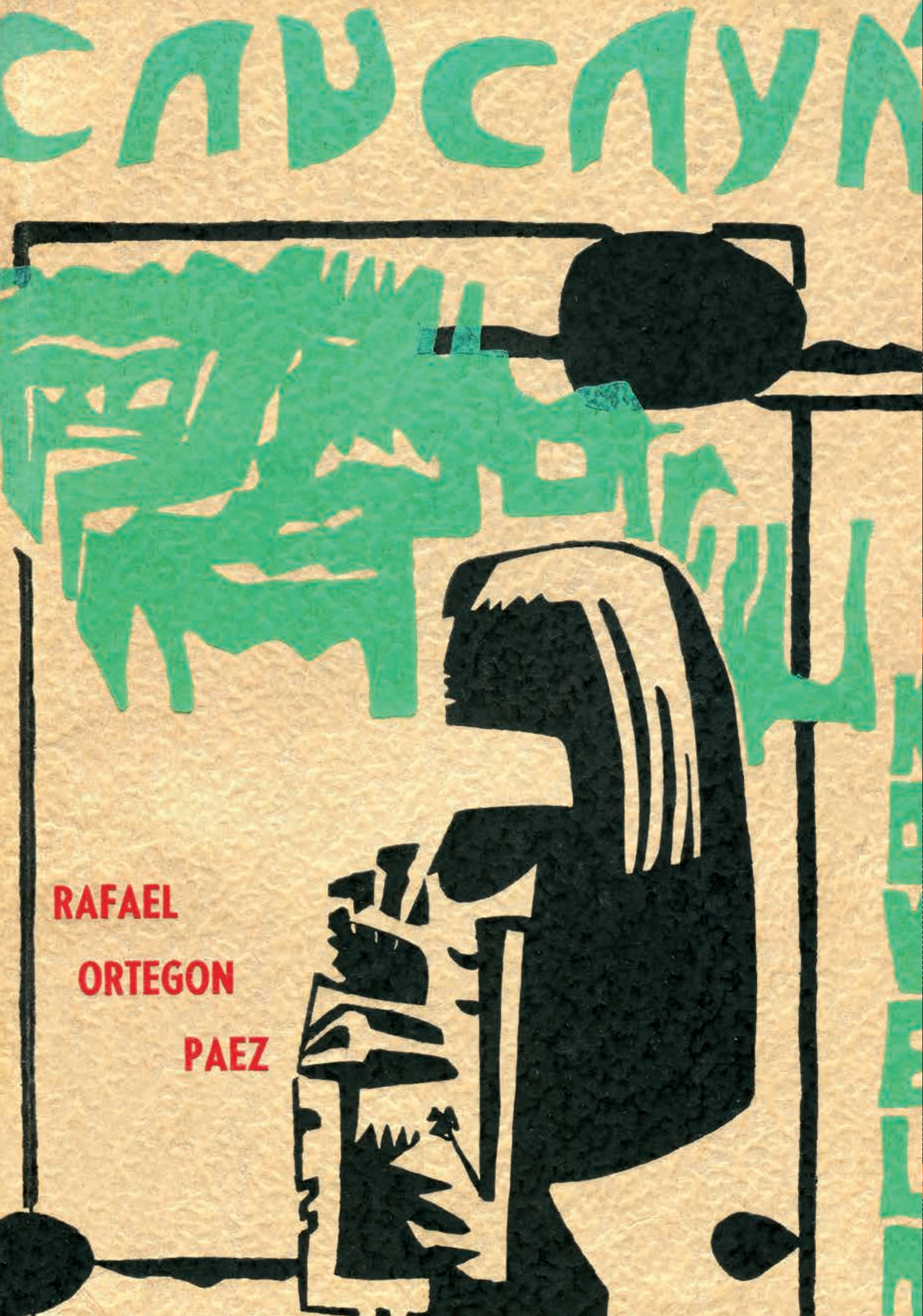






**RAFAEL
ORTEGON
PAEZ**

DE HAROLD PINTER

**DIRIGIDA POR
GERMÁN MOURE**

**CON HERNÁNDEZ
Y ALBERTO CORTÉS**

**En este trabajo
no hay nada peor
que la víspera.**

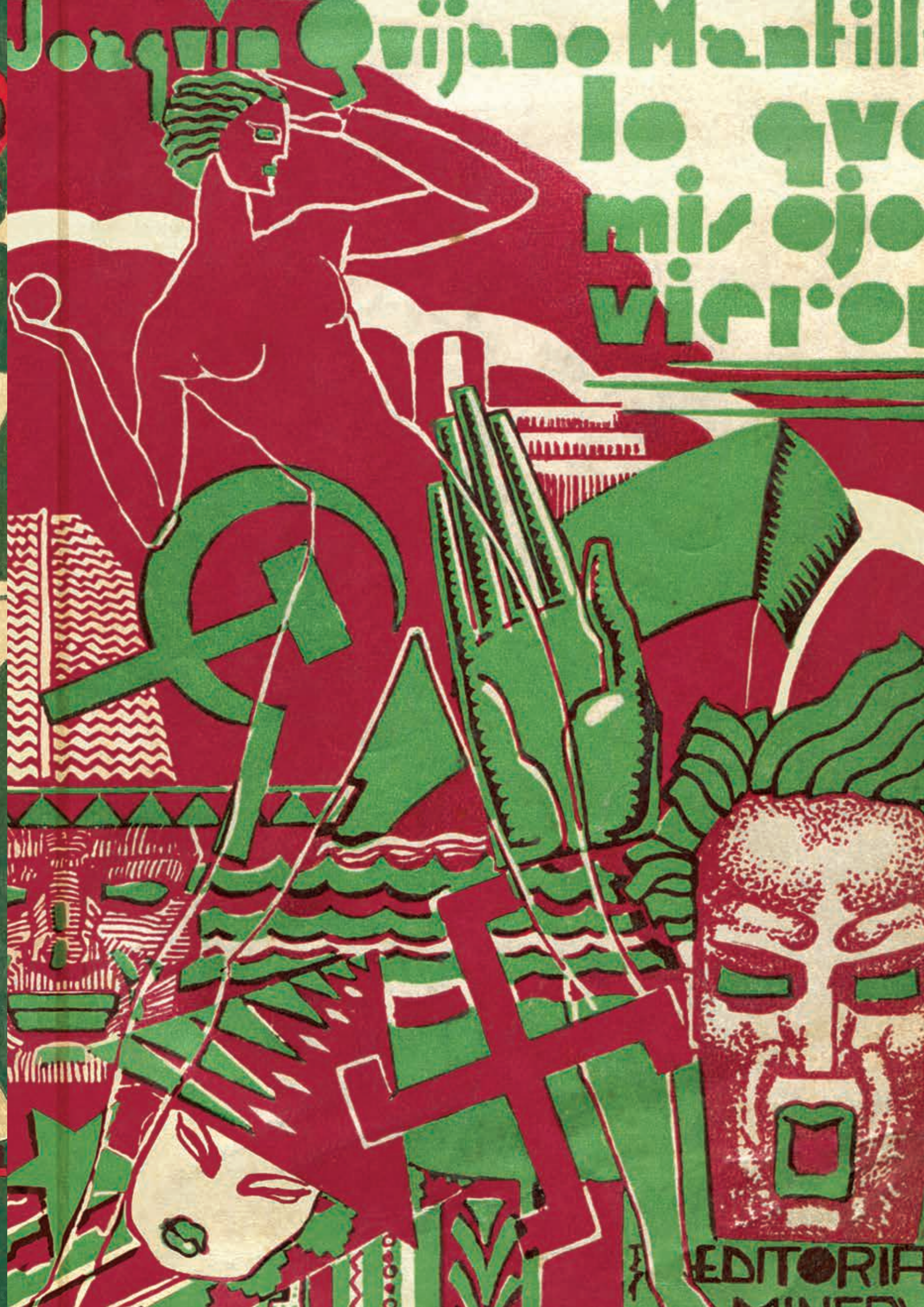
1992

**TEATRO
LIBRE
CENTRO**

LUIS DONOSO



EDITORIAL
ARTEURO
SAPATA



Joaquin Quijano Mantilla
lo que
mis ojos
vieron

EDITORIAL
MINERVA

MANOTCHES





CHOCOLATES SON ELABORADOS CON EL CACAO

CON BAJAS LAS MAS EXTRICTAS CONDICIONES HIGIENICAS

LA CAUCANA

RRAGAN G.
CIA. -
ALLE DEL CAUCA
E COLOMBIA

MARCA REGISTRADA
LIT. CARVAJAL & CIA. CALI

CON AZUCAR : UNA LIBRA, DE 500

OS PRODUCTOS DE LA CAUCANA NO



Casa Republicana

Septiembre 2022
Agosto 2023

Banco de la República
Subgerencia Cultural
Dirección
Bogotá, D.C.
<http://www.banrepultural.org/bogota/museo-de-arte>

