

Publicación anual de cátedra

**Teoría, Historia
y Crítica del
Diseño y el Arte II**

Diseño Latinoamericano

Compiladores:

Mgter. Arq. Cristina Monfort

DG. Antonio Valentín Díaz

Arq. Silvana Molina

2018

Publicación anual de cátedra

Teoría, Historia y Crítica del Diseño y el Arte II

2018

Publicación anual de cátedra : Teoría, Historia y Crítica del diseño y el Arte II :
Diseño Latinoamericano / Valentina Aguilar ... [et al.] ; compilación de María
Cristina Monfort ; Antonio Valentín Díaz ; Silvana Molina ; prólogo de Inés
Persia. - 1a ed. - San Juan : Editorial UNSJ. Facultad de Arquitectura, Urbanismo
y Diseño, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-8395-37-1

1. Diseño Gráfico. 2. Crítica de Arte. I. Aguilar, Valentina. II. Monfort, María Cristi-
na, comp. III. Díaz, Antonio Valentín, comp. IV. Molina, Silvana, comp. V. Persia, Inés,
prolog.
CDD 760.98

Prólogo

Teniendo en cuenta que los jóvenes que llegan a cursar esta asignatura, como diseñadores gráficos, tendrán la gran responsabilidad de elaborar mensajes y transmitirlos y frente a realidades cada vez más complejas y cambiantes, en un contexto de realidad virtual en que los medios de comunicación masiva “crean la realidad” y la gente común la recibe como si fuera una verdad revelada, sentimos la necesidad de fundamentar nuestras acciones, es necesario tomar posiciones que implican un fuerte compromiso con la realidad y con la responsabilidad de ser educadores en una Universidad Pública, con todo lo que eso conlleva.

Responsabilidades con la Educación Pública, gratuita, inclusiva, laica y que forme ciudadanos comprometidos y dispuestos a devolver a la sociedad lo que ésta les otorga durante sus años de formación.

Los desafíos con los que nos enfrentamos, tanto alumnos como docentes durante el proceso enseñanza-aprendizaje y la necesidad de los estudiantes de acceder a los conocimientos y en un proceso continuo, madurar los adquiridos, ser capaces de reflexionar, analizar, de relacionar, tener criterio propio, decidir, es que nos muestran el camino para trabajar juntos.

El desarrollo del programa y la planificación de los trabajos prácticos están planteados como partes de un proceso continuo que va complejizándose paulatinamente, en consonancia con el crecimiento y la capacidad de construcción de los alumnos en conjunto con el equipo docente.

Los objetivos, los propósitos siempre están orientados a la búsqueda, a la elaboración del resultado en base al trabajo de investigación y de relación entre la teoría y la realidad.

Los casos que veremos, son el claro ejemplo de ese trabajo, estudiantes abocados al estudio de algún tema, no con los insumos dados como una receta, sino como fruto y consecuencia de su propio trabajo y con el acompañamiento de sus docentes, ocupados en proveer lo necesario para arribar a buen fin: un trabajo consciente y maduro, responsable y pensado.

Inés Persia
Profesora Titular THCDyA
Carrera Diseño Gráfico
FAUD - UNSJ

Introducción

La Currícula de la asignatura TEORIA, HISTORIA y CRITICA del DISEÑO y el ARTE II (THCDyA II), se diseñó tratando de asegurar “aprendizajes significativos”, es decir intentando vincular el nuevo material de aprendizaje con los conocimientos previos del estudiante ya que mediante la realización de este tipo de aprendizaje, construye realidad su propio conocimiento, otorgando significado a los hechos, conceptos, procedimientos y relacionando lo que aprende con lo que ya sabe.

Desde esta perspectiva se seleccionan los objetivos, contenidos y se planean las actividades prácticas en taller y del trabajo de investigación en cada ciclo del cursado. Para la selección de contenidos se puso énfasis en los conocimientos históricos de los procesos culturales de América en general, América Latina, Argentina, San Juan, introduciendo nociones de teoría y crítica del Diseño y Arte.

El Diseño Gráfico no aparece como una práctica segregada de la realidad, sino como una actividad relacionada al proceso evolutivo del Hombre y a su contexto ideológico y humano. Toda la producción está incluida en su campo de conocimiento, ya sea profesional o popular, las ideas y las obras, los sistemas de producción, las instituciones y la sociedad que requiere y utiliza tales producciones.

La UNESCO en el marco del proyecto transdisciplinario “Educación para un futuro sostenible” solicitó a Edgar Morin (1999) que expresara sus ideas en la esencia misma de la educación del futuro, en el marco de su visión del “Pensamiento Complejo”. Morin (1999) sostiene, para que un conocimiento sea pertinente, la educación deberá entonces evidenciar: el contexto. El conocimiento de las informaciones o elementos aislados es insuficiente. Hay que ubicar las informaciones y los elementos en su contexto para que adquieran sentido. Para tener sentido la palabra necesita del texto que es su propio contexto y el texto necesita del contexto donde se enuncia. Comprender esto a través de la Historia, seguramente nos llevará a la comprensión del contexto al que pertenecemos hoy, y con el que hay que convivir antes que pretender modelar o diseñar cualquiera de sus aspectos. La historia no es una serie de acontecimientos descriptos cronológicamente, sino que es un sistema de relaciones. Es también una red de complejas interrelaciones y diferentes interpretaciones.

La presente publicación es el resultado de los trabajos de investigación histórico – crítica de la cátedra THCDyA II que se dicta en tercer año de la carrera de Diseño Gráfico, han sido elaborados por alumnos cursante del nuevo plan Ordenanza N°: 22-2015- CS/UNSJ.

Desde el equipo de cátedra se manifiesta la conformidad con los resultados obtenidos, también el gran entusiasmo de parte de los estudiantes tanto en el desarrollo de la etapas del proceso de investigación, como en los debates y exposiciones en clase. Por lo que agradecemos la oportunidad que nos brinda la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad de San Juan, a través de la Secretaría de Extensión y el Departamento de Medios, para concretar la publicación de cátedra 2018 y continuar la difusión en los ciclos lectivos siguientes con la publicación anual de cátedra.

Cristina Monfort
Profesora Titular THCDyA II
Carrera Diseño Gráfico / FAUD - UNSJ

Índice

	Prólogo	3
	Introducción	4
	Marcas en el territorio. Imágenes a través del tiempo.	6
	<i>Autor: Arq. Carlos Gómez Osorio / Profesor Invitado</i>	
	Trabajos de alumnos	15
1	Surrealismo en América Latina	16
	<i>Autores: Aguilar, Valentina / Alonso, Leandro / Herrera, Gerogina</i>	
2	Día de Los Muertos.	29
	<i>Autores: Chavero, Braian / Alvea, Emiliano / Roco, Nicolás</i>	
3	La vanguardia del Siglo XX / Futurismo, Felipe Pantone.	35
	<i>Autores: Gimenez, Bruno / Mogrovejo, Julián / Pérez, Jorge E</i>	
4	Der Blaue Reiter. Relación con México Precolombino.	46
	<i>Autores: Biltés, Federico / Martínez, Facundo / Zárate, David</i>	
5	La importancia del Cubismo en el Diseño Gráfico de Brasil.	55
	<i>Autores: Colombí, María / Gelvez, Dayana / Muñoz, Rocío / Piaggio, Lina</i>	
6	El Realismo Mágico en su concepción.	74
	<i>Autores: Coca, Facundo / Martínez, Agustina</i>	
7	Dadaísmo - Pop Art y avance del diseño en Chile.	88
	<i>Autores: Bollati, Valentina / Leuzzi, Victoria / Salas, Jimena</i>	
8	Diseño Cubano post movimiento del 26 - Influencias Pop.	96
	<i>Autores: De la Torre, Ana Luz / Murúa, Agustina</i>	
9	Modernismo brasileño.	108
	<i>Autores: Marinero, Nicolás / Palacios, Emilia / Caparrós, Nadia</i>	
10	Estilo gráfico de las publicidades. Diarios sanjuaninos SXX.	146
	<i>Autores: Gil, Cinthia / Manzano, Ezequiel</i>	
11	Influencias constructivistas en el Perú. Arte y Diseño.	171
	<i>Autores: Villafañe, Carolina / Cevilán, Maximiliano / Saavedra, Fabio</i>	

Marcas en el territorio. Imágenes a través del tiempo. Arte rupestre en San Juan: culturas Ansilta y Angualasto.

Autor: Arq. Carlos Gómez Osorio / Profesor Invitado

Los valles andinos y precordilleranos argentinos ofrecen una arqueología deslumbrante y enormes dificultades para comprender el entramado de sociedades heterogéneas y complejas en su larga duración y de los importantes logros humanos que allí existieron. Ninguna escritura prehispánica posibilita acceder a él.

Dra. Ana María Rocchietti

En el extenso territorio de la provincia de San Juan, se encuentran diseminadas diferentes manifestaciones físicas que dan cuenta de los asentamientos humanos instalados en los ambientes que brinda la geografía. Dichos ambientes, que se desarrollan desde la cordillera de los Andes hasta las últimas estribaciones de las sierras pampeanas y que fueron aprovechados por las distintas culturas prehistóricas, se estudiaron sistemáticamente desde los comienzos de 1960 por el Prof. Mariano Gambier, por la Dra. Catalina Teresa Michieli y, en la actualidad, por el equipo de investigadores del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo “Prof. Mariano Gambier” (IIAM-FFHA-UNSJ). Así se pudieron contextualizar geográfica y temporalmente los antiguos grupos: el asentamiento más antiguo corresponde a los grupos Fortuna: 6500 a 6200 a.C. (8500 a 8200 a. p.)

A partir de esa fecha, los distintos grupos humanos, de acuerdo con su contexto geográfico y temporal, dejaron varias manifestaciones culturales en variados soportes: viviendas, explotaciones hídricas de diferentes envergaduras, campos de cultivos, alimentos de su dieta, enterratorios, material lítico, cerámico, textil y arte rupestre (geoglifos, pinturas rupestres y petroglifos). Este arte, junto con su iconografía manifiesta en distintos elementos del diario acontecer de estas culturas, es el que nos convoca para el conocimiento de su manejo por dos grupos diferentes espacial y temporalmente: grupos Ansilta (agricultura incipiente, 1000 a.C. a 50 d.C. en el alto piedemonte, a aproximadamente 3.000 m.s.n.m.) y grupos Angualasto (agropecuario tardío, 1200 a 1460 d. C. en el bajo piedemonte o llanos de los ríos, a aproximadamente 1.200 m.s.n.m.).

El arte rupestre de estas culturas está representado de diferentes maneras. El primero corresponde a las pinturas rupestres de las grutas de Los Morrillos (Calingasta) que pertenecen a los grupos Ansilta. En las paredes y techos de los distintos aleros y grutas que habitaron, dejaron 16 pinturas: 10 con motivos abstractos y 6 figuras figurativas (zoomorfas), siendo las más llamativas las denominadas “pictografía 1” (policromía en rojo y negro que estructura la figura aprovechando el fondo ocre de la roca) y la “pictografía 6” (situada en el techo intencionadamente para simbolizar el firmamento). Estos grupos no expresaron una semejanza iconográfica sobre los diferentes soportes físicos: pinturas, textiles, cerámica muestran distintos motivos.

En cambio los grupos Angualasto expresaron su compleja iconografía basada siempre en la abstracción de los atributos del cóndor macho adulto (Vultur gryphus) en todos los soportes: gran variedad de piezas de vestimenta utilizadas también como ajuares fúnebres, cerámica, elementos de uso diario y adornos, tatuajes.

La piedra fue el soporte más comúnmente utilizado por los últimos grupos prehispánicos que habitaron la provincia de San Juan. Conforman conjuntos de petroglifos que marcaban el territorio, especialmente la entrada a quebradas que llevan a zonas altas de pastura, ya fuera para la caza del guanaco (Lama guanicoe) o para el pastoreo del ganado doméstico (llamas, Lama glama). Algunos ejemplos de ello (por su extensión en el territorio, por su cantidad y por la excelente factura y conservación) son los petroglifos de Colangüil, de Conconta (ambos localizados en Iglesia y pertenecientes a los grupos Angualasto) y los de las quebradas de la zona occidental del Cerro Pie de Palo (pertenecientes al poblamiento indígena tardío preincaico y prehispánico).

Además en otro sector de la provincia se destacan grupos menores de petroglifos. En virtud a los trabajos previos de prospección (exigidos por las normas vigentes de protección del patrimonio) entre 1999 a 2016 se realizó el descubrimiento, registro sistemático y posterior protección de los hallados durante la construcción de los Diques Caracoles y Punta Negra. Los grupos de petroglifos denominados “km 53” (Paredón del dique Caracoles) y “Las Higuieritas” (embalse del dique Punta Negra) pertenecen al poblamiento indígena tardío preincaico y prehispánico (1200 a 1460 d.C.) y el denominado “Rulo 8” (Ruta Provincial N° 12, antiguo camino a Calingasta) pertenece a la etapa de influencia de la cultura de La Aguada (750 a 1050 d.C.).

Estos conjuntos de petroglifos fueron rescatados y reinstalados en Ullín, en un sector ubicado a escasos metros del paredón del dique Punta Negra, y constituyen un parque arqueológico para el conocimiento y el disfrute del público en general. Esta tarea se realizó en conjunto por el Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo “Prof. Mariano Gambier” de la UNSJ, la Secretaría de Cultura dependiente del Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia de San Juan, el EPSE y la UTE Techint-Panedile durante los años 2016 y 2017.

Figura 1:
Calco de Petroglifos del
"km 53", Zonda



Figura 2:
Calco Petroglifo "Rulo 8"
8"



Figura 3:
Realizando Calco
petroglifo "Rulo 8"

Figura 4:
Protección del "Rulo
8", Zonda

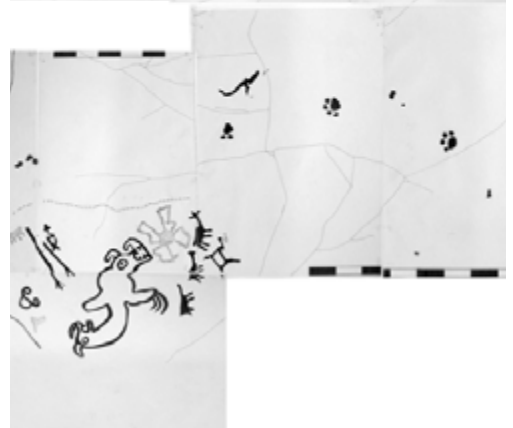


Figura 1

Figura 2

Figura 3



Figura 4

Petroglifos de “Las Higuieritas”, Zonda



Petroglifos de “Las Juntas” en Colangüil, Iglesia



Cultura Ansilta



*Los Morrillos,
Calingasta*



*Cestería Cultura
Ansilta*



*Pictografía N° 6, techo
entre grutas 2 y 3*



*Pictografía N° 1,
situada en el alero más
oriental.*



Cultura Angualasto

Iconografía de los atributos del Cóndor macho adulto



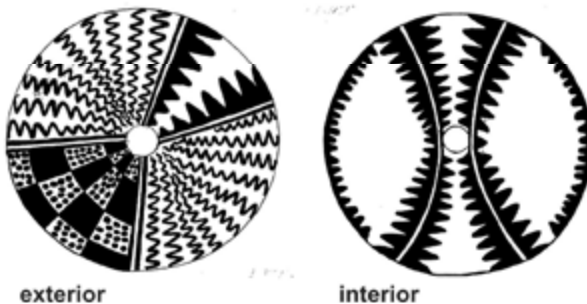
Aldea de Angualasto vista hacia el Sur



Cerámica utilizada de urna funeraria

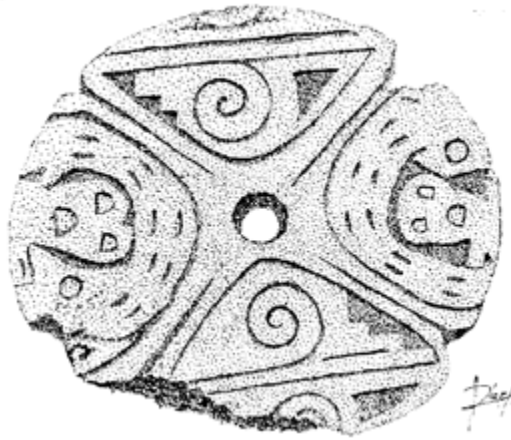


Forma y dibujos de la cerámica anterior



Tortero de madera con los atributos del cóndor

Cóndor articulado de madera



Abstracción de los atributos del cóndor macho adulto vinculados con el ojo, la cresta escalonada y el cuello de líneas oblicuas.



Visita con alumnos de
THC II FAUD a Zonda



Bibliografía

- BOLLNOW, Otto F. 1969, "Hombre y espacio". Trad. Jaime López de Asiasín y Martín. Barcelona. Editorial Labor S.A.
- DEBENEDETTI, Salvador. 1917, "Investigaciones Arqueológicas en los valles preandinos de la Provincia de San Juan". Buenos Aires. En: Revista de la Universidad de Buenos Aires, T. XXXII y XXXIV
- GAMBIER, Mariano. Pablo Sacchero .1969, "Excavaciones en Los Morrillos de Ansilta. Trabajos preliminares". La Serena. En: Actas del V Congreso Nacional de Arqueología de Chile. Museo Arqueológico de La Serena.
- GAMBIER, Mariano. 1974, "Horizonte de Cazadores Tempranos en los Andes centrales argentino-chilenos". San Juan. En: Revista Hunuc Huar II, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo. UNSJ
- GAMBIER, Mariano. 1977, "La cultura de Ansilta". San Juan, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo. UNSJ
- GAMBIER, Mariano. 1985, "La cultura de Los Morrillos". San Juan, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo. UNSJ
- GAMBIER, Mariano. 1993, "Etapas de la Prehistoria de San Juan". San Juan. En: Revista Ansilta N° 1, Ansilta Editora S.R.L.
- GAMBIER, Mariano. 1994, "La agricultura incipiente en la provincia de San Juan". San Juan. En: Revista Ansilta N° 3, Ansilta Editora S.R.L.
- GAMBIER, Mariano. 1994, "Los cazadores recolectores de Morrillos". San Juan. En: Revista Ansilta N° 4, Ansilta Editora S.R.L.
- GAMBIER, Mariano. 2000, "Prehistoria de San Juan", 2° Edición. San Juan, Ansilta Editora S.R.L.
- GAMBIER, Mariano. 1995, "Hallazgo de fauna extinta en Los Morrillos". San Juan. En: Revista Ansilta N° 10, Ansilta Editora S.R.L.
- MICHIELI, Catalina T. 2012, "Historia, ruinas y cóndores: resultados preliminares de la arqueología de Angualasto". Buenos Aires. En: Arqueología y antropología en La Encrucijada: desafíos actuales en la investigación social. Actas del VI Coloquio Binacional Argentino-Peruano. 1° Ed. Centro de Investigaciones Precolombinas. Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González
- MICHIELI, Catalina T. 2014, "Rescate de sitios arqueológicos en la construcción de una presa hidroeléctrica (Zonda, Argentina): Antecedentes y nuevos trabajos" Buenos Aires. En: Estudios integrados de paisajes latinoamericanos: Arqueología, historia y patrimonio. Actas del VIII Coloquio Binacional Argentino-Peruano. 1° Ed. Centro de Investigaciones Precolombinas. Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González
- MICHIELI, Catalina T. 2015, "Arqueología de Angualasto: historia, ruinas y cóndores". San Juan, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo "Prof. Mariano Gambier". FFHA-UNSJ
- RIVEROS, María G. 2010, "Petroglifos de Colangüil (San Juan, Argentina)". San Juan. En: Publicaciones 28 (nueva serie), Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo "Prof. Mariano Gambier". FFHA-UNSJ
- VARELA, Adriana del Valle, Riveros María G. 2001, "Rescate de los petroglifos del río San Juan (km 53)". San Juan. En: Publicaciones 25 (nueva serie), Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo "Prof. Mariano Gambier". FFHA-UNSJ

Trabajos de alumnos

**Teoría, Historia
y Crítica del
Diseño y el Arte II**

2018

1 Surrealismo en América Latina

Revolución artística o política.

Autores:

Aguilar, Valentina

Alonso, Leandro

Herrera, Gerogina

Introducción

El presente proyecto de investigación lo realizamos con el propósito de inferir sobre temas artísticos de índole vanguardista surrealista que muestran un trasfondo político. Buscamos antecedentes que abarcan desde el nacimiento de la vanguardia en Europa hacia el traslado de esta a América Latina, buscando la principal razón de la expansión y como se fueron agregando o segregando diferentes adeptos no solo por aspiraciones artísticas sino también inclinaciones político- culturales.

Mediante la búsqueda de una variedad de antecedentes encontramos pruebas factibles de que ciertos movimientos artísticos estaban influenciados por la política de la época. La cual en ciertas ocasiones ayudaba a la expansión de esta en diferentes partes del mundo, ciertos referentes artísticos de renombre apoyaron a la causa particular de Breton para con el surrealismo y como este se desenvolvería en América.

Tema/Problema

La expansión del Surrealismo en el continente americano queda concretamente establecida, más precisamente en Centro América y Sud América, cual fue la principal razón de la cual diferentes artistas comenzaron a tomar esta vanguardia. Se conoce que es un acto revolucionario ya que rompe una amplia gama de reglas artísticas y estéticas intentando dejar el “arte” de lado buscando ser una inclinación hacia la expresión inconsciente o no concreta, la representación tácita de una idea en formación, de un sueño, de una irrealidad.

Basándonos en el sentido de lo “revolucionario” nos comenzamos a preguntar si realmente la expansión de este fue por un impacto visual del propio arte y sus valores o por razones donde fue convenientemente impuesto y empujado por diferentes olas de índole político sociocultural.

Hipótesis

Consideramos que la vanguardia Surrealismo fue en realidad un movimiento político por parte del Comunismo Francés. Este hizo uso de la pantalla artística para poder expandirse hacia otros países del mundo.

Antecedentes

El dada y el surrealismo, los dos movimientos relacionados entre sí dominaron los años de la guerra, ya había sido anunciado en 1914, pero luego de esta se extendió a distintos países. Su impacto se dejó sentir tan rápidamente en las artes como en la vida social, política y económica. (Hugh Honour, John Fleming, 2004, p.810)

Los surrealistas tenían estrechos lazos con la revolución política y, durante un tiempo, con el partido comunista. Incluso eran bien recibidos por los soviéticos. (Hugh Honour, John Fleming, 2004, p.810)

Luna Charsky: “Los Surrealistas han comprendido correctamente que la tarea de todos los intelectuales, revolucionarios en un régimen capitalista es denunciar los valores burgueses. Este esfuerzo merece ser alentado” (Hugh Honour, John Fleming, 2004, p.812)

El surrealismo era tan anti burgués y tan conscientemente negativo, en general, como el Dadaísmo pero carecía de la anárquica espontaneidad de este. Tenía una teoría y un programa y, finalmente, se hizo casi doctrinal. Sin embargo la mayor parte de los Dadaístas se unieron a él cuando Bretón, que se convirtió en el líder y teórico del movimiento, lanzó el Primer manifiesto surrealista en París en 1924. (Hugh Honour, John Fleming, 2004, p.817)

En México las relaciones entre el comunismo y el arte eran estrechas, en parte porque los propios artistas mexicanos formularon gran parte de la base teórica sobre la que se basaba su programa para un nuevo arte público, y en parte porque se combinaba con la búsqueda de redescubrir su identidad nacional. (Hugh Honour, John Fleming, 2004, p.818)

Frida nunca se consideró una surrealista y de hecho, rechazó esa etiqueta. “Dijeron que yo era una surrealista” dijo: “Pero no lo soy. Nunca pinté sueños... pinté mi propia realidad”

(Brooks, Agosto 2005, En Memoria a Nuestra Querida Frida Kahlo, Recuperado de <http://www.friakahlofans.com>)

Carta de Frida Kahlo a Nickolas.

Mi adorado Nick, mi niño:

Te escribo desde mi cama en el American hospital. Ayer fue el primer día que no tuve fiebre y me permitieron comer un poco, por lo tanto me siento mejor. Hace dos semanas estuve tan enferma que me trajeron aquí en ambulancia porque no podía caminar. Debo decirte que no sé dónde ni cómo cogí este colibacilo en los riñones vía los intestinos, tenía tal inflamación y dolores que creí morirme. Tomaron muchas radiografías de los riñones y parece que están infectados con ese colibacilo. Ahora estoy mejor y el próximo lunes espero salir de este putrefacto hospital. No puedo regresar al hotel porque estaría completamente sola, por eso la esposa de Marcel Duchamp me invitó a quedarme con ella una semana hasta que me recupere un poco.

Tu telegrama llegó esta mañana y lloré mucho de felicidad y porque te extraño con todo mi corazón y mi sangre. Ayer recibí tu carta, cariño mío, es tan hermosa, tan tierna, que no tengo palabras para expresarte la alegría que sentí. Te adoro, mi amor; créeme; nunca he querido a nadie de este modo, jamás—sólo

Diego está tan cerca de mi corazón como tú—. No le dije una palabra a Diego sobre estas calamidades de estar enferma porque él se preocuparía demasiado, y creo que en unos días estaré de nuevo bien, por lo tanto no es necesario alarmarlo. ¿No estás de acuerdo?

Además de esta maldita enfermedad, he tenido la peor de las suertes desde que he llegado. En primer lugar el asunto de la exposición es un maldito lío. Cuando llegué, los cuadros todavía estaban en la aduana, porque ese h. de p. de Breton no se tomó la molestia de sacarlos. Jamás recibió las fotografías que enviaste hace muchísimo tiempo, o por lo menos eso dice, no hizo nada en cuanto a los preparativos para la exposición, y hace mucho que ya no tiene una galería propia. Por todo eso fui obligada a pasar días y días esperando como una idiota hasta que conocí a Marcel Duchamp (pintor maravilloso), el único que tiene los pies en la tierra entre este montón de hijos de puta lunáticos y trastornados que son los surrealistas. De inmediato sacó mis cuadros y trató de encontrar una galería. Por fin una galería llamada «Pierre Colle» aceptó la maldita exposición. Ahora Breton quiere exhibir junto con mis cuadros, 14 retratos del siglo XIX (mexicano), así como 32 fotografías de Álvarez Bravo, y muchos objetos populares que compró en los mercados de México, pura basura, ¿qué te parece? Se supone que la galería va a estar lista el 15 de marzo. Sin embargo hay que restaurar los 14 óleos del siglo XIX y esa maldita restauración tardará el mes entero. Tuve que prestarle 200 lanas (dólares) para la restauración porque no tiene ni un céntimo. (Le telegrafíe a Diego describiéndole la situación, y le dije que le presté ese dinero a Breton. Se puso furioso, pero ya está hecho y ya no puedo hacer nada al respecto). Todavía tengo dinero para permanecer aquí hasta principios de marzo, de manera que no me preocupo mucho.

Bien, cuando hace unos días todo más o menos estaba arreglado, como ya le platiqué, Breton de repente me informó que el socio de Pierre Colle, un viejo bastardo e hijo de puta, vio mis cuadros y consideró que sólo será posible exponer dos, ¡porque los demás son demasiado «escandalosos» para el público! Quería matar a ese tipo y comérmelo después, pero estoy tan enferma y cansada del asunto que he decidido mandar todo al diablo y largarme de este corrompido París antes de que yo también me vuelva loca. No te imaginas lo mula que es esta gente. Me da asco. Es tan intelectual y corrompida que ya no la soporto.

De veras es demasiado para mi carácter. Preferiría sentarme a vender tortillas en el suelo del mercado de Toluca, en lugar de asociarme a esta mierda de «artistas» parisienses, que pasan horas calentándose los valiosos traseros en los «cafés», hablan sin cesar acerca de la «cultura», el «arte», la «revolución», et-cétera. Se creen los dioses del mundo, sueñan con las tonterías más fantásticas y envenenan el aire con teorías y más teorías que nunca se vuelven realidad.

A la mañana siguiente no tienen nada que comer en sus casas porque ninguno de ellos trabaja. Viven como parásitos, a costa del montón de viejas ricas que admiran su «genio» de «artistas». Mierda y sólo mierda es lo que son. Nunca he visto a Diego ni a ti perdiendo el tiempo con chismes estúpidos y discusiones «intelectuales»; por eso ustedes sí son hombres de verdad y no unos cochinos artistas. ¡Carajo! Valió la pena venir sólo para ver por qué Europa se está pudriendo y cómo toda esta gente, que no sirve para nada, provoca el surgimiento de los Hitler y los Mussolini. Creo que voy a odiar este lugar y a sus habitantes por el resto de mi vida. Hay algo tan falso e irreal en ellos, que me vuelve loca.

Espero salir bien pronto y dispuesta de aquí. Mi boleto tiene larga duración, pero de todos modos reservé en el «Isle de France» para el 8 de marzo. Espero poder tomar ese barco. En todo caso no quiero permanecer aquí más allá del 15 de marzo. Me atormenta lo de la exhibición en Londres. Me atormenta todo lo concerniente a Breton y a este miserable lugar. Quiero regresar contigo.

Extraño cada movimiento de tu ser, tu voz, tus ojos, tu hermosa boca, tu risa tan clara y sincera. A ti. Te amo, mi Nick. Estoy tan feliz porque te amo, por la idea de que me esperas, de que me amas.

Querido, dale muchos besos a Mam de mi parte. Nunca la olvidaré. También besa a Aria y a Lea. Para ti, un corazón lleno de ternura y caricias, un beso especial en tu cuello, tu Xóchitl. Dale mi cariño a Mary Sklar si la ves y a Ruzzy.

(Conte, Martes 06 de Agosto de 2013, Frida Kahlo a Nicolas Muray, Cartas y Diarios del Silencio, Recuperado de <http://elizabeth-cartasydiariosensilencio.blogspot.com.ar/2013/08/frida-kahlo-nicolas-muray.html>)

El cuadro enigma de Guillermo Tell se expuso en el salón de los independientes y fue considerado como gran insulto a la causa revolucionaria (comunismo). A Breton le pareció este trasero imperdonable.

(Dalí, 1933, El Enigma de Guillermo Tell, Lienzo 201,5 x 346 cm, Recuperado de <https://www.slobidka.com/dali/84-dali-el-enigma-de-guillermo-tell.html>)



“El orden del día: Habiendo encontrado culpable a Dalí, en diversas ocasiones de actos contrarrevolucionarios, tendientes a la glorificación del fascismo Hitleriano, los abajo firmantes –A pesar de su declaración del 25 de enero- propuso excluirle del surrealismo como elemento fascista y combatirlo con todos los medios”
Firmantes: Breton, Brauner, Ernst, Hérold, Hugnt, Oppenheim, Péret, Tanguy.

(Dalí, El Enigma de Guillermo Tell, Recuperado de <http://entropiaestetica.wordpress.com/2011/06/09/la-complicacion-de-dali-por-breton-!esconded-s-trasero-alanmorfico-que-soy-incapaz-de-mirar>)

¿Qué papel cabe otorgar el análisis crítico de la sociedad?

La aproximación de los surrealistas ortodoxos al marxismo revolucionario no podría menos que chocar con una postura intelectual tan poco “dialéctica” como era la de Dalí

(¿Qué papel cabe otorgar el análisis crítico de la sociedad?, Recuperado de <http://m.cultural.com/revista/arte/dali-y-la-traicion-al-surrealismo/9470>)

A escasos meses de haberse dado el primer manifiesto de Breton sobre el surrealismo, quien dio principio de la noticia de esta nueva doctrina en México fue Genaro Estrada bajo el título de “La revolución Supra-Realista”.

El término suprarrealismo se sigue manteniendo, alterándose en pocas excepciones con: subrealismo, superrealismo, hasta 1938 en que la llegada de Breton a México

*redefine las cosas y el movimiento recibe el nombre que le corresponde.
(La revolución Supra-Realista, Recuperado de <http://www.angelfire.com/mb/danicito/surrealismo.htm>)*

Breton y Trotsky

Los servicios culturales dependientes del Ministerio de Asuntos Extranjeros deciden honrar a Breton con una misión en México, a donde irá a brindar una serie de conferencias sobre literatura y arte. Su anfitrión en México es el pintor Diego Rivera, quien vive junto a su mujer; la pintora Frida Kahlo. Por ese entonces, ambos hospedaron también a otro ilustre pensador: León Trotsky. El autor de Mi vida e Historia de la Revolución Rusa, se ha convertido en una figura mítica y legendaria, tanto por su rol en la revolución junto a Lenin, como por la agudeza de sus escritos en el exilio. Juntos, Breton y Trotsky, redactaron el manifiesto Por un Arte Revolucionario Independiente que, por razones “tácticas”, aparecerá adjudicado a Breton y a Rivera.

Breton: “El arte verdadero se fuerza por dar expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad de hoy.

No puede dejar de ser revolucionario, es decir no aspirar a una revolución completa y radical de la sociedad. Solo la revolución social puede abrir caminos a una nueva cultura”

León Trotsky: “Rechazamos toda solidaridad con la casta actualmente dirigente en la URSS, porque ante nuestros ojos ella no representa el comunismo, sino que es su enemigo más péfido y más peligroso.

Bajo la influencia del régimen totalitario de la URSS y por mediación de organismos llamados culturales que ella controla en los otros países se ha extendido sobre el mundo entero un profundo crepúsculo hostil a la emergencia de todo valor espiritual”. (Rial, 2004, p.160)

En 1938 el ministro le comunico a Breton que había dos posibilidades para que emprendiera un viaje temporal. México y Checoslovaquia fueron los países ofrecidos al autor. El país latinoamericano fue elegido como refugio temporal por el francés fundador del surrealismo. Uno de los factores de su decisión fue que Trotsky haya sido acogido por el presidente Lázaro Cárdenas. Por las notas de su esposa, también se sabe que Breton pensaba en México como una nación joven, donde la revolución habría triunfado a diferencia de otros países europeos donde había sido un fracaso.

Así fue como en Abril de 1938, acompañado por su esposa Jacqueline Lamba, André Bretón llegó a México inicialmente tenía pactadas 5 conferencias de la capital del país, lo cual significaría que su estancia duraría de Abril hasta fines de Junio del mismo año. El ministerio europeo se negó a encargarse de su alojamiento en el país dando como resultado que él y su esposa quedaran abandonados a su suerte en la ciudad.

Luego el pintor Diego Rivera decidió alojarlos para que el francés pudiera terminar sus pláticas en Bellas Artes.

Los viajes que emprendieron Rivera, Trotsky y Breton, por diversos puntos de México y que eventualmente derivarían en el manifiesto por un arte revolucionario e independiente, en el cual los tres autores abogaban por un arte que no estuviera al servicio del gobierno, sino de los artistas y sus ideales.

(Waxsemodion, 23 de Mayo de 2016, André Bretón en México, Recuperado de <http://portavoz.tv/andre-breton-en-mexico-las-conferencias-perdidas/>)

Acontecimientos

18 de marzo. En la noche de este día, el presidente Lázaro Cárdenas se presentó en los medios de comunicación para dar a conocer su decisión de nacionalizar el petróleo que estaba en manos en ese entonces de compañías extranjeras. La nacionalización del petróleo genera un apoyo nacional unánime.

Contexto que dejó en evidencia la lucha del comunismo contra el capitalismo extranjero.

(Aguilar, 2012, Posrevolución y Estabilidad. Cronología (1917-1967) Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México)

En 1938 André Bretón, uno de los padres del surrealismo, llegó al puerto de Veracruz para quedarse cuatro meses en nuestro país. El francés, que había venido a reunirse con León Trotsky y a dar unas conferencias sobre arte francés del siglo XVIII (invitado de la Secretaría de Relaciones Exteriores), terminó haciendo una relación cercana con intelectuales y artistas mexicanos como Diego Rivera, Frida Kahlo, Octavio Paz y Manuel Álvarez Bravo.

La visita de Bretón a México (lugar que, según lo que él mismo decía, lo había apasionado desde niño) implicó una especie de despertar del movimiento surrealista en México; él trajo los principios de dicha vanguardia a un país que ya era surrealista sin saberlo. Este movimiento, finalmente, se convirtió no sólo en un estilo artístico, sino en una filosofía y un estilo de vida para quien lo adoptaba.

Estos son algunos de los más importantes artistas mexicanos tocados, de una manera u otra, por el surrealismo:

Rufino Tamayo. *Uno de los más importantes artistas plásticos mexicanos de todas las épocas, Tamayo es considerado por expertos un precursor del surrealismo en México.*

Recuperado de <http://blog.yasabe.com/es/top-10-latin-artists-20140123/>



Leonora Carrington. *Pintora y escritora surrealista de nacionalidad inglesa, pero naturalizada mexicana. Fue dueña de un lenguaje gráfico propio y único, que abrevó de la mitología celta, la alquimia, la Cábala y el budismo, entre otros.*

Recuperado de <http://www.gliits.mx/saldran-dos-nuevas-cintas-sobre-leonora-carrington/>



David Alfaro Siqueiros. *A pesar de ser conocido como uno de los grandes muralistas de nuestro país, Siqueiros supo combinar, de una manera profunda y acertada, el arte del muralismo mexicano con vanguardias como el surrealismo y el cubismo.*



María Izquierdo. *Surrealista tapatía, la primera mujer artista que expuso su obra fuera de México. Su plástica que está llena de color y elementos de la naturaleza, ha sido calificada como fresca y espontánea.*



Recuperado de http://lalloronagallery.com/wp-content/uploads/2014/09/100_2351.jpg

Remedios Varo. *Pintora surrealista por antonomasia, Varo nació en España, pero vivió una gran parte de su vida en México. Sus temáticas implican un viaje por mundos oníricos y alquímicos que están tocados por una sensibilidad única e innegablemente femenina.*



Agustín Lazo Adalid. *Alejado del muralismo que imperaba en su círculo intelectual, Lazo (artista, diseñador y dramaturgo) es considerado por muchos expertos el gran pionero del surrealismo en México, debido a los viajes que éste realizó a Europa en la década de los veinte, donde se impregnó del espíritu de esta vanguardia.*

(Malik, 2018, 5 Surrealistas en un País Surrealista, Recuperado de <https://mxcity.mx/2016/06/surrealistas-en-pais-surrealista/>)



Argumentación

El surrealismo nace de la mano de Breton el cual en el año 1925 aproximadamente se une al Partido Comunista Francés. Al ser el quien lideraba el movimiento vanguardista surrealista decide volcarlo hacia la política, por lo cual, comienza a adherir a diferentes artistas por este tipo de inclinaciones más allá del estilo artístico que también compartían.

En 1938 el gobierno francés le propone a Breton hacer un viaje a dos países, Checoslovaquia ocupado recientemente por el movimiento fascista y por el otro lado México donde se presentaba con mayor pudor el movimiento de izquierda de la mano de artistas como Rivera y Kahlo y la casualidad del exiliado político Trotsky quien ya se encontraba en el lugar.

Al llegar a México el gobierno francés deja completamente a su merced a Breton sin ayudarlo con su estadía, esto sucede porque se sabe que su visita principalmente fue por Trotsky, el cual había sido expulsado de Francia, quien se encontraba en el lugar y lo necesitaba para su nuevo manifiesto “Por un arte revolucionario independiente”.

