas y las pegó en muros y postes de la ciudad de Medellín. Con esta acción llamaba la atención sobre lo que él consideraba que era una falta de atención a su labor como artista conceptual en el medio artístico colombiano. Años después, luego de recibir varias críticas por parte de otros artistas y de críticos locales, en 1975 es invitado por el Instituto Colombiano de Cultura a una exposición que incluía las figuras más destacadas del arte conceptual del momento

en el medio local, entre ellas Antonio Caro, Álvaro Barrios y Bernardo Salcedo. Allí presentó la serie gráfica *Partituras mentales*, donde con el tema de la Mona Lisa le provee al público varios materiales –recortes de revistas, papeles cortados, colores y basura de lápices tajados– para que los asistentes crearan su propia obra.

Como muchos de los artistas de Colombia durante la década del setenta, fundamentalmente se nutrió de mensajes de los periódicos. Un medidor claro entre la relación de las artes plásticas y la publicidad es el uso que hizo Sorzano del periódico *El Tiempo* para crear su obra *Paisaje Momentum 43*, con la que participó en el XXV Salón Nacional de Artistas. En una página del periódico presentaba elementos de obras de la historia del arte, como mariposas, pájaros, rostros de la Mona Lisa, La encajera de Vermeer de Delf, entre otros; para que luego, en la página del lado que aparece en blanco, las personas construyan su obra. En sus propias palabras:

Se hizo un experimento que lo utilizamos para probar dos cosas, uno, para saber si el periódico *El Tiempo* servía como un vehículo de entregar publicidad, por primera vez hicimos eso, hicimos un inserto que me lo patrocinó Fruco, yo tengo las copias, y que se llamaban eventos de participación. La idea era, iba un afiche, del tamaño del periódico completo con un montón de imágenes que había puesto en un lado, y en el otro lado un sitio blanco para que usted cogiera las imágenes de aquí, las recortara e hiciera su propio collage, [...] entonces la participación mía del siguiente Salón Nacional fue Ilustración 12: Gustavo Sorzano, *Retrato de un futuro sin paisaje*, 1976-1980, serigrafía, dibujo y collage, 70 x 100 cm., Colección del artista. Ilustración 13: Gustavo Sorzano, *Paisaje Momentum 43*, 1974, inserto, 100 x 70, Colección del artista. Gustavo Sorzano y el arte conceptual en Colombia // María Mercedes Herrera // 159 en un panel poner todas las participaciones que la gente me había mandado. (Como se citó en Herrera, 2013, p. 159)

En 1975 Sorzano publicó dos obras para catálogos publicitarios, jugando con la posibilidad de interpretación de obras maestras. Una de ellas fue su Mona Lisa para la portada de un catálogo de pinturas para arquitectura, decoración, automotriz e industrial. El catálogo tenía 24 páginas de 27 x 22 cm, de 4x4 tintas. Se justificaba con un texto que decía: «Obras maestras: la mecánica del dibujo y el color no limita la imaginación... por eso nos hemos tomado la libertad de darle más vida y colorido a la maravillosa obra de Leonardo. Al fin y al cabo el color es nuestro oficio y el hacer obras maestras nuestro propósito». El boletín publicitario de Productos Médicos de Cyanamid de Colombia, realizado en 1975 por Sorzano, también tuvo inspiración en *Las proporciones perfectas* de Da Vinci. Tuvo 20 páginas de 28 x 21 cm, tapas de 4x2 tintas, y las páginas interiores a 2x2 tintas.

En ambas piezas Sorzano, jugando con los excesos y contrastes de la polícromía, se interesa por llevar al público general las obras trascendentales de la historia del arte, sobre todo aquellas que resultan familiares para quienes consumen los productos que venden los catálogos y que, a su vez, le permiten al artista jugar libremente con las obras y con las referencias estéticas al pop art —que estaba en auge por toda Latinoamérica durante estos años—. A finales de la década del setenta abandona el mundo de la publicidad y se aparta del campo del arte conceptual, retirándose a su propiedad llamada Zeguscua.

Carlos Rojas (1933-1997) estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional en Bogotá y en Roma, así como Arquitectura en la Universidad Javeriana. Es considerado por la crítica como uno de los principales artistas abstractos colombianos, ganador de múltiples premios. Rojas se arriesga en cuanto a la síntesis y lo concreto al hacer el logotipo de la revista *Arte en Colombia*.

ARTE EN COLOMBIA



Figura 26. Logo revista *Arte en Colombia*, Carlos Rojas, 1976.