Gerente general del Banco de la República
Leonardo Villar Gómez

Gerente ejecutiva del Banco de la República
Marcela Ocampo

Subgerente cultural del Banco de la República
Ángela María Pérez

Directora de la Unidad de Artes y Otras Colecciones
María Wills Londoño

Coordinación curatorial y editorial del proyecto
Sigrid Castañeda Galeano

Sección Técnica y Curatorial
Laura Zarta Gutiérrez
Sigrid Castañeda Galeano
Catalina Castillo Junca
Julien Petit
Luis Fernando Ramírez Celis

Sección de Servicios al Público y Educativos
David Guarnizo
Liliana Botero
Geraldiny Corredor Bosiga
Isabel Cuéllar Amaya
Margarita León Merchán

Sección de Conservación y Registro
Adriana Páez Cure
Carlos Arturo Chang
María Paula González
Jhon Camilo León
Arturo Muñoz Osorio
Adriana Ricaurte

Sección Museografía
Camila Salgado Bonnet
Marcela Cabrera
William Sarmiento

Sección Administrativa
Jesús López Marulanda
Marta Luz Monroy

Curaduría
Juan Pablo Fajardo González

Autores
Patricia Córdoba
Juan Pablo Fajardo González
Natalia Gutiérrez Montes
Ignacio Martínez-Villalba
Lucas Ospina Villalba
Julien Petit
José Ruiz Díaz
Equipo TRansHistor(ia) (María Sol Barón y Camilo Ordóñez)

**Equipo de investigación,
diseño y museografía**

**PIEDRA
TÍJERA
PAPEL**

Juan Pablo Fajardo González / dirección
José Ruiz Díaz / investigador asociado
Natalia Gutiérrez Montes / investigadora asociada
Arturo Salazar / diseño
Alejandra Bonilla / diseño
Daniela Romero/ diseño
Ana Sophia López / alistamiento de imágenes
Julián Moncada / tipografía

Corrección de estilo
Elkin Rivera Gómez

Preprensa e impresión
Legis

En cualquier caso, queda prohibida la reproducción total o parcial de las imágenes y de los textos bajo *copyright* de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin autorización previa y expresa de los editores © 2022

ISBN edición colombiana
978-958-664-453-2

Agradecimientos

Edición de textos: Ana López Ortega.
Lectores: Natalia Gutiérrez Montes,
Nicolás Llano, Manuela Jaramillo,
Equipo TRansHistor(ia), Juan David
Correa, Manuela Fajardo González.

Instituciones y coleccionistas
Biblioteca Nacional de Colombia,
Museo La Tertulia / Cedoc, Archivo
histórico Carvajal, Archivo de
Bogotá, Cinemateca de Bogotá,
Proyecto Bachué, Biblioteca
Instituto Caro y Cuervo, Biblioteca
Academia Colombiana de Historia,
Libería Errata.

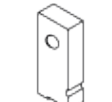
Sergio Trujillo Dávila, Orlando
Beltrán, Diego Amaral, Carlos
Duque, Nicolás Morales, Andrés
Bustamante, Susana Carrié, Camila
Cesarino Costa, Benjamín Villegas,
Beatriz González, Lina González,
Ignacio Martínez-Villalba, Andrés
Gaitán, Juan Mejía, Juan Andrés
Monsalve, Maite Ezpeleta.

María Clara Cortés, Fredy Chaparro,
Mario Jursich, Camilo Umaña Caro,
Susana Rudas, Liliana Andrade, Cristina
Garzón, Alberto Vallejo, Pavel Andrés
Vernaza Ortiz, Carlos Hernández de
Alba, Juan Pablo Hernández de Alba,
Paula Bossa, Milena Trujillo, Lore
Ezpeleta, Gilles Charalambos, Edgar
Acevedo, Andrés García, Nicolás
Consuegra, Marta Granados, Antonio
Grass, Juan Andrés Valderrama,
Antonio Yemail, Juan Mejía, Giovanni
Vargas, Humberto Junca, Andrés
Gaitán, Mateo Rivano, Alexandra
Vergara, Germán Gaitán, Sandra
Angulo, Camilo Páez, Adriana González
Hassig, Juan Pablo López, Consuelo
Gaitán, Andrés Arias, Juan David
Montoya, Juan David Anzola, Juan
Camilo González, María Clara Bernal,
María José Afanador, Clementina
Grillo, Henry Caicedo, Ricardo Cantor,
Paula Andrea Correa, Gustavo Sorzano,
José Darío Gutiérrez, Walter Orrego,
Equipo TRansHistor(ia).