En este tiempo de 4 meses Breton firma el nuevo manifiesto con ayuda de Rivera y Trotsky, aparte de eso suma como artista surrealista a Frida Kahlo, manifestando que su arte entra dentro de los parámetros del surrealismo.

Por este lado Frida siempre estuvo en contra de la vanguardia ya que ella afirmaba que nunca pinto desde sus sueños como el manifiesto suponía y más allá de eso tampoco soportaba el ambiente de los artistas surrealistas. En la carta que le manda a su amante Murray, fotógrafo francés, le expresa su malestar desde el punto de vista personal con respecto al círculo y la forma de actuar de cada uno de ellos, también hace alegaciones de que Breton intentaba mostrar obras artísticas referidas principalmente al movimiento revolucionario mexicano.

Antes de esto dos artistas ya habían sido desplazados por Breton del grupo surrealista, Aragón y Eduard se apartaron porque no compartían la misma ideología, más allá que pertenecieran al grupo de la técnica surrealista.

Le sigue a la lista de desplazados Dalí, el cual se lo dejo de lado por tener un pensamiento abierto frente a la mirada política y principalmente por ridiculizar un ente comunista en una de sus obras llamada “El Enigma de Guillermo Tell”. Esto pone furioso a Breton y decide expulsarlo del movimiento surrealista.

Conclusión

En resumen, consideramos que la expansión del surrealismo que se da en Sudamérica comienza principalmente por la visita de Breton a México, no por una visita de índole artística sino por la búsqueda de apoyo para poder concretar con su manifiesto. Necesitaba del apoyo de los artistas revolucionarios de izquierda como Kahlo, Rivera y del apoyo de un político comunista revolucionario como Trotsky para concretar con la redacción de este.

Lista de referencia

Historia Mundial del Arte. Hugh Honour y John Fleming, Ed. Akal, 2004.
Posrevolución y Estabilidad. Cronología (1917-1967). Aguilar, 2012, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
Surrealismo para Principiantes. Santiago Rial Ungaro, 2004, Ed. Longseller S.A.

2 Día de los muertos México.

Autores:

Chavero, Braian

Alvea, Emiliano

Roco, Nicolás

RESUMEN

El Día de Muertos es una conmemoración tradicional mexicana que honra a los ancestros. Se celebra principalmente los días 1 y 2 de noviembre, coincidiendo con las celebraciones católicas de Día de los Fieles Difuntos y Todos los Santos.

Día de Los Muertos

El festival que se convirtió en el Día de Muertos se conmemoraba el noveno mes del calendario solar mexicano, cerca del inicio de agosto, y se celebraba durante un mes completo. Las festividades eran presididas por la diosa Mictecacihuatl, conocida como la “Dama de la Muerte” (actualmente relacionada con “La Catrina”, personaje de José Guadalupe Posada) y esposa de Mictlantecuhtli, Señor de la tierra de los muertos. Las festividades eran dedicadas a la celebración de los niños y las vidas de parientes fallecidos.

El paso de la vida a la muerte es un momento emblemático que ha causado admiración, temor e incertidumbre al ser humano a través de la historia. Por muchos años, en diversas culturas se han generado creencias en torno a la muerte que han logrado desarrollar toda una serie de ritos y tradiciones ya sea para venerarla, honrarla, espantarla e incluso para burlarse de ella. México es un país rico en cultura y tradiciones; uno de los principales aspectos que conforman su identidad como nación es la concepción que se tiene sobre la vida, la muerte y todas las tradiciones y creencias que giran en torno a ellas. Día de los muertos, Recuperado de: <http://diadelosmuertos.yaia.com/historia.html>

Estado de México: Aguascalientes

En Aguascalientes se celebra año con año el tradicional “Festival de las Calaveras”, inspirado en la obra de José Guadalupe Posada, nacido en esta ciudad y creador de la mundialmente famosa “Calavera Garbancera”, misma que fue posteriormente renombrada por Diego Rivera con el mote de “La Catrina”. Durante 10 días la ciudad capital y sus municipios se transforman, y sus habitantes toman caracterización de singulares “calaveras vivientes”. Las más de 180 actividades de este festival incluyen un particular desfile con más de 3,000 participantes en comparsas y carros alegóricos, una caminata con más de 5,000 participantes denominada “Ilumínale los Pies al de Cerro del Muerto”, pabellones gastronómicos, artesanales e infantiles, altares, conciertos, rituales, disfraces, corridas de toros, obras teatrales, expresiones artísticas y culturales.

La particularidad de este festival es que tiene una celebraciones menos prehispánicas y en un contexto más relacionado al último siglo, y que más allá de representaciones fúnebres, hace alusión a la forma tan peculiar que tiene el mexicano de entender e incluso reírse de la muerte.

Calavera literaria

Se les llama así tanto a las rimas, versos satíricos como a los grabados que ilustran calaveras disfrazadas o bien de dulce (Calavera de alfeñique) descritas a continuación:

- *Rimas: También llamadas “calaveras literarias”, son en realidad epitafios humorísticos de personas aún vivas que constan de versos donde la muerte (personificada) bromea con personajes de la vida real, haciendo alusión sobre alguna característica peculiar de la persona en cuestión.*
- *Grabados: Litografías, generalmente de José Guadalupe Posada, que aunque no dibujó específicamente para Día de Muertos, sino eran caricaturas con que colaboraba en diferentes publicaciones de principios del siglo XX en México se usan en estas fechas por sus alusiones a la muerte festiva.*
- *Calaveritas de azúcar: Son dulces en forma de cráneo, generalmente realizadas de dulce de azúcar, chocolate, amaranto, gomita, entre otros.*

La fiesta de día de muertos en la tradición mexicana es una celebración a la propia muerte como figura y la ofrenda es la manifestación de las ideas de los antiguos mexicanos sobre la permanencia de los lazos que se mantenían con los difuntos.

Se pone la mesa para recibir la presencia inasible de quienes ocuparon un lugar en el mundo de los vivos y que ahora toman forma en esencias, alimentos, bálsamos y elementos que los traen de vuelta.

La mesa puesta es la ofrenda, una práctica extendida desde que en el México prehispánico se rendía culto a los difuntos con rituales mortuorios destinados a encaminar su alma hacia el lugar de la muerte que les correspondía: Mictlán o Tlalocan.

La ofrenda es la manifestación de las ideas de los antiguos mexicanos sobre la permanencia de los lazos que se mantenían con los difuntos.

La ofrenda de día de muertos comprende una práctica sagrada en la que las dádivas se representan a través del:

Alimento preferido del difunto: Se pueden enriquecer según la tradición de la región, comunidad o familia e incluir otros elementos que personalicen el acto. La ofrenda es, entonces, el reencuentro con un ritual que convoca a la memoria para dialogar con el recuerdo de los muertos. Desde otro punto, la ofrenda es la fusión del viejo y el nuevo mundo que permitió la integración cultural de las costumbres europeas (flores, veladoras) y las tradiciones indígenas (copal, flor de cempasúchil y elementos naturales).

El agua: Fuente de vida. Después del recorrido que han transitado las ánimas, se ofrece el líquido para mitigar su sed y fortalecer su regreso.

La sal: Como elemento purificador ayuda a que el cuerpo no se corrompa y se man-

tenga en condiciones para su viaje de vuelta y su próxima venida.

Velas: Las velas simbolizan la luz que guía a las ánimas en su visita y de vuelta a su morada. La flama simboliza la luz, la fe y la esperanza; en el México antiguo se utilizaban rajadas de ocote, las que se intercambiaron por veladoras o cirios. En la tradición indígena cada vela representa a un difunto, y su color dependerá de la condición de la familia: los cirios morados son señal de duelo.

Copal e incienso: El copal es para los indígenas lo que el incienso para los españoles. Con la fragancia que despiden, se cree, se limpia el lugar de la ofrenda de los malos espíritus para que el alma pueda entrar sin ningún riesgo.

Las flores: La flor representativa de la festividad es la de cempasúchil. En el pasado se creía que esta flor tenía propiedades curativas, sin embargo ahora sólo se utiliza para adornar y aromatizar, algunas veces se deshoja para hacer caminos de pétalos que guíen al difunto del cementerio a la ofrenda, y de regreso.

El petate: Se coloca ya sea para que las ánimas descansen o sobre la mesa para colocar los elementos de la ofrenda.

El pan: Uno de los elementos indispensables del altar es el pan, símbolo de fraternidad reconocido como “el cuerpo de Cristo”.

Un retrato: Se cree que la imagen debe permanecer escondida para que sólo pueda verse con un espejo, una manera de explicar que el difunto está pero ya no existe.

La flor cempasúchil se usa para celebrar el día de los muertos

Desde tiempos prehispánicos, la flor cempasúchil ha sido un elemento fundamental y con un gran valor simbólico en la celebración del Día de los Muertos, por ello, encabeza los adornos en los altares, ofrendas y tumbas.

Esta aromática flor, originaria de Centro y Suramérica, tiene un color que oscila entre el amarillo y el naranja.

Entre los muchos simbolismos que son atribuidos a esta flor, se encuentra que de los cuatro elementos de la vida: tierra, viento, fuego y agua; las flores de muertos simbolizan la tierra.

Algunos mencionan que su fuerte y desagradable olor representa la muerte. Otros en cambio creían que era precisamente ese peculiar aroma, lo que iba a ayudar a los difuntos a llegar al festival con sus seres queridos el Día de los Muertos.

Los aztecas creían que ese olor incluso podría despertar las almas de los muertos para llevarlos de vuelta al festival. En esa misma tradición azteca, el color amarillo también evoca al Sol y sirve como guía a las almas de los difuntos.

Otro simbolismo sugiere que su color brillante es representativo de la alegría. Es habitual utilizar los pétalos de estas flores para marcar en el suelo el camino que deben seguir las almas de los difuntos hacia los altares, levantados en su honor.



Aprendió el oficio del dibujo, litografía, xilografía y la impresión en su ciudad natal, Aguascalientes, en una imprenta del litógrafo y grabador de madera Trinidad Pedroza. 1888 Posadas encontró un empleo de grabador en la editorial de José Vanegas Arroyo, que publicaba literatura para las masas. Fue ahí donde por 25 años Posadas fue el artista ideal para este público hasta su muerte en 1913.

En México, la muerte no es sino la prolongación de la vida. Una no existe sin la otra y los mexicanos lo saben. De ahí que la celebración del día de muertos sea tan especial a la vez que espeluznante, si se desconoce su verdadero significado. Coco, la nueva producción de Disney Pixar, es una pequeña muestra del sinfín de tradiciones y misterios que envuelven a México cada 1 y 2 de noviembre, cuando el país entero se cubre por un manto de flores y banderitas de papel picado.

Para la producción de Coco, el director, Lee Unkrich visitó México de forma continua entre 2011 y 2013. Allí, a través de numerosos intermediarios, se fue empapando de la cultura del país. El resultado, una maravillosa película plagada de tradiciones. Una película americana muy mexicana.

Para muchos mexicanos, la introducción de “Coco” es un gran tributo a una manualidad: el papel picado: Esta manualidad consiste en pliegues de papel finamente cortados que muestran figuras y mensajes acordes a la celebración que adornen. Tradicional-

mente se usan en los altares del Día de Muertos, pero también adornan las calles en las festividades locales, en las fiestas de Independencia y en las celebraciones navideñas. No es casualidad que el camino al mundo de los muertos en “Coco” sea de color amarillo. La flor de cempasúchil (tagetes erecta) es conocida en México desde la época prehispánica y es la que adorna el Día de Muertos, el 2 de noviembre. Se coloca en los altares y sobre las tumbas en los cementerios, además de que marca el camino que deben seguir los fallecidos desde el más allá. En la película de Pixar también es así, con un largo puente cubierto de pétalos de cempasúchil por el que camina Miguel y Dante. Pero, además, en un momento aparecen varios puentes más que desembocan en pirámides prehispánicas. Esta es una referencia a los nueve niveles del Mictlán, o tierra de los muertos, para los cuales había varios caminos que debían tomar los muertos al viajar al inframundo.

Referencias

<http://diadelosmuertos.yaia.com/historia.html>

<http://diadelosmuertos.yaia.com/costumbres.html>

<http://www.supermexfoods.com/la-historia-del-dia-de-los-muertos/>

<https://www.excelsiorcalifornia.com/2016/10/22/porqu-la-flor-cempaschil-se-usa-para-celebrar-el-da-de-los-muertos/>

<https://culturacolectiva.com/letras/la-ofrenda-de-dia-de-muertos-un-ritual-de-la-memoria/>

<http://www.elmundo.es/f5/descubre/2017/11/30/5a1fee2322601d165d8b45b6.html>

<https://www.animalpolitico.com/2017/11/coco-pelicula-mexico-muertos/>

3 La vanguardia del siglo XX

Futurismo y su relación con Felipe Pantone

Autores:

Gimenez, Bruno

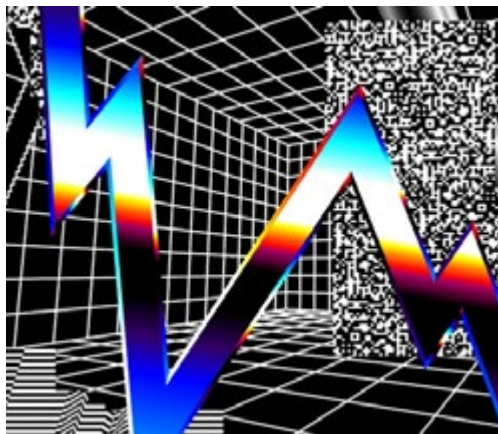
Mogrovejo, Julian

Pérez, Jorge Emanuel

Introducción

Esta investigación de carácter exploratorio persigue un doble objetivo. En primer lugar, explorar y analizar la vanguardia del siglo XX el futurismo, en segundo lugar presentar un proyecto de investigación sobre el artista argentino Felipe Pantone y su relación con la vanguardia el futurismo.

Este trabajo por lo tanto, pretende sumergirse en la relación que existe entre el artista argentino y una de las vanguardias del siglo XX (Futurismo) para ello, se realiza una aproximación detallada de este movimiento artístico en cuanto a mundos formales y mecanismos creativos para poder corroborar las hipótesis que plantearemos a continuación.





Objetivos

- *Entender la vanguardia del siglo XX FUTURISMO.*
- *Demostrar la vigencia que presenta el futurismo en el artista Felipe Pantone.*

Hipótesis

- *El futurismo influyo en el artista Felipe Pantone para crear una nueva vanguardia.*
- *El uso de la geometría, el glitch y figuras superpuestas.*
- *Las nuevas tecnologías dominaron el campo gráfico del artista.*

Antecedentes

El vanguardismo, o avant-garde en francés, se refiere a las personas o a las obras experimentales e innovadoras, en particular en lo que respecta al arte, la cultura, la política, la filosofía y la literatura.

Representa un empuje de los límites de lo que se acepta como la norma o statu quo, sobre todo en el ámbito cultural. La noción de la existencia del vanguardismo es considerado por algunos como una característica del modernismo, a diferencia de la posmodernidad. Muchos artistas se han alineado con el movimiento avant-garde y aún continúan haciéndolo, trazando una historia a partir del dadaísmo pasando por los situacionistas hasta artistas posmodernos como los Poetas del Lenguaje alrededor de 1981.

El Futurismo es un movimiento literario y artístico que surge en Italia en el primer decenio del S. XX mientras el Cubismo aparece en Francia. Gira en torno a la figura de Marinetti, quien publica en el periódico parisense Le Figaro el 20 de Febrero de

1909 el Manifiesto Futurista. Proclama el rechazo frontal al pasado y a la tradición, defendiendo un arte anticlasicista orientado al futuro, que respondiese en sus formas expresivas al espíritu dinámico de la técnica moderna y de la sociedad masificada de las grandes ciudades.

F.T. Marinetti (1912) citado por Sylvia Martin (2005, p.7) menciona que “Dicho en términos sencillos, el futurismo significa odio al pasado. Aspiramos a combatir energéticamente el culto al pasado y destruirlo”

En 1910 ya se puede hablar de un grupo liderado por Marinetti. Trabajarán artistas como los pintores Russolo, Carrá, Boccioni, Balla o Severini. El futurismo fue llamado así por su intención de romper absolutamente con el arte del pasado, especialmente en Italia, donde la tradición artística lo impregnaba todo. Quieren crear un arte nuevo, acorde con la mentalidad moderna, los nuevos tiempos y las nuevas necesidades. Para ello toma como modelo las máquinas y sus principales atributos: la fuerza, la rapidez, la velocidad, la energía, el movimiento y la deshumanización. Dignifica la guerra como espacio donde la maquinación, la energía y la deshumanización han alcanzado las máximas metas.

Anton Giulio Bragaglia (1913) citado por Sylvia Martin (2005, p.15) menciona que “Realizaremos plenamente nuestros objetivos artísticos cuando el movimiento sea para nosotros una sensación puramente dinámica”

Sus ideas revolucionarias no deseaban limitarse al arte, sino que, como otros muchos movimientos, pretendían transformar la vida entera del hombre. La estética futurista difunde también una ética de raíz machista y provocadora, amante del deporte y de la guerra, de la violencia y del peligro. El futurismo fue politizándose cada vez más hasta coincidir con las tesis del fascismo, en cuyo partido ingresó Marinetti en 1919. En su manifiesto hay un punto que dice:

La característica principal del futurismo es la plástica del dinamismo y del movimiento. El efecto de la dinámica se transmitía en vibrantes composiciones de color que debían producir un paralelismo multisensorial de espacio, tiempo y sonido. Al principio, se valieron para la realización de sus objetivos artísticos de la técnica divisionista, heredada del neoimpresionismo y más tarde se aplicó la técnica cubista de abstracción como procedimiento para desmaterializar los objetos. A partir de estas premisas, la representación del movimiento se basó en el simultaneismo, es decir, multiplicación de las posiciones de un mismo cuerpo, plasmación de las líneas de fuerza, intensificación de la acción mediante la repetición y la yuxtaposición del anverso y del reverso de la figura.

*“En la concepción futurista del arte predominan dos categorías: El dinamismo y la simultaneidad. Se condicionan recíprocamente y es difícil considerarlas por separados”
Sylvia Martin (2005, p.14)*

Buscaban por todos los medios reflejar el movimiento, la fuerza interna de las cosas, ya que el objeto no es estático. La multiplicación de líneas y detalles, semejantes a la sucesión de imágenes de un caleidoscopio o una película, pueden dar como resultado la impresión de dinamismo. Crearon ritmos mediante formas y colores. En consecuencia, pintan caballos, perros y figuras humanas con varias cabezas o series radiales de brazos y piernas. El sonido puede ser representado como una sucesión de ondas y el color como una vibración de forma prismática.

Los pintores extraen sus temas de la cultura urbana, máquinas, deportes, guerra, vehículos en movimiento, etc., eliminando progresivamente todo populismo o simbolismo.





Umberto Boccioni (1912/1913) citado por Sylvia Martin (2005, p.44) “Los futuristas hemos descubierto la forma que hay en el movimiento y la forma del movimiento”

Boccioni, Carrá, Russolo, Balla, Severini. (1919) citado por Sylvia Martin (2005, p.20) “No nos sirve nada de lo que nos han enseñado como verdadera en las escuelas o en los talleres. Nuestras manos están lo suficientemente libres y son bastantes puras como para empezar desde el principio”

El término arte urbano o arte callejero, traducción de la expresión street art, hace referencia a todo el arte de la calle, frecuentemente ilegal. El arte urbano engloba tanto al graffiti como a otras diversas formas de expresión artística callejera. Desde mediados de los años 90 el término street art o, de forma más específica, Post-Graffiti se utiliza para describir el trabajo de un conjunto heterogéneo de artistas que han desarrollado un modo de expresión artística en las calles mediante el uso de diversas técnicas (plantillas, posters, pegatinas, murales, graffiti...), que se alejan del famoso grafiti pero no siempre tiene que ser en paredes pues ahora en la actualidad es posiblemente, incluso, dibujar en forma experta 3D.





El arte urbano comienza con la pintura en spray, es la forma en donde se puede encontrar mayor diversidad de estilos y búsquedas estéticas por los artistas del movimiento. Aunque también en pegatinas y pósteres, es donde podemos ver la evolución de este arte de la calle. Los normógrafos (reglas perforadas que permiten reproducir las letras del alfabeto normalizadas) se basan en la técnica del estarcido que en este caso se enfocan al graffiti, una de las formas más usuales de hacerlo es recortando la imagen deseada sobre una hoja de papel duro; el dibujo aparece como un espacio abierto con zonas sólidas alrededor. La plantilla así obtenida se sitúa sobre una nueva hoja de papel y se aplica la pintura sobre toda la superficie. Las zonas de pintura que llegan a la hoja inferior quedan limitadas a la forma de los huecos de la plantilla, creando así la imagen deseada. Muchas estrategias con diversas ideologías pero la misma teoría “El Arte”, muchos pintan, otros dibujan, algunos solo rayan por rayar por poner algo que no tiene sentido a veces pero simplemente es arte plasmado en diversas estructuras, ya sea en un papel, en lienzo, en el suelo, en cristales, en frutas, e.t.c, incluso con papel de baño, porque al final de cuentas se trata de creatividad de ser únicos y de poder expresarse, tener el poder de demostrarnos lo que hacen.



Los muros de las ciudades suelen ser grises y con escaso colorido. Los creadores que se dedican al muralismo convierten el gris de las paredes en una explosión de color. Las imágenes pueden ser un mero entretenimiento o, por el contrario, tener algún tipo de mensaje social y reivindicativo.

El muralismo y el graffiti son dos expresiones artísticas íntimamente relacionadas. Ambas son formas de arte con un evidente compromiso social y por ello es habitual encontrar murales y graffitis en los espacios urbanos degradados. Hay que recordar que el graffiti nació en la década de 1970 en el Bronx, un barrio de Nueva York en el que históricamente se han vivido situaciones conflictivas. A pesar de las semejanzas entre el graffiti y el muralismo, son dos manifestaciones distintas. El primero emplea colores intensos y un lenguaje callejero, mientras que el segundo tiene una intención decorativa y una función didáctica.



Felipe Pantone (1986) es un artista argentino-español. Comenzó a hacer graffiti a la edad de 12 años. Se graduó con un título de Bellas Artes en Valencia (España) donde tiene su estudio. Felipe viaja por el mundo sin cesar con su arte.

Felipe Pantone se ha ganado una reputación internacional en el mundo del graffiti bajo el nombre de Pant1, multiplicando acciones y colaboraciones. Un artista prolífico, sus creaciones son visibles en las paredes de todo el mundo: desde el Mesa Contemporary Arts Center hasta el Long Beach Museum de Art (EE. UU.) y el Palais de Tokyo (París), pasando por Ciudad de México, Osaka, Lisboa, Palestina, Italia o Australia. Invitado a la edición 2016 del Festival Maus de Málaga, el artista ha repintado por completo un puente con vistas al río Guadalmedina. Felipe Pantone es la punta de lanza de una renovada escena de arte callejero, que no se limita a espacios al aire libre y proyectos de enchains: majestuosos frescos, pinturas, esculturas o instalaciones monumentales.

El enfoque de Felipe Pantone es cuestionar la era actual y su propensión a colocar nuevas tecnologías en el centro de nuestras vidas cotidianas, haciéndonos dependientes de una superabundancia de imágenes y símbolos. Él mismo es un apasionado de la llegada de Internet que permite el acceso instantáneo a toda la historia de la humanidad. Los problemas que aborda son contemporáneos y universales: el movimiento, la noción del tiempo, la saturación, la alienación y la destrucción.



Considerado hoy como una de las estrellas emergentes del street art internacional, Felipe Pantone, de 31 años, “hijo de la era de Internet”, como él mismo dice, excede la noción de espacios al aire libre y conecta proyectos: frescos monumentales, pinturas, esculturas e instalaciones inusuales. Influenciado por la era de Internet de los 80 y 90, alimentado con nuevas tecnologías, imagina sus temas geométricos en software de modelado, retomando la estética de la creación 3D, que luego reproduce en formato XXL o en lienzos. Les da vida al superponer sus instalaciones en ilusiones perturbadoras de óptica que resultan en una explosión o una descarga eléctrica.

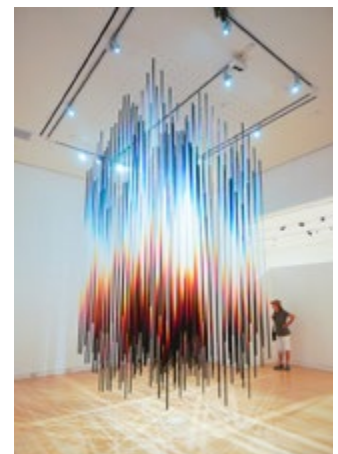
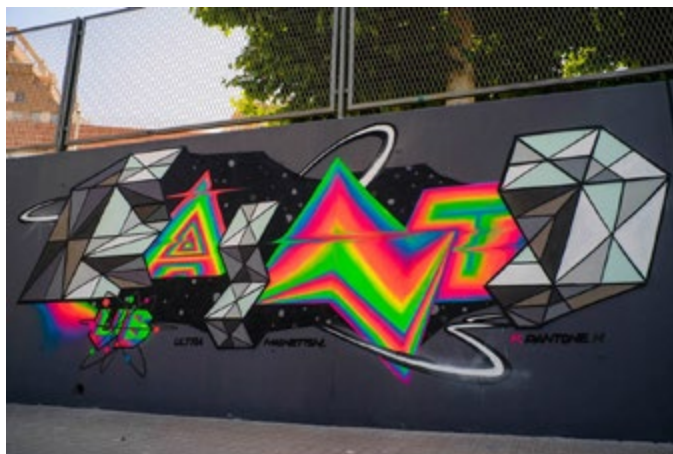
En una dinámica poderosa, Pantone se extiende en las paredes con su estilo futurista con acentos psicodélicos que evoca el Futurismo italiano. También hay toques abstractos y estroboscópicos que articulan formas geométricas en blanco y negro que combina con colores metálicos brillantes, no muy diferentes del Mire, una imagen que aparece

en la televisión cuando no hay un espectáculo. Explosión visual de cierta brutalidad, su trabajo se almacena en el arte cinético, siguiendo los pasos de Victor Vasarely o Carlos Cruz-Diez .

En sus trabajos podemos encontrar una perfecta y elegante armonía entre el graffiti que despertó su creatividad, la abstracción matemática y la tecnología. Sin abandonar la tradición del graffiti de representar letras y caracteres, su obra se encuentra fuertemente influenciada por distintas corrientes artísticas entre las que caben destacar el Op Art (Optical Art) de autores como Bridget Riley o Carlos Cruz Diez, especialmente este último, y otras tendencias como el Futurismo de principios del siglo XX para los que la velocidad y la tecnología se convirtieron en objetivos estéticos a perseguir.

“Pantone entiende y disfruta del paradigma del mundo actual. Todo pasando muy rápido por delante de tus ojos, en soportes digitales cada vez más innovadores, con un imaginario común, en composiciones que mezclan tipografía con geometría, síntesis de elementos con una vuelta al menos, es más, electricidad que nos mantiene en un constante movimiento.” (Adriana Conde, 2016, p.22)

Felipe Pantone (2016) citado por (Adriana Conde, 2016, p.20) menciona que “La mayoría del tiempo en Valencia lo pase sin pena ni gloria, lo que me llevo a licenciarme un poco por inercia. Creo que en la universidad se aprenden algunas cosas, pero sobre todo se pierde mucho el tiempo. Yo siempre fui muy prolífico y con ganas de probar cosas y a veces me ponía nervioso con los sistemas tan estrictos que maneja la academia. Creo uno se puede formar como artista perfectamente leyendo mucho por tu cuenta y satisfaciendo tus necesidades técnicas con la información que hay en internet.”



Conclusión

A partir de la investigación de los antecedentes llegamos a entender los mecanismos creativos y mundos formales de la vanguardia del siglo XX FUTURISMO y a la conclusión que existe una fuerte relación e influencia de esta vanguardia en el artista Posmoderno Felipe Pantone, teniendo en cuenta que ambos comparten ideología similar como la representación de lo dinámico.

Bibliografía

Libro Futurismo SYLVIA MARTIN editorial TASCHEN. 2005
Revista Joia #46 2016

Web Grafía:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Vanguardismo>
<https://www.felipepantone.com/>
<https://www.felipepantone.com/bio/>
<http://www.artespana.com/futurismo.htm>
<https://www.definicionabc.com/general/muralismo.php>
https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_urbano
<http://ismorbo.com/felipe-pantone-no-quiero-plantearme-donde-termina-el-graffiti-y-donde-empieza-el-arte/>
<https://es.wikipedia.org/wiki/Op-art>
<http://viciousmagazine.com/felipe-pantone/>

4 Der Blaue Reiter

Su relación con el México precolombino

Autores:

Biltes, Federico

Martínez, Facundo

Zárate, David

INTRODUCCIÓN

En esta investigación se tratará principalmente el grupo de artistas Der Blaue Reiter y su retorno a la abstracción, tanto así como su relación con el arte precolombino de México.

También se trabajará en objetivos secundarios como:

- *Encontrar los elementos pictóricos iniciales en el arte precolombino de México.*
- *Descubrir el rol de los elementos antes mencionados.*

Hipótesis

Urdir creaciones que partan desde el México precolombino basándonos e imbuyéndonos de referentes como V. Kandinsky, P. Klee, F. Marc, entre otros integrantes del Der Blaue Reiter cuya primera imagen a nuestro juicio muestra abstracción total. Observando, haciéndonos eco de la investigación del México precolombino, se detectaron semejanzas en las técnicas y representaciones allí usadas.

Antecedentes

Der Blaue Reiter

El Jinete Azul Der Blaue Reiter, nombre que recibió un grupo de artistas fundado por Wassily Kandinsky y Franz Marc, que tuvo su expresión teórica en El Almanaque del Jinete Azul, cuya primera edición se publicó en 1911.

*Hay diversas teorías en cuanto al nombre del grupo. La más extendida es la de que proviene del nombre de un cuadro de Kandinsky, pintado en 1903, que le fue rechazado en varias exposiciones, aunque también se dice que tiene su origen en la reiteración de caballos azules en las obras de Marc.**

Formaron parte del grupo, además de Kandinsky y Marc, August Macke, Paul Klee, Gabrielle Münter, Alexej von Jawlensky, Heinrich Campendonk, Albert Bloch, Natalia Goncharova, Marianne von Werefkin, Lyonel Feiniger, Arnold Schoenberg y David Burljuk, entre otros (no olvidemos que la primera edición del almanaque incluía cerca de 140 obras).

El grupo, como tal, se disolvió con el estallido de la I Guerra Mundial (Macke y Marc murieron en ella, y Kandinsky, von Werefkin y alguno más regresaron a Rusia, su país de origen), pero muchos de ellos volvieron a reunirse alrededor de la Bauhaus de Gropius a partir de 1919.

A pesar de que siempre se ha querido identificar a este grupo con el expresionismo alemán, muy posiblemente el expresionismo alemán puro esté mucho más representado por el grupo El puente, ya que El Jinete Azul manifiesta una tendencia mucho más espiritualista, como se puede ver en el editorial de Kandinsky y Marc para la primera edición del almanaque:

Está naciendo, de hecho ha comenzado ya, una gran era: el despertar espiritual, la naciente inclinación a recuperar el equilibrio perdido, la necesidad inevitable de cultivar el espíritu, el desarrollo de las primeras flores.

Nos encontramos en el umbral de una de las más grandes épocas que ha experimentado la humanidad, la época de la Gran Espiritualidad No debería ser necesario poner énfasis en que, en nuestro caso, el principio del internacionalismo es el único posible. La obra total, llamada arte, no reconoce fronteras ni naciones, únicamente a la humanidad.

*Franz Marc (1911)
Blue Horses. Pintura,
óleo sobre tela*



Wassily Kandinsky (1925) Yellow-Red-Blue. Pintura, óleo sobre tela



*Franz Marc (1912)
'Little Yellow Horses'.
Pintura, óleo sobre tela*



Wassily Kandinskys
(1911) *Composition IV*. Pintura: óleo sobre tela.



México precolombino

México prehispánico es un período de la historia del país anterior a la conquista y colonización española a partir de 1521. Es necesario aclarar que México es un Estado moderno cuyas fronteras fueron fijadas a mediados del siglo XIX. Por lo tanto, la historia mexicana de la época prehispánica es la historia de los pueblos que vivieron en ese territorio, no la historia del estado mexicano en la época precolombina.

La historia prehispánica de México comienza con la llegada de sus primeros pobladores. Sobre el poblamiento de América se han propuesto numerosas hipótesis, pero la que cuenta con mayor aceptación y evidencia de apoyo señala que los humanos entraron al continente a través de Beringia durante la época de las glaciaciones.

Como arte precolombino se designa al conjunto de expresiones artísticas y culturales como escultura, arquitectura, arte rupestre, cerámica, textil, orfebrería, pintura y otras realizadas en el continente americano durante el extenso periodo previo a la llegada de Colón (precolombino). A través de dicho conjunto intelectual es posible el conocimiento y reconocimiento de las civilizaciones precolombinas, ya que son la prueba de su nivel de desarrollo y de la capacidad de transformación de su medio ambiente.

El término “precolombino” se entiende desde el punto de vista hispano-americano y su marco geográfico está condicionado a la fundación de las colonias españolas en el continente americano.

Entre estos territorios de las culturas precolombinas, existen quince en particular, que se destacan por la enorme cantidad de rastros y material, ubicadas especialmente en dos áreas: Mesoamérica y los Andes.

En Mesoamérica, que comprende el actual territorio de México y Centroamérica , las civilizaciones tienen su punto de partida con los olmecas y con la fundación de una de las primeras ciudades americanas: Teotihuacán . Las culturas siguientes serían la

maya, mixteca, tolteca y por último la mexicana o azteca. Nadie pone en duda la grandeza de la cultura de los pueblos precolombinos. Desde sus orígenes, los indígenas demostraron una profunda sensibilidad en sus expresiones artísticas. Pueblos como los olmecas, teotihuacanos, zapotecas-mixtecos, purepechas, etcétera sobresalieron por su elaborado arte.



De acuerdo con estas representaciones, el universo se estructura geográficamente, según los cuatro puntos cardinales, y geoméricamente, en sentido horizontal y en sentido vertical. En el centro, la tierra, que se consideraba como una extensión plana; debajo de ella, el mundo inferior; y encima el cielo. Trece cielos, escalonados como los cuerpos

de la pirámide, las “trece capas de nubes”, como decían los mayas. Un sistema que se podría representar gráficamente en forma de tres círculos, uno sobre el otro. Cada uno de los cuatro puntos cardinales es la morada de una deidad, y el centro, el eje de los tres círculos, por decirlo así, la de Tloque Nauaque. En total trece divinidades de las cuales correspondían cinco al círculo terrestre.

En la evolución de la cultura humana es imposible fijar el punto dónde termina la magia y empieza la religión. La religión está impregnada en cada una de sus fases de representaciones míticas y el mito, aún en su forma más primitiva anticipa ideales religiosos. Para este mundo artístico, la auténtica y genuina realidad, a la que hay que se presentar, es lo que actúa dentro de las cosas como elemento vital: aquellas ocultas fuerzas mítico-mágicas. Darles expresión, traducir en forma plástica los espíritus que alientan en las cosas, esencia y sentido de las cosas, no lo que son como fenómeno óptico, si no lo que significan: he ahí el propósito de este crear artístico, de ahí debe partir su apreciación estética. Es un pensar en imágenes simbólicas, en contraposición al pensamiento realista-objetivo. Si la frase “realismo mágico” tiene algún sentido, entonces da fe de él este mundo artístico. El concepto de realismo, interpretado, claro está, de acuerdo con esa concepción del mundo.

Si el arte es reflejo y condensación de las representaciones mágico-místicas, el sacrificio, sobre todo el sacrificio humano (como también la danza ritual), es traducción de estas representaciones a la acción, movilización colectiva de la conciencia mágica y de la energía mágica con el fin de influir en los dioses.

Citas

*“A los dos nos gustaba el azul, Marc tenía predilección por los caballos, yo por el jinete. De ahí el nombre”, escribió Kandinsky años después. (Página 20. Autor: Nortbert Wolf. Año 2004. Editorial Uta Grosenick)

La mayor parte de los artistas son la expresión más o menos clara o definitiva de las tendencias – sobre el arte, fundamentalmente- que predominan en su época. Pero, los hay que solo pueden ser comprendidos cuando advertimos que en su trabajo dan un lugar a ciertas necesidades, del espíritu o de la simple existencia, que su propia época ha olvidado o reprimido. (página 5. Autor: Yves Bonnefoy. Año 1998, Paris. Editorial H KLICZKOWSKI)

(..) las necesidades olvidadas son, a menudo, aquellas que la sociedad quisiera recuperar, aunque la mayor parte de las veces no sepa cómo hacerlo.

Se puede demostrar que las altas culturas de la América antigua establecieron, sobre fundamentos míticos-religiosos, desarrollos matemáticos, numerológicos y geométricos, estructuras compositivas que contuvieron y proporcionaron morfológicamente a los diseños. (página 9. Autor: Cesar Sonderegger. Año 2000 Buenos Aires. Editorial corregidor)

En contraste con el saturado arte de salón, Kandinski que estaba al frente del grupo, propuso como objetivo la síntesis de todos los ideales artísticos en el crisol sublime del espíritu. (Página 19. Autor: Nortbert Wolf. Año 2004. Editorial Uta Grosenick)

Kandinsky realizó 10 esbozos de portada, la mayoría de ellos en acuarela. (Página 20. Autor: Nortbert Wolf. Año 2004. Editorial Uta Grosenick)

“A los dos nos gustaba el azul, Marc tenía predilección por los caballos, yo por el jinete. De ahí el nombre”, escribió Kandinsky años después. (Página 20. Autor: Nortbert Wolf. Año 2004. Editorial Uta Grosenick)

(...)interesado por las composiciones de Schonberg y por sus cuadros, y esta doble capacidad confirmó sus apreciaciones sobre la analogía entre la música y la pintura. (Página 20. Autor: Nortbert Wolf. Año 2004. Editorial Uta Grosenick)

<<Último movimiento pictórico>> descubre <<sus finos lazos de unión con el gótico y con los primitivos>> (Página 20. Autor: Nortbert Wolf. Año 2004. Editorial Uta Grosenick)

La controversia apuntada es muy sintomática de la polarización del arte entre atracción y objetividad que, iniciada por aquellas fechas, se ha mantenido a lo largo de todo el siglo XX. (Página 21. Autor: Nortbert Wolf. Año 2004. Editorial Uta Grosenick)

(...)acuarelas y sus grabados nunca mostraron afinidad, ni en cuanto a la forma ni en cuanto al contenido, con los motivos habituales de su época. Su independencia estilística coincidía con una soberanía genial que dotaba su arte, universalmente reconocido hasta el momento, de su atractivo misterioso. (Página 58. Autor: Nortbert Wolf. Año 2004. Editorial Uta Grosenick)

(...)el punto es el puente esencial, único, entre palabra y silencio. (Página 21. Autor: Kandinsky. Año 1995. Editorial Labor S.A)

(...)utilización práctica a un uso no utilitario, por tanto ilógico. (Página 23. Autor: Kandinsky. Año 1995. Editorial Labor S.A)

La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico. (Página 57. Autor: Kandinsky. Año 1995. Editorial Labor S.A)

La voluntad de poder fue una característica fáctica de todas las altas culturas amerindias: su colosal iconografía lo prueba. (Página 42. Autor: Cesar Sondereguer – Carlos Punta. Año 2004. Editorial nobuko)

Cohérente con la expresión expansiva de su masa, los retratos patentizan con máxima rotundez, la petricidad desocultada de su materia lítica. (Página 43. Autor: Cesar Sondereguer – Carlos Punta. Año 2004. Editorial nobuko)

Las facciones, sobre todo las orejas y los diseños de los cascos están resueltos como relieves para no crear vacíos que rompan la plenitud del bloque. (Página 43. Autor: Cesar Sondereguer – Carlos Punta. Año 2004. Editorial nobuko)

El signo mancha del jaguar establece una comunicación gráfica abstracta. Obsérvense las distintas soluciones formales que poseen el sentido de variaciones sobre el mismo

tema. (Página 43. Autor: Cesar Sondereguer – Carlos Punta. Año 2004. Editorial nobuko)

En un constante costumbrismo, un paradigma de lo cotidiano, que busca visualizar lo instantáneo, dicho con una plástica de palpitante expresión. (Página 45. Autor: Cesar Sondereguer – Carlos Punta. Año 2004. Editorial nobuko)

Resulta extraño que los hombres valoren los bienes espirituales de una manera tan distinta que los materiales. (Página 33. Autor: Vasili Kandinsky - Franz Marc. Año 2010. Editorial Paidós Ibérica)

Se rechazarán nuestros regalos con enfado y desdén: “¿Para qué nuevos cuadros y nuevas ideas? Ya tenemos demasiados anteriores que tampoco nos alegan y que nos han sido impuestos por la educación y la moda”.