Cortesía: Fundación ArtNexus.

La revista, de extensa trayectoria en el país y a nivel internacional, fue creada en junio de 1976. Al tratarse de un artista que realiza piezas fundamentalmente abstractas donde se destacan específicamente sus dibujos tridimensionales, lleva entonces su estilo y manera de hacer al diseño gráfico, lo que se reconoce en la continuidad de la letra A y cuya línea derecha construye el cuerpo vertical de la C.

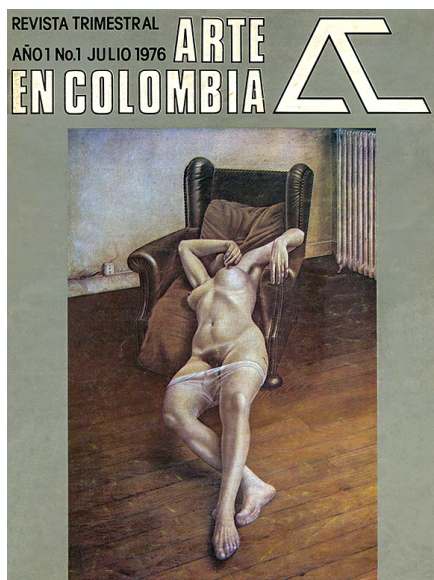


Figura 27. Portada revista *Arte en Colombia*, 1976.

Cortesía Fundación ArtNexus.

Por su parte, el artista Gustavo Zalamea Traba (1951-2011), a pesar de ser reconocido siempre como un notable artista plástico, teórico y docente, también realizó el logo del Museo Nacional de Colombia y el catálogo para la exposición del MAM «Arte y Política», curada por el crítico local Eduardo Serrano en 1974.

Cuba

El artista habanero Virgilio Martínez Gainza (1911-2008) ya en 1949 era un conocido dibujante publicitario. Se destacaba por sus caricaturas de carácter político a favor de la causa de Eduardo R. Chibás, quien era un popular líder del Partido Ortodoxo en el que militó Fidel Castro antes de crear su guerrilla en la Sierra Maestra. Colaboró en el semanario magazine *Mella* en 1959, como director artístico y caricaturista. Vale la pena destacar que el nombre se refiere a Julio Antonio Mella, quien había sido el fundador del Partido Comunista de Cuba en 1925.



Figura 28. Logo UJC. Virgilio Martínez Gainza. 1967.

Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.

El semanario tenía una larga historia antes de la Revolución, pues estaba dedicado a publicar artículos y caricaturas contra los gobiernos de turno, y se mantuvo clandestino durante el gobierno de Fulgencio Batista, cuando el autor firmaba como «Laura» para evitar el reconocimiento y la censura desde 1954 hasta 1958. Allí Martínez creó, desde antes de 1959, las historietas de Pucho y sus perrerías. Este era un perro criollo que, como El Bobo de Abela (tantos años atrás) denunciaba las «injusticias» desde el poder en la isla caribeña. Martínez Gainza fue un dibujante que también creó logotipos, no de marcas comerciales, sino de lo que podría llamarse en Cuba «la marca política» —como el de la Asociación de Jóvenes Rebeldes y luego el de la Unión de Jóvenes Comunistas—, el cual cambió después de la muerte del Che en 1967, incluyéndolo junto a Camilo Cienfuegos y Julio Antonio Mella.

Por su parte, el artista Luis Martínez Pedro (1910-1989) crea en 1961 el logo de la recién fundada UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) para su primer congreso. Ese año fue destacado como miembro de su Comité Nacional y del Secretariado de Artes Plásticas.



Figura 29. Logo UNEAC, Luis Martínez Pedro, 1961.

Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.

No es común encontrar este tipo de trabajos en un artista tan expresivo, fue un excelente dibujante, escultor, pintor abstracto y figurativo. Predominan en el logo los colores rojo, negro y blanco simbólicamente utilizados en el tradicional discurso visual revolucionario. Martínez logra una síntesis muy orgánica en la creación del logo que se convertiría en la identidad gráfica de los intelectuales cubanos que forman parte de esa institución estatal. Produjo en la década del sesenta otros logotipos, dentro del diseño gráfico se interesó también por la parte editorial con su participación en el diseño de varias portadas de la revista titulada *Unión*.