Banco de la República (Bogotá). Subgerencia Cultural.
Tipo, Lito, Calavera : historias del diseño gráfico en Colombia en el siglo XX / Banco de la República (Bogotá). Subgerencia Cultural por Juan Pablo Fajardo... [y otros] ; fotografía Óscar Monsalve, Juan Pablo Fajardo, Arturo Salazar, José Ruiz, Sergio Trujillo Dávila. -- Bogotá : Banco de la República, 2022.
páginas: fotografías ; 29 cm.
Incluye índice temático.
Exposición realizada entre septiembre de 2022 y agosto de 2023 en la Casa Republicana de la Biblioteca Luis Ángel Arango
1. Diseño gráfico - Historia - Colombia - Siglo XX - Exposiciones - Catálogos 2. Publicidad comercial artística - Historia - Colombia - Siglo XX - Exposiciones - Catálogos 3. Diseñadores gráficos - Colombia - Siglo XX I. Fajardo, Juan Pablo, autor II. Córdoba, Patricia, autora III. Martínez Villalba, Ignacio, autor IV. Barón, María Sol, autor V. Ordóñez, Camilo, autor VI. Gutiérrez Montes, Natalia, autora VII. Ruiz, José, autor VIII. Ospina Villalba, Lucas, 1971- , autor IX. Petit, Julien, autor X. Monsalve, Óscar, 1949- , fotógrafo XI. Fajardo, Juan Pablo, fotógrafo XII. Tít. 659.1 21 ed.
A1725346

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango





TIPO, *LITO*, CALA- VERA.

Historias del diseño
gráfico en Colombia
en el siglo XX

Curaduría
Juan Pablo Fajardo González

18 TIPO, LITO, CALAVERA: HISTORIAS
DEL DISEÑO GRÁFICO EN COLOMBIA
María Wills Londoño

20 LA FORMA DE LAS LETRAS: DISEÑO Y TIPOGRAFÍA
EN COLOMBIA EN EL SIGLO XX
Juan Pablo Fajardo González



30	LA POLÍTICA DEL BILLETE: DANDO MADERA Y PLOMO
38	LA RIQUEZA DE LA PRENSA REGIONAL: CASQUILLOS PARA HACER MONEDAS Y TIPOS PARA HACER METRALLA
46	FANTOCHES
48	IMPORTANDO PLOMO Y EXPORTANDO PLUMAS
56	LA ETIQUETA DE CARVAJAL
66	CÍRCULOS, TRIÁNGULOS Y CUADRADOS
76	EL CÓMIC DE TUMIÑA PILLIMUÉ Y EL LOGO DE LAME CHANTRE
84	ARTISTAS EN CUBIERTA
92	CÚCUTA SEMINEGRA: LA ESCUELA TIPOGRÁFICA SALESIANA
94	LA ABSTRACCIÓN POPULAR
98	LA FIRMA DE LOS GÓMEZ LEAL
106	LUCES EN LA NOCHE
114	¡AVANTE!
124	RINALDO SCANDROGLIO, ENTRE LÍNEAS Natalia Gutiérrez Montes
128	GROPIUS EN YUMBO
136	PALABRA/IMAGEN
140	EL LADO B DE LOS PIONEROS
148	DISEÑADORES DE INSTITUCIONES
164	COPIE Y PEGUE

Tipo, lito, calavera: historias del diseño gráfico en Colombia

María Wills Londoño
Directora de la Unidad de Artes y Otras Colecciones del Banco de la República

Las letras, la grafía y la escritura son aquellos elementos que determinaron un antes y un después en el inicio de la historia de la humanidad, dividiendo el tiempo entre la prehistoria, esa continuidad temporal en que los humanos solo se comunicaban de manera oral, y la

historia, este tiempo que habitamos y del cual se puede dejar registro escrito para la posteridad. Desde hace 5.500 años, cuando en Sumer surgió el primer alfabeto de la historia global y se dejaron esos caracteres cuneiformes sobre tablillas de barro, ese asombroso sistema de legalidad y justicia que hasta el día de hoy se admira nos revela un interés por el desarrollo de los símbolos que constituyen los alfabetos.

Desde entonces, la escritura, forma fundamental de comunicación y registro, estuvo determinada por el ejercicio paciente de reproducir los símbolos alfabéticos a mano, llegando a desarrollos tan majestuosos y bellos como las letras de los manuscritos medievales iluminados, hechos por escribanos que dedicaban su vida a estilizar y dar color a aquellas páginas que contenían el saber de la cultura occidental, accesible solo a unos pocos privilegiados del mundo clerical. Pero no fue sino hasta el siglo XV, con la invención de la imprenta en el mundo europeo (invento desarrollado siglos atrás en China), cuando la escritura, ahora reproducida por medio de tipos metálicos, encontró rumbos más amplios y se convirtió en medio de difusión del conocimiento del mundo.