Pero quizás nos tendrán que dar también la razón a pesar de todo. No querrán pero tendrán que aceptarlo. Porque nosotros somos conscientes de que nuestro mundo de ideas no es un castillo de naipes con el que estamos jugando, sino que abarca los elementos de un movimiento cuyas vibraciones se pueden sentir hoy en todo el mundo. (Página 34. Autor: Vasili Kandinsky - Franz Marc. Año 2010. Editorial Paidós Ibérica)

No conocemos ningún programa ni obligación; sólo queremos avanzar a cualquier precio como una gran corriente, que arrastra consigo todo lo posible e imposible, confiando en su fuerza purificadora.

La falta de distanciamiento nos prohíbe intentar separar lo noble de lo débil. La crítica se encontraría tan solo con insignificancias, desarmada y avergonzada ante la insolente libertad de este movimiento, al que nosotros, los “muniqueses”, saludamos con mil alegrías. (Página 40. Autor: Vasili Kandinsky - Franz Marc. Año 2010. Editorial Paidós Ibérica)

La sabiduría tiene que dejarse justificar por sus hijos. Si queremos ser tan sabios como para instruir a nuestros contemporáneos, tenemos que justificar nuestra sabiduría mediante nuestras obras, y tenemos que mostrarlas como alto natural. (Página 43. Autor: Vasili Kandinsky - Franz Marc. Año 2010. Editorial Paidós Ibérica)

Hoy se ha completado, en el arte y en la religión, esta larga evolución. Pero todavía la tierra está formada de ruinas, de viejos conceptos y formas, que no quieren ceder a pesar de que ya pertenecen al pasado. Las viejas ideas y creaciones siguen viviendo una vida imaginaria, y uno se encuentra perplejo ante la labor hercúlea que consiste en ahuyentarlas para dejar el camino libre a lo nuevo, que ya está esperando. (Página 43. Autor: Vasili Kandinsky - Franz Marc. Año 2010. Editorial Paidós Ibérica)

El realismo se convierte en impresionismo. En el arte es impensable permanecer puramente realista. Todo en el arte es más o menos realista. Pero es imposible construir una escuela fundada en el “más o menos”, no es ninguna estética. El realismo es solamente una especie de impresionismo. Pero el impresionismo, es decir, el vivir a través del prisma de una experiencia, ya es una vida creadora de la vida. (Página 51. Autor: Vasili Kandinsky - Franz Marc. Año 2010. Editorial Paidós Ibérica).

Conclusión

Tomamos de ambas partes síntesis que indudablemente llevan a los mismos valores, tener en cuenta la composición a la hora de crear algo y a su vez la distribución de los elementos en dicha composición, ya que tiene mucha importancia por su significado semántico.

Rescatamos el proceso y trabajo de investigación por parte del Der Blaue Reiter ya que, buscando el arte desde la parte espiritual humana, convergen en el mismo abstracto pictórico utilizado en la cultura precolombina mexicana.

Bibliografía

- Whitford, Frank, (1996), La Bauhaus, Destinos.*
- Hess, Bárbara, (2013). Expresionismo abstracto. Taschen.*
- Bonnefoy, Yves (2002). Alberto Giacometti. Hkliczkowski.*
- Kandinsky, Vasily .& Marc, Franz (2010). El jinete azul. Paidós Estética.*
- Sondereguer, Cesar & Punta, Carlos (2004). América precolombina. Nobuko.*
- Grosenick, Norbert Wolf (2004). Expresionismo. Taschen.*
- Sondereguer, Cesar & Punta, Carlos (2003). Manual de historia y arte de América Antigua (pensamiento y obra). Nobuko.*
- Sondereguer, Cesar (2000). Sistemas compositivos amerindios (morfoproporcionalidad). Corregidor.*
- Sondereguer, Cesar (2014). Diseño precolombino (catálogo de iconografía, Mesoamérica, Centroamérica y Suramérica) . Corregidor.*
- Westheim, Paul (1950). Arte antiguo de México. Fondo de cultura económica*

5 La importancia del Cubismo en el Diseño Gráfico de Brasil

Autores:

Colombi, María Angelina

Gelvez, Dayana

Muñoz, Rocío

Piaggio, Lina

RESUMEN

El tema que abordamos fue “La importancia del Cubismo en el Diseño Gráfico de Brasil”; a través de la modalidad cualitativa con observaciones en libros y páginas web.

En este trabajo haremos una investigación sobre el cubismo en el país brasileño desde sus inicios hasta la actualidad, teniendo en cuenta distintas áreas de aplicación y principales referentes en el arte y el diseño. Mediante esta investigación se apuntará a comprobar una hipótesis e indagar profundamente en el mundo del cubismo.

INTRODUCCIÓN

La temática que elegimos fue La importancia del Cubismo en el Diseño Gráfico de Brasil.

Nuestro interrogante surgió del problema planteado a resolver sería: ¿Cómo influyó el cubismo en el Diseño Gráfico de Brasil? ¿En la actualidad se siguen empleando las formas y características del cubismo en el diseño brasileiro?

Hipótesis

El Diseño Gráfico de Brasil contiene varios elementos sustraídos del Cubismo y no se le ha dado suficiente importancia debido a que esta vanguardia no tuvo representantes con estilo puramente cubista, sino con estilo propio.

Para tener una visión más clara y organizada de la problemática proyectamos objetivos a cumplir en la investigación que sirven como una guía orientadora. Los objetivos establecidos fueron:

Objetivos Generales:

- Estudiar y comprender en profundidad la evolución de cubismo en el arte y el diseño Brasileño desde los comienzos del siglo XX hasta la actualidad.
- Investigar sobre el Cubismo en Brasil.
- Analizar distintas obras de arte y de diseño cubistas y brasileras.

Objetivos Específicos:

- Establecer una relación entre el arte cubista y el diseño cubista en Brasil durante el siglo XX.
- Observar la introducción, evolución y distintas etapas del cubismo en Brasil.
- Estudiar la obra e influencia cubista de los principales representantes de este movimiento en el país.

Las técnicas de recolección que utilizamos según el método de investigación cualitativa fueron: Observación, que nos permitió la apreciación de las diferentes obras de arte de las diversas páginas webs y blogs visitados; que nos ayudó a recolectar la información para validar o refutar la hipótesis.

ANTECEDENTES

Surgimiento del Cubismo como vanguardia

El Cubismo fue un movimiento perteneciente a las artes plásticas, sobre todo en el área de la pintura, que rompió con la perspectiva adoptada por el arte occidental en el Renacimiento e influyó el mundo de las artes visuales significativamente. Es considerado uno de los movimientos más influyentes del siglo XX y una de las principales fuentes del arte abstracto.

Sus investigaciones, hasta el día de hoy encuentran adeptos en todo el mundo.

*Surgió en París, en 1907, siendo principalmente impulsado por el artista español Pablo Picasso (1881-1973), que pintó en ese mismo año el célebre cuadro *Les Femmes d'Alger*. Esta obra fue el marco cero del Cubismo, rompiendo con lo clásico e influenciado por las esculturas de origen africano. En ella el autor trató la desnudez femenina, generalmente marcada por curvas, con líneas rectas, planos y formas geométricas. Esto significó un escándalo para los patrones de arte de aquel periodo. Picasso estudiaba y observaba en detalle la forma de los objetos para captar todas sus posibilidades. La exploración de nuevos temas, colores, formas y movimiento marcaron los objetivos de ese movimiento, transformando el arte para siempre.*

*La ruptura emprendida por el cubismo encontró sus primeras fuentes en su obra y en su forma de construcción de espacios por medio de volúmenes y de la descomposición de planos, y también en el arte africano, como ha sido mencionado previamente, mediante máscaras, fotografías y objetos. El cubismo fue influenciado también por las obras de Paul Cézanne, un post-impresionista francés (1839-1906) que representaba la naturaleza a partir de formas semejantes a las geométricas. Cabe mencionar al ex fauvista francés Georges Braque (1882-1963), que, así como Picasso, fue influenciado por el arte africano. Otros artistas que se destacaron en ese movimiento fueron Albert Gleizes, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Robert Delaunay, Roger de La Fresnaye, y Juan Gris. Aunque los temas de las pinturas cubistas han sido temas convencionales como autorretratos y naturaleza muerta, la forma en que los artistas de este movimiento representaba su visión de los objetos era considerada muy audaz. El cubismo rechazó la imitación de la naturaleza y alejó nociones como perspectiva y modelado, así como cualquier tipo de efecto ilusorio. “No se imita lo que se quiere crear”, en palabras de Georges Braque. Las composiciones de Braque llevaron al crítico Louis Vauxcelles a hablar de la realidad construida con “cubos”, en el diario *Gil Blas* (1908). Este detalle dio su nombre a la nueva corriente.*

Características Gráficas

En la pintura cubista destacaban las formas geométricas como forma de expresión: cubos, esferas, pirámides, cilindros y prismas. Así la representación del universo visual pasó a no tener ninguna obligación con sus reales formas, sin embargo, no se llegaba a la abstracción total, pues las imágenes representadas aún permanecían figurativas, es decir, todavía eran reconocibles.

La geometría de las figuras resultó en un arte intuitiva y abstracta que se basaba esencialmente en la luz y la sombra. Rompió con los conceptos instituidos desde el Renacimiento, así como con las nociones de la pintura tradicional, por ejemplo el uso de perspectiva. Picasso la definió como “un arte que trata primordialmente de formas, cuando una forma se realiza, ella allí está para vivir su propia vida”.

Los cubistas utilizaban puntos de vista diversos y cambiantes e intentaban capturar todos esos puntos de vista en un mismo plano. Esta es la principal característica de las pinturas cubistas. Para ello se apropiaron del uso de las formas geométricas, de las líneas rectas, del collage y de la perspectiva confusa.

Muchos de los artistas cubistas trajeron la ruptura de lo que veían en su arte, es decir, de una sola perspectiva y ángulo pasando a usar montajes, collages, superposición de figuras, la simultaneidad.

El espacio del cuadro rechazaba distinciones entre forma y fondo o cualquier noción de profundidad. En el cubismo fue muy común encontrar pinturas de cuerpos, paisajes y objetos (botellas, frutas e instrumentos musicales en su mayoría) cuya estructura fue cuidadosamente investigada en los trabajos de Braque y Picasso, que son difíciles de distinguir entre sí, dada su afinidad plástica. Sin embargo, se nota un énfasis de Braque en los elementos cromáticos y, de Picasso, en aspectos plásticos.

A pesar de las características plásticas que relacionan a las obras, dentro del mismo movimiento se pueden diferenciar distintos estilos artísticos dependiendo del artista.

En la escultura cubista, que se desarrolló separadamente de la pintura, a pesar del intercambio inicial de ideas clave, se debe mencionar a Duchamp-Villon. Es considerado uno de los primeros escultores cubistas y realizó un intento de conceptualización de la escultura cubista, relacionándola con la arquitectura. La pieza “El Caballo”, que fue realizada en bronce, tiene un efecto dinámico y es un buen ejemplo de su aspecto.

En la escultura cubista, destacan además de Raymond Duchamp-Villon, las obras de Alexander Archipenko, Pablo Gargallo, Jacques Lipchitz, Constantin Brancusi, entre otros. En la literatura cubista figuran Apollinaire y Cendrars. En lo que se refiere al campo de las artes literarias, se instaura una fragmentación de la realidad por medio del lenguaje retratado por el uso de palabras dispuestas simultáneamente, intentando formar una imagen.

El Cubismo y la Primera Guerra Mundial

Como consecuencia de la Revolución Industrial, con el advenimiento de la tecnología que resultó en el progreso material y la aceleración de los procesos industriales mecánicos, las grandes potencias mundiales entraron en una disputa por el poder. De esta forma, en medio de una inestabilidad política en Europa, en el año 1914 ocurrió la Primera Guerra Mundial. Este conflicto fue el detonante para el surgimiento de un sentimiento nacionalista, que resultó en el nacimiento de varias corrientes ideológicas, tales como el nazismo, el fascismo y el comunismo, cambiando el escenario mundial durante el transcurso del siglo. Y fue justamente entre el período comprendido entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial que ocurrieron la mayoría de las principales vanguardias artísticas del siglo. La eclosión de la Primera Guerra Mundial en agosto de 1914 significó el fin del movimiento cubista en Europa. En este año también terminó la colaboración entre Picasso y Braque.

En efecto, una buena parte de los artistas fue reclutada y partió hacia el campo de batalla, extinguiendo así el Cubismo como movimiento. Sin embargo, el estilo permaneció vivo en manos de otros pintores, ejerciendo una fuerte influencia sobre el arte moderno como un todo, dado que los procedimientos introducidos por el mismo construyeron las bases de experimentos como los del futurismo, constructivismo, purismo y vorticismismo, que vendrían posteriormente.

Fases del cubismo

El cubismo se divide en dos grandes fases: la fase analítica - desarrollada por Picasso y Braque entre 1909 y 1912 y fase sintética, a partir de 1912.

Fase Sintética

Se caracterizó por un mayor uso de colores y formas geométricas.

Se utilizaron collages con letras y también pequeñas partes de periódicos

Entre 1912 y 1913, los colores se acentuaron y el énfasis de la experimentación se posa sobre la recomposición de los objetos representados. En el cubismo sintético, elementos heterogéneos - recortes de periódicos, pedazos de madera, cartas de baraja, caracteres tipográficos, entre otros - se agregan a la superficie de los planos, dando origen a los famosos collages, ampliamente utilizados a partir de entonces. Juan Gris es un representante de esta última fase y el uso del papel pegado fue una parte fundamental de su método.

Fase Analítica

Se caracterizó por hacer uso de colores más moderados, formas predominantemente geométricas y sin estructura por el desmembramiento de sus partes.

No sólo era necesario observar la obra, sino intentar entender y descifrar su real significado. En el cubismo analítico, se observó una preocupación predominante por las

investigaciones estructurales, por medio de la descomposición de los objetos y hubo una fuerte tendencia al monocromatismo.

El cubismo en Brasil

El cubismo ha sido un movimiento que ha logrado alcanzar todo el mundo. Hoy en día, existen trabajos de cubistas norteamericanos, cubistas mexicanos y cubistas de alrededor de todo el planeta.

Las primeras manifestaciones del cubismo en Brasil surgieron después de la Semana de Arte Moderno de 1922.

Sólo después del evento, el movimiento cubista ganó terreno en Brasil. Muchos pintores brasileños fueron influenciados por el movimiento y presentaron características del cubismo en sus obras. Aun así, el movimiento no tuvo la misma fuerza que tenía en Europa.

Sin embargo, no existen en el país artistas que presentaran obras con características exclusivas del Cubismo. Los artistas brasileños recibieron fuertes influencias, pero apenas mostrando características mezcladas del cubismo con otras expresiones artísticas en sus obras.

El cubismo en Brasil revolucionó el arte de su época con su modo de expresión y hasta hoy es fuente de inspiración para muchos artistas. Es posible notar en las obras de Tarsila do Amaral muy bien representadas, además de algunos otros nombres importantes.

La Semana de Arte

La Semana de Arte Moderno se inauguró en el Teatro Municipal de São Paulo con una conferencia del escritor Graça Aranha, ilustrada por comentarios y poemas de Guilherme de Almeida. Durante los días que duró el evento, hubo exponentes que dieron conferencias y demostraciones sobre música, pintura, escultura, literatura, danza y modernidad. Parte de la audiencia empezó a manifestarse negativamente, en especial cuando artistas como Oswald de Andrade suben al escenario. El gran finale surgió en la forma de un recital de música comandado por el maestro Ernani Braga el 15 de febrero de 1922.

La última noche de la programación estuvo totalmente dedicada a la música de Héctor Villa-Lobo. Después de los bulliciosos espectáculos del Teatro Municipal, se lanza la revista Klaxon, que divulgó las producciones de la nueva escuela. Gracias al éxito alcanzado por el evento, los jóvenes artistas lograron espacio y estímulo para, aún en 1922, dar continuidad a su trabajo.

Fases del Cubismo Brasileño

Fase Pau-Brasil

En 1924, en Brasil, inicia la fase llamada pau-brasil, que tiene como características la estilización geométrica de las rutas y plantas tropicales, de los caboclos y negros, de la melancolía de las ciudades, encuadradas en la solidez de la construcción cubista.

Fase antropofágica

En 1928, da inicio la fase antropofágica, que se caracteriza por su peculiar uso del color y representación exagerada del cuerpo humano.

Esta fase inspira la teoría de Oswald de Andrade, resultando en el Manifiesto Antropofágico.

Principales representantes del cubismo brasileño durante el siglo XX

Hay artistas cubistas en todo el mundo. Los que tuvieron mayor destaque en el Cubismo tenían su origen en Europa, y al expandirse su popularidad, este movimiento comenzó a ganar espacio y atención en otros países, finalmente llegando a Brasil.

En el país de Brasil, hay varios referentes destacados del cubismo. Los rasgos de estos artistas en sus diversas obras se ven hasta el día de hoy en muchos lugares. Parte de la vida y obra de estos artistas se menciona a continuación:

Lasar Segall

(1891 - 1957) Nació en Vilna, en Lituania, pero se trasladó a los quince años a Berlín, donde estudió en el Academia de las Artes de Prusia. Decepcionado por el academicismo se trasladó a Dresde en el año 1910, donde comenzó a desarrollar su propio estilo, que incorporaba elementos del cubismo al tiempo que exploraba sus orígenes judíos. En 1912 se trasladó a São Paulo, en Brasil, donde vivían tres de sus hermanos. Regresó a Dresde poco después, pero su estancia en Brasil fue decisiva en su obra, tanto en cuanto a los temas como en cuanto al estilo. Varias de sus pinturas de esta época retratan la jungla brasileña, a menudo representada mediante una masa de formas geométricas de color verde. Su cuadro Encuentro muestra a una pareja interracial, algo frecuente en Brasil pero socialmente problemático. Fue el primer pintor a presentar el expresionismo alemán en Sudamérica.

En 1923 se trasladó con su primera esposa, Margarete, a São Paulo, donde al año siguiente organizó una gran exposición de su obra. Se nacionalizó brasileño en 1927. Vivió en París entre 1928 y 1932, y allí se interesó por primera vez por la escultura (también sus bronce de esta época hacen referencia a temas brasileños). En 1932 fijó definitivamente su residencia en São Paulo, instalándose en una combinación de vivienda y estudio que fue diseñada por el arquitecto modernista Gregori Warchavchik, y en la que pasó el resto de su vida.

El edificio, uno de los más emblemáticos del Modernismo brasileño, es en la actualidad un museo consagrado a la vida y la obra de Segall.

Vicente do Rego Monteiro

(1899-1970) Fue pintor, dibujante, escultor, profesor y poeta brasileño, oriundo de Recife, a los 12 años viajó a Europa a estudiar pintura ya los 14 ya participaba en el Salón de los Independientes, en París. Volvió a Brasil en 1917 y, en 1922, participó en la Semana de Arte Moderno con diez trabajos. Después de eso, su vida se alternó trasladándose entre Francia y Brasil. Él trabajó el cubismo de un modo muy propio. Él se interesó mucho por los temas que envolvían los mitos indígenas brasileños. Su pintura estuvo marcada por la sinuosidad y la sensualidad. Contenido en los colores y contrastes, las obras del artista nos remiten a un clima místico y metafísico. La temática religiosa es frecuente en su pintura, llegando a pintar escenas del Nuevo Testamento, con figuras que, por la densidad y volumen, se aproximan a la escultura.

Tarsila do Amaral

(1886-1973) nació en Capivari, interior de São Paulo, y a pesar de no haber expuesto en la Semana Moderna de 22, ella colaboró decisivamente para el desarrollo del arte moderno brasileño, produciendo una obra que abriría nuevos caminos. Su carrera comenzó en 1916. En 1920 fue a Europa, donde estudió con maestros franceses hasta 1922. Ese mismo año, regresó a Brasil y participó en el Grupo Klaxon, formado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia y otros intelectuales. En 1923, ella volvió a Europa y recibió influencias de Fernand Léger, Picasso, De Chirico y Brancusi, entre otros. Después de un viaje a la Unión Soviética, en 1931. Tarsila pasó por una corta fase de temática social. El aprendizaje de Tarsila do Amaral con André Lhote, Gleizes y, principalmente, con Fernand Léger reverberó en las tendencias constructivas en su obra, en especial en la fase pau-brasil. La pintora encontró en Fernand Léger, especialmente en sus paisajes animados, motivos ligados al espacio de la vida moderna (máquinas, engranajes, obreros de las fábricas, etc.) y el aprendizaje de formas curvilíneas.

Anita Malfati

Durante su primera exposición en 1917, fue blanco de duras críticas de Monteiro Lobato, quien era crítico de arte en ese entonces y afirmaba que el trabajo de la artista se dejaba seducir por las vanguardias europeas, asumiendo “una actitud estética en el sentido de las extravagancias de Picasso” Por otro lado, para el crítico Nogueira Moutinho, en 1917, “Anita Malfati escandalizaba con su exposición expresionista, mientras que Lasar Segall y Di Cavalcanti incomodaban a los conservaduristas”.

Di Cavalcanti

(1897-1976) fue uno de los organizadores de la semana de arte moderno en Sao Paulo

en 1922. Allí él, Tarsila do Amaral (1886-1973) y otro expusieron sus obras. Durante la Semana hubo un intento de integrar el “modernismo” internacional -- pero de interpretación brasileña, utilizando colores y formas características de su cultura-- en la pintura y otros medios artísticos, con las preocupaciones nacionales y regionales del país, mostrando así escenas políticas y sociales en sus obras.

El cubismo en Brasil revolucionó el arte de su época con su modo de expresión y hasta hoy es fuente de inspiración para muchos artistas. Es posible notar en las obras de Tarsila do Amaral muy bien representadas, además de algunos otros nombres importantes.

El Diseño en Brasil

La Historia del Diseño gráfico Brasileño, como una práctica empírica, nació en la cultura nacional. Los signos de las actividades relacionadas con el diseño ya aparecieron claramente en el siglo XIX; donde comenzó la utilización de marcos tipográficos y litografía, que fueron introducidas al país alrededor de 1860.

Aunque sin una infraestructura de la educación e incluso sin ser reconocido como una actividad de la arquitectura, el arte y la industria de los servicios públicos.

En 1920 se comienzan a imprimir anuncios publicitarios que se perfeccionan en los años 40 y en 1950 se introduce la televisión, lo que impulsa el mundo de la imagen visual.

Guilherme Cunha Lima consideraba que Eliseu Visiconti, precursor de la concepción moderna brasileña, también fue un pionero en la enseñanza de esta actividad en Brasil. Invitado en 1934 por Fleza Ribeiro, director en el momento de la Universidad Politécnica de Rio de Janeiro, Visiconti, organizó y proporcionó un curso de extensión universitaria en el arte decorativo. Pero el área comenzó a ser tratada como una especialidad distinta de la creación artística de la oficina de diseño por primera vez luego de 1958. Su actividad dio lugar a la fundación después de la primera escuela de diseño, la escuela de diseño industrial (ESDI) en Rio de Janeiro en 1963, siendo el primer hilo de la profesionalización del diseño en Brasil (En esta etapa se empezó la modificación de las imágenes empresariales), la entidad de clase apareció por primera vez en 1987 en Rio Grande do Sul. La asociación de profesionales de diseño de Rio Grande do Sul, sería seguida por la asociación de diseñadores gráficos (1989), la asociación de diseñadores de producto y la asociación brasileña de diseño, ambas de 2003.

En 1964 empezó el golpe de estado, se empezaban a censurar los trabajos de los artistas y diseñadores, como el de Miller Fernandes. En 1966 se publica el primer diario brasileño que hace uso de las tipografías, en esta época surgen diarios alternativos que se oponen al régimen militar; y una vez terminada la dictadura sería el comienzo de una era de optimismo y democracia.

En los últimos años, el diseño en Brasil ha crecido y se ha sofisticado con el reconocimiento de su capacidad de agregar valor en los mercados; ofrece una mejor calidad de vida, con la proliferación de escuelas especializadas y profesionales capaces de

incorporar características de alta tecnología y diversas funciones históricamente bajo el cuidado de las bellas artes.

El diseño brasileño sólo recientemente ha asimilado la rica contribución de los grupos de artesanos, no ha habido suficientes estudios de objeto, no se indica su historia con la profundidad, no ha desarrollado medios eficaces para evaluar su impacto económico, los artesanos no han recibido la atención de gobierno, y por ende no reúnen las condiciones necesarias para competir por los fondos gubernamentales para el desarrollo de investigaciones.

En términos culturales, Brasil tiene hoy un museo dedicado a preservar la memoria del diseño brasileño, el brasileño Casa Museo, que guarda el premio más importante en el sector a nivel nacional, el premio de diseño del museo de la casa de Brasil.

Si la historia, más de un conjunto de hechos es un proceso de repensar el pasado, ¿cuál es el sentido de repensar el pasado para el diseño? En la búsqueda de los orígenes de las actividades relacionados con el diseño en sus artes gráficas, artesanía, pequeña industria y manufactura de sus precursores y su importancia para la consolidación del diseño como una carrera, no podemos ignorar los signos de un periodo anterior al modernismo, que dio lugar a un diseño moderno. Es esencial investigar la historia del diseño para la búsqueda de nueva direcciones y de la interpretación de la profesión, especialmente en Brasil, donde los estudios son todavía escasos en este ámbito. Cronológicamente, en Europa y los Estados Unidos, se considera que el punto de partida para el diseño de la primera revolución post industrial fue a principios del siglo XIX, cuando la normalización de la producción y el consumo fue modificada por la cultura comercial. En Brasil, la actividad académica de diseño sólo comenzó a mediados del siglo XX.

El conocimiento y la difusión de la experiencia no académica en el diseño, previa a la educación sistemática en el país, llama la atención sobre la riqueza cultural que los objetos diseñados representan, y al mismo tiempo demuestran que la historia del diseño brasileño puede ser más larga de lo que se piensa. En el caso del diseño gráfico, artistas gráficos comerciales que forman ahora parte del pasado y que crearon las marcas, las identidades de empresas y productos, envases, periódicos, revistas y libros, anuncios y vallas publicitarias utilizando la tecnología de la que disponían en aquella época, poseían un nivel de habilidad, talento y subjetividad, muy similar al de los diseñadores de la actualidad.

Desde sus inicios, hasta hoy, vemos los avances y logros que esta profesión ha tenido en el país brasileño. Estos quedan reflejados expresamente en el número de cursos en el mercado, la cantidad de publicaciones que han traído premios internacionales a Brasil; exportados profesionales brasileños, canales de comunicación especializados, eventos nacionales, entre otros.

Es cierto que todavía queda mucho camino por recorrer; a la hora de diseñar lo esencial si nos detenemos por un momento, para observar los signos de nuestra civilización, vemos que hay cambios de paradigma que se marcan por todas partes.

El cambio climático, la escasez de materias primas y el aumento del consumo de la población, la difusión de la visión planetaria y colectiva son algunos de los síntomas que nos invitan a presentar nuestros modelos de sociedad.

En el siglo XX, la tecnología y las exigencias de confort de la comunidad y la sociedad de consumo trabajaron para aumentar la demanda individual.

En este contexto el diseñador fue protagonista, ya que llegó a inventar objetos y gráficas para satisfacer necesidades que antes eran inimaginables. Por lo tanto, el diseño de imagen profesional llegó a percibirse incluso hasta hoy como superfluo, que actúa como una élite y en gran parte responsable del aumento de los residuos del planeta, de acuerdo a los productos desechables que el diseño genera.

Pero en la segunda mitad del siglo XX se consolidó el concepto de desarrollo sostenible, que cambiaría métodos para la planificación de la producción de diseños y productos en todo el mundo.

El mercado brasileño es muy diverso. Su sociedad está formada por personas de diferentes clases sociales, niveles de formación, etapas de desarrollo, colores y orígenes.

Vivimos en un mundo con más personas y recursos limitados, no hay lugar para lo superfluo, en detrimento de algo de lo que es esencial para todos. Se está en un momento de aplicación de accesos, incluyendo a las personas y relaciones simbólicas con el uso de los recursos y espacios.

Las oportunidades que se revelan en un escenario de sostenibilidad en el futuro, en la que todo el mundo se centra en la búsqueda de soluciones dando espacio a un nuevo cliente y un nuevo rol del diseñador, y la sociedad brasileña es un laboratorio que sintetiza varias realidades similares.

Existe un universo de oportunidades que ofrece su gente, su ambiente, su forma de vida, etc. La creatividad es la de ofrecer un nuevo horizonte. Es necesario revisar el paradigma actual y hacer que el diseño sea en beneficio de todos y no un privilegio.

A continuación se dan ejemplos en que se integra el cubismo en objetos de diseño, aplicaciones web en la actualidad y piezas dedicadas al comercio, a publicaciones como diarios y revistas e incluso publicidad.

Representantes del cubismo en el arte y diseño gráfico brasileño en la actualidad

Bea Feitler

Beatriz Feitler (1938 - 1982) fue una diseñadora brasileña y directora de arte conocida por su obra en Harper's Bazaar, Ms., Rolling Stone y Vanity Fair.

Feitler nació en Río de Janeiro. Vivió muchos años en EE. UU. donde se graduó de la Parson's School of Design en Nueva York y diseñó chaquetas para la Atlantic Records.

Luego de graduarse en 1959, regresó a Brasil para estudiar pintura en Rio de Janeiro. Feitler trabajó en una agencia de publicidad en la revista progresista Senhor.

En 1960, se unió a Sergio Jaguaribe (el dibujante Jaguar) y a Glauco Rodrigues para fundar Estudio G: un estudio de arte especializado en cubiertas de álbumes, pósters y diseño de libros. Entre sus obras más importantes de este período están las portadas de libros de la Editora do Autor, editorial de los autores Fernando Sabino y Rubem Braga.

Falleció a los 44 años debido a un cáncer.



Su trabajo es muy significativo en el diseño gráfico Brasileño, y a pesar de no exhibir rasgos exclusivamente cubistas, Feitler muestra en colores vibrantes y planos, o mediante uso de formas geométricas, algunas características del movimiento.

Romero Britto

Romero Britto (1963 -) es un pintor y escultor brasileño. Combina elementos del cubismo estereotipados, el arte pop y la pintura de grafiti en su trabajo. Actualmente vive en Miami, Florida, donde se puede ver su trabajo en muchas partes de la ciudad. Nació en el seno de una modesta y numerosa familia junto con 8 hermanos. A los 8 años Britto comenzó a demostrar su interés por el arte; a los 14 años realizó su primera exposición pública y vendió su primer cuadro a la OEA. En su juventud visitó varios países de Europa, internándose en el arte y cultura popular. Fijó su residencia en Miami e instaló un estudio en Mayfair Shops, en Coconut Grove, Florida, donde expuso su arte en las calles.

También realizó exposiciones en Steiner Gallery, en Bal Harbour, donde se comenzó a promocionar su obra. Luego, expuso en Mayfair Shops durante 6 años y fue allí donde Michael Rous, presidente de Absolut Vodka, lo invitó a pintar para una campaña publicitaria mundial de Vodka donde trabajaron también artistas pop de renombre internacional como Andy Warhol, Kenny Scharf y Ed Ruscha.

Sus anuncios publicitarios aparecieron también en importantes revistas de Estados Unidos y fueron vistos por miles de personas.

Fue convocado también por empresas de renombre como Grand Marnier, Pepsi Cola, Disney e IBM, entre otros.

Actualmente, su obra recorre el mundo en exposiciones individuales y colectivas, y muchas de sus piezas se encuentran en importantes museos de arte y edificios como aeropuertos o bibliotecas.

A lo largo de los años, Britto se dedicó a la filantropía mediante una Fundación que lleva su nombre, ayudando a diversas organizaciones. En la actualidad vive en los Estados Unidos con su esposa, Sharon, y su hijo.

CONCLUSIÓN

Afirmamos la hipótesis planteada en el inicio del proyecto, ya que el Diseño Gráfico de Brasil contiene varios elementos sustraídos del Cubismo y no se le ha dado suficiente importancia debido a que esta vanguardia no tuvo representantes con estilo puramente cubista, sino con estilo propio.

Durante el proceso pudimos observar similitudes e influencias que el movimiento vanguardista del cubismo tuvo sobre el diseño y el arte de Brasil durante el siglo XX. Analizamos parte de la vida y obra de varios exponentes relevantes para cada área e interpretamos sus técnicas utilizadas, y al mismo tiempo observamos en detalle las características gráficas y morfológicas que hacen de sus obras las más emblemáticas del cubismo en el mundo y en Brasil.

Mediante este proceso de comparación y análisis, pudimos comprobar que nuestra hipótesis es correcta. Se puede decir con seguridad que el cubismo como movimiento ha tenido una influencia muy marcada en el arte y el diseño brasileños durante todo el siglo XX incluso conservando elementos del mismo hasta la actualidad, y a pesar de esto, el público en general y los críticos no suelen reconocer al mismo como un gran influyente en esta cultura.

ANEXO



BRITTO, Romero. (2012) Frida [Print digital con aplicación de glitter]
<https://d5wi70d4gnm1t.cloudfront.net/media/a-s/works/romero-britto/None-074301959469/romero-britto-frida-800x800.jpg>



BRITTO, Romero. (2004)
<https://www.pinterest.co.uk/pin/418694096580343746/>



La copa mundial de fútbol organizada por la FIFA del año 2014 y los juegos olímpicos del año 2016 tuvieron sede en Brasil y trajeron consigo una gran cantidad de nuevos diseños para promocionar ambos eventos, los cuales estuvieron inspirados en los colores, el arte y los diseños oriundos de Brasil.



Fred Gelli (2016) Rio 2016 [Ilustración digital].
Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/d2/66/5b/d2665bb8280edb368d23bdd8b1336482.jpg>



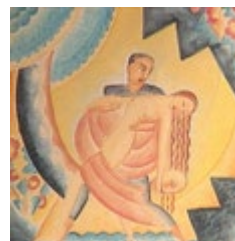
Matt Cruickshank creó diseños web para Google.com (doodles) que serían aplicados en varias fechas, en este caso el 18 y 25 de junio de 2014, cuando se estaba llevando a cabo la copa mundial de fútbol de la FIFA. El diseño, destinado para una aplicación online, está basado en las favelas, o barrios pobres en Brasil. Sus colores fuertes y formas geométricas y planas nos remiten a las técnicas aplicadas en el cubismo, el último referenciando a la fase pau Brasil del cubismo brasileño.



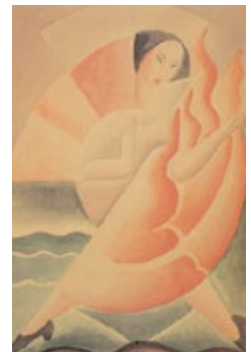
CRUICKSHANK, Matt. (2014). Ilustración/ Animación digital.
Doodle en el buscador web Google.com
<https://www.saraclip.com/doodles-del-mundial-2014/>



Gomide, Antonio (1925) Árvores [Acuarela sobre papel]
Lugar: colección privada.



Gomide, Antonio (1925) Casal [Acuarela sobre papel]
Lugar: colección privada.
<https://i.pinimg.com/originals/ce/3b/59/ce3b59212204568696037fc07e2f8446.jpg>



Gomide, Antonio (1922) Mulher [Acuarela sobre papel]
Lugar: colección privada



Amaral, Tarsila. (1928). *O lago*. [Óleo sobre tela.]
Lugar: colección privada.