Brasil

Julio Plaza (1938-2003) fue un artista multimedia y doctor en Comunicación y Semiótica. Interesado también en holografía, poesía concreta y libros de artista. Desarrolló desde 1968 hasta 1974 proyectos gráficos como los *Poemóviles* con los poetas concretistas Haroldo y Augusto de Campos. Se trataba de poemas-objeto que transforman los poemas impresos en verdaderos objetos tridimensionales.

Desde la primera parte de este texto se destacó la obra gráfica en Brasil de Aloísio Sergio Magalhães al ser uno de los más importantes diseñadores gráficos de la segunda mitad del siglo XX en ese país. Este pintor, grabador y abogado fue además fundador en 1962 de la Escuela de Diseño Industrial en Río de Janeiro. Su obra va desde el diseño de monedas y billetes para el Banco Central de Brasil, el logo de Petrobras, hasta la Bienal de São Paulo; intentando siempre traer al diseño la identidad brasileña en el color, los momentos, fechas específicas, o motivos locales, construyendo una textura muy propia de la identidad visual local. En 1966 el Banco Central de Brasil lanza un concurso para el diseño de su moneda, el cruzeiro. El mismo es ganado por Aloísio. En la imagen, aparece un billete de cinco

cruzeiros que diseñó el artista con los elementos modernos exigidos por el Banco, pero también con la fotografía de don Pedro I, quien en 1822 proclamó la independencia de Brasil. Se une la identidad histórica con la nueva tecnología en su trabajo. Los billetes comenzaron a distribuirse en 1970.

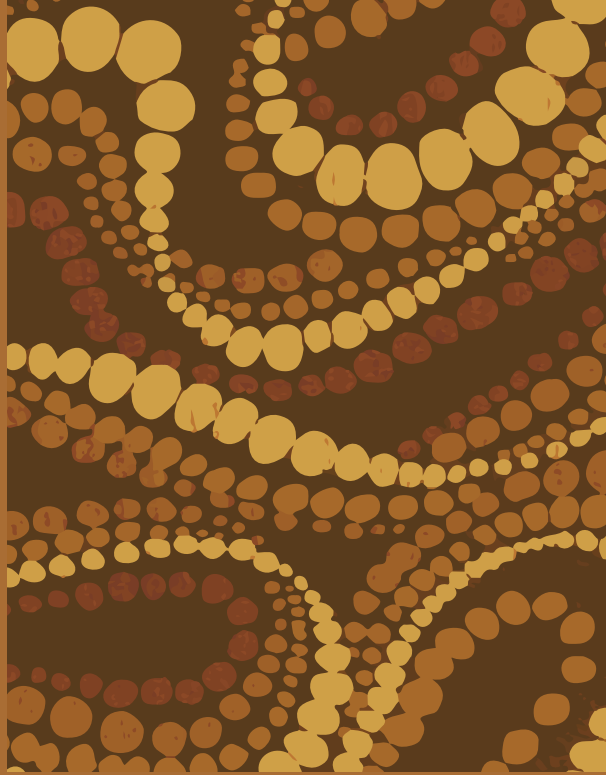


Figura 30. 5 Cruzeiro. Aloísio Sergio Magalhães, 1966. Fuente Banco Central de Brasil. Colección del Archivo Nacional.

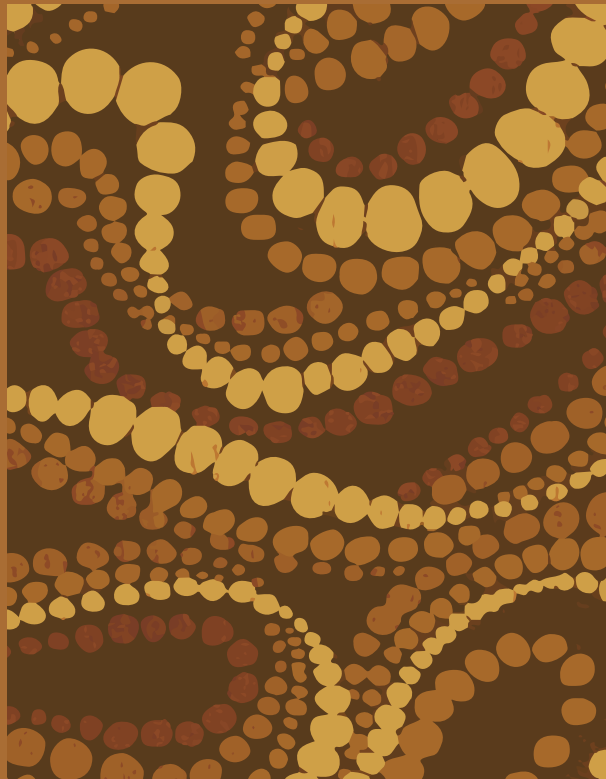
Por su parte Alexandre Wollner, considerado por muchos el padre del diseño gráfico brasileño, también fue fotógrafo, pintor y diseñador gráfico e industrial. Se educó durante la adolescencia en el Instituto de Arte de São Paulo. Se evidencia en sus obras, desde los años cincuenta, una cercanía con el arte abstracto, específicamente con el op art. Creó el logotipo de numerosas empresas, a las cuales trajo las influencias del arte concreto en el diseño gráfico; así como a muchos carteles para eventos culturales que realizó, como las bienales de arte que se desarrollan en el Museo de Arte Moderna de São Paulo. Uno de sus trabajos más recordados está relacionado con la identidad del Banco brasileño Itaú.