En Colombia, tanto la llegada de la tecnología de la imprenta en el siglo XVII como su uso laico en el siglo XVIII fueron fundamentales para impulsar el proceso sociopolítico de la Independencia, al tiempo que permitieron una mayor autonomía en la difusión del conocimiento que llegaba o se gestaba en la nueva nación. Años después, con la necesidad de emitir papel moneda como medio de intercambio económico, se produjo un encuentro maravilloso entre la imprenta y el desarrollo estético, que es justamente el eje de la muestra que hoy se abre al público en estas salas.

La exposición “Tipo, lito, calavera: historias del diseño gráfico en Colombia en el siglo XX”, curada por el investigador y diseñador Juan Pablo Fajardo, se constituye en un diálogo entre las artes, el diseño y la gráfica alrededor de la tipografía y las maneras en que esta se adapta y reconfigura en nuestro contexto, siempre asociada a impresos de diversa índole y a la imaginería de cada época. A través de los nodos que son parte de la muestra, se presenta una reflexión por el lugar de las letras y sus formas en documentos que permiten acercarse a momentos claves de la formación de la nación. Así encontraremos reflexiones muy valiosas sobre el papel del billete en momentos de conflicto; el desarrollo de la prensa regional y su expresión gráfica; el desarrollo industrial de la primera mitad del siglo XX, visto por medio de las etiquetas de los productos que se hacían en el país, y el aporte de los artistas en el diseño editorial, entre otros temas.

Resulta central destacar una investigación que promueve nociones claves sobre la identidad, o más bien las identidades que se desarrollan en un país como Colombia a partir del diseño gráfico. Desde la necesidad de afirmar posturas políticas divergentes, pasando por las luchas por reivindicar el diseño desde el arte, hasta la necesidad de crear líneas editoriales propias para transmitir conocimiento mediante las posibilidades gráficas y visuales que se generan en cada contexto. La muestra es, por ello, una forma de narrar el país desde la cultura visual vinculada a periódicos, publicidad, libros y los materiales presentados, por primera vez, de una manera tan comprometida y ambiciosa.

Por otro lado, el reconocimiento de que detrás de cada diseño está una técnica que influye en cada planteamiento estético es casi una revelación poética y de resistencia contra el olvido: en Colombia se mantiene la convivencia temporal de esos tres medios técnicos de la producción gráfica (tipo, lito, calavera), tipos de metal, impresión litográfica (*offset*) asociada a los procesos fotográficos y al auge de las nuevas tecnologías numéricas, y se enaltece la noción de una experimentación artesanal, por más contradictorio que parezca. Una línea esencial de la programación expositiva reciente del Banco de

la República busca reivindicar la cultura de lo analógico para entender qué sucede detrás de cada proceso artístico y visual de nuestro pasado. La Colección de Arte y Numismática y el acervo editorial y documental de la Biblioteca Luis Ángel Arango son, desde sus orillas, caminos que se relacionan y se encuentran en los procesos de impresión y los métodos de generar imágenes (pues la letra es una imagen), como se verá en los trabajos de creativos y diseñadores tan esenciales en la historia del país como Sergio Trujillo Magnenat, Marta Granados, Dicken Castro o David Consuegra.

En el Banco de la República estamos seguros de que presentar esta exposición, pionera en su tipo, en la Casa Republicana de la Biblioteca Luis Ángel Arango no solo pondrá en evidencia el diálogo de piezas de diversas colecciones del Banco entre ellas mismas y con otros archivos (y tesoros) jamás expuestos de otras instituciones, sino que dejará abierto un amplio campo de investigación con componentes invaluable no solamente de la historia de la gráfica y la tipografía en el país, sino también de las notables influencias de la cultura visual colombiana en la vida cotidiana, y desde ahí alimenta la creación artística contemporánea del país.

Queremos extender nuestro sincero agradecimiento a Piedra, Tijera, Papel, el Museo La Tertulia en Cali, el Instituto Caro y Cuervo, Carvajal S.A. y a todos los prestamistas privados, quienes han permitido el desarrollo de la investigación para esta muestra, así como la circulación de algunas de las piezas que constituyen la exposición.