Amaral, Tarsila. (1923). *A caipirinha*. [Óleo sobre tela.]
Lugar: colección privada



Do Amaral, Tarsila. (1928). *Abaporu* [Óleo sobre tela].
Lugar: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
<https://img.elo7.com.br/product/zoom/18CBC42/abaporu-releitura-de-tarsila-do-amaral-pintura.jpg>



Amaral, Tarsila. (1933). *Os operarios*. Pintura, óleo sobre tela.
Lugar: colección privada.
<http://cultura.culturamix.com/arte/obras-de-arte-modernas>



Amaral, Tarsila. (1933). *Os operarios*. Pintura, óleo sobre tela.
Lugar: colección privada.
<http://cultura.culturamix.com/arte/obras-de-arte-modernas>



Do Amaral, Tarsila. (1929) *Antropofagia* [Óleo sobre tela].
Lugar: Fundação José e Paulina Nemirovsky, SP, SP
<http://www.mestresdapintura.com.br/wp-content/uploads/2015/11/16G01C-0014TAM90X140.jpg>



Do Amaral, Tarsila. (1925). *Paisagem com touro*. [Óleo sobre tela.]
Lugar: Coleção Roberto Marinho, RJ, RJ
<http://tarsiladoamaral.com.br/base2016/wp-content/uploads/2016/11/neo-pau-brasil-03.png>



Do Amaral, Tarsila. (1929). *CARTÃO-POSTAL* [Óleo sobre tela].
Lugar: Coleção particular, RJ, RJ
https://elpais.com/cultura/imagenes/2018/02/07/actualidad/1518003351_076108_1518029765_noticia_fotograma.jpg



Do Amaral, Tarsila. (1924). A Cuca [Óleo sobre tela]. Lugar: Musée de Grenoble, Grenoble, França https://ogimg.infoglobo.com.br/in/22382318-f3a-282/FT1500A/550/x74682797_SCA-Cuca-oleo-sobre-tela-de-Tarsila-do-AmaralCentre-National-des-Arts-Plastiques-Par.jpg.pagespeed.ic.UG7gmJ_STH.jpg



Di cavalcanti, Emiliano. (1955) .Mulheres no cais. [Óleo sobre tela.] Lugar: Colección Privada <http://coleccion.abanca.com/es/Coleccion-de-arte/Obras/ci.Mulleres-no-cais.formato7.html>



Di Cavalcanti, Emiliano. (1965). Baile. [Serigrafía sobre tela]. Lugar: Colección particular <https://ar.pinterest.com/pin/334392341057653759/>



Cavalcanti, Di. (1964). Roda de Samba [Mural]. Lugar: Mural no Teatro João Caetano [http://2.bp.blogspot.com/-WUwLppHZBj0/UDOHJBVCtVI/AAAAAAAAAn-bQ/SRDZPEBD0o4/s1600/Edi+Cavalcanti+-+Emiliano+Di+Cavalcanti++\(21\).jpg](http://2.bp.blogspot.com/-WUwLppHZBj0/UDOHJBVCtVI/AAAAAAAAAn-bQ/SRDZPEBD0o4/s1600/Edi+Cavalcanti+-+Emiliano+Di+Cavalcanti++(21).jpg)



Di Cavalcanti, Emiliano. (1926). Cinco muchachas de Guaratinguetá [Óleo sobre tela]. Lugar: Museu de Arte de São Paulo. <https://deplatayexacto.files.wordpress.com/2010/12/cinco-muchachas-de-guaratinguet-c3a1-emiliano-di-cavalcanti-1926.jpg>



Di Cavalcanti, Emiliano. (1972). Popular Dance [Mural]. Lugar: Mural no Teatro João Caetano <https://i.pinimg.com/originals/62/8f/39/628f39ef07266133e016c47a211de91f.jpg>



Di Cavalcanti, Emiliano. (1968). Carnaval. [Óleo sobre tela]. Lugar: Colección Particular <https://ar.pinterest.com/pin/492510909233523326/>



Di Cavalcanti, Emiliano. (1970). Carnaval. [Óleo sobre tela]. Lugar: Colección Particular <https://ar.pinterest.com/pin/366339750923037284/>



Cândido Portinari
Portinari, Cândido. (1942). *The Last Bastion - A Mother's Wrath* [Témperas en lino].
Lugar: Museum of Sao Paulo, Brazil
<https://www.elespectador.com/sites/default/files/64a-12076f17c42f442ccc0da9c9aeb7.jpg>



Portinari, Cândido. (1943). *Resurrección de Lázaro* [Témperas en tela].
Lugar: Museu De Arte De São Paulo Assis Chateaubriand
<http://3.bp.blogspot.com/-Tgam5um1UwE/VOHtLiZTUzI/AAAAAAAA7Vk/uNqj8Wqj1UE/s1600/01-Candido%2BPortinari%2C%2B%2BS%2C%2BA9rie%2BB%2C%2BADblica.%2BRessurrei%2C%2BA7%2C%2BA3o%2Bde%2BL%2C%2BA1zaro%2C%2B1943.jpg>



Portinari, Cândido. (1942). *Chorinho* [Mural].
Lugar: MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEA
https://www.visitlisboa.com/sites/default/files/md-slider-image/201712_a%20m%2C%2BA3o%20de%20olhos%20azuis.jpg



Segall, Lasar. (1919) *Eternos Caminhantes* [Óleo sobre tela].
Lugar: Museo Lasar Segall
<http://www.brazilmonitor.com/wp-content/uploads/2017/12/segall.jp>

La paleta de colores, las formas geométricas, los planos superpuestos y las diagonales eran características de estos artistas y diseñadores brasileños influenciados por el cubismo.

Bibliografía

Romero Britto

<https://www.barkeranimation.com/media/catalog/product/cache/1/image/69ce6b71b-8813d89313be6f869039d3f1/2/12140.jpg>

https://www.lainformacion.com/files/article_main/uploads/2017/09/21/59c40f9f85b6a.jpeg

<https://d5wt70d4gnm1t.cloudfront.net/media/a-s/artworks/romero-britto/None-074301959469/romero-britto-frida-800x800.jpg>

InfoEscola (8-5-2018).

Cubismo. Recuperado de <https://www.infoescola.com/artes/cubismo/>

Significados (8-5-2018).

O que é o Cubismo. Recuperado de <https://www.significados.com.br/cubismo/>

Estudoprático (8-5-2018).

Cubismo. Recuperado de <https://www.estudopratico.com.br/cubismo-caracteristicas-fases-e-o-movimento-no-brasil/>

Scribd (8-5-2018).

Cubismo no Brasil. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/60085299/Cubismo-No-Brasil>

Margolin, Victor. (2013). Diseño Gráfico en Brasil en las décadas del 20 y el 30. Modernismo y Modernidad. Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/download/106/94>

Scribd (8-5-2018).

A Semana de Arte Moderna. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/13076060/A-Semana-de-Arte-Moderna>

Historia del arte (8-5-2018).

Cubismo. Recuperado de <https://www.historiadasartes.com/nobrasil/arte-no-seculo-20/cubismo/>

Enciclopedia Itaú Cultural (8-5-2018).

Cubismo. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3781/cubismo>

6 El Realismo Mágico en su Concepción

Autores:

Coca, Facundo

Martinez, Agustina

INTRODUCCIÓN

En el presente informe tenemos la intención de resaltar las diferencias presentes entre el Realismo Mágico y el Surrealismo europeo. De esta forma queremos probar de forma concisa la trayectoria y presencia que tuvo el Realismo Mágico en la cultura latinoamericana durante su crecimiento y desarrollo.

¿Qué fue primero, el surrealismo o el realismo mágico?

En esta investigación nos centramos en analizar antecedentes históricos con el fin de constatar de forma fehaciente si el realismo mágico nació como un submovimiento literario inspirado por el surrealismo europeo o si, en oposición a esto, el realismo mágico nace antes, a causa de múltiples factores socioculturales, para luego converger con partes del surrealismo que empleará para nutrir su puesto en la sociedad.

Procedimiento de investigación.

Para esta investigación trabajaremos mediante antecedentes históricos bibliográficos, empleando el método hermenéutico de interpretación de textos, buscando encontrar convergencias o divergencias entre los movimientos previamente estipulados. Para esto se hará uso de varios ejemplos, tanto gráficos, escritos y audiovisuales, que creemos relevantes para el tema a la vez que buscamos interpretar distintos documentos para encontrar posibles respuestas a la/s hipótesis planteada/s:

HIPÓTESIS

El Realismo Mágico existió antes que el Surrealismo y lo utilizó para desarrollarse.

SUB-HIPÓTESIS

La Ciencia ficción es una versión moderna del Realismo Mágico.

1. Un acercamiento al realismo latino, antecedentes y procesos generadores.

Con frecuencia hemos oído hablar del Realismo, que está en todo y es fácil de percibir pues todo lo que sea real existe. Pero existe un lugar donde ésta norma tan restrictiva no siempre se cumple y es en todo el territorio de Latino América. Es en este lugar, con su gente y su historia, que la realidad nos permite deshilar sus propias normas para realizar observaciones con nuestro criterio de estudio.

Antiguamente en España se describía la vida mexicana mediante el dicho: si Kafka hubiera nacido en México, pasaría por ser un escritor costumbrista. De ese modo se declaraba que, lo que en el escritor checo aparece como metáfora y símbolo de la complejidad de la cultura y la sociedad occidentales, desde el punto de vista de la sociedad y cultura mexicanas aparece simplemente como descripción de la vida ordinaria, del funcionamiento habitual de las personas y las instituciones. (Choza, 2011, p.42)

Debido a este tipo de comparaciones se creó un término más apropiado para lo que es el realismo latinoamericano, "Realismo Mágico", acuñado por primera vez por el alemán Franz Roh para definir una pintura (como un intento de re-acercamiento al realismo perdido por el expresionismo abstracto) y que años más tarde sería incorporado a la cultura latinoamericana.

No se trataba de reflejar el mundo de manera realista y fiel, sino, justamente al contrario: romper las formas. Lo que Roh descubrió en 1925 fue que pintores postexpresionistas como Max Beckmann, George Grosz y Otto Dix, estaban pintando nuevamente objetos ordinarios pero, a diferencia de los impresionistas, lo hacían con ojos maravillados porque más que regresar a la realidad, contemplaban el mundo como si éste volviera a surgir de la nada, en una suerte de magia de recreación. (Villate Rodríguez, 2000, p.15) Esta cualidad perceptiva para dotar al mundo de la magia que nunca perdió es un mecanismo que se hizo necesario, por no decir obligatorio, para poder resistir las injusticias y penurias que azotaban a la cultura latinoamericana.

Si bien existen cientos y miles de cualidades que definen al Realismo Mágico como tal, podríamos señalar con total confianza la tendencia de naturalizar cualquier suceso por insólito que sea. Esto se debe a que todo acontecimiento dado dentro del Realismo Mágico no es sino lo que vio el autor plasmado de la forma más cruda y honesta posible, sin acomplejarse un solo instante en expresar emociones y sensaciones que para cualquier persona ajena pasarían por delirios antes que algo real.

No es extraña la práctica de confundir las producciones latinas como Surrealistas, tal es el caso de pinturas como las de Frida Kahlo, o bien, de escritos tales como "cien años de soledad" de Gabriel Garcia Marquez. Esta falsa ambigüedad del término no es dada por los movimientos expresados, sino por este fútil intento de sistematizar y racionalizar algo tan caótico como es la realidad misma, lo que culmina en un etiquetado permanentemente erróneo de los matices.

Ahora bien en Latinoamérica ocurre algo muy particular que es su propio desapego no intencional de esta realidad. Esto se debió, en gran medida, a los años de sometimiento

por las partes europeas que buscaban diezmarla como individuo para así absorberla inevitablemente. Tan así fue que, casi como una consecuencia inevitable, el Realismo Mágico se vería sepultado muchos años entre las tendencias europeas.

Hasta los años 1820 no acontece la reconciliación de América Latina con su realidad. Los años de la independencia y, en general, todo el siglo XIX, son años de expresión de los ideales, de lo que se quiere ser, de los proyectos. Esos proyectos no están asentados en la realidad de lo que es América, sino en los ideales revolucionarios de USA y de Europa, y en los ideales imperiales de España o de Inglaterra. (Choza, 2011, p.46)

Es en ésta década que los constantes éxodos causados por las guerras llevarían el “virus surrealista” hasta Latinoamérica, donde sería fuertemente acogido por un ambiente ideal dado que ya se encontraba en sus raíces más profundas. Así podemos ver que “es precisamente el movimiento surrealista el que lleva a la América Latina a una conciencia verdadera de su propia realidad” (Choza, 2011, p.46). Desde este punto de vista el Surrealismo sería un ente libertario para el Realismo Mágico, y no una figura progenitora como se la había definido por tanto tiempo.

Este tipo de influencias fueron una constante para el desarrollo del Realismo Mágico, ya que se caracterizó por su tendencia a nutrirse de factores ajenos a una misma cultura. Esta “apropiación constructiva” buscaba adaptar los saberes populares, tradiciones, tendencias y pesares de distintos territorios de forma que cada uno fuera capaz de adoptarlos y, finalmente, encontrar el método óptimo para introducir una nueva obra en su cultura. Es por esto que no es raro ver obras, libros, pinturas, etc, que toman partes de la cultura árabe, española, asiática, incluso de distintas partes dentro de Latinoamérica, para culminar una idea o concepto como si la diversidad fuese su principal eje conductor.

La implicación de la palabra “mágico” dentro de esta estética, tiene que ver con la manera en que este término incluye y respeta los mitos dentro del contexto realista de su escritura, agregando a esto elementos sobrenaturales, míticos y creencias populares. No se trata de presentar la magia como si fuera real, sino por el contrario, de presentar la realidad como si fuera magia; es una focalización de lo sobrenatural. (Villate Rodríguez, 2000, p.22)

son estas “sutilezas agresivas” las que nos dan el pie inicial necesario para poder diferenciar de forma tajante a los dos movimientos, su actitud ante la magia y lo irrelevante. Incluso hoy en día no siempre es muy fácil discernir entre Surrealismo y Realismo Mágico debido a como sus hilos temporales fueron anudándose lentamente, pero cuando uno presta atención a sus matices, siendo necesaria a veces la lectura entre líneas, es capaz de señalar con el dedo de forma certera por mas factores que se puedan creer semejantes.

1.2. Relación con el surrealismo y apropiación del término

Ahora que entendemos un poco más al sujeto principal de esta investigación, hablemos un poco de aquel que se quedó con todo el crédito, el Surrealismo europeo. Ubicado temporalmente por los historiadores en 1920, el Surrealismo nace en Francia como la germinación de la semilla Dadaísta. Esto le da su carácter cínico y provocativo, cualidades de las que nunca ha de separarse pues fueron la base total de su esencia, y al sumarle el mundo onírico abierto por el psicoanálisis de Freud es posible así tener a uno de los movimientos más propios y llamativos dentro de las vanguardias artísticas. La principal cualidad del Surrealismo consistía en plasmar en el arte lo que uno percibe en el mundo de los sueños, el mundo del inconsciente que está libre de las cadenas de la razón y la lógica, rigiéndose únicamente por leyes de creación y destrucción. Pero algo curioso ocurre y es que, pese a ser una vanguardia que rechaza totalmente la cordura, la mayoría de los artistas surrealistas definían que ellos no expresaban más que lo que

veían con sus propios ojos. “La tentación de San Antonio” de Salvador Dalí (quien nunca pintó algo que no fuera su realidad) (ver Figura 1.) es un gran ejemplo de esta práctica. Bastante cercano al pensamiento del Realismo Mágico Latino.

Figura 1. Dalí, S.
(1946) La tentación de San Antonio [90cm x 119.5 cm] lugar: Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.



Esto es incluso visible en nuestros días con videojuegos como “Back to Bed”, un juego que se inspiró plenamente en los mecanismos surrealistas para su estética y jugabilidad.

Pero no debemos perder de vista su agente diferenciador principal y era el hecho de que el Realismo Mágico latino no requería de un mundo de los sueños (como expresaban los historiadores) para poder representarse, ya que su mundo era en sí de un sueño (y a veces, desgraciadamente, de pesadilla) dándoles un recurso invaluable: una visión que no requería la distorsión de filtro alguno.

A diferencia del surrealismo, el realismo mágico no usa los sueños como motivos, tampoco distorsiona la realidad o crea mundos imaginarios (como los escritores de literatura fantástica) y no enfatiza en el análisis psicológico de los personajes porque no trata de encontrar razones para sus acciones o su inhabilidad de expresarse a sí mismo. El realismo mágico no es literatura mágica tampoco. Su objetivo (a diferencia de lo mágico), es el de expresar emociones, no evocarlas o provocarlas. (Villate Rodríguez, 2000, p.23)

Poster publicitario de
Back to Bed, juego ins-
pirado en Dali, Escher
y Magritte



Esta habilidad, o mas bien necesidad, de expresar emociones no es un detalle azaroso, es una cualidad que fue cultivada con los años en la cultura latinoamericana. La presencia constante de opresores y la amenaza de destrucción cultural generaban una creciente tendencia expresiva donde aun las cadenas se volvían inútiles con el fin de suprimir ideales, y es aquí donde el Realismo Mágico reitera su valiosa presencia. Ya no se trata solo de arte o un título, se trata de la voz de muchos que vivían postrados a merced de un agresor que hacia caso omiso a sus derechos y sus vidas, se trata de la manifestación del espíritu en forma de bellas y fuertes imágenes mentales.

Pero en ese entonces aun no existía un nombre representativo para tal acción y es así que, progresando en el tiempo, alrededor del año 1948, ocurre un hecho definitivo para la comprensión de estos mundos y es la apropiación del término “realismo mágico” para representar a la literatura hispanoamericana (para aquel entonces, el término de Roh ya había caído en desuso total en Europa y fue reemplazado por Surrealismo, que consideraban mucho mas concreto y apropiado). Una mera casualidad que podría incluso haber pasado desapercibida de haberse dado los sucesos ligeramente distinto. Es este hecho, este nombramiento casi ilícito el que desencadenaría el terrible problema del desconocimiento.

1.3. Efectos de un nombre y lo que esconde

Tras estas breves reseñas históricas ya podemos afirmar a ciencia cierta que, y salvando ciertas discrepancias, el término “Realismo Mágico” ni es oriundo del pensar latino ni fue pensado con tal finalidad, solo se lo apropió tras una publicación tardía. Pero es que aun así fue capaz de mermar completamente un razonamiento, instalarse en el pensamiento colectivo y, afortunadamente con un carácter más constructivo que destructivo, darle un nombre a lo que millones de personas ya conocían con el nombre de Realidad, y en efecto lo plasmaban en la basta mayoría de sus producciones.

Gabriel García Márquez, quien decía que él fue capaz de escribir Cien Años de Soledad simplemente viendo la realidad, sin las limitaciones que los pensadores racionalistas o stalinistas, a través de los años, habían tratado de imponer para que se les hiciera más fácil entender la realidad (Villate Rodríguez, 2000, p.25)

A su vez cabe destacar que hoy en día es una etiqueta que fue lentamente limitada únicamente a la literatura, obviando totalmente que su concepción fue referida a pinturas y demás obras de arte a partir de Roh, lo cual dejaba en un limbo extraño a las ilustraciones, las pinturas, los diseños, todos objetos que fueron forzados a ser renombradas como obras surrealistas.

A partir de esto podemos deducir el problema que tuvo la selección de obras para pertenecer al grupo ya que se dejaron de lado a todas las obras que, sin necesitar recurrir necesariamente a la palabra escrita, representaban tan fielmente ésta realidad. Tal como pasa con pinturas como “La columna Rota” de Frida Kahlo (ver figura 2), degradada a una pintura surrealista, a un mero sueño, cuando la artista no hacía mas que mostrar la cruda verdad de la realidad que la rodeaba. Sin embargo, uno nunca deja de sentir estas imágenes como algo menos real que respirar.

Incluso nacen ciertas limitaciones nuevos a los que difícilmente se les puede poner en la mira sin generar una guerra de ideales pero que, gracias al poder de la pintura y el diseño, fue posible ponerle un alto mediante el uso de la metáfora visual expresada en casi todos los medios de comunicación (sean estos formales o no) existentes en la época. Para García Márquez el castellano sigue siendo un idioma nacido en Europa y no es capaz de expresar la realidad americana; “nuestra realidad es desmesurada y con frecuencia nos plantea a los escritores problemas muy serios, que es el de la insuficiencia de las palabras.(Villate Rodríguez, 2000, p.33).

El simple hecho de que todo un idioma se sienta escaso de conceptos al momento de expresar la realidad de toda Latinoamérica es prueba mas que suficiente de que no es posible que nuestra realidad sea expresada solo con el Surrealismo europeo. Incluso el mundo de los sueños se rige por ciertas normas que no son mas que simples sugerencias para la realidad latina que, con frecuencia, es tan abrumadora que puede pasar por alto cualquier norma de la lógica o del mismo éter.

Figura 2. Kahlo, F. (1944) *La columna rota* [40cm x 30.7 cm] lugar: Museo Fabergé, San Petersburgo, Rusia (en préstamo temporal)



1.4. Un movimiento que crece y cambia

Para prevenir el sentimiento de incredulidad frente a la verdad presentada, los realistas mágicos utilizan objetos o situaciones familiares en formas inusuales (por ejemplo, un tapete volador, una amnesia masiva, una mujer tan bella que es un ángel) para mostrar sus propiedades mágicas. Bajo estos usos, los realistas mágicos emplean lo que los formalistas rusos llaman desfamiliarización, es decir, la utilización de elementos comunes en la realidad, que comúnmente son presentados pero que se han convertido en visualmente invisibles, por su extrema familiaridad con la realidad. Entonces a través del proceso de suplantación e ilusión, los realistas mágicos producen textos más realistas. (Villate Rodríguez, 2000, p.75)

Resulta impactante esta explicación, ya que busca a toda costa el demostrar a ciencia cierta la no veracidad del realismo mágico, marcándolo como una suplantación de identidades objetuales con el fin de “sorprender o maravillar”. Y, aun así, no es capaz de marcar tajantemente esa frontera separadora que algunos creen tan necesaria, aquella que separa lo real de lo “onírico” sin ver que no son mas que 2 puntos de vista sobre el mismo ente dominante. Tal como dijo García Márquez (año desconocido): “la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”. Incluso Woody Allen, en “a life in film” hace uso del término y emplea cualidades como darle vida a los muertos o voces a los objetos (algo sumamente natural en el día a día latinoamericano).

Tras todo este análisis fue una sorpresa descubrir que, además de lo ya explicado en

cuanto al nacimiento de la etiqueta “surrealista”, el realismo mágico fue lentamente recuperando su autonomía en épocas modernas, consagrándola una vez más como esta esencia, este movimiento propio que hunde sus raíces en la sangre latina para arraigarse en todas las culturas, volviéndose parte de lo cotidiano aun sin que uno se de cuenta a simple vista. Tal es el caso de videojuegos como “Darkest Dungeon” (fig.4), “Killer is Dead” (fig.5) o “life is strange”, (fig.6) donde sucesos peculiares y/o “fantásticos” ya no son fruto de un sueño, fruto de magia o algo ajeno a uno, no son mas que rasgos de la vida, algo con lo que uno debe lidiar incondicionalmente para transitar el día a día, varias veces valiéndose de recursos de los maestros del Realismo Mágico como lo eran los muertos parlantes, las voces del viento o la fusión desmesurada entre hombre y máquina. Sin duda, hoy en día, el Realismo Mágico ha recobrado su presencia y ya no mas como el surrealismo latino, sino como la vida misma encarnada.

Figura 4: Poster publicitario de la expansión de Darkest Dungeon. Juego inspirado en las historias de H.P. Lovecraft



Figura5: escena del juego “Killer is Dead” donde se interpreta a un mercenario en un mundo donde los muertos conscientes, las prótesis robóticas y el uso de armas a plena luz del día es tan normal como cualquier cosa.)



Figura 6: Life is Strange. Un juego que mezcla cualidades peculiares del paso del tiempo con las distintas dificultades de crecer como un/a adolescente con aficiones peculiares



Viendo estos ejemplos se hace visible una problemática peculiar, la discriminación hacia el realismo mágico moderno. Esto se debe, posiblemente, al uso y surgimiento de nuevos términos que ahogan la fuerza del Realismo Mágico, y uno de los principales que deseamos analizar aquí es la Ciencia Ficción. No es raro verla hoy en día como una veta mas de la cotidianidad, en la forma de películas, series, canciones, libros, incluso en carteles publicitarios de todo tipo.

Qué es la Ciencia Ficción sino un Realismo Mágico que se adapto a la tecnología y a las nuevas generaciones. La idea de que las máquinas se vuelvan entidades pensantes que formen parte de la sociedad no es tan distante a la de muertos que caminan entre los vivos brindando conocimiento a los que se animan a platicarles, es casi como un juego en donde el tiempo solo se encarga de cambiar sujetos de la misma historia.

Ejemplos famosos vienen a la mente del colectivo social cuando se piensa en estos temas: Yo, robot, Ergo Proxy (fig.7) o Ghost in the Shell (fig.8) son algunos de los mas conocidos. ¿Donde se puede dibujar la linea? ¿Que los hace ajenos al Realismo Mágico cuando, de forma muy cuidada, se esfuerzan en crear un mundo maravilloso donde los sucesos mas peculiares son el pan de cada día, dotando lo extraño de normalidad y al suceso inesperado de una sana familiaridad? Son estos argumentos los que podrían brindarle al Realismo Mágico un puesto mas en nuestra sociedad actual como este eslabón que concibe los mundos que tanto asombran nuestra mente a la vez de que nos enseñan lo común que puede ser ver a un robot hablar de sus sentimientos.

Figura 7: Ergo Proxy, 2006. Una serie animada japonesa orientada en un futuro incierto donde máquinas y humanos conviven en un mundo post apocalíptico, al menos hasta que las primeras comienzan a manifestar conciencia y emociones.



En los últimos meses surgió una peculiar tendencia entre los jóvenes que se basaba en realizar “historias” a través de las redes sociales como si éstas le sucedieran a uno. Con este recurso era posible generar un mundo mágico con mínimo esfuerzo capaces de atrapar totalmente a los lectores que, gracias a las cualidades de dichas redes, se sentían parte de la historia en tiempo real al poder interactuar con su creador y actor principal, convirtiendo la experiencia en un “Realismo Mágico viral” capaz de incluir a toda una población mediante un solo botón.



Figura 8: *Ghost in the Shell*, 1995. Maquinas y humanos se aceptan como iguales hasta el punto de aceptar las emociones y derechos del otro, pero incluso en la utopía existen las crisis que pondrán en juego todo esfuerzo pasado.

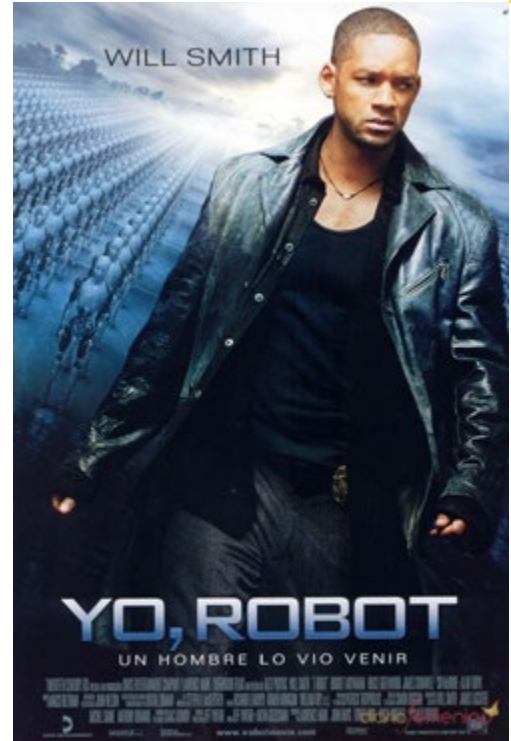


Figura 9: *Yo, Robot*, 2004. ¿Que es la humanidad? ¿Puede una máquina ser mas humana que un humano? A veces una revolución es necesaria cuando nacen ciertas dudas.

En los últimos meses surgió una peculiar tendencia entre los jóvenes que se basaba en realizar “historias” a través de las redes sociales como si éstas le sucedieran a uno. Con este recurso era posible generar un mundo mágico con mínimo esfuerzo capaces de atrapar totalmente a los lectores que, gracias a las cualidades de dichas redes, se sentían parte de la historia en tiempo real al poder interactuar con su creador y actor principal, convirtiendo la experiencia en un “Realismo Mágico viral” capaz de incluir a toda una población mediante un solo botón.

Tal es el caso de la historia de “Manuel Bartual” en la cual relataba como, durante sus vacaciones en un hotel, se encontraba con su gemelo de otra dimensión que buscaba atacarlo; o el caso de Adam Ellis quien, al realizar un que involucraba hacerle preguntas al espectro de un niño, este se manifestaba en su casa buscando molestarlo, atacarlo, o peor. El creciente gusto por este tipo de historias fue tal que todas las plataformas virtuales se plagaron con publicaciones y teorías sobre el tema, llegando incluso a las noticias en ciertos países.

¿Como podríamos catalogar estos accionares sino como Realismo Mágico? El poder dotar a la rutina de cualidades asombrosas mediante el simple posteo de fotos o vídeos en un abrir y cerrar de ojos es una herramienta tan valiosa que podría ser una obra del Realismo Mágico en si misma. Es como si el progreso y el desarrollo permitieran dar rienda suelta a un virus que se esconde en la mente y germina buscando realzar el asombro perdido hacia el día a día.

Conclusión

Ahora nos es posible afirmar, tras un gran desarrollo de diversos tipos de referentes, que el Realismo Mágico tuvo una gran trayectoria mucho antes del nacimiento del Surrealismo, aun sin tener un nombre propio con el cual describirse mas que el de “realismo latino”. Es mas, incluso en este intento aguerrido por nombrarlo como Surrealismo, el Realismo Mágico fue capaz de mutar y adaptarse a las diferentes épocas y culturas sin perder su esencia primaria de proteger una realidad y no un mundo de en sueño.

Por otro lado retomamos la posibilidad de que podríamos ver a la Ciencia Ficción como una versión moderna del Realismo Mágico. Si bien parece una propuesta algo ajena a los temas principales, resultó bastante interesante cuando estudiamos las frecuentes similitudes entre ambas corrientes, permitiéndonos así el afirmar de forma segura el carácter de Realismo Mágico con el cual se impregna la ciencia ficción desde sus inicios literarios. Similitudes que podrían representar un nuevo caso de “re-etiquetado” o posiblemente el de una coalición de conceptos en donde el realismo mágico funciona como centro conductor para permitirle a la ciencia fantástica ser parte del mundo aun en sus etapas mas oscuras y preocupante. Casi como una simbiosis existencial de distintas comunicaciones.

Lista de referencias

1. Choza, J (2011) *LA FUNDACIÓN SURREALISTA DE AMÉRICA LATINA*. Universidad de Sevilla.
2. Villate Rodríguez, C (2000) *Realismo Mágico latinoamericano, aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez*. (TRABAJO DE GRADO) Pontificia Universidad Faveriana facultad de ciencias sociales. Recuperado de: <http://javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis42.pdf>
3. Kahlo, F. (1944) *La columna rota* [40cm x 30.7 cm] lugar: Museo Fabergé, San Petersburgo, Rusia (en préstamo temporal)
4. Dalí, S. (1946) *La tentación de San Antonio* [90cm x 119.5 cm] lugar: Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.)
5. *Darkest Dungeon* 2016) juego de la compañía Red Hook.
6. *Killer is Dead* (2013) juego de Grasshopper Manufacture.
7. *Life is Strange* (2015) juego de Square Enix.
8. *Ergo Proxy* (2006). Estudio Manglobe.
9. *Ghost in the Shell* (1995) Masamune Shirow.
10. *Yo, Robot* (2004) dirigida por Alex Proyas (basado en el libro homónimo de 1950 escrito por Isaac Asimov).
11. <https://twitter.com/manuelbartual> (cuenta de twitter de Manuel Bartual)
12. https://twitter.com/moby_dickhead (cuenta de twitter de Adam Ellis)

Bibliografía

- Choza, J (2011) *LA FUNDACIÓN SURREALISTA DE AMÉRICA LATINA*. Universidad de Sevilla.
- Villate Rodríguez, C (2000) *Realismo Mágico latinoamericano, aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez*. (TRABAJO DE GRADO) Pontificia Universidad Faveriana facultad de ciencias sociales. Recuperado de: <http://javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis42.pdf>
- El arte surrealista en la literatura latinoamericana el caso Jorge Luis Borges, poema "el Golem"*. Nicolasa Maria Durán Palacio (2011).
- LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA EN EL SIGLO XX*. IES La Azucarera Dpto. Lengua castellana y Literatura. (año desconocido).
- Splandigo* (08/04/2011) Woody Allen *A Life in Film- Realismo mágico* (v.o.s.e.). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=7_9bTwwBpec
- Territorios de diálogo. España, México y Argentina. Entre los realismos y lo surreal 1930-1945*.
- Keeth, W (2008) *La experimentación paradigmática surrealista en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen y César Moro*. Mansfield University of Pennsylvania.

7 Dadaísmo - Pop Art y avance del diseño en Chile

Autores:

Bollati, Valentina

Leuzzi, Victoria

Salas, Jimena

INTRODUCCIÓN

- Artistas Elegidos: Guillermo Nuñez y Valentina Cruz.

- Período de Estudio: Décadas del 60' y 70' - hasta Siglo XXI.

HIPÓTESIS

Las condiciones sociopolíticas de las épocas correspondientes, derivaron en la expresión artística de los autores (conduciéndolos a su exilio durante el golpe de Estado), y en el avance del diseño gráfico en la historia del país.

OBJETIVOS

1. Mostrar las revoluciones artísticas hacia un Estado represor.
2. Investigar el contexto histórico de Chile en la época seleccionada y su influencia tanto en los artistas como en la sociedad.
3. Estudiar la influencia de las vanguardias pasadas en los artistas, quienes las reviven en esta época.
4. Establecer una comparación y un análisis de la evolución del pop art desde la década del 60' a la actualidad, marcado por momentos históricos, políticos y sociales totalmente diferentes.

Dadaísmo

Es un movimiento artístico que tuvo origen en el año de 1916 en Zurich Suiza, gracias a la propuesta hecha por Hugo Ball como alternativa para las personas que querían expresarse libremente en una época donde la libertad estaba restringida, a causa de las guerras que se dieron en esa época, además de eso el dadaísmo se opuso a las convenciones artísticas, burlándose de los artistas de origen burgués y de su arte.

Radica principalmente en la espontaneidad, lo absurdo e irracional, buscando con ello eliminar lo que se creía que era lógico, los pensamientos rígidos, se considera que fue una idea innovadora, puesto que los artistas que impulsaron dicha práctica artística se dieron a la tarea de impulsar pensamientos y acciones revolucionarias para la sociedad de esa época. Durante sus inicios era conocido como el anti arte ya que sus propuestas artísticas consisten en utilizar materiales no convencionales, raros e inusuales para realizar las obras de arte.

Los practicantes del dadaísmo hacen oposición total a todos aquellos movimientos artísticos, literarios y poéticos cuestionando la existencia de tales géneros e incluso pueden llegar a cuestionar al propio dadaísmo, algunos lo pueden llegar a adoptar como estilo de vida, refutando todas aquellas expresiones que se consideren artísticas y que se consideren tradicionales, al contrario de todo esto ellos proponen una vida libre fuera de los esquemas impuestos por la sociedad dando paso a lo actual y espontáneo.

La influencia que el dadaísmo ha tenido en el arte actual ha sido relevante ya que gracias a él, en la actualidad se consideran el arte como una práctica libre no estandarizada, sin reglas que limiten al artista. Uno de los principales legados que dejó el movimiento dadá fueron las revistas.



Pop Art

Los orígenes del POP se encuentran en el Dadaísmo y en su desprecio por el objeto, sin embargo el Pop descarga de la obra toda la filosofía anti-arte de Dadá y encuentra una vía para construir a partir de imágenes tomada de la vida cotidiana, al igual que Duchamp había hecho con sus ready-mades. En cuanto a las técnicas, también toma del dadaísmo el uso del collage y el fotomontaje, la imprenta y el diseño gráfico.

Este movimiento surge a finales de la década de 1950 en Inglaterra y EEUU, como

reacción artística al Expresionismo Abstracto, considerado vacío y elitista.

El Arte Pop utiliza imágenes conocidas con un sentido diferente para lograr una postura estética o alcanzar una postura crítica de la sociedad de consumo. El POP es el resultado de un estilo de vida, la manifestación plástica de una cultura caracterizada por la tecnología, la democracia, la moda y el consumo. Los objetos dejan de ser únicos, para ser reproducidos en serie. Fue considerado indigno para el arte.

Emplea imágenes y temas tomados del mundo de la comunicación de masa aplicados a las artes visuales. Subraya el valor iconográfico de la sociedad de consumo, toma



intereses y temáticas populares, y usa imágenes tomadas de la vida cotidiana.

Se usa frecuentemente el collage, combinando pintura con objetos reales. Los colores son a menudo brillantes y puros, sin matices. Dentro de la técnica del arte pop encontramos gran variedad: serigrafía, óleo, escultura, fotografía, etc. Se utilizan asimismo materiales como pintura acrílica, poliéster o gomaespuma.

Antecedentes históricos

Si bien la profesionalización e institucionalización del diseño gráfico como disciplina se produjo en Chile a fines de la década de 1960, existieron numerosos antecedentes de producción de imágenes en serie y piezas gráficas orientadas a la publicidad de productos, eventos u organizaciones.

Durante la primera mitad del siglo XX, en un contexto de auge de la industria editorial chilena y de consolidación de la instrucción de las artes aplicadas, la práctica del diseño, como actividad independiente de las Bellas Artes, tuvo sus principales ámbitos de expresión en la producción editorial y la tipografía, el cartelismo, la ilustración, la imagen corporativa y la gráfica publicitaria.

La gráfica de los años 60's y 70's en Chile, refleja como un espejo la realidad social imperante, llena de cambios y fuertemente influenciada por idealismos de carácter socialista.

Se habla de “arte al servicio del pueblo” y otras ideas afines que encontraron su vía de evacuación a través de la música y la incipiente actividad del diseño gráfico.

Se privilegia un enfoque basado en ideales revolucionarios, con un interés por el rescate de elementos de arte indígena y campesino.

Comienza la reflexión acerca de la identidad como nunca antes había sucedido en Chile.



La Reforma Agraria y la chilenización del cobre tuvieron una especial importancia en la economía. El desarrollo de la electrónica generó algunos cambios sustanciales en la industria gráfica, para el medio editorial. Innovaciones técnicas, como las máquinas de escribir electromecánicas con almacenamiento y la fotocomposición.

El nacimiento de la Tv en Chile marcó un hito en la evolución de las comunicaciones sociales del país. Se incluyeron secciones publicitarias, lo que produjo un considerable desarrollo en el mercado de las revistas.

Tras el fuerte desarrollo tecnológico producido luego de la Segunda Guerra Mundial, la práctica del diseño se fue convirtiendo, por un lado, en un factor más de la producción de objetos comercializables y, por otro, en una herramienta de comunicación en el contexto de una creciente cultura de masas.

En este escenario, el diseño orientado a la comunicación masiva se proyectó como un necesario agente intermediario del sistema de producción y distribución de objetos comerciales, ya que tanto la industria cultural como los fabricantes de bienes y los proveedores de servicios necesitaban informar y recordar a los consumidores sobre la disponibilidad de las mercancías y novedades que producían. En otros términos, el diseño gráfico se fue consolidando como una herramienta comunicativa que mediaba

la relación entre productores y consumidores, a partir de un uso especializado de técnicas como la fotografía, la tipografía y la ilustración en la composición de piezas tales como logotipos, isotipos, catálogos, folletos, diagramas infográficos, revistas, libros y stands, entre otros soportes.

El Arte Pop en 1960 adquiere rasgos de crítica y denuncia frente a las inquietudes sociales, las muertes producidas por la industria bélica y tecnológica, la propagación de estereotipos y comportamientos ideologizados y por sobre todo el decaimiento de un humanismo que se vive abatido por la abundante supertécnica y el consumo.

En 1961 los medios de comunicación acaparan los conflictos geopolíticos de Chile: la Introducción del Programa Alianza para el Progreso, reformas agrarias y universitarias, y la inspiración de un modelo socialista distinto del de Cuba. A partir de este ambiente político polarizado y socialmente efervescente para los jóvenes artistas, aparecen en el espacio público las primeras incursiones del pop en las artes visuales.

Por otro lado, la imagen de la industria asume un papel protagónico en el período de la Unidad Popular, a modo de un factor de progreso. El Edificio Industrial se vuelve una metáfora de una sociedad en constante avance; clave visual ligada al POP y a la psicodelia.

Estas imágenes de la industria comenzaron a configurarse como arte del imaginario nacional desde las primeras reformas de esta materia en el 1º Gobierno de Ibáñez del Campo (1927-1931), y se volvieron frecuentes con el contexto de creación de la Corporación de Fomento – CORFO – en 1939; bajo el mandato de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941).