Como se ha visto en el apartado, los artistas plásticos y diseñadores gráficos contribuyen a los nuevos proyectos culturales de estos cuatro países a partir de la libertad y la experimentación creativa propias de estas décadas como pioneros en la nueva disciplina. Siendo ellos el producto de una formación europea o norteamericana, no olvidan sus raíces, su historia precolonial; y las traen a la modernización de la que están formando parte sus contextos para crear un nuevo tipo de identidad gráfica que se va distanciando cada vez más del *mainstream*.





Consideraciones finales





Para cerrar, a manera de consideración final, es importante insistir en que cada vez se hace más necesario reflexionar sobre la importancia de identificar la relación entre las diferentes disciplinas, más que distanciarlas y aislarlas en un campo propio y único. Si bien desde la década del sesenta en Colombia y varios países de América Latina el diseño gráfico emerge como carrera universitaria, como un área que necesita crecer independiente, y empieza a construirse una historia propia para sí misma, es importante también reconocer que en la misma construcción de esa historia no puede quedarse por fuera la participación de una serie de creadores de otras disciplinas, entre ellas las artes plásticas, que contribuyeron enormemente al desarrollo del diseño gráfico en nuestros países.

De este proceso investigativo se desprenden interrogantes que constituyen un impulso para realizar otros proyectos que contribuyan a proponer una visión crítica del diseño como práctica expandida y a abrir futuras líneas de investigación que permitan, efectivamente, robustecer estas relaciones con otras disciplinas en la historiografía del diseño.

Como sucede a lo largo de la historia del arte, llama la atención también aquí —y es importante trabajar en ello— el número reducido de mujeres artistas plásticas que trabajaron como diseñadoras gráficas, sobre todo en

el siglo XX. La mujer aparece en los trabajos que revisamos en este proyecto abordada desde la mirada masculina, como parte de la representación temática fundamentalmente. Muy pocos nombres hemos encontrado, pero hay creadoras menos conocidas de las cuales se hace necesario recopilar su trabajo. Como proyecto de investigación para el próximo año, estoy proponiendo en unión con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, una revisión a este tema, que llevaría por título *Diseñadoras contemporáneas iberoamericanas. Prácticas de un diseño heteróclito*. Allí haré un estudio que arranque con las primeras mujeres que se interesaron por trabajar en esta relación a inicios del siglo XX, pero haciendo énfasis en las actuales.

Se destacarán algunas de las diseñadoras iberoamericanas (1990-2025) que trabajan en un tipo de diseño de carácter heteróclito, por fuera de los paradigmas. Con ello, se buscará identificar y resaltar una diversidad inclusiva en las prácticas del diseño que realizan algunas diseñadoras contemporáneas, a las cuales las une —aunque no siempre— el idioma y la cercanía de ciertas costumbres y tradiciones. Asimismo, será importante destacar la manera en que ellas han transformado su área disciplinar o lugar de producción mediante el ejercicio de buscar una respuesta a la pregunta: ¿qué visibilizan con sus piezas?