Esperamos que este catálogo, con las valiosas contribuciones de investigadores como Juan Pablo Fajardo, Patricia Córdoba, Ignacio Martínez-Villalba, la dupla de TransHistoria (María Sol Barón, Camilo Ordóñez), Natalia Gutiérrez Montes, José Ruiz, Lucas Ospina-Villalba y Julien Petit, sea, además de un referente sobre gráfica para investigadores, una importante pieza de diseño que dialogue con innovadoras maneras de pensar desde la curaduría las exposiciones que se presentarán durante los próximos meses en nuestros espacios.

JUAN PABLO FAJARDO GONZÁLEZ
Editor e investigador. Miembro de AGI (Alliance Graphique Internationale, Suiza).
En 2019 abre el estudio de diseño, laboratorio de investigación y tipografía Piedra, tñjera, papel. Actualmente trabaja en un proyecto sobre la historia del diseño gráfico en Colombia (www.piedrajrapapel.com) y desarrolla una curaduría para el Museo La Tertulia y Getty Foundation como parte del Paper Project. Fue cofundador del estudio de diseño y editorial La Silueta, ha trabajado desde 1997 simultáneamente en las áreas de libro de artista, edición y práctica curatorial. La Silueta Ediciones (el sello de La

Silueta), es una editorial independiente que trabaja con artistas y creadores en el desarrollo de publicaciones como vehículo de expresión y experimentación. Más de 70 proyectos se han publicado hasta ahora bajo este sello.
En 2011, La Silueta comienza a producir proyectos curatoriales y de investigación paralelamente a la publicación de libros y diseño de exposiciones. Uno de los más destacados es *Emory Douglas y los Black Panthers*, sobre el diseño y acción política del Movimiento de las Panteras Negras; este proyecto se ha presentado en Bogotá, São Paulo y La Haya.

Este proyecto de investigación nace en el 2013, cuando en La Silueta¹ publicamos el *Alfabeto imaginario*, una curiosa mezcla entre letras extraídas de láminas educativas dibujadas por Sergio Trujillo Magnenat en 1936, y un ejercicio literario de Rafael Pombo para enseñar el

—1 La Silueta es un estudio de diseño (1997) y una editorial (2007) fundados por Andrés Fresneda y Juan Pablo Fajardo en Bogotá. El libro en cuestión es *Cartilla objetiva o alfabeto imaginario*, Rafael Pombo con dibujos de Sergio Trujillo Magnenat. La Silueta Ediciones, 2013.

→ Sobrecubierta libro *Alfabeto imaginario*
Diseño: **La Silueta**
Impresión offset 70x50 cm, 2013.

La forma de las letras: diseño y tipografía en Colombia en el siglo XX

↓
alfabeto por medio de rimas y descripciones de las formas de las letras.
Las láminas dibujadas por Trujillo Magnenat fueron un descubrimiento que puso en marcha el deseo de entender con más detalle el contexto al que correspondía la estructura de la tipografía, al igual que su trasfondo estético, técnico y político. Nos dimos cuenta de que una historia sobre la forma de las letras aportaba elementos para comprender las corrientes visuales de una época al establecer conexiones entre los creadores de esos caracteres, las publicaciones o medios en los que circularon, las posibilidades tecnológicas con que se produjeron, las influencias, así como el papel que desempeñaron el arte y la política.
p.68

p.68
Desde el principio se pensó en una investigación histórica, a partir de una pregunta sobre las identidades nacionales, entendiendo la manera fluida como los impresos circulan en el mundo, transmitiendo ideas y conocimiento, a través de la visión estética particular de cada época.

El conocimiento al que se llega mediante la acumulación de referentes históricos debe nutrir la práctica profesional del diseño. Fue lo que sucedió con el ejercicio sobre las letras de Trujillo Magnenat, las cuales se redibujaron y convirtieron en una tipografía digital experimental, uno de los primeros *revivals* hechos en el país: un alfabeto que, a pesar de no haberse dibujado originalmente como una tipografía, se convirtió en un conjunto digital de letras utilizables.

Podría decirse que uno de los objetivos de esta investigación fue la idea de lo propio, tan discutible. Tratar de identificar en qué momentos del siglo XX se produjeron aportes o variaciones locales a un conocimiento fundamentalmente occidental —desde nuestra orilla—, con casi quinientos años de historia, y en el que Colombia fue un consumidor pasivo, constituyó un ejercicio de comprensión sobre la transformación y apropiación.

TIPO

El título de esta investigación y exposición, “Tipo, lito, calavera”, es un intento por establecer una periodización sobre las prácticas del diseño en el país. *Tipo* hace referencia a la continuidad que hay entre los sistemas de impresión mediante el uso de letras de plomo, los tipos de metal, que cubren un período que va desde el inicio de la introducción de la imprenta en el país, en el siglo XVIII, hasta las primeras décadas del siglo XX.