Durante el período de la UP el humo de estas industrias aparece coloreado, las chimeneas que conviven con las flores, y la visión de la sociedad que comparte los frutos de sus logros. Más tarde, éstas metáforas de progreso serán connotadas de manera negativa, convirtiendo a la industria y el engranaje en sinónimo de sumisión y despotismo. La visión de una sociedad integrada es la que puede verse en los afiches que aluden a la nacionalización del cobre. Reflejo de esto es la imagen de un colectivo social en el que comparten tanto el obrero como el sacerdote, la dueña de casa con el estudiante, e incluso la imagen del cabinero como miembro activo de la ciudadanía. La inclusión de esta última figura va sufriendo cambios a medida que se avanza a los períodos, para llegar a ser la “cara visible” de la represión del Estado en los últimos movimientos sociales. En el afiche de Eduardo LeBlanc, la tinta roja del papel es la sangre de la violencia ejercida por la fuerza policial en cada marcha o manifestación popular.

Otro tema que aparece con fuerza es la mujer como agente de bienestar y cambio social, imagen propia de los afiches de la UP, que dio paso a la mujer vista como objeto. Se produjo una construcción visual de la mujer en la gráfica política: desde la estudiante consciente de principio de los setenta, pasando por la que alcanzaba la voz en la clandestinidad, y la que los recientes movimientos populares nos dice que “mujer bonita es la que lucha”.

“Con libros, herramientas, el puño en alto, o defendiendo la familia, la representación gráfica de la mujer marca un derrotero propio, de constante protagonismo en la vida política”.

Corre 1965 y en medio de la sicodelia del movimiento hippie, la lucha por los derechos civiles de los negros y los cuestionamientos a la Guerra de Vietnam, dos artistas chilenos buscan inspiración en La Gran Manzana. Guillermo Núñez (1930) dará un vuelco a su trabajo, pasando de la abstracción a lo figurativo y mezclando imágenes de revistas con elementos del cómic, influido por la obra contingente y colorida de Robert Rauschenberg y Jasper Johns; mientras que Valentina Cruz (1940) hará un salto cuántico para la historia de la escultura local, cuando comience a trabajar con materiales inusuales como látex y desechos para crear perturbadores objetos.

A su regreso al país, ambos se convertirán en la punta de lanza del arte pop nacional. Un movimiento que si bien tiene sus raíces en el mundo anglosajón, con el liderazgo de Andy Warhol en EEUU y Richard Hamilton en Inglaterra, en Latinoamérica cobrará ribetes únicos, ligado a las luchas sociales, rescatando las raíces populares y criticando el modelo económico de consumo que se impone en el norte del continente. Durante una década el pop hará de las suyas en Chile, pero tras el Golpe de Estado de 1973 se debilitará hasta transformarse en una nota al pie de página de la historia del arte local.

En las obras se reflejan el espíritu crítico y a la vez alegre de esos años, que serían cruciales para Chile. “El ambiente era convulso, estaba la crisis de la reforma universitaria, la campaña electoral de Frei Montalva y por otro lado la presencia constante de EEUU, que se estaba armando como una potencia que mira como gran amenaza el socialismo que surge en Latinoamérica”, dice la investigadora Soledad García.

“Los artistas están al tanto de todo lo que ocurre, están muy conscientes y tienen claras las opiniones políticas que quieren expresar en sus obras. Muchos pertenecían a movimientos de izquierda como el Frente de Acción Popular (FRAP) o el MIR. Esa irreverencia causó rechazo tanto en el público, como en la prensa y la academia”, agrega, quien ya había montado una exposición sobre el Pop crítico en países como Brasil, Portugal, Cuba y Suecia, con obras del MSSA.

Artistas relacionados.

Guillermo Núñez

Absorbió en sus pinturas las sensaciones de destrucción, horrores y víctimas producidas por la guerra de Vietnam y los conflictos raciales en EEUU. Durante los Años 50, en Concepción, fué entrevistado por Emilio Filippi, quien luego se convertiría en el director de la revista Ercilla, y con el ánimo de darle otra estética a la revista invitó a Núñez a realizar portadas de los distintos números. El único requisito fue que debía centrar cada obra en el artículo principal. Colaboraba estrechamente con las investigaciones periodísticas. Utilizaba collages o papeles recortados. Según Núñez el proceso creativo consistía en



“encontrarse siempre al borde de la noticia” de ser un periodista de la pintura o como bien declaró “ser una máquina registradora de los hechos que relato”.

Unos de los llamativos óleos de Núñez: El último sueño de Joe o Diseño para la muerte de Joe, ambos de 1966, son protagonizados por un soldado norteamericano como cualquiera de esa época, reclutado para la guerra e ignorante de las consecuencias que eso traerá para su vida.

Valentina Cruz

Plasmó en sus esculturas flexibles el ambiente frío, inhumano y de máxima eficiencia. A partir de la vida cosmopolita exacerbada, las masas de gente, el consumo desesperado y una total despersonalización, Cruz reflexiona sobre la alienación del ser humano, susceptible de convertirse en un número en este contexto mecanizado.

Perteneció a la primera generación de estudiantes de Bellas Artes en la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Las capacidades afectivas, emotivas, y las sensibilidades humanas se transformaban o sucumbían en sus expresiones, apareciendo por el contra-



rio, como unidades comparables y uniformes.

Comenzó a experimentar con materiales industriales, sus obras irrumpieron con colores artificiales y planos dando a entrever sensaciones frías, además mutaciones del lenguaje corporal.

Botiquín de primeros auxilios (1966), obra destacada de Valentin Cruz, donde encapsula en frascos pedazos de bocas que esbozan gestos inquietantes, acompañados de tijeras y pinzas metálicas, todo para ilustrar la pérdida de las emociones en un mundo cada vez más frío e industrializado. “Es una obra rupturista respecto a cómo entonces se comprendía la escultura. Es una de las pocas que pone la idea y el concepto por delante del material, por eso se atreve con el látex, que lo moldea sobre su propio cuerpo. Con esa obra ganó la Bienal de París de 1966, mientras que aquí fue totalmente destrozada; eso tuvo un costo emocional muy grande para ella”, cuenta Daniela Berger, curadora del MSSA.

Características visuales y técnicas

Formatos

Se produce un claro cambio entre las manifestaciones gráficas de la UP y el período siguiente. De los pliegos de más de 1m se pasa a pequeñas superficies con imágenes casi monocromáticas, en un momento de la historia de Chile en que “pensar distinto y manifestarlo era riesgo de muerte”, como señala el texto que acompaña la sala en que se exponen estos afiches.

“Toda persona que sea sorprendida durante el Estado de Sitio imprimiendo o difundiendo por cualquier medio propaganda subversiva y atentatoria contra el Supremo Gobierno, sufrirá las penas contempladas por el Código de Justicia Militar para tiempos de guerra”.

Estos nuevos formatos eran baratos de producir y fáciles de descartar, la intención de estos era “pegar, comunicar y luego correr para poner al resguardo la seguridad personal”. Años de “susurro visual”, que contrastaba con la efervescencia de la UP; digamos casi un “murmullo soterrado donde técnicas y soportes se vuelven frágiles, pero con la fortaleza y potencia de un mensaje político proscrito”

Imprentas y maquinarias de impresión

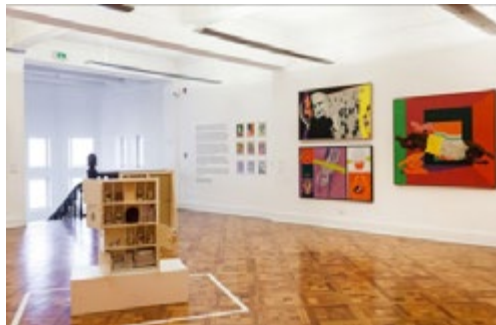
Escondidas en pequeños talleres clandestinos. En muchos casos eran personas sin ninguna experiencia previa en técnicas de impresión, que impulsadas por la necesidad de levantar un discurso de oposición al régimen militar, utilizaban el afiche como medio de expresión del descontento generalizado.

La precariedad de estas imágenes contrasta con el ingreso en los años 80's de un imaginario del consumo, que poco a poco fue sofisticando su expresión por medio de la llegada de los primeros softwares gráficos.

Se realizaron interesantes series de afiches impresos en serigrafía.

Características visuales

- *La nueva gráfica chilena tiene de influencia la gráfica cubana y el POP estadounidense.*
- *Línea de expresión llena de connotaciones latinoamericanas y arraigadas en su contexto histórico, cultural y político.*
- *Experimentación con materiales como la cerámica, el papel volantín, y con diferentes tintas y pinturas de colores vivos y puros.*
- *La educación, y la protesta contra el Estado son unos de los tópicos recurrentes.*
- *Tendencia de la síntesis formal y la abstracción geométrica que afectó la obra de algunos cartelistas y artistas gráficos del período, se debió en parte al influjo de tendencias cercanas al arte óptico y la práctica rigurosa de la abstracción que atravesó la primera mitad los años 60’.*



Bibliografía

- “Memoria Chilena” Biblioteca Nacional de Chile (2018). Antecedentes del diseño gráfico en Chile (1931-1970). Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-349186.html>*
- Denisse Espinoza A. Diario Digital “La Tercera”. (22/07/2016). Auge y desaparición del arte pop en Chile. Recuperado de <http://www2.latercera.com/noticia/auge-y-desaparicion-del-arte-pop-en-chile/>*
- Antecedentes históricos, características visuales, orígenes e influencias. (12/05/2016). n/a. Recuperado de <https://www.slideshare.net/sauvagesbouclsBoucls/cartel-cubano-nueva-grfica-chilena-estilo-retrospectivo-popart-y-opart>*

8 Diseño Cubano Post Movimiento del 26 y sus influencias del Pop Art

Autores:

De la Torre, Ana Luz

Murúa, Agustina

INTRODUCCIÓN

Esta investigación plantea el análisis del diseño cubano y sus influencias del pop art, el consumo y la necesidad, la crisis que ocasiono la revolución cubana dando a luz a un grupo de diseñadores locales que en base a las necesidad de expresarse, crearon una identidad autónoma, intentando persuadir y educar al pueblo, luego esto se formalizaría con la creación de institutos y escuelas de diseño. Por parte de la vanguardia, pop art, analizaremos la influencia que esta tuvo ya que cuba competiría comercialmente en esta época con grandes ciudades norteamericanas.

OBJETIVOS

- Conocer la transformación del diseño cubano después del movimiento del 26.
- Analizar el impacto del consumo y la influencia de la vanguardia Pop Art.

Hipótesis

- El movimiento del 26 impulsó al pueblo cubano a la libre expresión.
- Los referentes de dicho movimiento promovieron el diseño para la educación y para la persuasión.
- Las corrientes consumistas de los Estados Unidos, el nuevo polo de consumo mundial, aportó influencias del Pop Art al diseño cubano.
- Uso de la tipografía, los colores plenos y llamativos, mensaje simple y de gran impacto, el afiche como recurso gráfico.

Antecedentes

A continuación, compilamos, identificando las fuentes consultadas, información sobre el tema abordado.

Nuestra investigación involucra aspectos que van más allá del diseño gráfico pero que indirectamente conducen a el

Las vanguardias artísticas y neo vanguardias dieron lugar a los primeros marcos teóricos referenciales sobre el diseño gráfico, respondieron a la necesidad de la sociedad por dejar un mensaje a través de la pintura el arte la música que luego marcarían los caminos por los cuales el diseño comenzó a desarrollarse.

El vanguardismo, o avant-garde en francés, se refiere a las personas o a las obras experimentales e innovadoras, en particular en lo que respecta al arte, la cultura, la política, la filosofía y la literatura. Representa un empuje de los límites de lo que se acepta como la norma o statu quo, sobre todo en el ámbito cultural. La noción de la existencia del vanguardismo es considerado por algunos como una característica del modernismo, a diferencia de la posmodernidad. Muchos artistas se han alineado con el movimiento avant-garde y aún continúan haciéndolo, trazando una historia a partir del dadaísmo pasando por los situacionistas hasta artistas posmodernos como los Poetas del Lenguaje alrededor de 1981.



El Movimiento 26 de Julio (M-26-7) fue una organización política y militar cubana creada informalmente en 1953 por un grupo liderado por Fidel Castro que atacó los cuarteles del ejército en Santiago de Cuba con el fin de derrocar al dictador Fulgencio Batista. Tenía una ideología nacionalista, antiimperialista y democrática fundada en las ideas de José Martí. Fue la organización más importante entre las que participaron de la Revolución cubana.



En Cuba la tradición de la producción de carteles gana fuerza a partir de los años 60, después del triunfo de la revolución castrista.

¿Qué es el diseño para la persuasión?

El diseño para la persuasión es aquel que se crea para persuadir y convencer, a un determinado público, sobre algo o alguien de manera que el individuo hacia el que nos dirigimos piense y crea lo que nos proponemos a través de diseños audiovisuales.

Se trata de dominar al individuo, de intentar hacerlo nuestro, de que piense y haga lo que queremos, nuestro objetivo.

El individuo no debe sentirse presionado sino cómodo, debe recibir la información de manera que le sea agradable, de este modo nos aseguramos que la recuerde como algo positivo, algo que le llame la atención: una imagen impactante, agradable, un diálogo, un rótulo ingenioso, etc.

En el diseño el color adquiere un papel principal para la persuasión ya que, no contienen el mismo significado los colores oscuros que los claros dependiendo de lo que queramos mostrar y de qué queramos convencer o persuadir al receptor.

¿Qué es el diseño para la educación?

Si bien participa del diseño de información y de persuasión, tiene también elementos originales que merecen atención especial. La educación no es reducible a la transmisión de información. Esto es evidente si uno distingue educar de enseñar, el dúo enseñanza aprendizaje involucra la adquisición de habilidades y conocimientos existentes, mientras que la educación se dirige al desarrollo de las personas, eso buscaban

los revolucionarios cubanos, educar a su pueblo, y es lo que lograrían con el pasar de los años y el avance de la enseñanza del diseño y la demanda que genero el proceso de alfabetización del pueblo cubano.

Pop Art

Arte pop (en inglés, Pop art) es un movimiento artístico surgido en Reino Unido y Estados Unidos a mediados del siglo XX, inspirado en la estética de la vida cotidiana y los bienes de consumo de la época, objetos culturales, mundanos y del mundo del cine. El arte pop, como la música pop, buscaba utilizar imágenes populares en oposición a la elitista cultura existente en las Bellas Artes, separándolas de su contexto y aislándolas o combinándolas con otras,¹ además de resaltar el aspecto banal o kitsch de algún elemento cultural, a menudo a través del uso de la ironía.

Este arte es comúnmente interpretado como una reacción a los entonces dominantes ideales del Expresionismo abstracto. El arte pop y el dadaísmo exploraban los mismos sujetos, el arte pop reemplazaba los impulsos destructivos, satíricos y anárquicos del movimiento Dada. Entre los artistas considerados como precursores del movimiento pop están Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Man Ray, Max Ernst y Jean Arp. Tiene el propósito de reflejar la superficialidad de los elementos de la cultura de masas en sus obras, es decir, coge productos de consumo accesibles para todos y los representa. Con esto se destaca la inexpresión y la impersonalidad del objeto, alejándose de cualquier tipo de subjetividad del artista.

Por otro lado, la repetición es una característica que abunda en este movimiento ya que en los medios de comunicación se usa como método tanto como para crear iconos como para anestesiar a la sociedad sobre problemas graves. Por lo tanto, en este punto de la historia del arte, el arte ya no imita la vida, sino que es la vida que imita el arte o la imagen. “Nadie puede predecir hasta qué punto influye la industria de la consciencia en los individuos y qué emociones subjetivas y reacciones individuales surgirán a largo plazo.” Pop Art (Tilman Osterwold, 1992)



“Todavía me sigo interesando por las personas, sería demasiado fácil no tener interés en ellas. Es difícil no dedicarse a ellas...” Andy Warhol citado por Tilman Osterwold (1992)

“El pop art manifiesta en las obras la concepción que tiene de sí mismo como anti-arte, por lo menos en relación con el concepto tradicional: su estilo despenalizado, lo antisubjetivo, su función en la sociedad de masas y la nueva razón de ser del arte.” *Pop Art (Tilman Osterwold, 1992)*

“El procedimiento mecánico no se utiliza de una forma perfecta, sino que contiene conscientemente, partes defectuosas e inexactitudes.” *Pop Art (Tilman Osterwold, 1992)*



“Se aumenta o disminuye la dimensión de los objetos, transformando así, la percepción del observador. Lo blando se vuelve duro y lo duro blando, lo recto se curva y lo curvo se endereza, al diseño se derrite en una mezcla de formas.” *Pop Art (Tilman Osterwold, 1992)*

Pop Art en América

Esta corriente se desató como una especie de big bang en América, a raíz del poderío económico de este territorio y la llegada de artistas, y referentes de la enseñanza del diseño en Europa, que desembarcaron en América y con esa fusión se aumentó la producción de publicidad, arte, y expresión de la vida cotidiana, el deseo por el objeto industrial, el movimiento de los mercados, el consumo en su máxima expresión.

“El pop art americano se desarrolló en 4 fases en las que los artistas se enfrentaron de forma diferente a los desafíos sociales de su época. La primera es la fase pre-pop, en donde se separan del expresionismo abstracto. Después le sigue la fase del apogeo del Pop Art: surgen importantes figuras y personalidades artísticas cuyas obras se basan en la experiencia del dibujo publicitario, el diseño y el cartelismo. Los artistas elaboran conceptos independientes con los que pretendían convertir al objeto o al sujeto aislado en un portador de un mensaje general... Luego el pop art se extiende hacia la Costa Oeste y Canadá, llegando hasta Europa. La última fase está determinada por un realismo radical y mordaz, cuya mirada se dirige a las condiciones sociales en las ciudades. El realismo radical se convierte en un movimiento internacional apoyado también por iniciativas políticas.” *Pop Art (Tilman Osterwold, 1992)*

“Las técnicas de collage y el ensamblaje, la utilización de instrumentos pictóricos procedentes del mundo del consumo, la inclusión directa en el cuadro o el objeto de niveles externos de la realidad, fueron el punto de partida de los múltiples discusiones y experimentos sobre el nuevo concepto de arte.” *Pop Art (Tilman Osterwold, 1992)*
A medida que este movimiento se desarrollaba, en Cuba se luchaba por la verdadera in-

dependencia, la de la libertad de expresión y de las ideas luego del movimiento del 26 ya mencionado anteriormente, el desarrollo socio-cultural y académico de Cuba produjo que esta tuviese las herramientas adecuadas para potenciar su cultura y su turismo como una nación que competía codo a codo con los polos comerciales y turísticos de los Estados Unidos como lo son hasta hoy en día Miami y Las Vegas

Una corriente de artistas locales sintió la necesidad de ser parte de este momento y ayudaron al gobierno revolucionario a comunicar al pueblo los cambios políticos y la información sobre salud pública, educación y demás, acercando así al pueblo de Cuba a una nueva era, donde la educación, el proceso de alfabetización y el comercio internacional serían sus principales estandartes.

“El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) es una institución de Cuba dedicada a la promoción de la industria cinematográfica que fue creada en 1959, 83 días después de la Revolución Cubana.” Instituto cubano del Libro 1970-90 (Instituto Superior de Diseño, 1984). Este instituto, dirigido por Alfredo Guevara, usurpa el nombre de Cinemateca de Cuba, la cual fue creada a partir de la transformación del cine-club de la Habana (fundado por Ricardo Vison y German Puis) en Cinemateca Cuba.”

Instituto cubano del Libro 1970-90 (Instituto Superior de Diseño, 1984) CARTEL CUBANO Tipografía Técnicas de impresión Significado y contexto social Necesidades Influencias Educación I “En Cuba, la tradición de la producción de carteles ganó fuerza a partir de los años 60, después del triunfo de la revolución castrista.” INDEPENDENCIA. REVOLUCION. CAMBIO.

“...con el nuevo gobierno, fue necesaria la producción de carteles para transmitir informaciones políticas a la población y datos sobre los nuevos programas de salud.”

NECESIDAD. DEMANDA

“El instituto cubano de Arte e Industria Cinematográfica siempre apoyó la producción de carteles cinematográficos más artísticos, en contraposición al estilo comercial de los carteles americanos predominantes. Impresos en serigrafía en papel de baja calidad. EL nuevo estilo de cartel, basado en la simplicidad de las ideas unida a un uso más creativo de colores de impacto, creó una generación de nuevos diseñadores.”

ESCENCIA. ESTILO. SERIGRAFÍA. COLORES VIVOS.

“EL proceso de alfabetización de los cubanos y del posterior progreso cultural, favorecieron el desarrollo del cartel cubano y su inmediato reconocimiento mundial... EL diseño editorial también se benefició de la demanda de ediciones masivas de libros escolares.”

EDUCACIÓN. INSTITUCIONES.

“Enseñanza gratuita de los cursos de diseño de producto y gráfico... Primeros licenciados en diseño.”

“El crecimiento económico de la isla derivado del turismo y de las empresas petrolíferas, dio más trabajo a los profesionales locales.”

“El incentivo a la expresión cultural generó el florecimiento de la identidad nacional y

gran unidad con el paso del tiempo.”

“EL diseño gráfico pasó a ser el encargado de funcionar como un espejo de la cultura y de lo que sucedía en la sociedad.” Gonzalo Fargas pag 6 Latin america desing

Serigrafía

La serigrafía es el sistema de reproducción más económico, de carácter artesanal o industrial, capaz de imprimir sobre variados soportes como papel, tela, plástico o goma. Este sistema es apropiado por los hacedores del pop art en los años del auge capitalista cuando el consumismo era estilo de vida de la masa americana. También cabe destacar que fue el motor de producción del cartel cubano en sus primeros años

El proceso comienza con la selección del diseño que se imprimirá en el fotolito, el cual se transferirá a una malla de tejido tensada sobre un marco, conformando así, el shablón. El mismo se haya cubierto de una emulsión fotosensible que se vela cuando se insola el shablón, logrando transferir el diseño al mismo. En la insolación se consigue que algunos poros de la malla queden abiertos (por donde pasará la tinta) y otros cerrados (donde la emulsión se veló, no hay traspaso de tinta). Por último, se coloca el shablón sobre la superficie a imprimir y se transfiere la tinta haciendo presión con una manigueta.



“Cuando se habla del diseño gráfico, historia y evolución, es imposible olvidar y signar la influencia que ejerció en Latinoamérica y sus escuelas de diseño, la nueva gráfica cubana realizada después del triunfo del “Movimiento 26 de Julio”, que determinó el establecimiento, a partir del 1959, de una nueva estructura de gobierno en la isla de Cuba.

Mucho se ha escrito sobre la importancia que dio esa “Revolución Cubana” a la comunicación visual, y concretamente al diseño gráfico, como parte vital para el proceso de concientización, adoctrinamiento y educación de su población. Los diseñadores de esa naciente etapa, eran sujetos que no respondían a un movimiento o escuela de diseño en particular, ya que estos, en su casi totalidad, venían del mundo de la plástica. Eran contados los que habían bebido de las enseñanzas de centros esencialmente dedicados al diseño gráfico, siendo su gran mayoría diseñadores empíricos, que ante la urgencia del momento de encontrar novedosas formas de expresión para comunicar, volcaron su mirada hacia la gráfica más avanzada que se materializaba en algunos países socialistas y capitalistas, dentro de ese esquema de bipolaridad que caracterizó el siglo XX.” Historia y Teoría del Diseño Latinoamericano, recuperado de (<http://historiadeldiseno-latinoamericano.blogspot.com.ar/2014/05/historia-del-diseno-cuba.html>)



“En Cuba durante el periodo de la República, entre 1902 y 1958, artistas de la plásti-

cas y dibujantes publicitarios le impregnaron al diseño gráfico del cartel elementos y configuraciones artísticas de las influencias de las vanguardias pictóricas, como: art nouveau, art deco y el cubismo; se puede afirmar que el cartel con una auténtica función social comunicativa, para: persuadir, exhortar y sugerir.” El cartel en Cuba. República y Revolución, recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos88/cartel-cuba-republica-y-revolucion/cartel-cuba-republica-y-revolucion.shtml>

“Empleado en tres principales funciones: publicidad comercial, promoción de espectáculos públicos y campañas electorales; sus mensajes respondieron a pretensiones de propietarios de recintos para espectáculos y de comercios; interesados en aumentar sus ganancias, así como a las campañas demagógicas de funcionarios públicos; quienes financiaban su realización artística y reproducción.” El cartel en Cuba. República y Revolución, recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos88/cartel-cuba-republica-y-revolucion/cartel-cuba-republica-y-revolucion.shtml>

“Las nuevas revelaciones se mostraron en incipientes manifestaciones de carteles políticos, como el del: 1 de mayo. 1959, diseñados por Oscar Moriña, con marcadas influencias del realismo, conocidas por “Brazo Fuerte”; reproducidos en un taller de serigrafía de la Confederación de Trabajadores de Cuba (CTC).” El cartel en Cuba. República y Revolución, recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos88/cartel-cuba-republica-y-revolucion/cartel-cuba-republica-y-revolucion.shtml> “A principio de la década de los sesenta, el ICAIC auspició la creación del grupo de experimentación sonora... para la creación de música para documentos y películas. Con esto se pretendía relanzar la perspectiva de la música cubana fuera de los criterios del mercado.” Instituto cubano del Libro 1970-90 (Instituto Superior de Diseño, 1984) “con el nuevo gobierno, fue necesaria la producción de carteles para transmitir informaciones políticas a la población y datos sobre los nuevos programas de salud”

“el instituto cubano de arte e industria cinematográfico, siempre apoyo la producción de carteles cinematográficos más artísticos en contraposición al estilo comercial de los carteles americanos predominantes. Impresos en serigrafía en papel de baja calidad. El nuevo estilo de cartel, basado en la simplicidad de las ideas, unida a un uso más creativo de los colores de impacto, creo una generación de nuevos diseñadores”

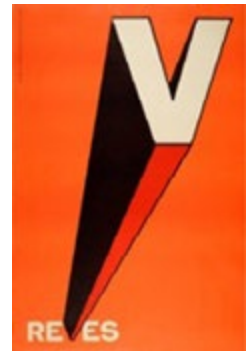
“el proceso de alfabetización de los cubanos y el posterior progreso cultural favorecieron el desarrollo del cartel cubano y si inmediato reconocimiento mundial. El diseño editorial también se benefició de la demanda de ediciones masivas de libros escolares.

Felix Beltran

En 1953 cuando Félix Beltrán tenía 15 años, en La Habana un ejecutivo de McCann Erickson, una agencia de publicidad, le pidió que le mostrara sus trabajos, le parecieron interesantes y lo invitó como practicante. Aquí trabaja durante tres años rodeado de personas atraídas a la pintura, música, literatura, en definitiva a la cultura en su sentido más amplio, que eran invitadas de vez en vez para conocer los trabajos producidos en la agencia. Durante estos años en McCann Erickson estudiaba en la revista Graphis los trabajos que se publicaban, ese estudio era condicionado por los directivos de la agencia, la cual considera su primera escuela de diseño. En esta misma publicación encuentra a sus primeras fuentes de influencia como Raymond Savignac, André Francois, Donald Brun, Josef Müller-Brockman, Jovani Pintori, Herbert Bayer, entre otros. Este paso por McCann Erckson, por la publicidad, ha sido la base de su postura ante la comunicación, como dice: “de esta época formativa aprendí que la publicidad debe de ser muy práctica y está fue para mí la raíz de una posición funcionalista; no se trataba, ni se trata, de ideas interesantes o plasmadas estéticamente, sino de establecer una comunicación práctica con el público.” A través de las publicaciones se percata que había una escuela relativamente reciente en Nueva York, The School of Visual Arts, y que los maestros eran diseñadores destacados. Así que en 1956 decidió viajar a Nueva York. Al mes de estar instalado en Nueva York ingresa a estudiar en esa escuela con profesores como Ivan Chermayeff, Bob Gill, George Tscherny y Henry Wolf. Fuera de las aulas con Herbert Bayer, Lester Beall, Will Burtin, Paul Rand y Herbert Matter, del cual fue asistente parcial durante varios años. Su etapa en Nueva York, durante parte de los años cincuenta y sesenta, fue decisiva para su educación, su principal lección, fuera y dentro de las aulas, fue el sentido funcional del diseño.

[2] paperback 06 TERESA CAMACHO | FÉLIX BELTRÁN EN EL DISEÑO O EL DISEÑO EN FÉLIX BELTRÁN

Durante esta etapa en el diseño gráfico en Estados Unidos de América, como lo menciona Richard Hollis, se encuentran los mejores diseñadores impartiendo clases, lo que trae como consecuencia la integración de las ideas del período pionero del diseño gráfico europeo con el pragmatismo de esta nación dando como resultado un diseño que cumple con las exigencias del mercado sin descuidar la función estética. Al final de los años cincuenta, se consolida un núcleo de apoyo a la Revolución Cubana, del cual fue fundador. Durante esta primera estancia en Nueva York se empieza a formar la Revolución Cubana, movimiento que siempre apoyó y por el cual en 1962 deja esta ciudad y el reconocimiento que ya había adquirido. Enric Satué menciona que conforme a las nuevas circunstan-



cias políticas surgió la necesidad de explicar, informar, enseñar, proponer, recordar, provocar, etc, a la comunidad y el diseño gráfico fue una de las herramientas más solicitadas. No olvidemos que se da una centralización estatal en los ámbitos económico, político, industrial y cultural, además se da el surgimiento de planes para satisfacer las necesidades básicas de la población.

Los especialistas consideran que los años de 1965 a 1975 son los más importantes en el diseño gráfico cubano. Fue en esta etapa cuando se alcanza una demanda descomunal de la comunicación. Félix Beltrán regresa a La Habana con el propósito de aportar desde su experiencia a esa sociedad que se transformaba con la Revolución. A su regreso empieza a trabajar en la Editorial Nacional de Cuba, con Alejo Carpentier, en 1963 se inicia como docente en la Escuela de Diseño Industrial y para 1964 introduce el curso básico de diseño. Para él la docencia es un medio por el cual aporta a los estudiantes su experiencia e inculca la importancia de las implicaciones sociales del diseño, y del que obtiene un constante aprendizaje.

En 1965 obtiene una beca para estudiar en la Escuela Superior de Arte en París, la cual abandona después de unos meses por aceptar la oferta de trabajar en Madrid, ciudad en la que permanece un año y estudia dibujo del natural en el Círculo de Bellas Artes. Regresa nuevamente a La Habana

Eduardo Muñoz Bachs

Nació en Valencia, España, el 4 de diciembre de 1937 y se trasladó a Cuba desde pequeño.

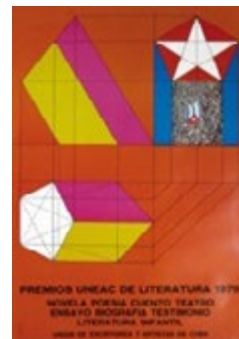
Comenzó a trabajar en publicidad en la década del cincuenta y en 1960 empezó a trabajar en el ICAIC como diseñador en el departamento de Dibujos animados. En 1961 diseña el cartel de la primera película realizada por la revolución cubana; “Historias de la Revolución” del director Tomás Gutiérrez Alea.



Héctor Villaverde sobre la cartelística de Bachs publicada en el Suplemento cultural del Diario de Xalapa expresa que:

“Curiosamente en este primer cartel de Bachs, que realizó a solicitud del propio Gutiérrez Alea, el autor utiliza una foto en blanco y negro de una escena del filme impresa en offset, algo que no repetirá nunca más en su producción cartelística. Su estilo es lo más distante del realismo fotográfico que podemos imaginar; su personal uso del color extrae todas las posibilidades que permite la técnica de la serigrafía. Por otra parte su modo de reflejar el filme se aparta del Cartel realista-comercial que predominaba en Cuba en los años cincuenta y nos ofrece en cada cartel su reinterpretación propia del filme y finalmente su nueva versión llena de encanto y fantasía.”

Héctor Villaverde Afú, nació el 29 de enero de 1939, en La Habana, Cuba. Estudió dibujo comercial en La Habana y diseño gráfico en la Academia Superior de Bellas Artes, Varsovia, Polonia. Su actividad profesional la desarrolla como diseñador gráfico en diferentes publicaciones en Cuba.



Conclusión

El movimiento del 26, generó una crisis en el pueblo cubano, crisis que significó cambio, mientras el diseño estaba ahí listo para ser ejecutado provocando un florecimiento visible de la identidad nacional, también la gran unidad cultural en el paso del tiempo pese a los procesos de colonización, dieron un resultado positivo que se manifestó en las obras de los artistas cubanos, que por petición de los revolucionarios dieron utilidad a estas obras y estos mecanismos formaron el diseño del cartel cubano, que fue sin duda alguna el estandarte de la revolución, con un estilo único impulsado por los procesos de alfabetización y respondiendo a esta demanda, innovando con avances en las técnicas de impresión, se fundieron en escuelas e institutos que acabaron por formalizar un diseño único sin precedentes pero con grandes influencias sociales y culturales. “El diseño gráfico encargado de funcionar como un espejo de la cultura y de lo que sucedía en la sociedad” *Gonzalo Fargas pag 6*

Bibliografía

El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días. Enric Satue.

Latin america graphic design

WEBGRAFIA:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Vanguardismo>

<http://www.infolio.es/paperback/articulos/camacho/beltran.pdf>

<http://www.granma.cu/cultura/2017-09-08/el-sello-inconfundible-de-eduardo-munoz-bachs-08-09-2017-21-09-25>

9 Modernismo brasileño

Autores:

Marinero, Nicolás

Palacios, Emilia

Caparrós, Nadia

PROBLEMA

Se busca investigar cuál es la vanguardia que caracteriza al diseño y el arte de Brasil, si es propia y generada en el mismo país o si se basa en diseños y obras ya existentes o con autores de distintas nacionalidades.

Si bien se sabe y a la vista está que la vanguardia que caracteriza a Brasil es el cubismo, investigando sobre este tema, se descubre que Brasil, al ser un país muy rico en conocimientos jóvenes y muy audaz, generó su propia vanguardia que lo caracteriza del resto de los países latinoamericanos.

Para comenzar con este proyecto de investigación, vamos a ver primero un poco la historia del diseño y del arte en Brasil desde sus comienzos.

Historia del diseño en Brasil

Para una mejor comprensión de este largo período de 50 años, adoptamos el siguiente modo de periodización de la historia económica brasileña:

- *1950 a 1979, período de industrialización y urbanización aceleradas y de gran crecimiento de la economía;*
- *1980 a 1990, la llamada “década perdida” de la economía brasileña, período de estancamiento y de altos índices inflacionarios;*
- *1990 en adelante, época en la que prevalece una política neoliberal, con la venta de gran parte del patrimonio público, la concentración de capital y las bajas inversiones en obras públicas.*

En 1964 se instauró en Brasil una dictadura militar que duró 21 años y que tuvo consecuencias inmediatas en el plano del diseño, sobre todo en los movimientos de resistencia a los gobiernos autoritarios. Este tema será desarrollado de manera especial.

Se procura presentar un amplio panorama de estos períodos con mención a varias actividades en el campo del proyecto: de la industria editorial y fonográfica para la comunicación de masas; de los elementos urbanos hasta la historia de los electrodomésticos y muebles. Obviamente, se omiten ciertos hechos.

De 1950 a 1979 se acelera la industrialización, la urbanización y el crecimiento económico.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Brasil quedó como país alineado con los EE.UU. El Estado Nuevo, dictadura implantada en 1937, llegó a su fin con la renuncia de Getúlio Vargas en 1945. El gobierno siguiente, de Marechal Eurico Gaspar Dutra, redujo el mandato presidencial de seis a cinco años y estableció elecciones directas en 1950; fueron ganadas por el ex presidente Vargas, quien promovió la expansión industrial como proyecto político del Estado.

Desde el punto de vista del diseño, los años cincuenta fueron auspiciosos. La industria de bienes de capital y de consumo recibió, a partir de dicho período, fuertes apoyos. La implantación de la Compañía Siderúrgica Nacional (1946) y de Petrobras (compañía estatal de petróleo, 1953) auguraba posibilidades de autonomía en la producción de insumos básicos necesarios para el parque industrial. En 1956, asumió (después de una nueva tentativa de golpe de Estado) el presidente Juscelino Kubitschek, quien propuso la mudanza de la capital de Brasil hacia el centro geográfico del territorio (Brasilia) y estableció el Plan de Metas. Fundó un programa nacional desarrollista que expandió

enormemente la industrialización del país y alcanzó resultados significativos en las áreas de energía, transporte, alimentación, industrias de base y educación. Para alcanzar todas esas metas, el gobierno, además de realizar inversiones propias, abrió el país a industrias extranjeras de bienes de consumo durables, entre las cuales estaban las fábricas de automóviles.

La creciente clase media urbana se veía reflejada en los EE.UU., donde la fiebre del consumo, que provoca la obsolescencia simbólica de los productos, no era incompatible con el llamado “bom design” o good design. La ampliación del mercado consumidor, urbano e identificado con el modelo norteamericano, promovido, sobre todo, por el cine y por la existencia de un gran número de industrias de bienes de consumo, hacía previsible un creciente mercado de trabajo para los diseñadores.



La década del '50 fue un período de importantes innovaciones ligadas al clima modernizador que transformaba la economía y la sociedad. Hasta aquel momento no había educación formal para los diseñadores. Los profesionales, generalmente autodidactas, entraban en el área por vías muy diversas, como la ilustración, la publicidad, las artes plásticas, la arquitectura o la propia experiencia fabril.

Es preciso destacar que entre los años 1947 y 1954, Sao Paulo –capital industrial de Brasil– vivía un gran aggiornamento cultural. Se crearon dos museos: el Museo de Arte de Sao Paulo (1947), fundado por Assis Chateaubriand, magnate de las comunicaciones, propietario de Diários Associados, y el Museo de Arte Moderno (1948), fundado por el industrial Francisco Matarazzo. Ambas instituciones apostaban a la abstracción formal y geométrica. Matarazzo colaboró con la creación de la I Bienal de São Paulo (1951), que tomó partido por el arte moderno, y trajo a Brasil artistas como Alexander Calder y Max Bill. Matarazzo también presidió el comité de conmemoración del IV Centenario de la ciudad de San Pablo (1954), que marcó un giro cultural en la ciudad. Siguiendo esta misma tendencia modernizadora, en Río de Janeiro (entonces capital de la República) se fundó el Museo de Arte Moderno en 1948.

Figura 1:
Museo de Arte de Sao
Paulo (1947)
Assis Chateaubriand



Figura 1

Figura 2:
Museo de Arte Moderno
(1948)
Francisco Matarazzo



Figura 2

En San Pablo, las bienales de Arte, el IV Centenario y las otras manifestaciones culturales del periodo significaron trabajo para diseñadores gráficos comprometidos con el concretismo, movimiento que trajo el constructivismo a Brasil y que postulaba un enfoque racional-sistemático como procedimiento artístico. Algunas de estas personalidades pasaron por la primera escuela de diseño: el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), que funcionó desde 1951 a 1953 en el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP). Con esa escuela, el crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi, su director, esperaba establecer relaciones entre las industrias de bienes de consumo paulistas y sus jóvenes estudiantes, lo que finalmente no sucedió. Algunos de los que se formaron en esa escuela –Emilie Chamie, Alexandre Wollner, Estella Aronis, Ludovico Martino, Antonio Maluft y Mauricio Nogueira Lima- trabajaron constantemente en el campo del diseño gráfico.