Así como en lo que llevamos de este siglo XXI vamos encontrando otras historias del arte, también otros tipos de diseño van surgiendo como parte de lo que llamamos microhistorias. Se trata de revisiones que abarcan un campo reducido de un objeto de estudio determinado. En este sentido, estamos encontrando en los últimos años nuevas historias del diseño. Algunas abordan aspectos que antes se habían pasado por alto, como por ejemplo el diseño *queer*, o el *black design*, o el diseño indígena. De allí parten reflexiones interesantes que tienen que ver también con

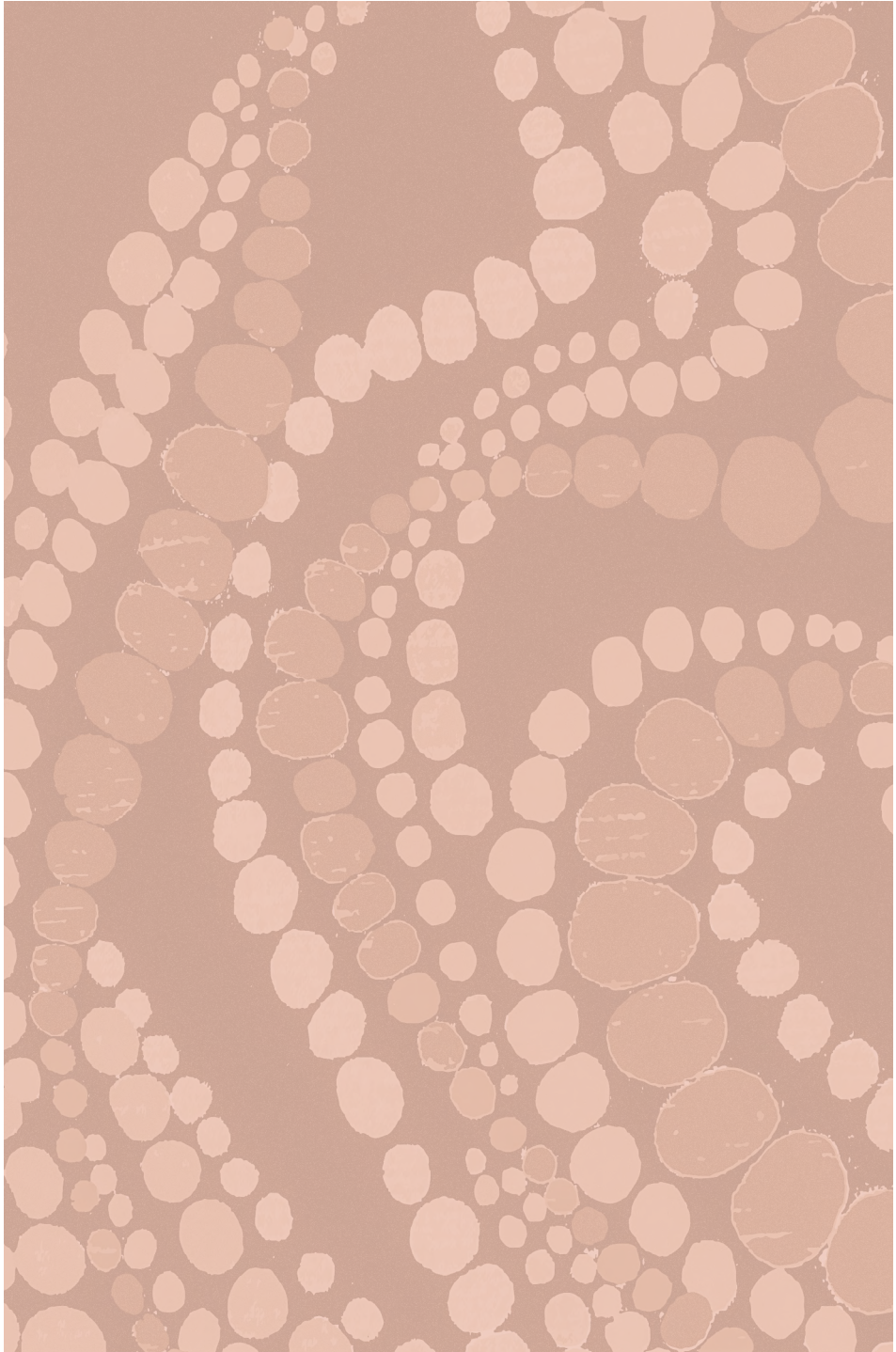
la discusión que se suscita a partir de estos reduccionismos como ejes únicos. Con respecto a este último tipo de diseño que se menciona, soy autora de un proyecto titulado *Transversalidad de lo indígena en el diseño y el arte: 1925/2025*, que habla sobre lo indígena en el diseño, cien años antes y después, en 1925 y en 2025.