Pese a las profundas transformaciones técnicas del oficio, es un sistema de impresión que todavía subsiste en algunos talleres. Es el caso de la Imprenta Patriótica, donde, como en un museo vivo, los tipos de plomo resisten en su planteamiento ético y estético. Los sistemas que utilizaron las letras de plomo, sueltas o a través de procesos más industrializados de composición de líneas, fueron la norma hasta la entrada del sistema *offset*.

LITO

La técnica de impresión en piedra, o litografía, se conocía desde inicios del siglo XIX² y tuvo su auge con el trabajo de artistas: en este sistema, basado en la posibilidad de integrar textos e imágenes en una sola composición, el papel del dibujante resultó fundamental.

Algunos talleres en el país, como la Litografía Paredes o la Litografía Nacional, imprimían con tipos de metal mientras desarrollaban, paralela-

—2 Según Beatriz González, la técnica de la litografía es introducida al país en 1823 con el español Carlos Cazar de Molina, contratado por Francisco Antonio Zea para trabajar para el gobierno colombiano. Beatriz González, *Historia de la caricatura en Colombia*, Villegas Editores, 2020.

→ Libro *Alfabeto imaginario*
Diseño: **La Silueta**
Impresión offset 16x16,7 cm, 2013.

mente, un sofisticado trabajo en billetes y etiquetas en el que las letras y la imagen se fundían en piezas visuales de gran belleza. La técnica de la litografía comparte con su hermana menor, el *offset*, el principio básico del agua y el aceite, en el cual la tinta se adhiere a unas zonas de la superficie (lámina de metal o piedra) y en otras no se produce adherencia del pigmento, de manera que se controlan en detalle las áreas o puntos de impresión.

La llegada de la impresión *offset* al país se remonta a la década de los veinte del siglo pasado, y convivió con la litografía y la impresión con tipos de plomo y clisés hasta su masificación en los años cincuenta. Aparte de la rápida industrialización, la calidad y la cantidad de impresiones que las nuevas máquinas proveían, fue fundamental el uso de la reproducción fotográfica. Como caso curioso, debe destacarse el hecho de que en Colombia se conoce como “litografía” a las imprentas en general, independientemente de los procesos técnicos que empleen, aunque se trate, en la gran mayoría de los casos, de maquinaria para impresión en el sistema *offset*, con planchas de metal fotosensibles y no piedra.

La importancia de la reproducción fotográfica no solo es crucial por el hecho de transformar profundamente la estética de la imagen al prescindir de la representación visual a través del grabado o el dibujo, sino que permitió que las planchas de metal se produjeran a partir de procesos de sensibilización química, de la misma manera en que un negativo fotográfico produce una copia positiva en el papel. De este modo, foto, imagen y tipografía entraron a conformar un nuevo universo visual.

CALAVERA

A partir de los años sesenta se producen dos fenómenos conexos: por un lado, se desarrollan sistemas de producción de cuerpos de texto e imagen asistidos por procesos electrónicos y fotográficos, conocidos como fotocomposición —una tecnología intermedia, remplazada en los años ochenta por la edición en computador—. Por otro lado, en el último tercio del siglo XX se crean en el país los primeros programas de diseño gráfico en la Universidad Nacional de Colombia (1963) y en la Jorge Tadeo Lozano (1967)³, aunque existían, desde los años cincuenta, cursos de arte comercial y rotulación.

Estos dos procesos apuntan al desarrollo de un profesional en el que confluyen los saberes del artesano y del artista. El rol del artesano está asociado al oficio de quienes trabajan en el armado de páginas con tipos de metal, y la figura del artista es central en el desarrollo de la gráfica en el país en el periodo del auge de la masificación del *offset*. En la figura del diseñador gráfico —a pesar de la dificultad que tuvo para encontrar su especificidad— se encuentran la sofisticación del conocimiento del trabajo artesanal del oficio del impresor, con la habilidad para construir y dar sentido a unidades de imagen y palabra, todo enmarcado en un cuerpo de conocimientos que abarca desde principios de la comunicación y semiótica, hasta la historia del arte y las humanidades.