En la comunicación de masas, a la radio (que existía desde los años veinte) poderoso instrumento de alcance nacional de comunicación y publicidad en un país con un alto porcentaje de analfabetos, se le sumó la televisión (1951) por medio de la gran cadena de diarios y revistas Diários Associados. Con ello, se ampliaron enormemente los canales para la promoción de productos que alcanzaría a los nuevos consumidores de las ciudades.

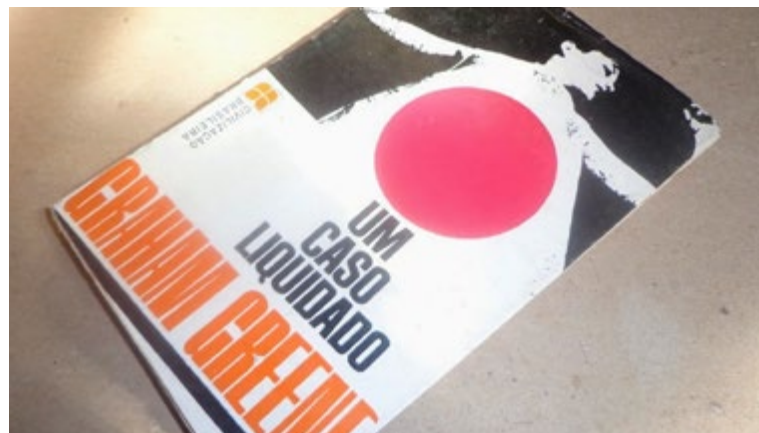
La arquitectura moderna brasileña también se extendió a partir de la década de los '40. Atendiendo las demandas de entes públicos y privados, reflejó la modernización de las elites brasileñas, y culminó con el proyecto y la construcción de Brasilia (1956-60). Arquitectos y artistas no académicos lanzaron sus iniciativas para producir muebles, organizándose en pequeños grupos o en fábricas de cierto porte. Su producción dialogaba con la creación moderna internacional, que alcanzó notables resultados formales y que fueron adoptados por las clases medias cultas que buscaban actualizarse.

Las artes gráficas, extremadamente marcadas por los movimientos concretistas de Sao Pablo y neoconcretista de Río De Janeiro, y que también mostraban familiaridad con otras matrices formales, se desarrollaron en el campo de las marcas, de las tapas para la industria fonográfica y de los proyectos editoriales, no sólo de libros y revistas, sino también de diarios.

En el área fonográfica, a partir de la década de los '50 las empresas discográficas en Brasil, empezaron a sustituir los sobres genéricos de papel madera por tapas personalizadas, lo que generó la necesidad de contratación de artistas gráficos freelancers. Entre los pioneros de esta área se pueden citar la dupla Joselito e Mafra (fotógrafo) y el argentino Páez Torres. A partir de la década de los '60, las tapas de discos se consolidaron como verdadero mercado para los profesionales.



En lo que se refiere a proyectos editoriales, desde 1954 hasta 1961, un grupo de jóvenes intelectuales de Recife, autodenominado El gráfico Amador (O Gráfico Amador), produjo más de 30 libros con tratamiento gráfico cuidado. Editados en tirajes reducidos e impresos en una pequeña imprenta, son considerados referentes del diseño gráfico editorial moderno de Brasil. En el período de 1950 a 1960, la industria gráfica creció 143 %, gracias sobre todo a su reequipamiento en el exterior durante el gobierno de Juscelino Kubitschek. Entre 1955 y 1962, la producción brasileña de libros se triplicó, incorporó artistas gráficos de varias “escuelas” visuales. El caso de Editora Civilização Brasileira, que acogía a autores de izquierda, fue ejemplar: renovó la imagen de las tapas con el trabajo del artista austríaco Eugenio Hirsch y, posteriormente, de Marius Lauritzen Bern.



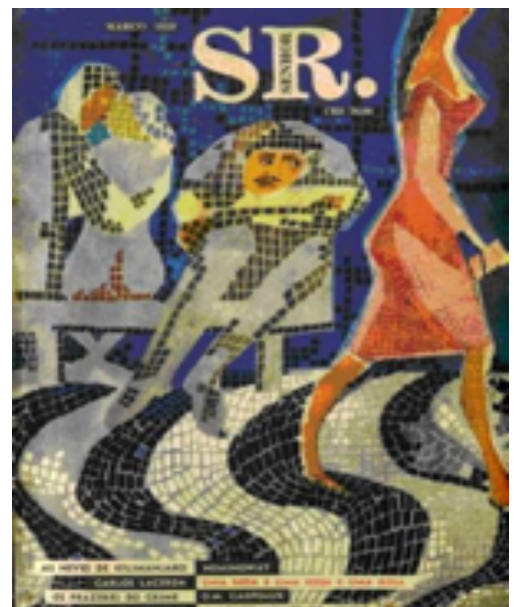
El diario Última Hora fue creado en 1951 para dar sustento a la política trabajadora del segundo gobierno del presidente Getúlio Vargas, entonces expuesto a hostilidades de la gran prensa nacional. Su propietario, Samuel Wainer contrató a un diagramador paraguayo, André Guevara, que singularizó el diario diseñando el logotipo, impreso en azul, y resaltó gráficamente las secciones temáticas originales que fueron surgiendo del proyecto editorial de la publicación. El diario superó, en 1952, la tirada de 100.000 ejemplares, número significativo para la época.



En 1956, fue el Jornal do Brasil el que incorporó un nuevo proyecto gráfico elaborado por Reynaldo Jardim y Amílcar de Castro. Los principales recursos adoptados por el proyecto fueron la asimetría y el contraste entre los elementos verticales y horizontales. La tipografía, estandarizada en la fuente Bodoni, se diversificó en tamaño y peso, lo que facilitó la jerarquización del contenido editorial. La fotografía se alió a las nuevas técnicas

de edición periodística, ofreciendo al lector una síntesis visual de la noticia. Inspirado por el concretismo, Amílcar abusó de los espacios en blanco, al separar las columnas y eliminar las líneas que antes las dividían. La modernidad de los movimientos constructivos ganó cuerpo en la cultura de masas.

En el área editorial, la revista Senhor, surgida en Río de Janeiro en 1959, en un contexto político de libertad de expresión y de nuevas experiencias culturales y visuales, promovió grandes innovaciones. Su proyecto gráfico estuvo a cargo del artista plástico Carlos Scliar, que concibió una revista para un público culturalmente sofisticado y de alto poder adquisitivo. La diagramación era flexible y usaba innovaciones gráficas como fotos en alto contraste, y recortes osados en las imágenes, además de generosos espacios en blanco. Algunos de esos recursos fueron usados con intensidad a partir de la década del '80.

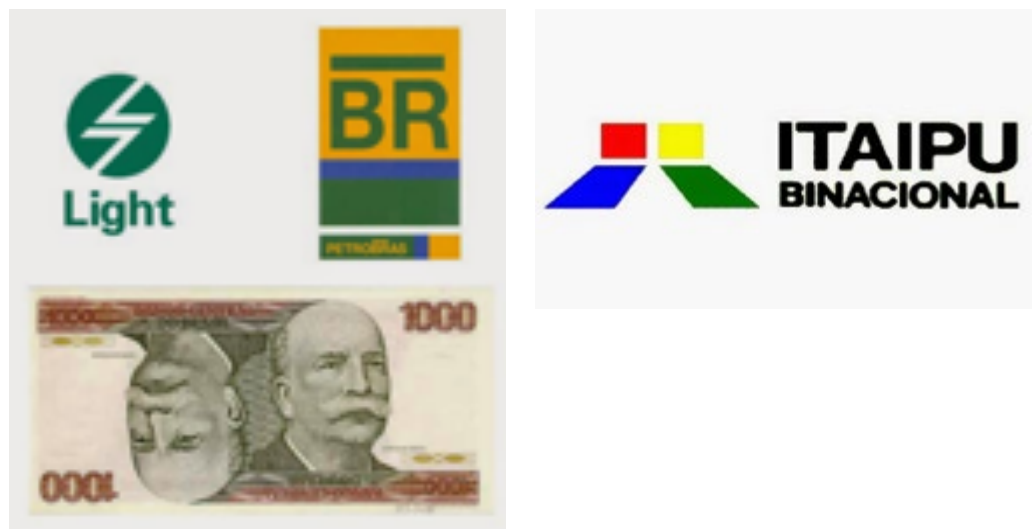


En este cuadro, en 1958 se fundó en Sao Paulo el estudio Forminform, que reunió a los artistas plásticos Geraldo de Barros y Ruben Martins, al diseñador Alexandre Wollner y al socio administrador Walter Macedo. A este grupo se sumó el alemán Karl Heinz Bergmiller que, como Alexandre Wollner, era exestudiante de HfG Ulm. El equipo consiguió una significativa cartera de clientes. Sobre todo en el área gráfica, pero también en envases y en algunos productos industriales.

Cabe destacar que en Sao Paulo se creó en 1963 la primera agencia dedicada al diseño estructural y comunicacional de embalajes, DIL, siglas de Diseño Industrial Limitada. Tomaron influencias del Art Nouveau y de patrones eclécticos adoptados en los embalajes norteamericanos.

El diseño se puso al servicio del Estado y al de la contracultura. En este período el país vivió amenazas constantes contra las frágiles instituciones democráticas, hasta que el 31 de marzo de 1964 los militares destituyeron al presidente Joao Goulart y dieron inicio a una dictadura que perduró durante dos décadas.

Las empresas estatales ya existentes, como Petrobras, modernizaron su imagen y ampliaron su producción. El estudio de Aloísio Magalhães, Programação Visual Desenho Industrial (PVDI), con sede en Río de Janeiro, desarrolló en este período una serie de trabajos para el estado, como el diseño de los nuevos billetes (1966); la marca del Ministerio de las Relaciones Exteriores, de Light (1966), la nueva identidad de Petrobras (1970) y la hidroeléctrica Itaipu (1974), proyecto binacional entre Argentina y Brasil. Industrias privadas y bancas también pasaron a ser clientes de este estudio, sobre todo en el área gráfica.



En los diez años que van desde los mediados de la década de los '60 hasta mediados de la década de los '70, el sistema bancario brasileño mostró enorme vitalidad. En este período, las identidades visuales de por lo menos 7 bancos fueron creadas por Aloísio Magalhães y por Alexander Wollner.



En Sao Paulo, el estudio Cauduro e Martino abrió sus puertas en 1964 para atender a clientes en las áreas de arquitectura, diseño de productos e identidad corporativa. Una de las primeras empresas para las cuales desarrolló un programa de identidad visual y señalización fue la Compañía (estatal) de Energía de Sao Paulo, en 1966. Inmediatamente después, trabajó para el grupo Villares, siderúrgica brasileña y fabricante de ascensores. Este es un caso peculiar, en el que una empresa privada brasileña de alta tecnología invirtió en diseño: no sólo el diseño de identidad corporativa sino también de ascensores, de programas internos de señalización y planteamiento de su fábrica.



La editorial Abril se convirtió en el mayor grupo editorial brasileño en los años '60 aunque no estaba vinculada a ningún diario; lo logró sólo con sus revistas dirigidas a públicos específicos como el femenino (revista Claudia, 1961), los propietarios de autos (revista Quattro Rodas, 1968) y también la llamada revista semanal de información y variedades (revista Veja, 1968). En el año 1966 surgió la revista Realidade, con un tiraje inicial de 150 mil ejemplares (en poco más de 6 meses llegó a 458 mil, número significativo en Brasil, país con gran cantidad de analfabetos). El proyecto se inspiró en revistas de otros países, como la francesa Paris Match y las alemanas Stern y Tewn. Presentaba diagramación limpia y hacía de la fotografía un elemento de información tan importante como el texto. Los diarios también se modernizaron y en Sao Paulo, en 1966, se lanzó el Diario de la Tarde, con gran innovación en el uso de la fotografía, principalmente en la primera página, que ganó el nombre de “capa-afiche”. Las imágenes recibieron espacio e importancia en igual o mayor medida que el contenido editorial, lo que daba de la importancia que la cultura visual –vía televisión- tenía en Brasil.



Al mismo tiempo que la industria cultural se expandía, surgían movimientos sociales y artísticos que se oponían a la dictadura militar. Artistas gráficos realizaron proyectos para el teatro, la música y el cine contestatarios, cuyo público principal consistía en la población universitaria que crecía extraordinariamente. Uno de esos artistas fue Rogeiri Duarte, que en 1963 creó, entre otros trabajos, el cartel para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, película de Glauber Rocha, director relacionado con el movimiento que fue conocido como Cinema Novo. Al final de la década del '60 y durante la década de los '70, Duarte creó algunas tapas para discos de exponentes de Tropicália, como Caetano Veloso y Gilberto Gil, entre otros, apropiándose de elementos de la cultura pop internacional.



En la cultura visual brasileña, éste fue un momento de intensa apropiación de referencias externas, que quebró con los patrones constructivos heredados del concretismo y a la fuerte influencia de la gráfica suizo-alemana en Brasil. El diseño probó una serie de nuevos elementos formales provenientes de fuentes tan diversas como el pop-art, la psicodelia, el op-art y el revival de la tipografía y del estudio gráfico del art nouveau.

El diseño de la esfera cultural

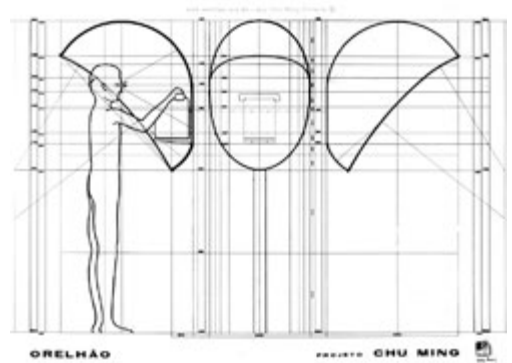
Al inicio de los años '70 y en respuesta a la represión, surgieron varios diarios alternativos, que reunían a periodistas y artistas gráficos de oposición al régimen militar. Algunos privilegiaron cuestiones culturales y comportamentales y estaban vinculados a grupos sociales o políticos específicos; otros reunían personas con distintas concepciones político-culturales. Los proyectos gráficos de estos grupos eran distintos: algunos reproducían patrones de publicación internacional mientras que otros creaban internamente sus propios proyectos.

Una iniciativa con aires contraculturales que merece ser mencionada en el área de la enseñanza en el Instituto de Artes y Decoración: iade (con minúsculas, en referencia a la tipografía bauhausiana), escuela fundada en 1960, en Sao Paulo, como un curso de decoración, pero a partir de 1965 se dedicó a diseñar objetos y gráfica para alumnos de nivel secundario. El curso era de carácter experimental y tuvo su auge en 1968, año emblemático por la reacción al sistema de enseñanza, que encontró en esa escuela un ambiente propicio de libertad y quiebre de las fronteras disciplinares.

Las ciudades: *circulación y mobiliario urbano*

Se realizaron obras significativas en algunas grandes ciudades brasileñas, tratando de responder tardíamente al enorme crecimiento urbano de los 15 años anteriores. En Sao Paulo (1974) y en Río de Janeiro (1979) se inauguraron líneas de metro (subterráneos), como resultado de proyectos de ingeniería nacional. Los vagones, la identidad visual, el sistema de señalización y los aspectos ligados a los puntos de venta de los pasajes, integraron proyectos específicos dentro del diseño. En Río de Janeiro y en Sao Paulo, los vagones fueron diseñados por el equipo de Roberto Verschleisser.

La mejora en el transporte público y de la comunicación era un imperativo en las grandes ciudades brasileñas. Las empresas de telefonía, todas estatales, no daban abasto a la demanda de líneas residenciales y comerciales, pero implementaron en ese período una red de cabinas telefónicas. En San Paulo, en el año 1971, la arquitecta Chu Ming Silveira, funcionaria de la Compañía Telefónica Brasileña, proyectó el equipamiento ovoide, de fibra de vidrio, bautizado por la población como de “orelhão”, que en pocos años se extendió por todo Brasil.



De la crisis a la globalización 1980-1990

Los años '80, que muchos llamaron la “década perdida”, marcaron el declive del crecimiento económico de los 30 años anteriores. Brasil cambió de aspecto. De ser un país predominante rural, pasó a tener un perfil industrial y urbano. A comienzos de la década, la población de las ciudades sumaba 80 millones de personas, sobre un total de 120 millones de brasileños.

Los diseñadores ya eran muchos, formados por los cursos de diseño industrial que habían sido creados a lo largo de las décadas del '60 y del '70. La primera asociación profesional, la ABDI, se encargó de difundir el diseño, pero no de defenderlo como una nueva categoría profesional.

Mientras tanto, los diseñadores de esta generación –muchos eran arquitectos de formación– percibían que tenían que crear su propio trabajo, transformarse en emprendedores. Algunos de ellos debían enfrentar, también, el desafío de proyectar y producir sin volver sus productos inaccesibles para la clase media, que estaba cada vez más empobrecida.

En 1978 se abrió una tienda que luego se transformó en una cadena: Tok Stok (especie de Ikea brasileña que pretendía ser una alternativa para la clase media local), que apostó a diseños limpios a precios razonables.

TOK & STOK



Fúlvio Nanni y Carlos Motta son ejemplos de esta postura que remite a William Morris y al Arts and Crafts, sólo que desprovista de su fundamentación utópica. Objetos que eran sobre todo domésticos, en pequeña escala, comenzaron a ser vendidos en galerías de arte y diseño a precios altos y destinados al as clases más privilegiadas.

La renovación del sistema bancario hizo emerger como potencias a Bradesco y a Itaú, que invirtieron, cada uno a su modo, en la identidad corporativa por medio de la arquitectura, la identidad visual y sus aplicaciones, el diseño de talones de cheques y el diseño de los cajeros automáticos.

La globalización al mando 1999

A partir de los años noventa, el gobierno de Fernando Collor de Mello, primer presidente electo por sufragio universal después de la dictadura, abrió la importación de productos industrializados. La política neoliberal entro en escena. Los estudios de diseñadores que antes se habían vuelto hacia proyectos estratégicos, como GAPP, que había realizado los proyectos de los metros (subterráneos) de Sao Paulo y llevado a cabo el proyecto de restauración de trenes de líneas públicas.

La entrada de productos extranjeros y la internacionalización de empresas acentuaron el papel relevante de los embalajes, lo que aumentó el dominio del diseño gráfico y el crecimiento de este campo como área específica. Se dio mayor importancia a las marcas y su gestión (el branding), y cada vez menos a la producción: esto amplió el mercado del diseño gráfico en el país. Además, la competencia exacerbada entre grupos, nacionales e internacionales obligo a las empresas a buscar nuevos instrumentos de comunicación. Apareció la necesidad obsesiva de la marca, adoptada también por el pequeño comerciante, la pequeña industria y los pequeños prestadores de servicios.

Sin embargo, ese mercado fue amenazado por la aparición de grandes estudios de diseño norteamericano y europeos; fue el caso del cambio de programas de identidad de Varig y de Bradesco, realizado por Landor. Dicha amenaza hizo surgir la necesidad de defensa del mercado interno de profesionales. Fue el 1989 donde se creó la Asociación de Diseñadores Gráficos de Brasil (ADG) con sede en Sao Paulo, que en el año de 1992 inauguró la I Bienal de Diseño Gráfico, que se transformó en el termómetro de la producción brasileña en esa área. Desde este periodo en adelante, se intensifico el debate en torno de cuestiones como la “identidad brasileña” en el diseño, característico de la postura de la globalización, que preconiza el fortalecimiento de las identidades regionales, generalmente pastiches de hábitos locales. Dicha identidad opera como un pedido de protección del mercado profesional contra la presencia extrema. En esa década se dio el fenómeno de crecimiento desenfrenado de los cursos de enseñanza superior de diseño, cada vez más institutos privados, en general de cuestionable calidad. La educación de diseño se volvió, antes que nada, un negocio y, siguiendo el rumbo de lo “global”, se instalaron en Brasil, a partir del 2002, escuelas vocacionales extranjeras de diseño, como la Miami Ad School o el Instituto Europeo de Diseño.



La creación de editoriales dedicadas a la publicación de libros de diseño indica que la producción de conocimiento y el registro de los trabajos del área comenzaron a ganar espacio en el país, y atendieron al creciente mercado de enseñanza del diseño, que hoy tiene más de trescientos cursos universitarios privados.

Los años noventa ven surgir el personaje del diseñador internacional. Quien ocupa ese lugar en el diseño brasileño es Guto Indio da Costa, que trabaja con multinacionales como Dako/GE, en el proyecto de electrodomésticos, y JC Decaux en el mobiliario urbano.

Hubo, también, empresas brasileñas que se volvieron multinacionales, como Marcopolo, de ómnibus. La empresa viene produciendo una serie desde 1949, año de su fundación. Las carrocerías son montadas sobre chasis Volvo, Scania, Mercedes Benz o Volkswagen. La empresa desarrolló los ómnibus biarticulables urbanos de varias ciudades brasileñas.

La producción brasileña se volvió, a lo largo de cincuenta años, muy diversificada. Desafortunadamente, en estos cincuenta años son raros los casos en que los diseñadores fueron convocados para apoyar iniciativas y enfrentar cuestiones vitales para la sociedad brasileña.

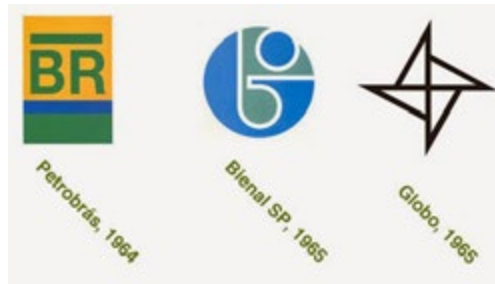


En el área de salud, pocas veces fueron desarrollados equipamientos para atender a la red pública. Es importante mencionar el equipo de diseño del Hospital Sarah Kubitschek, que desarrolló una serie de aparatos para rehabilitación motora, entre ellos una cama especial para tratamientos traumatológicos. Pocas también fueron las oportunidades que los diseñadores tuvieron de actuar en las ciudades; en equipamientos públicos; en el sistema de transportes urbanos; en las viviendas populares: todo dentro de la esfera del estado.

Exponentes del Diseño en Brasil

Aloísio Magalhães

Formado en derecho, trabajó siempre inclinado hacia las artes, pintura, grabado, artes visuales. Promotor y catedrático del naciente diseño en Brasil, con una visión extremadamente orientada al funcionalismo.



Alexandre Wollner

Comenzó sus estudios con el curso de diseño visual en el Instituto de Diseño Contemporáneo en Sao Paulo. De inclinación constructivista, estudió en la Escuela Superior de la Forma, en Alemania. A su regreso creó la primera consultoría de diseño de Brasil: Forma-Informar. En su trayectoria hizo hincapié sobre la importancia del proceso de creación, ejecución e implementación de sistemas de identidad visual.



Cubismo

El cubismo fue un movimiento artístico desarrollado en 1907, nacido en Francia y encabezado por Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Robert Delaunay, Juan Gris, María Blanchard y Guillaume Apollinaire. Es una tendencia esencial, pues da pie al resto de las vanguardias europeas del siglo XX. No se trata de un ismo más, sino de la ruptura definitiva con la pintura tradicional.

El término cubismo fue acuñado por el crítico francés Louis Vauxcelles, el mismo que había bautizado a los fauvistas motejándolos de fauves (fieras); en el caso de Braque y sus pinturas de L'Estaque, Vauxcelles dijo, despectivamente, que era una pintura compuesta por «pequeños cubos». Se originó así el concepto de «cubismo». El cubismo literario es otra rama que se expresa con poesías cuya estructura forma figuras o imágenes que ejemplifican el tema, la rima es opcional y no tienen una métrica específica ni se organizan en versos.

Características

El cubismo es considerado la primera vanguardia, ya que rompe con el último estatuto renacentista vigente a principios del siglo XX, la perspectiva. En los cuadros cubistas, desaparece la perspectiva tradicional. Trata las formas de la naturaleza por medio de figuras geométricas, fragmentando líneas y superficies. Se adopta así la llamada «perspectiva múltiple»: se representan todas las partes de un objeto en un mismo plano. La representación del mundo en donde pasaba a no tener ningún compromiso con la apariencia de las cosas desde un punto de vista determinado, sino con lo que se sabe de ellas. Por eso aparecían al mismo tiempo y en el mismo plano vistas diversas del objeto: por ejemplo, se representa de frente y de perfil; en un rostro humano, la nariz está de perfil y el ojo de frente; una botella aparece en su corte vertical y su corte horizontal. Ya no existe un punto de vista único. No hay sensación de profundidad. Los detalles se suprimen, y a veces acaba representando el objeto por un solo aspecto, como ocurre con los violines, insinuados solo por la presencia de la cola del mismo. A pesar de ser pintura de vanguardia los géneros que se pintan no son nuevos, y entre ellos se encuentran sobre todo bodegones, paisajes y retratos.

Se eliminan los colores sugerentes que tan típicos eran del impresionismo o el fovismo. En lugar de ello, utiliza como tonos pictóricos apagados los grises, verdes y marrones. El monocromatismo predominó en la primera época del cubismo, posteriormente se abrió más la paleta.

Con todas estas innovaciones, el arte acepta su condición de arte, y permite que esta

condición se vea en la obra, es decir es parte intrínseca de la misma. El cuadro cobra autonomía como objeto con independencia de lo que representa, por ello se llega con el tiempo a pegar o clavar a la tela todo tipo de objetos hasta formar collages.

La obra resultante es de difícil comprensión al no tener un referente naturalista inmediato, y ello explica que fuera el primero de los movimientos artísticos que necesitó una exégesis por parte de la “crítica”, llegando a considerarse el discurso escrito tan importante como la misma práctica artística. De ahí en adelante, todos los movimientos artísticos de vanguardia vinieron acompañados de textos críticos que los explicaban.

Historia

El cubismo tuvo como centro neurálgico la ciudad de París, y como jefes y maestros del movimiento figuraban los españoles Pablo Picasso y Juan Gris y los franceses Georges Braque y Fernand Léger. El movimiento efectivamente se inicia con el cuadro *Las señoritas de Aviñón* (*Demoiselles d’Avignon*) de Pablo Picasso. Como elemento precursor del cubismo destaca la influencia de las esculturas africanas y las exposiciones retrospectivas de Georges Seurat (1905) y de Paul Cézanne (1907).

El cubismo surge en la primera década del siglo XX, constituyendo la primera de las vanguardias artísticas. Entre las circunstancias que contribuyeron a su surgimiento, se ha señalado tradicionalmente tanto la obra de Cézanne como el arte de otras culturas, particularmente la africana. En efecto, Cézanne pretendió representar la realidad reduciéndola a sus formas esenciales, intentando representar los volúmenes sobre la superficie plana del lienzo de una manera nueva, tendencia que fue seguida por los cubistas. Ya antes que él, los neoimpresionistas Seurat y Signac tendieron a estructurar geoméricamente sus cuadros. Lo que Picasso y Braque tomaron de Cézanne fue la técnica para resolver ese problema de lograr una nueva figuración de las cosas, dando a los objetos solidez y densidad, apartándose de las tendencias impresionistas que habían acabado disolviendo las formas en su búsqueda exclusiva de los efectos de la luz. Por otro lado, el imperialismo puso a Occidente en contacto con otras civilizaciones con un arte propio y distinto del europeo. A través de diversas exposiciones, Picasso conoció la escultura ibérica y la africana, que simplificaban las formas y, además, ponían en evidencia que la pintura tradicional obedecía a una pura convención a la hora de representar los objetos conforme a las ideas renacentistas de perspectiva lineal y aérea. Lo que parece actualmente excesivo a los historiadores de arte es atribuir una influencia directa de las máscaras africanas con la obra picassiana.

Todo ello no hubiera sido posible sin la aparición de la fotografía pues esta, al representar la realidad visual de manera más exacta que la pintura, liberó a este último arte de la obligación de representar las cosas tal como aparecen ante nuestros ojos y forzó a los artistas a buscarle un sentido diferente a la mera transcripción a las dos dimensiones de la apariencia externa de las cosas. La aparición del cubismo se ha relacionado, además, con otros tres hechos acontecidos en esas décadas que revelan que las cosas pueden ser diferentes a como aparentan ser: el psicoanálisis al evidenciar que pueden existir motivaciones más profundas para los actos y pensamientos humanos; el interés por la cuarta dimensión, fruto de la revolución acaecida en la geometría del siglo XIX; y la teoría de la relatividad, que revela que el mundo no es exactamente, en su estructura profunda, como lo presentaba la geometría euclidiana.

Cubismo analítico o hermético (1909-1912)

En 1909 Braque y Picasso estrechan su amistad y consiguen desarrollar la nueva tendencia. Juntos crearon las dos tendencias del cubismo. La primera es el cubismo analítico (1909-1912), en donde la pintura es casi monocroma en gris y ocre. Los colores en este momento no interesaban pues lo importante eran los diferentes puntos de vista y la geometrización, no el cromatismo. Fueron elaborando un «nuevo lenguaje» que analiza la realidad y la descompone en múltiples elementos geométricos. Los puntos de vista se multiplicaron, abandonando definitivamente la unidad del punto de vista de la perspectiva renacentista. Se introducen en la pintura los «pasos», definidos como ligeras interrupciones de la línea del contorno. Los volúmenes grandes se fragmentan en volúmenes más pequeños. Entre las obras de esta fase del cubismo se encuentra el Retrato de Kahnweiler (1910, Instituto de Arte de Chicago).

A este período también se le llama de cubismo hermético, pues por la cantidad de puntos de vista representados, algunas obras parecen casi abstractas. Al hermetismo se llega porque los planos acaban independizándose en relación al volumen de manera que es difícil decodificar la figuración, reconstruir mentalmente el objeto que esos planos representan. El color no ayudaba, al ser prácticamente monocromos y muchas veces convencionales, no relacionados con el auténtico color del objeto. La imagen representada, en definitiva, era ilegible, casi imposible de ver, a no ser por algunos objetos como una pipa, o letras de periódico, que permiten distinguir lo que se está representando.

Es en esta fase cuando el cubismo se presenta en público. Pero no por obra de Picasso y Braque, que exponían privadamente en la galería Kahnweiler, sino por otros pintores que conocieron la obra de aquellos en sus talleres. Se presentaron al Salón de los Independientes de 1911. En su sala 41 aparecieron obras de Jean Metzinger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger y Robert Delaunay. Provocaron el escándalo

y rechazo de público y crítica. Ello llevó a que se construyera ya una obra doctrinal de primera hora explicando los hallazgos de la nueva tendencia. Así, el primer estudio teórico del cubismo lo hicieron en 1912 Gleizes y Metzinger: *Du "Cubisme"* (en «Sobre el cubismo»). Apollinaire, por su parte, escribió *Les peintres cubistes* («Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas») en 1913. Hubo otras adhesiones, como la de la mecenas Gertrude Stein o los marchantes como Ambroise Vollard y Henry Kahnweiler. Otros poetas, además de Apollinaire, defendieron el nuevo estilo: Pierre Reverdy y Max Jacob.

Además del rechazo de los tradicionalistas de la pintura, hubo posteriormente críticos que venían de la propia vanguardia, centradas en dos problemas que planteaba el cubismo: su estatismo y su adhesión a lo figurativo. En efecto, sobre todo los futuristas objetaron al cubismo que en sus obras el movimiento estuviera ausente, siendo así que el mundo actual es esencialmente dinámico. Gino Severini, a quien se considera el más cubista dentro del futurismo, lo criticó en *Del Cubismo al Clasicismo* (1921), aunque con el tiempo (1960) reconoció que debía al cubismo gran parte de su técnica. Algunos cubistas fueron sensibles a esta crítica y crearon obras influidas por el futurismo, como hizo Marcel Duchamp con su primera versión de *Desnudo bajando una escalera* (1911, Museo de Arte de Filadelfia, col. Arensberg). Por otro lado, aunque en su época no resultaba fácil deslindar el cubismo de la abstracción, hoy resulta evidente que siguen sujetos a una representación figurativa de las cosas reales. Se seguían representando sillas, botellas o figuras humanas, aunque las descompusieran en planos y volúmenes geométricos. No se apartaban de representar la realidad, sino que querían representarla en el cuadro con un nuevo lenguaje.

El camino trazado por Picasso y Braque pronto fue seguido por los pintores Juan Gris (José Victoriano González) y Louis Marcoussis, el primero influido por Picasso, el segundo por Braque. Gris, tercer gran nombre del cubismo. Este madrileño malvivía en París dibujando para revistas y periódicos. A partir de 1911 se interesó por el problema de la luz sobre los objetos, creando cuadros con iluminación naturalista, en los que los rayos luminosos oblicuos y paralelos entre sí inciden sobre formas rígidas, como puede verse en su *Retrato de Picasso* de 1912. Él mismo dijo haber adoptado el cubismo «analítico», multiplicando los puntos de vista y usando colores vivos. Para el año 1912, Braque y Picasso ya habían realizado collages, y Gris comenzó a introducir en sus obras diversos materiales como la madera o la tapicería, bien imitándolos, bien pegándolos (*El lavabo*, 1912).

Braque, por su parte, influyó en el polaco Marcoussis (Ludwig Markus). Más ortodoxo y menos original que Gris, creó una obra con colores intensos y cercana a veces al futurismo. Comenzó en 1912 a trabajar el cubismo analítico, con obras como *Natu-*

raleza muerta con damero (1912, Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou).

Cubismo sintético (1912-1914)

En *El Portugués* (1911) de Braque aparecen palabras y números, lo que abrió una nueva vía que llevó al segundo período del cubismo, el cubismo sintético (1912-1914). Braque, que había sido el primero en utilizar la caligrafía, y que más de una vez intentó imitar la madera o el mármol, fue quien inició esta última fase del cubismo al realizar *papier collés*, pegando directamente papeles decorados en la pintura. Picasso y Braque comenzaron a incorporar material gráfico como páginas de diario y papeles pintados, técnica que se conoce como collage. En 1912 Picasso realizó su primer collage, *Naturaleza muerta con silla de paja* (Museo Picasso, París), en el que añade al lienzo pasta de papel y hule. El color es más rico que en la fase anterior, como puede verse en los rojos y azules de *Botella de Suze* (1913, Saint Louis, Misuri, Universidad Washington). Estas obras sintéticas son más simples, más sencillas de entender en cuanto a que son más figurativas, se ve claramente lo que se pretende representar. Los objetos ya no se reducen a volúmenes y planos expuestos en diversas perspectivas hasta ser irreconocibles, sino que se reducen a sus atributos esenciales, a aquello que los caracteriza de manera inequívoca sin lo cual no serían lo que son. Por ello, aunque reducido a lo esencial, queda claro en todo momento lo que son. Para representar los objetos «tipo» de manera objetiva y permanente, y no a través de la subjetividad del pincel, se recurre a lo que parece un ensamblaje. Los cuadros están formados por diversos materiales cotidianos que se pegaban o clavaban a la tela, como tiras de papel de tapicerías, periódico, partituras, naipes, cajetillas de cigarros o cajas de fósforos. El cuadro se construye con elementos diversos, tanto tradicionales (la pintura al óleo) como nuevos (como el papel de periódico). Los cafés y la música inspiraron estos bodegones. Otras obras de Picasso pertenecientes a esta fase del cubismo sintético son *El jugador de cartas* (1913-14) o *Naturaleza muerta verde* (1914). Braque realiza en esta época *El clarinete* (1913), *el Correo* (1913), *Aria de Bach* (1913-14) o *Violeta de Parma* (1914).

En este período Juan Gris realiza una pintura más libre y colorista. Emblemática es su *Place Ravignan, naturaleza muerta ante una ventana abierta* (1915), donde el exterior se representa a la manera tradicional, con perspectiva renacentista, mientras que el interior de formas deconstruidas y compuestas desde diversos puntos de vista con planos quebrados. Por su parte, Marcoussis llega a la cumbre de su tarea creadora con obras más poéticas y personales como *Músico* (1914, Galería Nacional de Washington, col. Chester Dale).

María Blanchard nunca llegó a la total descomposición de la forma pero dejó su manufactura en forma de ricos colores. Su famosa “Mujer con abanico” (1916, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), “Naturaleza muerta” (1917, Fundación telefónica) o “Mujer con guitarra” (1917, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) son ejemplos del intenso estudio que realiza sobre la anatomía de las cosas, como señaló Ramón Gómez de la Serna y del peso del color en su pintura. Tras esta etapa regresa a las técnicas figurativas donde queda impresa la influencia de las vanguardias.

La Primera Guerra Mundial puso fin a la fase más creadora del cubismo. Muchos de los pintores cubistas, al ser franceses, fueron llamados a la lucha (Braque, Léger, Metzinger, Gleizes, Villon y Lhote). En la posguerra, solo Juan Gris siguió trabajando el cubismo más o menos ortodoxo, aunque en un estilo más austero y simple, en el que los objetos quedaron reducidos a su esencia geométrica. Marcoussis creó una obra más poética. Braque siguió trabajando en la misma línea del cubismo sintético, con papel encolado. Nuevos pintores adoptaron un lenguaje cubista, como María Blanchard. Pero la mayoría de los pintores hasta entonces cubistas, empezando por el propio Picasso, fueron adoptando nuevas tendencias, como ocurre con Duchamp y Picabia, que crearon el dadaísmo o Mondrian que se adhirió a la abstracción. El cubismo, como movimiento pictórico, se puede dar por terminado hacia 1919.

El cubismo en otras artes

Fue el francés Apollinaire quien lo adaptó en la literatura. Busca recomponer la realidad mezclando imágenes y conceptos al azar. Uno de sus aportes fue el caligrama. El cubismo repercutió en la escultura, a través de técnicas similares al collage del cubismo sintético. La escultura empezó a construirse con materiales de desecho, elaborándose con piezas diversas y no procedentes de un solo bloque de piedra o mármol. Con ello se crea la llamada estética de «ausencia de masa», al surgir huecos y vacíos entre las superficies. Como los arquitectos, los escultores no dan forma a un volumen, sino que crean espacios. Es de especial interés la variante arquitectónica del cubismo que se dio en Checoslovaquia entre 1910 y 1925, el llamado “Cubismo Checo”.

El propio Pablo Picasso realizó esculturas cubistas. Escultores que crearon obras cubistas fueron Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz y Henri Laurens, además de los españoles Pablo Gargallo y, sobre todo, Julio González, pionero en el uso del hierro gracias a la soldadura autógena, lo que abrió todo un mundo de posibilidades a la escultura del siglo XX.