Esa investigación realiza una aproximación a lo indígena en el arte y el diseño iberoamericanos en 1925 (y fechas cercanas) con el fin de estudiar la manera en que se aborda como eje temático o protagónico por parte de los creadores. Luego de ello, se busca «demostrar» la existencia de un cambio transversal en el tratamiento de lo indígena en el diseño y el arte iberoamericanos en el transcurso de cien años. Sobre todo, se busca destacar el diseño gráfico realizado por creadores reconocidos como indígenas y no por creadores que, desde un centro de acción específico, hablan de aquellos como un otro subalterno y exótico; práctica común hace precisamente cien años, en 1925.

Actualmente, en medio de una etapa digital que nos domina, volvemos a llamar la atención sobre la importancia y la necesidad de reconocer aquella pluralidad con la que se trabajó en el pasado, independientemente de las diferencias que existen actualmente en cuanto a las condiciones de reproducción y modos de circulación. Este texto fue un modesto homenaje para recordar los aportes al diseño gráfico por parte de aquellos que, sin saberlo, estaban haciendo historia para una especialidad en la cual muchos no eran conscientes de que serían protagonistas.

A gbodò mú ibàsépò wa pò sí i.

Debemos fortalecer nuestra relación.



Bibliografía

- Álvarez, M. M. (2006). *El ojo de una época: Sobre arte, compromiso y neutralidad. Textos*, (14). Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Nacional de Colombia.
- Álvarez, M. M. (2013). *Redefiniciones*. Centro de Divulgación y Medios, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Andrade, O. de. (1978). *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Civilização Brasileira.
- Aquino, A. y Pérezvega, J. (Comps.). (2004). *Imágenes y símbolos del 68: Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Azevedo, C. (2008). *Em nome da América: Os Corpos de Paz no Brasil*. Alameda.
- Barón, M. S. y Ordóñez, C. (2019). *Múltiples y originales: Arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Basualdo, C. (Ed.). (2007). *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*. Cosac Naify.
- Bermúdez Castillo, J. A. (2015). *El nacimiento del diseño gráfico en la educación superior bogotana, 1948-1963*. *Kepes*, 12(12), 85-112. <https://doi.org/10.17151/kepes.2015.12.12.5>
- Bermúdez, J. R. (2000). *La imagen constante: El cartel cubano de siglo XX*. Editorial Letras Cubanas.
- Bonsiepe, G. (1985). *Diseño de la periferia*. Gustavo Gili.

- Bourdieu, P. (2014). *Intelectuales, política y poder*. Eudeba.
- Calvera, A. (Ed.). (2003). *Arte ¿? diseño: Una polémica que viene de lejos*. Gustavo Gili.
- Cárdenas, L., Librado, D., et al. (2008). *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM.
- Chaparro, F. (2012). *Enseñar, publicar, exponer: Estrategias para la inserción del diseño gráfico en Colombia* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional UNAL.
- Chávez, H., et al. (2018). *68 + 50*. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM.
- De Juan, A. (1989). *Pintura y diseño gráfico de la Revolución: El cartel cubano de cine*. Editorial Pueblo y Educación.
- Devalle, V. y Garone, M. (Eds.). (2020). *Diseño latinoamericano: Diez miradas a una historia en construcción*. Editorial Utadeo.
- Escobar, A. (2007). *La invención del Tercer Mundo: Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Fundación Editorial el perro y la rana.
- Fajardo, J. P. (2022). *Tipo, lito, calavera: Historias del diseño gráfico en Colombia en el siglo XX* [Catálogo de exposición]. Editorial del Banco de la República.
- Fernández, S. y Bonsiepe, G. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Editora Blücher.
- Gamboa Medina, A. (2011). *El Taller 4 Rojo: Entre la práctica artística y la lucha social*. Instituto Distrital de las Artes.

- García-Canclini, N. (2005). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- González, K. (2012). *Cali, ciudad abierta: Arte y cinefilia en los años setenta*. Ministerio de Cultura.
- Goodman, C. y Sotolongo, C. (2011). *Soy Cuba: El cartel de cine en Cuba después de la Revolución*. Trilce Ediciones.
- Gordinho, M. C., Mucci, M. T., Paglia Costa, M. y Monteiro, S. (1991). *Gráfica: Arte e indústria no Brasil, 180 anos de história*. Bandeirante Gráfica e Editora.
- Grupo Mira. (2017). *Una contrahistoria de los setenta en México*. Museo Amparo.
- Herrera, M. M. (1972, 7 de mayo). *Gustavo Sorzano y el arte conceptual en Colombia*. *El Tiempo*.
- Herrera, M. M. (2013). *Gustavo Sorzano: Pionero del arte conceptual en Colombia*. Editorial *La Silueta*; Idartes.
- Iriarte, M. E. (1986). *Historia de la serigrafía en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Kurlansky, M. (2004). *1968: El año que conmocionó al mundo*. Ediciones Destino.
- Ledesma, M. (2018). *Luces y sombras sobre la enseñanza del diseño: Una reflexión sobre su transformación en saber universitario*. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, (67).
- Medina, C. (Ed.). (2007). *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997 [Catálogo de exposición]*. UNAM; Turner.
- Rubiano, G. (1977). *La figuración política (Historia del arte colombiano, Vol. 7)*. Salvat Editores.

- Salvat (Ed.). (1977). *Enciclopedia historia del arte colombiano* (Vols. 1-2). Salvat Editores.
- Satué, E. (2007). *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Siruela.
- Scolari, C. A. (2020). *Cultura snack*. La Marca Editora.
- Traba, M. (1976). *Mirar en Bogotá*. Colcultura.
- Traba, M. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Siglo XXI Editores.
- Umaña, C. (2010). *Carteles y algunas piezas gráficas de David Consuegra*. En David Consuegra: *Pensamiento gráfico* (p. 142). Universidad Nacional de Colombia.
- Vanegas-Menguán, N. (2024). *Epígrafe historiográfico: Apuntes para interrogar la historia del diseño gráfico*. Chiribiquete: *Panoramas sobre diseño*, 1(1).

Figuras

- **Figura 1.** *Paloma de la paz atravesada por una bayoneta.* Jesús Martínez. 1968. En Repositorio de Archivo General de la Nación. México. «Memórica. México, haz memoria».
- **Figura 2.** *Este diálogo no lo entendemos.* Equipo Permanente de Grabado Esmeralda (EMPEG). México. (Autor Anónimo).
- **Figura 3.** *Cartel Vence a los blancos con la cuña roja.* El Lissitsky. 1919. Dominio público.
- **Figura 4.** *Manifestación contra las olimpiadas México 68.* Fotógrafo desconocido. Amsterdam, 1968. Dominio público.
- **Figura 5.** *Black Power.* Alfredo Rostgaard. 1968. Colección Smithsonian. Museo Nacional de Arte y Cultura Afroamericana. Dominio público.
- **Figura 6.** *Cartel para la Liberación de Angela Davis.* Félix Beltrán. 1971. Colección de la Biblioteca del Congreso. Washington. Dominio público.
- **Figura 7.** *A Cuba con el fusil en la mano.* Luis Fernández Puente. Agrupación Abdala Collection. Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.
- **Figura 8.** *Boniato Cuba 75.* Luis Fernández Puente. Agrupación Abdala Collection. Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.

- **Figura 9.** *6to Congreso Internacional Abdala*. Luis Fernández Puente. Agrupación Abdala Collection. Cortesía de la Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida.
- **Figura 10.** *Cartel 1970 ¡Van!*, Raúl Martínez. 1970. Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.
- **Figura 11.** *El arte del Surrealismo*, Nirma Zárate y Diego Arango. 1971. Cortesía Isabel Trejos y Armando Chicangana.
- **Figura 12.** *Cartel de difusión de la Huelga Vanitex*. Nirma Zárate y Diego Arango. 1976. Cortesía Isabel Trejos y Armando Chicangana.
- **Figura 13.** *Horizontes*. Francisco Antonio Cano. 1913. Colección Permanente del Museo de Antioquia. Fotografía de Carlos Tobón. Cortesía Museo de Antioquia.
- **Figura 14.** *Marlboro*. Antonio Caro. 1973. Cortesía sucesión Antonio Caro & Casas Riegner, Bogotá.
- **Figura 15.** *Achiote*. Antonio Caro. s. f. Cortesía sucesión Antonio Caro & Casas Riegner, Bogotá.
- **Figura 16.** *Colombia Coca Cola*. Antonio Caro. 1976. Cortesía sucesión Antonio Caro & Casas Riegner, Bogotá.
- **Figura 17.** *Bandeira seja Marginal Seja Herói*. Hélio Oiticica. 1968. Cortesía de los hermanos Cesar Oiticica, Claudio Oiticica y del Museo Reina Sofía de Madrid.
- **Figura 18.** *Rubens Gerchman*. Fotógrafo desconocido. Obtenida de Diario *Correio da Manhã*. Pertenece a Colección del Archivo Nacional. Brasil. Dominio público.