En el siglo XXI, el actor, director y dramaturgo Rafael Negrete-Portillo (docente en varias universidades españolas para las titulaciones de Artes Escénicas) re-genera este movimiento artístico, dotándolo de una nueva dimensión: la escénica. Así, el

dramaturgo acuña el término de TEATRO CUBISTA para referirse a la búsqueda de la fragmentación (deconstrucción + reconstrucción) del nexo comunicativo que une a la puesta en escena y al espectador. Del mismo modo, el trabajo dramático, según expone Negrete-Portillo, se trataría de una “labor investigadora teatral que debería tender, pragmáticamente hablando, hacia la fragmentación coherente (y posterior selección) de los elementos básicos y fundamentales para que el texto dramático y, especialmente, su posterior representación, deje a la mente del espectador/co-autor libertad coherente para que éste llegue a reconstruir el mensaje pretendido por el dramaturgo”.

Principales artistas del cubismo

Alexander Archipenko, Constantin Brancusi, María Blanchard, Georges Braque, Joseph Csaky, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon, Henri Le Fauconnier, Roger de La Fresnaye, Albert Gleizes, Juan Gris, Emilio Pettoruti, Auguste Herbin, Henri Laurens, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, André Lhote, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Julian Arguello, Piet Mondrian, Pablo Picasso, Alfred Reth, Jacques Villon, Octavio Rotman, Francis Picabia, Rafael Negrete-Portillo (Teatro cubista).

Otros pintores del cubismo

Además de Pablo Picasso y Georges Braque, a los que se considera fundadores del cubismo, y Juan Gris y Marcoussis, sus más directos seguidores, el cubismo fue seguido por una multitud de artistas entre 1911 y 1914. Algunos de ellos se agruparon bajo la denominación de Section d'Or o Grupo de Puteaux: Albert Gleizes, Jean Metzinger, Juan Gris, Fernand Léger y André Lhote. De este colectivo surgió, en 1912 el orfismo, cuyos máximos representantes son Robert Delaunay y František Kupka, quienes acabaron renunciando a la representación figurativa y centrándose en el color se aproximaron a la abstracción geométrica, como anticipó ya su Villa de París, de Delaunay (1910). El tema acabó desapareciendo totalmente en obras como Formas circulares (1912-13). Se ha denominado a este estilo como cubismo abstracto o rayonismo. Kupka, próximo al cubismo, comenzó a estudiar, a partir de 1912, la forma en que el espacio podía representarse mediante planos de color (Planos verticales Amorpha, 1912) o líneas sinuosas. También Francis Picabia recreó los volúmenes de la realidad de manera bastante abstracta (Procesión en Sevilla, 1912) lo que le llevó, a partir de 1913, a la no-figuración.

Gleizes cultivó un cubismo cezariano más figurativo que el resto y en el que aparecía la figura humana esquematizada; no obstante, también tuvo una fase analítica. Obras destacadas de Gleizes son: Árbol (1910, París, col. part.), Caza (1911, París, col.

comandante Houot), Hombres en el balcón (1912, Museo de Arte de Filadelfia, col. Arensberg), Desgranado de la cosecha (1912, Museo Guggenheim de Nueva York), Bañistas (quizá su obra más conocida, de 1912, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París), Retrato de Figuière (1913, museo de Lyon) y Mujeres cosiendo (Otterlo, Museo Kröller-Müller).

Roger de La Fresnaye: Conquista del aire, 1913, óleo sobre lienzo, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Su amigo Metzinger, con quien escribió Sobre el cubismo tuvo una primera fase analítica en la que predomina el estudio de la estructura, para pasar luego a una fase cezariana en la que predomina el estudio de los volúmenes. De Metzinger destacan sus Desnudos de 1910-1911, la Merienda (1910-11, Museo de Arte de Filadelfia, col. Arensberg), el Pájaro azul (1913, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París), Bañistas (1913, Museo de Arte de Filadelfia) y Mujer haciendo calceta (1919, Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges-Pompidou).

Henri Le Fauconnier (1881-1946) realizó estudios de desnudos cuyos volúmenes fue fragmentando, explorando la incidencia de la luz sobre ellos. Creó «una especie de de Impresionismo cubista bastante personal» que puede verse en obras como Retrato de Paul Castiaux (1910), Abundancia (1910-11) o Cazador (1912).

Más original que todos ellos fue Fernand Léger. Desarrolló un estilo personal que refleja su atracción por la máquina. Célebre es su obra Figuras desnudas en el bosque [1] (1909-1910, Otterlo, Museo Kröller-Müller), que se puede considerar obra intermedia entre el cubismo y el futurismo, movimiento este último fascinado con la máquina y el movimiento. En esta obra se aprecia igualmente su predilección por las formas y los volúmenes, propia del cubismo cezariano. Después de experimentar con los volúmenes, comienza a dar preponderancia al color a partir de 1913, en composiciones llenas de dinamismo.

Por una fase cubista pasó el gran pintor neerlandés Piet Mondrian al instalarse en París en 1911. Cultivó el cubismo analítico en el período 1911-1914. Sus estudios sobre el ángulo recto, y las formas planas acabaron llevándole a la abstracción. Al volver a Ámsterdam fundó, junto a Van Doesburg, el grupo De Stijl (1917). En torno a su revista se constituyeron artistas directamente influidos por el cubismo.

En México también surgieron obras cubistas por el pintor Diego Rivera en el año de 1913, recreando escenas de la Revolución Mexicana. Diego influenciado por la obra de Picasso y Braque acudió a la manipulación geométrica y al punto de vista panorá-

mico elevado para recrear paisajes, retratos y naturalezas muertas. Sus mejores obras ese año fueron La Adoración de la virgen, La joven con alcachofas, La mujer del pozo o El joven de la estilográfica (todas de 1914), y El arquitecto (de 1915).

Hubo otros que adaptaron el cubismo a su temperamento. Entre ellos cabe citar, en primer lugar, a Jacques Villon, que conoció el cubismo a través de su hermano Marcel Duchamp. Estudió los volúmenes, compuso sus cuadros en estructuras piramidales y empleó colores vivos. Su cubismo fue moderado, como el de Roger de la Fresnaye, que aunque adoptó la superposición de planos, no llegó a romper de manera clara con la figuración y la perspectiva. Se vio influido por Delaunay, lo que le llevó a realizar sus mejores obras construidas sobre todo con el color: Conquista del aire (1913) y muchas Naturalezas muertas (1913-14). Después de la guerra volvió al clasicismo. Finalmente, André Lhote se enmarca en una tendencia a adaptar el estilo cubista a las reglas de la composición clásica.

Además de los ya citados, se puede considerar que hicieron obras cubistas: Marcel Duchamp, Sonia Delaunay, Emilio Pettoruti, Carlos Sotomayor, María Blanchard y Enrique Sobisch.

El purismo de Charles Edouart Jeanneret y Amadée Ozenfant surgió en 1918 como una derivación del cubismo.

Futurismo

El futurismo es el movimiento de las corrientes de vanguardia artística, fundado en Italia por Filippo Tommaso Marinetti, quien redactó el Manifiesto du Futurisme, publicado el 20 de febrero de 1909, en el diario Le Figaro de París.

Historia

El futurismo surgió en Milán, Italia, impulsado por Filippo Tommaso Marinetti. Este movimiento buscaba romper con la tradición, el pasado y los signos convencionales que la historia del arte consideraba como elementos principales a la poesía, el valor, la audacia y la revolución, ya que se pregonaba el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso y la bofetada irreverente. Tenía como postulados: la exaltación de lo sensual, lo nacional y guerrero, la adoración de la máquina, el retrato de la realidad en movimiento, lo objetivo de lo literario y la disposición especial de lo escrito, con el fin de darle una expresión plástica.

Rechazaba la estética tradicional e intentó ensalzar la vida contemporánea, que basándose en sus dos temas dominantes: la máquina y el movimiento. Se recurría, de este modo, a cualquier medio expresivo (artes plásticas, arquitectura, urbanismo, publicidad, moda, cine, música, poesía) capaz de crear un verdadero arte de acción, con el propósito de rejuvenecer y construir un nuevo orden en el mundo.

El poeta italiano Marinetti recopiló y publicó los principios del futurismo en el manifiesto de 1909. Al año siguiente los artistas italianos Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini firmaron el Manifiesto de los pintores futuristas.

El futurismo procede directamente del cubismo, incluso los primeros cuadros, son de pleno derecho, cubistas, pero evolucionan rápidamente hacia una estética diferenciada, debido a su obsesión por representar la velocidad. Es un movimiento, fundamentalmente, italiano.

El futurismo es el primer movimiento artístico que se organiza como tal, se reconoce y se define en 1909 a través del Manifiesto futurista, que publica el poeta Filippo Tommaso Marinetti. Se busca el escándalo, se admira la velocidad y la tecnología, las señas de identidad del mundo moderno y pretende romper con el pasado. Nada del pasado merece la pena ser conservado. Condenan a los museos, a los que considera como cementerios. Pretenden, y valoran, la originalidad por encima de todo.

Sus obras se caracterizan por el color y las formas geométricas, y la representación del movimiento y la velocidad, para ello representan los objetos sucesivamente, pintándolos en varias posiciones, o emborronándolos, un código que se ha popularizado en los cómics y los dibujos animados. Tienden a utilizar colores puros. El futurismo llegará a la abstracción a través del rayonismo.

Características

Exaltación de la originalidad. Estructuras del movimiento: tiempo, velocidad, energía, fuerza, etc. Contenido relacionado con el mundo moderno, las ciudades y los automóviles, su bullicio y dinamismo. Así como máquinas, deportes, guerra, etc. Utilización de formas y colores para generar ritmos. Colores resplandecientes. Transparencias. Multiplicación de líneas y detalles, semejantes a la sucesión de imágenes de un caleidoscopio o una película.

Los futuristas italianos

Escultura futurista

En las esculturas futuristas también se intenta representar el movimiento. Para ello los planos se desarrollan en el espacio. Los pintores futuristas son, generalmente, también escultores. Destacan Umberto Boccioni, quien más cultivó la escultura.

El futurismo se caracterizó por el intento de captar la sensación de movimiento. Para ello superpuso acciones consecutivas, una especie de fotografía estroboscópica o una serie de fotografías tomadas a gran velocidad e impresas en un solo plano. Ejemplos destacados son el Jeroglífico dinámico de Bal Tabarin (1912, Museo de Arte Moderno, Nueva York) y el Tren suburbano (1915, Colección Richard S. Zeisler, Nueva York), ambos de Gino Severini.

Fotografía futurista

En el campo de la fotografía destacaron los hermanos Bragaglia y sus imágenes movidas, que ofrecen tiempos sucesivos y trayectoria de los gestos, como en Carpintero serrando o en Joven meciéndose.

En 1914 se presentaron también los primeros dibujos sobre una ciudad moderna de Antonio Sant'Elia y Mario Chiattone. Sant'Elia presentó ese mismo año su Manifiesto de la arquitectura futurista, un proyecto utópico que cristalizó en las imágenes de la Ciudad Nueva: la nueva medida ya no era el edificio, sino la estructura urbana, y apostaba, además, por las nuevas tipologías, como estaciones de trenes y aeroplanos, centrales eléctricas, casas escalonadas con ascensores... Se trataba de un nuevo mundo vertical y mecánico, conectado a través de redes de ascensores de hierro y cristal.

Aunque el futurismo tuvo una corta existencia, aproximadamente hasta 1944 -acabado con la muerte de Marinetti- su influencia se aprecia en las obras de autores canónicos como Marcel Duchamp, Fernand Léger y Robert Delaunay en París, así como en el definitivo constructivismo ruso.

En 1915 algunos de los representantes del futurismo, como Marinetti y Sant'Elia, se enrolaron en un batallón de voluntarios, de acuerdo con el punto nueve de su decálogo fundacional, donde se ensalzaba la guerra "como la única higiene del mundo". Algunos de ellos murieron, como Sant'Elia, y los demás radicalizaron sus posiciones, como la conocida conversión al fascismo en las elecciones de 1919.

Estética

Marinetti concibió esta nueva estética, inspirado en la patafísica de Alfred Jarry, en Remy de Gourmont y en procedimientos estilísticos, que este movimiento literario, no asumió, respecto de ninguna tradición formal, ni cultural previa. El futurismo fue llamado así por su intención de romper absolutamente con el arte del pasado (el llamado pasadismo), y por considerar que los museos, en especial en Italia, eran sitios equivalentes a los cementerios, donde la tradición artística común lo impregnaba todo.

Según Marinetti, había que hacer tabla rasa del pasado y crear un arte nuevo, desde cero, acorde con la mentalidad moderna y las nuevas realidades, tomando como modelo a las máquinas y sus virtudes: la fuerza, la rapidez, la velocidad, la energía, el movimiento, la deshumanización.

En la literatura, el futurismo abjura completamente del pasado y alienta a no respetar la métrica. Asimismo, intenta sustituir los nexos por notaciones algebraicas y buscar un léxico radicalmente hecho de tecnicismos y barbarismos, plagado de infinitivos, exclamaciones e interjecciones que denotan energía y libertad.

El llamado teatro sintético del futurismo es el espacio en el cual las acciones ocurren a una velocidad vertiginosa, con tramas de no más de diez minutos, y donde se ocultan las presencias humanas, y sólo se ven los pies de los actores, cuyas figuras se adivinan por metonimia.

La estética futurista pregona una ética, de raíz fundamentalmente machista, misógina y provocadora. Entre sus postulados se dignifica la guerra como una fórmula para el sanamiento de un mundo anacrónico y decrepito, y proscribía la argumentación sentimental o anecdótica.

Con el correr de los años, Marinetti fue politizando el movimiento, hasta coincidir con las tesis del fascismo, en cuyo partido ingresó en 1919.

El futurismo fue un movimiento fundamentalmente italiano y de carácter literario (Marinetti), aunque tuvo expresiones importantes en la plástica (el pintor argentino Emilio Pettoruti y los pintores italianos Gino Severini, Carlo Carrà, Giacomo Balla o el escultor Umberto Boccioni). También tuvo adherencias en otras manifestaciones artísticas, en arquitectura (Antonio Sant'Elia) y en la música (el ruidismo del compositor Luigi Russolo, antecedente directo de la llamada música concreta).

Algunos futuristas y sus obras

Umberto Boccioni (1882-1916). Intentó representar los estados anímicos y el movimiento. Entre sus obras destacan: Dinamismo de un ciclista, Dinamismo de una cabeza de hombre, Dinamismo de una cabeza de mujer, La ciudad que crece. Carlo Carrá (1881-1966). Quedó fascinado por la tecnología y los espectáculos nocturnos. Entre sus obras destacan: Los funerales del anarquista Galli, Penélope o Ídolo hermafrodita. Luigi Russolo (1885-1947). Fue el que más se acercó a la abstracción. Entre sus obras destacan: Perfume, La música, Recuerdos de una noche. Giacomo Balla (1871-1957). Investigó los problemas de la luz y el color. Obras destacadas: Los ritmos del arco, Dinamismo de un perro con correa, Niña corriendo en un balcón, Vuelo de golondrinas, Lámpara eléctrica. Gino Severini: (1883 - 1966). Autorretrato, La bailarina obsesiva, Norte-Sur, Bailarina azul. Giuseppe Cominetti: Amantes en el agua.

Trascendencia del futurismo

La importancia que tuvo el futurismo, más allá de sus méritos artísticos, consistió en crear una [estética] desde cero, con lo que se hizo posible una profunda renovación de las técnicas y principios artísticos, cuyas repercusiones aún se sienten. Fue uno de los primeros “ismos” o vanguardias artísticas, y su valor como movimiento de ruptura allanó el camino a otras corrientes que refrescaron el panorama artístico en los albores del siglo XX.

Muchas de sus técnicas para “figurar, con medios estáticos, el movimiento real” han sido incorporadas también al lenguaje de la historieta moderna.

El modernismo brasileño

El modernismo brasileño fue un movimiento cultural de amplio espectro, que afectó tanto a la literatura como a las artes plásticas, iniciado en Brasil en la década de 1920. En él convergieron elementos de las vanguardias europeas anteriores a la Primera Guerra Mundial, tales como el cubismo y el futurismo, asimilados “antropofágicamente”, es decir, aprovechando de ellos sólo lo que era considerado positivo y adecuado para la realidad brasileña.

Se caracterizó por el propósito de construir una verdadera cultura brasileña, liberándose de valores europeos: para ello, se requería revisar críticamente las tradiciones culturales brasileñas.¹ El inicio del modernismo brasileño suele datarse en la Semana de Arte Moderno de São Paulo, que tuvo lugar en 1922. Tuvo dos fases: la primera, entre 1922 y 1930; la segunda, entre 1930 y 1945.

Se enmarca históricamente en las profundas transformaciones que el país sudamericano sufrió durante las primeras décadas del siglo XX. Al empezar el siglo, acababa de iniciarse en Brasil el periodo conocido como «República Velha» (República Vieja), durante el cual detentaban el poder las oligarquías rurales. Esto empezó a cambiar con la inmigración europea masiva que recibió el país (más de tres millones de inmigrantes entre 1871 y 1920), que propició el auge de las ciudades y el nacimiento de una burguesía y pequeña burguesía industrial y comercial, y un proletariado y un subproletariado urbanos. Al mismo tiempo se difundían ampliamente en el país las ideas anarquistas y socialistas: un año clave en este sentido fue 1917, en que se llevó a cabo en Brasil la primera huelga general. En 1922 se fundó el Partido Comunista Brasileño. En 1922, varios sectores del ejército mostraron su oposición a la elección como presidente de Artur Bernardes, representante de las oligarquías rurales, y se sublevaron en Río de Janeiro, en la llamada «Rebelión de los tenientes». Aunque la revuelta fracasó, persistió el descontento, y estallaron nuevas sublevaciones: en 1924, en São Paulo, y en 1925.

La economía brasileña sufrió además una gran crisis con el crack de la Bolsa de Nueva York de 1929, que afectó a las exportaciones de café, principal producto nacional. En este contexto, se llevó a cabo la elección presidencial de 1930, con dos candidatos: Júlio Prestes, de São Paulo, partidario de la oligarquía; y Getúlio Vargas, de Minas Gerais, que anunciaba medidas reformistas y que tenía el apoyo de los militares. Venció Prestes, pero los descontentos iniciaron una sublevación que llevó a la Revolución de 1930. Vargas se mantendría en el poder hasta 1945, iniciando una serie de reformas destinadas a modernizar el país y promover la industria.

Se considera que el modernismo brasileño nace oficialmente con la celebración de la Semana de Arte Moderno de São Paulo, en febrero de 1922. Sin embargo, a lo largo de la década anterior se había dado ya en la ciudad de São Paulo una serie de episodios aislados que prefiguraban la eclosión del Modernismo. En 1911, Oswald de Andrade y Emilio de Menezes fundaron la revista *O Pirralho*. Al año siguiente, Andrade regresó de un viaje a Europa trayendo noticias del futurismo italiano, con la novedad del verso libre. En 1913 y 1914 tuvieron lugar las primeras exposiciones de pintura expresionista, a cargo respectivamente de Lasar Segall y Anita Malfatti. En 1917 se publicaron las primeras obras de Mário de Andrade (*Há uma gota de sangue em cada poema*), Manuel Bandeira (*A cinza das horas*), Menotti del Picchia (*Juca Mulato*), y Guilherme de Almeida (*Nós*), en las que, aún manteniéndose dentro de la estética parnasiano-simbolista dominante, se encuentran ya ciertas innovaciones en el lenguaje. Malfatti, que desde 1915 se encontraba en Nueva York, regresó en 1917 y llevó a cabo una nueva exposición que fue duramente criticada por Monteiro Lobato, y defendida por Oswald de Andrade.

En 1921 Mário de Andrade escribió *Paulicéia desvairada*, considerada la primera obra de poesía modernista, y empezó a publicar en el diario *Jornal do Comércio* una serie de artículos, con el título de “Mestres do passado”, en los que criticaba la influencia del parnasianismo en la poesía brasileña. Ese mismo año, Emiliano Di Cavalcanti llevó a cabo una exposición de sus obras con el título de *Fantoches de meia-noite*. El modernismo brasileño se divide en dos fases:

• **Primera fase (1922-1930)**

Se caracteriza por las tentativas de marcar posiciones, rompiendo con las estructuras heredadas del pasado. Se busca lo moderno, original y polémico, al tiempo que se busca la identidad de Brasil en sus orígenes y se revaloriza al indio como verdaderamente brasileño. Es un movimiento profundamente nacionalista, que busca también afirmarse en el aspecto lingüístico, diferenciando la “lengua brasileña”, hablada por la gente de la calle, de la lengua portuguesa.

Fue un periodo de gran efervescencia cultural, rico en manifiestos y revistas de vida efímera, que Mário de Andrade describiría retrospectivamente como “la mayor orgía intelectual que la historia artística del país ha registrado”.

Los principales autores de esta fase del Modernismo fueron Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Antônio de Alcântara Machado, Menotti del Picchia, Oswald Costa, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida y Plínio Salgado. Obras especialmente relevantes fueron: de Mário de Andrade, el libro de poemas *Pauliceia desvairada* (1922) y la novela *Macunaíma* (1928); de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de Joao Miramar* (1923); de Manuel Bandeira, *Ritmo dissoluto* (1924); de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927); de Cassiano Ricardo, *Vamos caçar papagaios* (1926) y *Martim Cererê* (1928); de Plínio Salgado, *O estrangeiro* (1926).

En la época en que se originó el Modernismo, Brasil vivía un momento de gran trascendencia en lo político. En 1922 se celebraron elecciones a la presidencia de la República. Ese mismo año se fundaba el Partido Comunista de Brasil; en 1926 se fundó el Partido Democrático, uno de cuyos fundadores fue Mário de Andrade.

Algunas de las principales revistas literarias de esta primera fase del modernismo fueron *Klaxon*, subtitulada “*Mensário de Arte Moderna*”, que aglutinaba al grupo modernista de São Paulo, llegó a publicar nueve números entre 1922 y 1923, y resultó profundamente innovadora tanto en el aspecto gráfico como en su contenido; *Estética*, aparecida en Río de Janeiro en 1925; *A Revista* (1925-1926), que difundió el ideario

modernista en Minas Gerais . Gran importancia tuvo también la Revista de Antropofagia, fundada en 1928 por Oswald de Andrade.

Otras revistas: Revista Verde de Cataguazes (MG - 1927-1928) Revista Estética (RJ - 1924) Revista Terra Roxa e outras Terras (SP - 1926, colaborador Mário de Andrade) Revista Festa (RJ - 1927, Cecília Meireles como colaboradora)

El Manifiesto da Poesia-Pau Brasil fue firmado en 1924 por Oswald de Andrade, que vivía entonces en París. Reclamaba principalmente la construcción de una cultura autóctona, que requería a su vez la creación de una lengua brasileña. Pau Brasil defendía un nacionalismo crítico, comprometido con la izquierda e implicado en la denuncia de la realidad social.

Como reacción a este movimiento, surgió en São Paulo el movimiento Verde-Amarelo, formado por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Guilherme de Almeida y Cassiano Ricardo. En 1927, este grupo cambiaría de nombre, al tomar como símbolos al anta (tapir) y al indio tupí, convirtiéndose en la “Escola da Anta”. A diferencia de Pau Brasil, que fue tachado por los verdeamarelistas de “afrancesado”, el grupo Verde-Amarelo/Anta defendía un nacionalismo “ufanista”, de carácter utópico, más bien próximo a las corrientes de extrema derecha. En mayo de 1929, el grupo verde-amarelista publicó el manifiesto Nhengaçu Verde-Amarelo — Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta.

Entre 1925 y 1930 se difundieron ampliamente las ideas modernistas en los estados brasileños. El Centro Regionalista del Nordeste, de Recife, procuró unir el sentimiento de unidad del nordeste del país con los nuevos moldes modernistas. Proponiéndose trabajar en favor de los intereses de la región, organizaron conferencias, exposiciones de arte, congresos, etc., al tiempo que editaron una revista. En el regionalismo nordestino militaban autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado y João Cabral, sobre todo en la segunda parte del Modernismo.

El movimiento más destacado de la primera fase del Modernismo fue sin duda el aglutinado en torno a la Revista Antropofagia (1928-1929). La revista tuvo dos fases (“denticiones”): durante la primera (1928-1929) se publicaron diez números, bajo la dirección de Antônio Alcântara Machado y la gerencia de Raul Bopp; en la segunda, la revista apareció semanalmente (16 números) en el periódico Diário de São Paulo, y su secretario fue Geraldo Ferraz. La revista puede considerarse como una nueva etapa del movimiento Pau-Brasil, y como una respuesta la grupo verdeamarelista. De acuerdo con algunos críticos, el origen del movimiento está en el cuadro Abaporu de Tarsila do Amaral (Jauregui 2012).

La primera fase de la revista se inició con un polémico manifiesto de Oswald de Andrade. Entre sus colaboradores estaban Alcântara Machado, Mário de Andrade (que en el segundo número publicó un capítulo de su novela *Macunaíma*), Carlos Drummond de Andrade (que publicó en el tercer número su poema “No meio do caminho”); además, incluía dibujos de Tarsila, artículos en favor de la lengua tupi de Plínio Salgado y poemas de Guilherme de Almeida.

La segunda fase se inició con la ruptura entre Oswald y Mário de Andrade, y estaba más definida ideológicamente. Colaboraron Oswald, Bopp, Geraldo Ferraz, Oswaldo Costa, Tarsila y Patrícia Galvão (Pagu). Las críticas (“mordiscos”) estuvieron a cargo de Mário de Andrade, Alcântara Machado, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia y Plínio Salgado.

• *Segunda fase (1930-1945)*

La segunda fase del Modernismo brasileño se extiende desde 1930 hasta 1945. Es un período rico en la producción literaria, en el cual el universo temático se amplía y los artistas se preocupan más del destino del hombre. Según Cassiano Ricardo, “la segunda fase aprovechó los resultados de la precedente, substituyendo el carácter destructor por la intuición constructiva, por la recomposición de valores y la configuración del nuevo orden estético”.

Durante cierto tiempo convivieron dos generaciones poéticas, la de 1922 y la de 1930. No se trata, por tanto, de una brusca ruptura. La mayoría de los poetas de 1930 absorbió parte de la experiencia de los del 22: libertad temática, gusto por la expresión actual e imaginativa, verso libre, antiacademicismo.

La poesía prosiguió la tarea de purificación de medios y formas antes iniciada, ampliando la temática hacia las inquietudes filosóficas y religiosas, con autores como Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes y Carlos Drummond de Andrade, al tiempo que la prosa ampliaba su área de interés para incluir nuevas preocupaciones de orden político, social, económico, humano y espiritual.

Algunos Exponentes del arte en Brasil:

El estilo de ***Emiliano Di Cavalcanti*** es sintético pero cargado de sensualidad. Representa personajes populares que en conjunto definen lo brasileño: mulatas, bailarinas de samba, etc. Estuvo influenciado por el muralismo mexicano, pues llena a sus obras de simbolismos nacionales. a Academia; sin embargo, su tratamiento formal, influenciado por el cubismo de Leger, resulta subversivo.



Vicente Do Rego Monteiro en algunas de sus obras retoma temáticas religiosas legitimadas por la Academia; sin embargo, su tratamiento formal, influenciado por el cubismo de Leger, resulta subversivo.



Víctor Brecheret tuvo formación académica. Sus formas son sintéticas y geométricas convirtiéndose en medios expresivos. En otras palabras, la forma es lo protagónico. Las esculturas representan personajes, tradiciones y costumbres locales.



Tarsila Do Amaral estudió en París con Leger. Es la representante de dos grandes movimientos de arte brasileño: Pau-Brasil y Antropofagia. El primero se distingue por la esencia poética de lo cotidiano, por oponerse a los cánones formales al ser plano, sintético y geométrico, y buscar que lo nacional fuera conocido en el exterior. La segunda fase fue consecuencia del radical manifiesto Antropofagia, escrito por Oswald de Andrade. Como el título refiere, esta etapa ya no buscaba el reconocimiento internacional sino invitaba al acto de “comerse” lo europeo, es decir, adueñarse de lo extranjero y convertirlo en algo propio.



Lasar Segall y ***Anita Malfatti*** son dos de los artistas quienes se pueden considerar los principales antecedentes de este movimiento.

Lasar Segall (1891-1957) Artista ruso nacionalizado brasileño quien en principio estuvo influenciado por el expresionismo alemán a causa de vivir el drama de los campos de concentración. Tras su llegada a Brasil, en 1923, recurrió a elementos formales del simbolismo y su paleta cromática dejó los grises. Su obra más destacada se titula *Platanal* (1927), la cual reúne los signos de lo brasileño: la hoja de plátano y el mulato.

Anita Malfatti (1889-1964) Su formación académica la direccionó hacia los estilos del expresionismo y el cubo-futurismo. Realizó diversos retratos con uso de colores arbitrarios y cuerpos deformados, de estilo semejante al fauvismo. De esta manera su obra se percibe como una subversión de un género legitimado por la Academia.



Conclusión

Finalizamos con la hipótesis de que el modernismo brasileño fue un movimiento cultural suscitado en los años 20, resultado de la maduración intelectual en distintas ramas artísticas: literatura, pintura, escultura, diseño y música.

Estuvo influenciado por los inmigrantes franceses, lo cual tuvo un fuerte impacto en la determinación de gustos e intereses de los brasileños. Sin embargo, la vanguardia de este país también estuvo fuertemente ligada al nacionalismo e influenciada por el muralismo mexicano. Se trata entonces de una doble proyección, interna y externa, pues los intelectuales buscaban insertarse dentro de la modernidad internacional pero generando una voz propia, adecuada a su propia realidad. El movimiento se relaciona, también, con el hecho de que en la primera década del siglo XX, este país experimentó una industrialización y urbanización acelerada que produjo un choque entre innovación y conservadurismo. En las artes esto se proyectó con una imperante necesidad de renovación estética.

El evento con el que inició propiamente este movimiento fue la Semana de Arte Moderno llevada a cabo en la ciudad de Sao Paulo, en 1922. Fue organizada por los literatos brasileños Paulo Menotti Del Picchia, Mario de Andrade y Oswald de Andrade en conjunto con varios artistas plásticos como Ana Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Vicente Rego Monteiro, Víctor Brecheret y Tarsila Do Amaral. Este evento fue un hito en el arte brasileño pues abrió la puerta a la renovación y la reanimación de las actividades culturales.



Los ideales de este evento y del Modernismo Brasileño fueron:

- Derecho permanente a la investigación estética
- Actualización de la inteligencia artística brasileña
- Estabilización de una conciencia nacional

Bibliografía

- <http://historiadeldisenolatinoamericano.blogspot.com/2014/04/historia-del-dise-no-en-brasil.html>
- Fernandez S. “Historia del Diseño en América Latina y el Caribe - Brasil”. Editora Edgard Blücher, San Pablo, Brasil, 2008.
- Martinez, C. 2 de Junio de 2008. “Diseño Gráfico en Brasil”. Recuperado el 08 de Abril de 2014 de: <http://es.calameo.com/read/0007097179623c009a882>
- <https://culturacolectiva.com/arte/mini-guia-del-modernismo-brasileno/>
- Carrassat, P.F.R. y Marcadé, I.: «CUBISMO (analítico, sintético)», en “Movimientos de la pintura, págs. 102-105, colección Reconocer el arte, Larousse, Barcelona, © Spes Editorial, S.L., 2004, ISBN 84-8332-596-9
- Essers, V.: «La modernidad clásica. La pintura durante la primera mitad del siglo XX», en *Los maestros de la pintura occidental, volumen II*, Taschen, 2005. ISBN 3-8228-4744-5, pág. 546-547
- Habasque, Guy: «CUBISMO», en *Diccionario Larousse de la pintura, tomo I*, págs. 438-442, Barcelona, © Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1987, ISBN 84-395-0649-X
- Laneyrie-Dagen, Nadeije: «Los inicios de la abstracción», en *Leer la pintura*, págs.256, colección Reconocer el arte, Larousse, Barcelona, © Spes Editorial, S.L., 2005, ISBN 84-8332-598-5
- Marchán Fiz, Simón: «Nacimiento y evolución del cubismo (1907-1914): Braque, Picasso y J. Gris», en *Summa Artis. Historia general del arte (Antología, vol. XII)*, págs. 53-92, Madrid, © Espasa Calpe, S.A., 2004; Simón Marchán, 1994, 1995, ISBN 84-670-1363-X
- Ramírez Domínguez, Juan Antonio: «El cubismo», en *Historia del Arte*, págs. 776-784, Anaya, Madrid, © José María de Azcárate Ristori, Alfonso Emilio Pérez Sánchez y Juan Antonio Ramírez Domínguez, Ediciones Anaya, S.A., 1986, Madrid, ISBN 84-207-1408-9
- DE TORRE, Guillermo, *Literaturas europeas de Vanguardia*, Madrid, 1925, e *Historia de las literaturas de Vanguardia*, Madrid, 1965.
- DE TORRE, Guillermo, *Historia de las literaturas de Vanguardia*, Madrid, 1965.
- BONET PLANES, Juan Manuel, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907–1936)*, Madrid, 1995. Edición de 2007: Alianza Editorial, ISBN 84-206-8212-8.
- VV. AA., *I poeti futuristi*, dir. por M. Albertazzi, La Finestra editrice, 2004. Trento, 2004, ISBN 88-88097-82-1.
- ANNATERESA FABRIS. *O futurismo paulista*. Editora Perspectiva. Sao Paulo. 1994.

- MAY LORENZO ALCALÁ y ANDREA BRIGANTI (coordinadores). *Piero Illari: un futurista tra due mondi*. UNInova. Parma. 2008
- MAY LORENZO ALCALÁ. *La esquiwa huella del futurismo en el Río de la Plata*. Patricia Rizzo Editora. Buenos Aires. 2009
- Donatella Chiancone-Schneider (ed.) “Zukunftsmusik oder Schnee von gestern? Interdisziplinarität, Internationalität und Aktualität des Futurismus”, *Colonia 2010 Actas del Congreso*, Colonia 2009
- https://es.wikipedia.org/wiki/Modernismo_brasile%C3%B1o
- Trias Folch, Luisa (2000): *Literatura brasileña*. Madrid, Síntesis. ISBN 84-9756-446-4.
- Trias Folch, p. 203.
- Jauregui, C. “Antropofagia” *Dictionary of Latin American Studies*. Robert McKee Irwin and Mónica Szurmuk (eds.). Gainesville: The University Press of Florida (2012): 22-28. https://www.academia.edu/6998258/Antropofagia_Cultural_cannibalism_
- Poemas de Oswald de Andrade, en lengua castellana*. RIM&VIA. Traducción Adrian’dos Delima, Jaime Tello y Héctor Olea. Porto Alegre. Brasil. 19/11/2010.
- “Modernismo no Brasil”, en *Enciclopédia Itaú Cultural (en portugués)*.
- Artículo sobre revistas literarias (s.XIX), “Tinta fresca”, en el *Centro Virtual Cervantes*, por Karim Taylhardat, sección Rinconete

10 Estilo gráfico de las publicidades. En diarios sanjuaninos de comienzos del Siglo XX

Autores:

Gil, Cinthia

Manzano, Ezequiel

Introducción

“Las publicaciones periódicas son en nuestra época como la respiración diaria; ni libertad, ni progreso, ni cultura se concibe sin este vehículo que liga a las sociedades unas con otras y nos hace sentir a cada momento miembros de la especie humana por la influencia y repercusión de los acontecimientos de unos pueblos sobre otros”. Estas son las palabras con las que Domingo Faustino Sarmiento se refiere a la importancia de los diarios en su libro Recuerdos de Provincia, las cuales transmiten lo importante que estos eran para él, motivo por el cual impulsó tanto el avance tecnológico en las imprentas nacionales y la promulgación de las noticias e información por todo el país.

Mientras estos avances se promulgaban en nuestra sociedad, las vanguardias revolucionaban el continente del este, comprometiendo a toda la sociedad.

Ya a principios del siglo XX con las inmigraciones europeas, estas ideologías empiezan a decantarse en América Latina, afectando desde los estilos gráficos hasta la heráldica y arquitectura.

El siguiente trabajo partirá desde una reseña de un estilo artístico en particular: el Art Nouveau, desde su contexto de origen hasta su expansión a Argentina, con el objetivo de investigar su impacto en las publicaciones periódicas de la provincia de San Juan.

Art Nouveau. Prólogo

*Mucha, Alphonse.
1897. Publicidad de
galletas Lefèvre-Utile.
Ilustración*

El Art Nouveau nació en un nuevo mundo donde el humo de las chimeneas empezaba a compartir espacio con el sudor del cuerpo. Fue un hijo tardío de la Revolución Industrial, esa que inauguró un combate inédito entre las nuevas máquinas y la eterna fuerza del brazo humano.

Desde que la maquinaria industrialista se había puesto en marcha, a mediados del siglo XVIII, la imparable necesidad de seriación ponía en jaque las coordenadas relativamente estables de la vida y del mundo artesanal. Las ilusiones puestas en el progreso proyectaban, como costo, fantasmas de muy probables pérdidas. A un mismo tiempo entraban en situación de riesgo el vínculo con la naturaleza y con el carácter singular de cada objeto, fuera de cultura o de consumo. Se sacudía, además, la transmisión de técnicas y procedimientos artesanales, frente a la realidad de que el mundo industrial absorbía todo estilo anterior para volcarlo en sus propios moldes, hasta agotarlo. Era la primera vez que se empezaba a hablar más de productos que de objetos.

Hubo respuestas enérgicas, que generaron consecuencias de todo tipo. Emergió, a mediados del siglo XIX, una reacción en cadena de nuevos gestos y nuevas actitudes artísticas y de diseño. La expansión ocurrió en red. El movimiento prerrafaelista, las Arts & Crafts o la ciudad-jardín: a las fuentes del Art Nouveau hay que buscarlas allí, especialmente en la obra de escritores y diseñadores como los ingleses John Ruskin y William Morris. El primero se opuso –con palabras o con actos– a la masificación de los estilos que, según él, eran tratados como meras formas huecas a las que había que volcar en una suerte de container aplicable a funciones de todo tipo, para lograr que las líneas tomadas de cada momento del arte sirvieran tanto para diseñar una taza de té cuanto para proyectar un palacio. Era un reclamo de especificidad para con su práctica.



En el centro de la cuestión se instaló, sin embargo, una paradoja que neutralizó la potencia disruptora del Art Nouveau y concomitantes: fue un retorno a lo artesanal (o sea a lo singular) que, sin embargo, terminó llegándole a la mayor parte del público en forma... seriada. Sólo los creadores geniales (Gaudí, Horta, Ollbrich, Gallé, Guimard, Lalique, Mickintosh) superaron los límites de esta aparente contradicción, en la que en cambio, quedaron atrapados la mayor parte de los diseñadores. Las funciones omnipresentes de esa nueva profesión fueron exaltadas por el Art Nouveau hasta elevarlas a una caricaturesca órbita propia de un líder revolucionario cuya sagrada empresa era que nada, pero nada, en el mundo quedara sin ser dibujado o decorado por esas manos portadoras de tanta belleza y equilibrio. Esa postura, que ponía a la estética como la gran palanca del equilibrio social, sería retomada después por nombres propios como Le Corbusier o movimientos como la Bauhaus, según códigos de cada cual.