- **Figura 19.** *Pantomima-Alejandro Jodorowsky*. Fotógrafo desconocido. Reportaje para la Revista *Ecran* de 1952. Dominio público.
- **Figura 20.** *Cartel Guadalupe años sin cuenta*. Carlos Duque. 1975. Cortesía del artista.
- **Figura 21.** *Cartel Gamín*. Carlos Duque. 1977. Cortesía del artista.
- **Figura 22.** *Cartel VII Festival Internacional de Teatro de Manizales*. Maripaz Jaramillo. 1985. Cortesía de la artista.
- **Figura 23.** *Os Mutantes*. 1969. Fotógrafo desconocido. Obtenida de *Diario Correio da Manhã*. Pertenece a Colección del Archivo Nacional. Brasil. Dominio público.
- **Figura 24.** *Cartel Retrato de Teresa*. Servando Cabrera Moreno. 1978. Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.
- **Figura 25.** *Logo Museo La Tertulia de Cali*. Dicken Castro. 1971. Cortesía sucesión del artista.
- **Figura 26.** *Logo Revista Arte en Colombia*. Carlos Rojas. 1976. Cortesía Fundación ArtNexus.
- **Figura 27.** *Portada Revista Arte en Colombia*. 1976. Cortesía Fundación ArtNexus.
- **Figura 28.** *Logo UJC*. Virgilio Martínez Gainza. 1967. Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.
- **Figura 29.** *Logo UNEAC*. Luis Martínez Pedro. 1961. Cortesía Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.
- **Figura 30.** *5 Cruzeiro*. Alosio Sergio Magalhães. 1966. Fuente Banco Central de Brasil. Colección del Archivo Nacional. Dominio público.

Miladys Milagros Álvarez López

Historiadora del Arte de la Universidad de La Habana. En la Universidad Nacional de Colombia realizó su maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, donde obtuvo la Beca del Programa Académicos en Formación y ha formado parte del cuerpo profesoral de la misma. En 2005 resultó ganadora del concurso de méritos Relevo Generacional 2017. Su labor como docente e investigadora en esta institución por mas de veinte años, se concentra en revisar la relación entre la historia del arte y el diseño gráfico del siglo XX en Colombia y Latinoamérica encontrando y construyendo microhistorias a partir de esas relaciones. Ha publicado un libro, capítulos de libros y artículos relacionados con esta temática.

Este libro se publicó en abril de 2026,
para su composición se usaron los tipos
Ancizar (Sans y Serif).



Aquí confluyen reflexiones muy importantes para la Facultad de Artes.

Primero, la docencia no es solamente realización de cursos. El gran desafío actual es alcanzar la integralidad en la educación. Docencia, investigación y extensión no son componentes aislados, sino aspectos de una misma actividad genérica que une la actividad pedagógica cotidiana, su presentación como documento, y la proyección de un nuevo conocimiento a la sociedad.

Segundo, sabemos bien que los dominios académicos siguen teniendo una hostilidad hacia las humanidades y las artes, de manera que el camino para llegar a publicaciones académicas rigurosas no es fácil. Para la ciencia tradicional que habla de trabajar sobre hombros de gigantes, es muy diferente que para saberes no acumulativos. Siglos de tradición académica moderna pesan sobre nuestros hombros.

En la modernidad temprana, la consolidación de la Academia como institución del conocimiento abrió una vía científica que amplió nuestra comprensión del mundo. Durante los siglos XVII y XVIII, el desarrollo de métodos sistemáticos de investigación promovió la idea de que el conocimiento debía fundarse en la observación, la experimentación y la validación pública en espacios relativamente autónomos dedicados a la producción y organización del saber. Pero, con la creciente institucionalización y profesionalización de la ciencia durante el siglo XIX, este proyecto se transformó. La especialización de las disciplinas, la burocratización académica y la vinculación entre investigación, Estado e industria reforzaron una forma de racionalidad orientada principalmente a la eficiencia y al control técnico. Esta forma conceptualizada como «razón instrumental» por autores como Max Horkheimer, reduce el horizonte del conocimiento a su utilidad práctica. Estas rigideces institucionales afectan la organización académica e, incluso, el propio desarrollo autónomo del conocimiento científico, al privilegiar ciertos problemas, métodos y finalidades sobre otros posibles.

Cada producción académica proveniente de los campos de las artes se vincula a esa ampliación de los posibles. Esa es esta colección Acto Cumplido.

Miguel Huertas Sánchez,
decano de la Facultad de Artes