Pero el Art Nouveau también sacó a escena a otro cuerpo, el de lo erótico. Un poco antes y un poco después del 1900, la moral victoriana se reafirmaba como el gran paradigma de la nueva burguesía y reprimía –en todos los sentidos de la palabra- cualquier expresión de la sexualidad puesta al solo servicio del placer. Al culto de la naturaleza que caracteriza el Art Nouveau se le acomodan bien los climas y las vibraciones orgiásticas. Es su repertorio de imágenes, las formas humanas se confunden con moluscos y anguilas, mientras que los cuerpos pierden vértebras y ganan membranas. Las protuberancias abultan su relieve y las invaginaciones son profundidades interminablemente oscuras. La sensualidad del movimiento le gana a la rigidez de la pose, y la tentación por el fetichismo se asoma detrás de cada pequeño detalle. Las ninfas virginales pueden mutar súbitamente hacia la voracidad de una flor carnívora, y las fulguraciones iluminan brillos de humedades envolventes. Un arco de figuras femeninas, que va desde unas más feéricas hasta otras más clásicas, protagoniza la escena del Art Nouveau, en tiempos en que las mujeres caminaban cubiertas desde el tobillo hasta el cuello y padecían de “enfermedades nerviosas”. Así se denominaba a esos padecimientos, antes de que Freud concibiera como histéricos a esos cuerpos paralizados de las burguesas ricas que llegaban a su consultorio, o de las locas del pueblo internadas en el hospicio.

Esos trastornos psicológicos eran preponderantes en la misma época en que el Art Nouveau construía sus imágenes femeninas a través de un doble movimiento: una captura de formas clásicas ornamentadas con elementos de la naturaleza. Son cuerpos de estatuas enroscados con sogas trenzadas de plumas o pétalos. El teatro de revista de Francia y de la Argentina retomó ese procedimiento Art Nouveau en la hoy mítica imagen de la vedette de desnudez apenas velada por cola y tocado de pavo real, o por alas de mariposa.

Los grandes descubrimientos del psicoanálisis que ligaron al inconsciente con la sexualidad tuvieron lugar junto con el cambio de siglo, una coincidencia temporal que podría sugerir una absoluta sintonía entre éstos y el Art Nouveau, sobre todo porque compartían preocupaciones. Pero el mismo Freud marcaría los límites a los que parecía condenado ese movimiento estético. Al venir no le gustaba el nuevo estilo. En principio porque, cuando sus imágenes ganaron masividad a través de la seriación industrial, encontró que se había convertido en el arte consumido por una burguesía a la que los nuevos conocimientos psicoanalíticos ponía en pugna. Pero, además, le parecía que al Art Nouveau le pisaba permanentemente los talones el peligro de domesticar el poder trasgresor de la sexualidad tras los brillos enceguedores de la mera ornamentación. Freud siempre prefirió, en cambio, utilizar referencias al arte y a la cultura clásicos para ilustrar sus teorías. Habría que esperar a la producción de la vienesa Melanie Klein, que desarrolló gran parte de su obra en Inglaterra, para encontrar otra clase de consonancias entre psicoanálisis y Art Nouveau. A modo de hipótesis cabría conjeturar que la importancia que le otorga Klein a pechos y penes en el desarrollo pulsional y psíquico es sorprendentemente parecido al modo en que el cuerpo aparece expuesto en buena parte de las representaciones Art Nouveau.

París 1900 fue el hito que marcó el estado de situación. Se festejaba el cambio de siglo con la más deslumbrante Exposición Universal realizada hasta entonces. Pero lo más inédito de su propuesta era que podía ser visitada tanto de día como de noche. Había llegado el milagro de la luz eléctrica, que modelaba un paisaje de ensueño y que era motor capaz de empujarlo todo, con el beneficio extra de no echar humo ni provocar ruidos molestos. Nunca antes en la historia de la humanidad hubo tanta energía pasible de ser usada para moverse en una nueva noche, iluminada ahora para el disfrute, el goce y el entretenimiento colectivos. Fue una gran fuente de inspiración para los artistas que llenaron su producción de libélulas, murciélagos y crisálidas sobre fondos de follaje. Aunque en realidad, si se mira bien, ellos recrearon aquella noche de oscuridad absoluta perdida para siempre una vez que llegó la electricidad (la práctica del safari, para reencontrar “la verdadera noche”, concurre en esa misma dirección). El nuevo tinte de lo nocturno sería asociado con la mujer y con el vicio y se volcaría en las formas y los colores de los cerámicos para objetos o para revestimientos que muchas veces se usaban en escala monumental en las fachadas de edificios. Había más de hembra animal que de mujer, más de vampiresa que de pastora, más de serpiente que de Eva. La sensualidad venía montada en el impacto sensorial. Los vidrios explotaban la luz de mil y una formas, combinando viscosidad y tensión para crear transparencias y colores oníricos. La línea se curvó para emular los contorneos producidos por el reflejo de hogueras, chimeneas y velas. La nueva luz eléctrica había arrasado esos palpitaes y titilares que la línea Art Nouveau, a su vez, trataba de conservar cristalizándolos. Los objetos parecían dotados de movimiento, proponiéndole al espectador una cinética

semejante a la de un viaje fantástico, con las escalas trastocadas para que las galaxias se achicaran y los insectos se agigantaran.

Los nuevos medios de transporte iban sembrando a su paso la semilla de una nueva selva tecnológica. Ese era el riesgo por disfrutar del acortamiento de tiempo y distancia. Ya había trenes, transatlánticos, autos y aviones, todos lanzados rumbo al placer en viajes non stop. Las marcas eran Orient Express, Titanic o Rolls Royce. Pero, en esos verdaderos “palacios en movimiento”, el Art Nouveau –salvo en cucharitas y cojines– no prendió, quizá porque tanto movimiento junto habría mareado. Estos medios de transporte y comunicación sí contribuyeron, y mucho, acelerando la difusión de las novedades a través de libros, viajeros y conexiones telefónicas.

Las consecuencias también implicaron a la misma comunidad de los creadores. El Art Nouveau fue pergeñado por artistas generalmente agrupados como las cofradías y corporaciones medievales. Produjo, de ese modo, una ruptura con los modos de transmisión académicos o con el prototipo del artista-genio de impronta renacentista; y fue una reacción a los establishments artísticos denominados por las academias. Pero, sobre todo, fue el primer gran estilo en convertirse en moda tan rápida y masivamente, pagando los precios del caso.

La red de expansión del Art Nouveau fue compleja, vertiginosa e internacional. Se instaló en toda Europa, tal como ya había ocurrido con el arte romano, el gótico o el barroco. Con una gran diferencia: a esos estilos les insumió décadas o inclusive siglos poder desarrollarse y difundirse, mientras que el Art Nouveau le alcanzó con muy pocos años o inclusive meses para estar en boca y ojos de todo el mundo.

Las olas del Art Nouveau surcaban todos los mares hasta que, hacia 1905, se declaró un *retour à l'ordre* en Europa, con Berlín como cabeza de esa tendencia. El heroico clasicismo hacía su retorno triunfal, muy poco antes de que empezara a encenderse la mecha de la Primera Guerra. Fue el comienzo del fin del bosque. Todo se aplanó, y a la vez, funciona como anticipación: las líneas se estiran y los planos se vacían, prefigurando la abstracción. Las oscilaciones se congelan y los límites adquieren contundencia, anticipando el Art Déco. La seriación se militariza, deshaciéndose de lo frívolo por razones de respeto a la gravedad impuesta por la guerra. Marte desaloja a Venus. El cuerpo de las mujeres volvió a esconderse para reaparecer destapado recién en la primera posguerra. Cuando lo hizo con formas andróginas, prendió de igual modo en el comunismo que en el capitalismo. Fue una etapa posterior a un momento absolutamente distinto, de omnipresencia: desde las marquillas y los afiches callejeros, las imágenes femeninas propias del Art Nouveau habían ganado la calle con sus provocaciones.

Ese estar a la vista de todos, aunque fuera en figuritas, ablandó el terreno para que las mujeres desembarcaran en la sociedad real, pidiendo respeto de espacios y derechos, con las grandes luchadoras feministas de principios del siglo XX a la cabeza. Esa fue quizá la mayor consecuencia social que dejaría el Art Nouveau antes de terminar de consumirse en el frenesí de sus propios fuegos explosivos, y en el de las bombas que empezaban a estallar allí mismo donde hasta hacía muy poco se había soñado con extasiantes bosques.

Llegada a Argentina

En 1900 Buenos Aires era un terreno fértil para que prendieran los experimentos del Art Nouveau. Capital de un país relativamente joven, confiado –por no decir obstinadamente encandilado- con el espejismo de un inexorable destino de grandeza, sin demasiadas ataduras a lo previo, abierto a la inmigración y con un pasado indígena brutalmente reprimido.

El contexto argentino era bien diferente del europeo. Allí el nuevo estilo buscaba romper con la tradición, enacado en un desarrollo industrial que se incrementaba aceleradamente. Aquí, en cambio, dominaba en puro impulso de proyectarse hacia adelante, hacia la modernidad. Para explicar los orígenes se fantaseaba una raigambre inexistente en una búsqueda irrefrenable de eso que el pensamiento del siglo XX llamaría identidad, un concepto que –entendió como lo homogéneo, lo indivisible, lo exactamente igual a sí mismo se desmigaja en un complejo arco de diversidades y yuxtaposiciones chirriantes apenas se avanza en el análisis. Más aun tratándose de una ciudad como Buenos Aires.

Un primer dato avala esta línea de pensamiento: en 1895 uno de cada dos habitantes capitalinos era extranjero, sobre una población de 650 mil. Dicho con otra cifra contundente, entre 1870 y 1930 llegaron a “hacerse” esta región de la América seis millones de inmigrantes, una cifra impresionante aun tomando en cuenta que una parte significativa de ellos retornarían –por motivos varios- a sus lugares de origen. Llegaron catalanes y gallegos; calabreses, milanesas y romanos; judíos perseguidos en Rusia y comerciantes árabes, y sigue una interminable lista. Eran campesinos, bien cerrados que el tango tuvo en sus comienzos fueron entendidos sólo por las clases más humildes, cuyos miembros comenzaban a identificarse entre ellos a través de esta música, en un más allá de las diferencias étnicas y también religiosas. El lunfardo, argot que tiene mucho de guiño carcelario, sale de idéntica horneada que el tango, tanto que en muchas de sus letras brilla la gracia arrabalera propia de esa clase de lenguaje.

De este modo, el tango empieza “fabricándose” aceleradamente a sí mismo y termina convertido en el emblema musical de la ciudad. Esa ciudad de hacerse, o rehacerse, puede extenderse el período cuyo momento culminante son los fastos del Centenario. Era una sociedad donde todo estaba construyéndose o resinificándose: los modos de socialización, los usos y costumbres, los rasgos de pertenencia de las distintas clases que se iban delineando de una manera inédita, el trazado de las configuraciones familiares, sus distintas vías de acceso a la cultura y al entretenimiento, las relaciones con la religión y con la sexualidad, el surgimiento de la publicidad y de un nuevo estilo de “mass media”, la ocupación de un arco de diversos espacios habitacionales y la consolidación de la nueva burguesía, que sería la consumidora principal del Art Nouveau, y que intentaba así conquistar su lugar en esa nueva sociedad porteña que empezaba a urdirse junto con la llegada del siglo XX.

*Mucha, Alphonse.
1897. Las Estaciones.
Ilustración*



Hipótesis

Influencia del Art Nouveau en el diseño publicitario de los periódicos sanjuaninos durante las primeras décadas del siglo XX

Objetivos

- Investigar diferentes periódicos sanjuaninos desde los comienzos del siglo XX.
- Evidenciar las tendencias en diseño editorial y publicitario de la época.
- Comprobar la influencia de estilos y vanguardias europeas en las publicaciones gráficas.

Método

Consultar periódicos disponibles en la Biblioteca Popular Franklin y en el Archivo General e Histórico de la Provincia desde 1895 hasta 1935 e ir recolectando avisos publicitarios de diferentes empresas.

Luego sacar conclusiones.

**1. Diario “La Provincia”
 (1897 – 1906)**

Figura 1
 A. Cabezas. 1899

Primera publicidad gráfica documentada en San Juan, con fecha del 5 de Diciembre de 1899.



Figura 2
 Tienda a la Ciudad de Londres. 1904

Evolución de publicidad de la exposición “A la Ciudad de Londres”.



Figura 2

Figura 3
 Marca Victoria. 1899.

Figura 4
 Tienda a la Ciudad de Londres. 1905



Figura 3



Figura 4

Figura 5
 La Eclesiástica. 1905



Figura 6
 Emulsión de Scott.
 1905.



Figura 5

Figura 6

Figura 7 y 8
 Emulsión de Scott.
 1906.



Figura 7

Figura 8

2. Diario “El Herald” (1900 – 1904)

Figura 9
El Merino. 1902.



Figura 9

Figura 10 y 11
Pastillas del Dr. Richards. 1903.



Figura 10



Figura 11

3. Diario “El Porvenir” Parte 1 (1907 – 1914)

Figura 12
Casa Paz. 1908.



Figura 12

Figura 13
Casa Gimbernat Prim. 1912.



Figura 13

Figura 14
 Pastillas del Dr. Scott.
 1912.



Figura 14

Figura 15
 Pastillas del Dr. Scott.
 1914.



Figura 15

4. Diario "El Porvenir" Parte 2 (1915 – 1920)

Evolución de publi-
 cidad de la cigarrillos 43
 desde 1916 hasta 1918

Figura 16
 Cigarrillos 43. 1916



Figura 16

Figura 17
 Cigarrillos 43. 1918



Figura 17

Figura 18
 Cigarrillos 43. 1917



Figura 18

Figura 19
Cigarrillos 43. 1917.

Figura 20
Ideales. 1917

Figura 21
Fiat Hudson . 1917

Figura 22
Villavicencio 1918.



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

Figura 23
 Ford. 1924.

5. “Diario Nuevo” Parte 1
 (1924 – 1930)

Figura 24
 Cinzano. 1924.

Figura 25
 Musmon. 1924.

Figura 26
 Bronquiolina Ruxell.
 1925.

Figura 27
 Michelin y Cia. 1925.

Figura 28
 Rugby. 1926.



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28

Figura 29
 Studebaker. 1925.



Figura 29

Figura 30
 Rugby. 1925.



Figura 30

Sistema de Gráficas creado por Cafiaspirina para la época de Carnaval de 1927.

Figura 31, 32, 33 y 34
 Cafiaspirina. 1927.



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34

Figura 35, 36, 37, 38,
 39 y 40
 Cafiaspirina. 1928.



Figura 35



Figura 36

- La Señorita "Doremifá"

MI Profesora de piano me enseñó a tocar el piano... (text continues in a small box)

COMO todos los que cumplen la noble tarea de enseñar y abusan por ello de su cerebro, de sus nervios y de sí... (text continues)

AFIASPIRINA

quede completamente aliviada y vuelva toda su energía... (text continues)

AFIASPIRINA

La **AFIASPIRINA** es el mejor dolorífico... (text continues)

BAYER

Figura 37

-nuestro"Excelentísimo señor Doctor

SU campo de acción no está en las clínicas hospitalarias... (text continues)

AFIASPIRINA

Con ella un alito de alivio rápido, sino que regulariza la circulación... (text continues)

AFIASPIRINA

La **AFIASPIRINA** es el mejor dolorífico... (text continues)

BAYER

Figura 38

-Señoras y Caballeros: el novio de mi hermana

"Si alguna vez... (text continues in a small box)"

"GONZALEZ y Mía" como todos los que trabajan intensamente y están sometidos a un constante trabajo espiritual, sufren de esos... (text continues)

AFIASPIRINA

Y con sus tabletas se alivia el dolor... (text continues)

AFIASPIRINA

La **AFIASPIRINA** es el mejor dolorífico... (text continues)

BAYER

Figura 39

-Aquí tienen, Ustedes a tía Consuelo"

"Esta... (text continues in a small box)"

ANTES la tía Consuelo, para un dolor cualquiera, se acurría sólo a las "urtorias" y a los "ocimientos de hierbas"... (text continues)

AFIASPIRINA

Y ahora, cuando se le hace un dolor de cabeza... (text continues)

AFIASPIRINA

La **AFIASPIRINA** es el mejor dolorífico... (text continues)

BAYER

Figura 40

6. “Diario Nuevo” Parte 2 (1931 – 1940)

Figura 41
 Unión Telefónica. 1931.



Figura 41

Figura 42
 Good Year. 1931.



Figura 42

Figura 43
 Studebaker. 1932.



Figura 43

Figura 44
Bazar Barcelonar.
1932.



Figura 44

Figura 45
Julio Campos. 1932.



Figura 45

A partir de 1935, podemos observar que las publicidades vuelven a ser principalmente tipográficas y se pierde un poco el uso de las ilustraciones.

Figura 46
Pedro C. Icazatti. 1936.



Figura 46

Figura 47
Teatro Estornell. 1936.



Figura 47

Figura 48
Casa Chatt. 1939.



Figura 48

A principios de la década del 40, el interés por la moda se manifiesta con varios espacios en las publicaciones.

Figura 49
Ilustraciones y consejos sobre tendencias de moda del Diario Nuevo. 1940.



Figura 49

Figura 50
 Gath & Chaves. 1940.

Figura 51
 Jabón Elita. 1940.



Figura 51

Figura 50

Conclusiones

A principios del siglo XX la presencia de gráficas en las publicidades de los periódicos era prácticamente nula. A medida que estas se van incorporando con el correr de los años, vemos como complementan el texto de forma bastante figurativa, por lo general mediante ilustraciones icónicas, que si bien pueden presentar algunos rasgos del estilo Art Nouveau que hemos hablado (principalmente los elementos decorativos orgánicos, y el uso de la figura femenina que se evidencian en las publicaciones de la primera década del siglo XX, y en algunas gráficas posteriores, como lo hace la empresa de automóviles Studebaker en 1925) trabajándolo de una manera muy sutil, sin volverse tendencia o recurrente ni por la competencia.

Figura 52
Asociación de Jefes de
Propaganda. 1940.



Entonces podemos responder a nuestra hipótesis reconociendo que el Art Nouveau influyó poco en las gráficas de las publicaciones sanjuaninas, seguramente por la falta de un grupo de profesionales que trabajaran con el diseño o se atrevieran a experimentar con las publicidades, aunque podemos otorgar una mención a Bayer, quien a fines de los años 30 ya había presentado dos sistemas de gráficas publicitarias y a la Casa Chat, que en 1939 presentó un aviso publicitario en blanco, alegando el uso de mecanismos persuasivos en su discurso.

Finalmente, podemos decir que la carencia de grandes grupos locales competidores de principio de siglo, permitió que el uso de estilos gráficos fueran simplemente un detalle antes que una necesidad, hecho que a principios de los 40 ha cambiado, y es ahora el mismo pueblo sanjuanino quien aprecia los beneficios de una buena publicidad y reclama más gente capacitada y espacios para desarrollarlas.

Bibliografía

Duncan, A. (1995). El Art Nouveau. Barcelona: Destino.

Gianotti, F. (2000). Del Art Nouveau al racionalismo en Argentina. Buenos Aires: CEDODAL.

Grementieri, F. (2005). Buenos Aires: Art Nouveau. Buenos Aires : Verstraeten.

San Juan al Mundo. (n.d.). Chalets Históricos de San Juan. [online] Disponible en: <http://www.sanjuanalmundo.org/seccion.php?id=177>

ANEXO

1. Chalet Del Bono

Alrededor de 1907, don Bartolomé Del Bono decidió emprender la construcción de su casa. Hijo de Juan Bautista Del Bono, radicado en San Juan desde 1870, Bartolomé se inició en la explotación vitivinícola y en la producción de vinos, empresa que a principios del siglo XIX había alcanzado gran prosperidad. Poseía sus viñas y su bodega y en 1902 se casó con Enriqueta Lanteri.

Poco tiempo después decidió construir su casa en un lote colindante a la bodega, en calle Cereseto (hoy Avenida Ignacio De la Roza), rodeada de plantaciones de olivos y viñedos.

El chalet Del Bono fue una obra diseñada y construida por arquitectos y artesanos italianos, especialmente traídos a San Juan por don Bartolomé. Entre ellos Agustín Antonio Enrico Lanciani, quien llegó de Italia con sólo 17 años, instalándose en Buenos Aires, de donde se trasladó a esta provincia, junto a otros como los Bedini y los Santa Lucía, formando familias y quedándose a vivir acá.

La casa exhibe en su conjunto un estilo “Borguese”, con un diseño arquitectónico de clara expresión del eclecticismo academicista candente en Europa en aquellos tiempos. La aspiración de las familias de esa época era parecerse al viejo continente, pero tratando de generar sus propios modelos arquitectónicos con cierto prestigio. Al estilo de villas italianas con influencias clásicas, la tipología de esta casa quinta respondía a las teorías higienistas y a la ostentación de disponibilidad de tierra, ya que permitía una nueva forma de aproximación al esquema versallesco de la fuente, el estanque, las palmeras y las estatuas. Esta arquitectura en general introdujo una actitud abierta y de integración con la naturaleza.

Las paredes del hall central del chalet están revestidas en su parte inferior en mármol de Carrara. Y en la parte superior, empapeladas en finos diseños europeos. Los pisos Florentinos se distinguen por el trazado de sus guardas que se extienden jerarquizando el ambiente. En el hall central se destaca una fuente de características romanas traída en bloques desde Italia, realizada en mármol de Carrara. En la época de auge de este chalet, se podía disfrutar de su cascada de agua. Hay también luminarias con arañas de bronce y cristal de generosas dimensiones, todas importadas de Europa.

Finalmente, las galerías fueron elaboradas de puro estilo “art nouveau”, rodeando la casa casi en su totalidad. Con barandas de hierro forjado, pintadas en blanco, con columnas formando arcos de medio punto en su parte superior. La mayoría de las habitaciones de este chalet daban a esta galería, brindándole a la casa iluminación natural. Se puede observar también “art nouveau” en el almohadillo y el torreón italiano.

Fotografía de Gustavo Martínez Puga. Chalet Del Bono, 2012.



2. Chalet Graffigna

En las primeras décadas del siglo XX San Juan vivió su “belle époque”. Una pujante clase empresarial constituida mayoritariamente por inmigrantes, construyó bellísimas residencias, hizo hermosas casas en propiedades agrícolas y tuvo una activa vida social. Varios de aquellos chalets aún se mantienen en pie. Esta es la historia de uno de ellos.

La casa conocida como el Chalet Graffigna fue construida por Alberto Luis Graffigna como un regalo para su esposa, Dora Del Bono, la única hija de don Bartolomé. Se edificó en sólo un año, 1926, y este regalo reemplazó el viaje de bodas.

Alberto Graffigna era uno de los doce hijos de don Santiago Graffigna, inmigrante italiano que llegó en el siglo XIX a San Juan y creó una gran empresa vitivinícola a partir de las bases que habían sentado su padre y su tío, Santiago y Juan Graffigna.

El arquitecto Jorge Ravinovich, hijo de yugoslavos, radicado en Buenos Aires, tenía una empresa con otro socio, Juan Pollack. Amante de la arquitectura florentina, ese fue el estilo que imprimió a la casa.

Los planos fueron realmente una obra de arte por lo munuciosos y la participación de los arquitectos y constructores fue directa. Primero manteniendo una permanente comunicación epistolar con los propietarios, la que aún guardan sus descendientes, y luego trabajando personalmente en las molduras que hasta fueron pintadas por Pollack para que tomaran un característico color de dorado viejo y ocre. En el frente también se aprecian colores azules que parecen mosaiquitos pero en realidad no son incrustaciones, sino dibujos.

Junto a hermosos cipreses se ubicó un reloj, típico de las casas florentinas, que no daba la hora común sino la hora solar.

Fotografía de Adrián Daniel Zussino. Chalet Graffigna, 2008.



11 Influencias constructivistas en el Perú. Arte y Diseño

Autores:

Villafañe Carolina

Cevilan Maximiliano

Saavedra Fabio.

INTRODUCCIÓN

Lo que se busca en este informe es comprobar si el constructivismo ruso fue lo suficientemente fuerte como para conservar sus características en Perú. Analizaremos cartelera y/o afiches constructivistas peruanos y rusos para poder llegar a una conclusión.

En un principio pensamos que en los inicios se respetaban las características propias del constructivismo y a lo largo del tiempo fue influenciado por diferentes corrientes hasta tomar una identidad propia.

Historia y origen del constructivismo

El Constructivismo Ruso, es un movimiento artístico que se conoció en 1920, aunque ya existía de antes, a partir del manifiesto redactado por Naum Gabo y Antoine Pevsner. Crece de la mano del artista Vladimir Tatlin, quien había sido influido por el cubismo de Picasso (París - 1913 y 1914), y los otros referentes fueron: Alexander Rodchenko, Mikhail Larionov, Liubov Popova y los ya mencionados Naum Gabo y Antoine Pevsner. Nace en el contexto posrevolucionaria, ya que aparece después de la Revolución de Octubre, la segunda fase de la Revolución rusa de 1917.

Esta vanguardia artística inició el periodo del arte abstracto. La Revolución adoptó y difundió al Constructivismo (y al suprematismo de Malevich), especialmente para aplicarlo en el diseño gráfico, logrando gran aceptación dentro y fuera del país. La nueva imagen de la URSS incluyó carteles y afiches de propaganda para influir a la sociedad.

Los problemas sociales del momento, requerían una nueva forma de difundir mensajes socialistas por toda Rusia, con la intención de que éste fuese comprendido por las diferentes clases sociales y además para pedir o reclamar los nuevos valores que se estaban poniendo en curso, entonces eligieron, para éste fin, al constructivismo. Hoy en día, este término, es utilizado para separar el arte “puro” del arte utilizado como instrumento para propósitos sociales.

El Manifiesto constructivista, estaba en contra del movimiento cubista y futurista, los menosprecia de manera casi educada, y además pensaba que las intenciones de ambos eran aceptables e interesantes, pero no fueron capaces de ofrecer lo que se esperaba de ellos. Del Futurista rescataba el aire revolucionario pero, al mismo tiempo, lo describía como insuficiente, además le criticaba el intento de plasmar el movimiento. Calificaba a los artistas de esta vanguardia como “charlatanes” que intentaban representar algo pero no terminaban de comprenderlo. Y en cuanto al Cubismo, creía que comenzó con buenas intenciones, pero se quedó estancado en el análisis. Además planteaba que los intentos de esta escuela no causaron más que “nuevos desencantos”, lo veía superficial y decorativo. Mostraba interés en el movimiento, pero no se adhería a él.

A pesar de ser duro y crítico con estas dos vanguardias, las muestra como lo único interesante que se ha logrado en el ámbito artístico de los últimos años.

Los constructivistas hablan del re-nacimiento del espacio y el tiempo. Planteaban, una revaloración de la vida y la importancia de que el arte se base en la percepción del espacio y el tiempo. Hablaban de la belleza como algo subjetivo y de la importancia

de respetar el ritmo esencial de los objetos. A partir de esto plantearon los siguientes principios que se basaron en renunciar a:

1. Al color como elemento pictórico. Decían que el color no es más que un efecto óptico, una impresión exterior y superficial, y que no tenía nada que ver con la esencia del objeto.
2. A la línea como valor descriptivo. Para los constructivistas, la línea solo tiene valor a modo de dirección de las fuerzas estáticas y de los ritmos de los objetos.
3. Al volumen como forma espacial, pictórica y plástica. Hace referencia a la imposibilidad de medir el espacio con el volumen. Hablan del espacio como una profundidad continuada, infinita.
4. A la escultura, reintroducen en ella la línea como dirección y afirman que la profundidad es una forma espacial.
5. Al desencanto artístico. Afirman que en su nueva forma de arte se encuentra un nuevo elemento de ritmo y de percepción del tiempo. Debe existir una relación entre pensamiento y producción.

Además de estos principios, Gabo y Pevsner hablaban del arte como algo que no debe ser superficial, que debe estar relacionado con el día a día, con el trabajo, la calle, las vacaciones. Mantienen que debe haber relación entre el arte y los ideales, la actualidad, que el arte debe estar presente allí donde la vida transcurre. Esto tiene mucha relación con la situación revolucionaria del momento, los artistas hablaban de la guerra y la revolución como purificadoras de una era futura. Sin embargo, decían mantenerse indiferentes al futuro y al pasado, Solo les importaba el presente, el ahora.

Además, el movimiento pretendía ser entendible para todo el pueblo, pero su índole abstracta y la simplicidad de las formas que utilizaban resultaban desconcertantes. Pretendía representar al pueblo, ser de utilidad y disfrute social, pero algunas obras eran tan descabelladas que el mensaje no se lograba comprender. Por este motivo muchos proyectos no fueron terminados y aunque teóricamente pretendiera ser un arte social, en la práctica no se acercaba a esta idea. Por eso es que existió contradicción entre la teoría y el arte en sí.

Además, el movimiento pretendía ser entendible para todo el pueblo, pero su índole abstracta y la simplicidad de las formas que utilizaban resultaban desconcertantes. Pretendía representar al pueblo, ser de utilidad y disfrute social, pero algunas obras eran tan descabelladas que el mensaje no se lograba comprender. Por este motivo muchos proyectos no fueron terminados y aunque teóricamente pretendiera ser un arte social, en la práctica no se acercaba a esta idea. Por eso es que existió contradicción entre la teoría y el arte en sí.

Influencias internacionales

Alemania y Rusia: En la escuela de “Bauhaus” (Alemania) fue el puntapié para que varios Constructivistas pudieran dar sus primeros pasos entre conferencias o dando clases, al igual que en la casa Superior de enseñanza “Vkhutema” (Rusia).

Inglaterra: Naum Gabo, un escultor constructivista de la madre Rusia especializado en lo que es el “Arte Cinético”, estableció una versión del Constructivismo en Inglaterra durante los años 1930 y 1940 que fue adoptada por arquitectos, diseñadores y artistas después de la Primera Guerra Mundial.

La década de los años ’80 dio lugar a Neville Brody, un tipógrafo, diseñador gráfico y director artístico fuertemente influenciado por el constructivismo, el cual se vio reflejado en sus trabajos que van desde tapas de revistas, hasta discos, tomando influencias del Punk y New wave que transgredió más allá de lo musical, combinándolos con sus estudios en la materia.

En el año 1986 se funda The Designers Republic en el Reino Unido, de la mano de Ian Anderson, siendo este colectivo del diseño, uno de los estudios mas importantes y de grandes referencias ya en los 90’s. TDR hizo trabajos muy importantes con influencia del constructivismo para marcas como Coca Cola, Sony, e incluso para el sello Discográfico WARP., el cual se especializa o centra en la Música electrónica.

Estados Unidos: En lo que respecta a artistas que dejan una impronta con huella, se destaca a Shepard Fairey, un diseñador gráfico y artista urbano de carolina del Sur, el cual sus obras toman la impronta de características constructivistas tanto de la propaganda militar soviética, como también manejo de formas y colores.

Así mismo, su situación como artista es controvertida, manteniendo trabajos de diseño gráfico y publicidad con grandes marcas por un lado, y enfrentándose a detenciones en diversos países por vandalismo urbano con sus intervenciones.

Influencias en Latinoamérica

Uruguay: En lo que respecta la llegada del diseño Constructivista, podemos ver a uno de los padres del mismo en américa Latina, que no es otro que el uruguayo Joaquin Torres García, el cual no es un geómetra que pinta, sino un pintor que, parcialmente, toma a la geometría como referencia. Joaquin presenta un legado importante que aun se mantienen desde murales del pabellón Martiriné del hospital Saint-Bois, pasando por el Parque Rodó y el Museo de Artes Plásticas (ambos de Montevideo) y el Museo Malva (BsAs-Argentina)

Argentina: En la década de los años 80's, el trabajo del artista Ricardo Cohen, mejor conocido como "Rocamble", tomo adeptos en la primera etapa de la famosa banda "Patricio Rey y Sus redonditos De Ricota", utilizando el arte constructivista y esta se ve reflejada muy fuertemente en la portada del disco Icónico de Los Redondos: "Oktubre" (1986), donde prevalecían los colores, negro, blanco, y rojo, además del manifiesto e ideología política.

Cuba: La influencia en el cartel o afiche cubano, es una de las que denota fuertemente el constructivismo, desde el lineamiento político/ideológico sin excluir sexo o edad en el arte propagandista desde el diseño, con colores planos y la síntesis concreta en cada ejemplo, desde cine, pasando a afiches políticos.

Uno de los principales exponentes cubanos es el diseñador gráfico y escritor Rafael Morante Boyerizo, quien Trabajó para la Editora Nacional de Cuba y para el Instituto Cubano del Libro. Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Rafael hizo participaciones graficas desde afiches del cine local, pasando por trabajos caricaturescos de dibujos animados en el exterior, como también afiches políticos, hasta fundo y diseñó la revista Cine Cubano. El mismo tomo varios adeptos del constructivismo, combinándolos con otros aspectos y generando su huella.

Influencia en el Perú y en el contexto histórico

Jesús Ruiz Durand, artista peruano, trabajaba sobre la simbiosis y las tensiones entre la estética pop y las discusiones políticas en el seno de la sociedad peruana.

El artista dijo que en 1968, vivían una especie de cumbre de inquietudes juveniles: el anti belicismo (ideología que se opone al militarismo, el ejército, las fuerzas armadas u otra forma de ejercicio de la violencia o agresión por parte del Estado), las drogas psicodélicas (drogas alucinógenas), la revolución de Mao, el Che Guevara.

En esa época el pop estadounidense e inglés era el arte que consumían. A él le encargaron realizar los afiches, pero ellos demandaban un mensaje urgente, inmediato, entusiasta. Él no tenía tiempo de elaborar demasiadas ideas: simplemente pensó que eran afiches para la calle, rústicos, de gran tiraje, entonces se preguntó ¿Por qué no usar la técnica de la historieta?, ¿quién no conoce ese lenguaje? Y fue así que recurrió a imágenes de colores planos, capaces de comunicar a pesar de la agresión del clima; capaces de ser impresas con la tecnología más precaria, pero había algo aún más importante. Dicha técnica le permitía utilizar imágenes documentadas en el campo: todos los

afiches fueron basados en fotos que él mismo tomaba de los campesinos en su propio contexto, y luego las redibujaba a mano como si fueran historietas”.

Comparación y análisis de afiches y carteles.

Figura 1
Cartel Ruso
-Propaganda Política
-Colores Rojo, Amarillo y Negro
-Fotomontaje



Figura 1

Figura 2
Cartel Peruano
-Propaganda Política
-Colores Rojo, Amarillo, Negro y Azul
-Ilustración



Figura 2

Figura 3
Cartel Ruso
-Propaganda Política
-Colores Rojo, Blanco y Negro
-Colores Planos
- Ilustración



Figura 3

Figura 4
Cartel Peruano
-Propaganda Política
-Paleta de colores amplia
- Uso de texturas
-Ilustración
-Uso de recursos del Pop Art



Figura 4

Figura 5
Cartel Ruso
-Propaganda Política
-Colores planos
-Ilustración
-Abstracto



Figura 5

Figura 6
Cartel Peruano
-Propaganda Política
-Paleta de colores amplia
-Ilustración
-Subjetivo



Figura 6

Figura 7
Cartel Ruso
-Portada de revista
-Colores planos y escala de grises
-Fotomontaje
-Protagonismo de la mujer



Figura 7

Figura 8
Cartel Peruano
-Propaganda Política
-Mayor cantidad de colores
-Escala de grises con texturas
-Ilustración sintetizada
-Protagonismo de la mujer

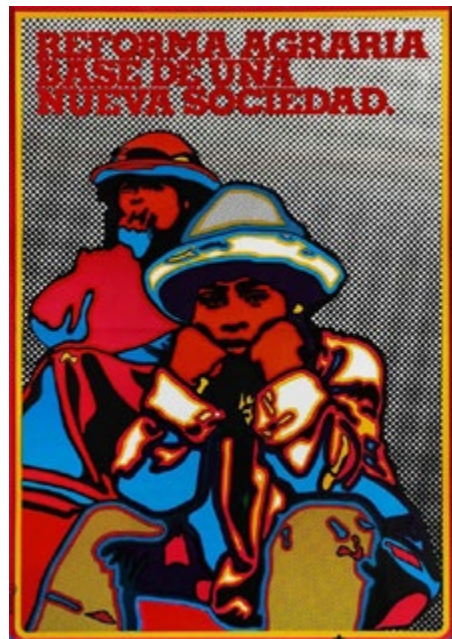


Figura 8

Conclusión

En Perú la influencia del constructivismo ruso fue bastante fuerte, pero hubo varias corrientes artísticas con las que éste fue mutando hasta llegar a “crear” un constructivismo nuevo, con características propias. Por ejemplo las ilustraciones no son tan sintéticas como en el ruso, sino más ilustrativas. Los colores son otra gran diferencia que existe, ya que utilizan diferentes tonos y gamas de estos, y en algunos casos se implementa la textura para que las ilustraciones no quedaran tan planas. En los carteles no era muy utilizado el recurso del fotomontaje, pero tomaron características propias de otras corrientes artísticas, como por ejemplo el Pop Art.

La gran similitud es la parte ideológica. Las ideas de izquierda y revolución son las que predominan. La revolución rusa en un caso y la reforma agraria en el otro.

El constructivismo peruano es menos abstracto, quizá por la falta de conocimiento en la sociedad, o solo porque su identidad era la subjetividad. La falta de escuelas de diseño hicieron que la gente emigrara a estudiar, y la llegada de inmigrantes con nuevas ideas, conocimientos y costumbres influenciaron a que el constructivismo peruano logre su propia identidad.

Bibliografía

<https://notasperiodismopopular.com.ar/2017/07/04/constructivismo-nuevas-formas-mundo-nuevo-i-2/>

<https://es.slideshare.net/karlamcastro75/tendencias-artisticas-de-amrica-del-sur-en-el-siglo-xx>

<https://hisour.com/es/constructivism-28931/>

<http://www.malba.org.ar/jesus-ruiz-durand-sobre-su-serie-de-afiches-reforma-agraria/?v=diario>

<http://www.descubrirelarte.es/2015/09/25/el-dibujo-en-el-peru-arqueologia-de-realidad.html>

<http://tefiltrante.blogspot.com.ar/2013/04/disenio-grafico-y-su-historia.html>

<http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/896-dos-breves-coordenadas-sobre-el-trabajo-grafico-de-emilio-watanabe-america-latina-y-japon?ml=1>

<https://blogs.adobe.com/creative/es/the-designers-republic-disenio-grafico-y-transgresion/>

<https://artesyartistasenelmundoyenlahistoria.wordpress.com/2013/09/19/joaquin-torres-garcia-y-la-pintura-constructivista/>

https://es.wikipedia.org/wiki/Shepard_Fairey

<http://mddimartino.blogspot.com.ar/2014/11/constructivismo-suprematismo-disenio.html>

Gracias!

A todos los que
formaron parte de
este ciclo lectivo.



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE SAN JUAN



FAUD
Facultad de Arquitectura
Urbanismo y Diseño

Publicación anual de cátedra

Teoría, Historia
y Crítica del
Diseño y el Arte II

Diseño Latinoamericano

2018

ISBN 978-987-8395-37-1



9 789878 395371