La convivencia temporal de esos tres medios técnicos de la producción gráfica —tipos de metal, impresión litográfica (*offset*) asociada a los procesos fotográficos y auge de las nuevas tecnologías numéricas— continúa en Colombia incluso hasta finales del siglo XX. Los actores relacionados con estas actividades técnicas también coexisten: el conocimiento del artesano y el oficio del impresor tipográfico, el trabajo del artista como constructor de imágenes para ser multiplicadas y la práctica de los diseñadores profesionales. En un taller de impresión mediano podían encontrarse, simultáneamente, los tres saberes y los tres procesos técnicos de impresión. Y, sin embargo, cada uno expresa momentos

→ Piedra litográfica de la Litografía Colombia
Dibujo: Sin registro
Piedra litográfica, 30x20x6 cm ca. 1925.
Archivo Umberto Giangrandi.

p.62

discernibles, fundamentales para entender el desarrollo de la práctica en el siglo XX.

El distanciamiento entre el oficio artesanal de la construcción letra a letra y el conocimiento tipográfico se da en la medida en que se amplían las posibilidades de acceder a los sistemas de composición, usar la fotocomposición y, posteriormente, utilizar la armada digital. Los procesos mecánicos y numéricos rempazan las habilidades específicas de los tipógrafos. Mientras se afianzan las nuevas tecnologías, se olvida ese acervo tradicional del oficio de las letras —de casi quinientos años— y se pasan por alto las normas derivadas de la formalización del conocimiento.

El auge de los procesos numéricos, los procesadores de palabra y los sistemas de autoedición convirtieron a cualquiera que tuviera acceso a ellos en un “diseñador”, y de la amalgama de equívocos surgió una narrativa visual contrahecha. Uno de los errores más comunes al justificar los textos por ambos lados son los espacios en blanco entre palabras, conocidos como “ríos” o “callejones”, pero el nombre más poético de todos es, sin duda, “calaveras”.

PIEDRAS KILOMÉTRICAS

La narrativa de esta muestra está articulada a partir de un recorrido cronológico por distintos tipos de nodos, que pueden ser artistas, publicaciones (libros o prensa), eventos o impresos de diferente naturaleza, como en el caso de los billetes y las etiquetas. Los nodos fueron escogidos por su capacidad de apuntar una visión panorámica del siglo XX. Hay temas y narrativas que quedaron por fuera, sin duda. Esta es una selección personal, una curaduría con sesgos propios y caprichos que responden a una sensibilidad particular. Se trata de piedras kilométricas que van marcando un camino —de otros posibles—, entre las cuales se podrán ir construyendo otras historias con referentes distintos.

En un principio, se pensó en ubicar un nodo al menos cada diez años, para alcanzar a cubrir por décadas un sinnúmero de procesos y actores que, de otro modo, serían imposibles de identificar todos juntos en una sola mirada. Sin embargo, los diez ejes iniciales terminaron convirtiéndose en quince. La intención de ubicarlos en segmentos de diez años se fue disolviendo a medida que se encontraron fenómenos de mayor duración y otros que se traslapan o son procesos simultáneos. Unos pocos se circunscriben a un año o a un período específico, como ocurrió con los hechos de la guerra de los Mil Días o como sucede, en ciertos casos, con la publicación de un libro. El énfasis, no obstante, es claro: la tipografía y la forma de las letras, cómo estas se adaptan y reconfiguran en nuestro contexto, siempre asociadas con impresos, especialmente publicaciones, con unas pocas excepciones.

POR LOS MÁRGENES

Con estos nodos o capítulos se construye una narrativa que permita relacionar fenómenos políticos y estéticos. Los casos se han escogido en virtud de su particularidad visual, y se ha procurado incluir representaciones asociadas a nuevas sensibilidades y reivindicaciones. En este sentido, el tema de la participación de la mujer en la historia del diseño y la impresión, al menos en el siglo XX, deja grandes interrogantes y vacíos, pues durante mucho tiempo se trató de un campo de acción particularmente masculino. Se hace hincapié en dos figuras relevantes en contextos muy distintos: Carolina Cárdenas y Marta Granados, ambas figuras con aportes importantes en periodos diferentes.

Se incluyó también gráfica producida por sectores marginalizados y excluidos. Es el caso de la prensa comunista, perseguida y censurada, hasta el punto de que no fue posible, por ejemplo, tener piezas originales de *Tierra*^a, uno de los periódicos emblemáticos de la izquierda de los años treinta.



Se estudió el tema de la representación de la gráfica relacionada con dos personajes fundamentales que ilustran la resistencia de comunidades indígenas —ambos asociados al Cauca—: el educador y artista Francisco Tumiña Pillimué, de la comunidad guambiana, y el pensador y político Manuel Quintín Lame Chantre, del pueblo nasa.

Finalmente, y trabajando sobre la idea de las continuidades históricas y su posible repetición en forma de bucle, la investigación abre con muestras de periódicos regionales de comienzos del siglo XX. Estos pasquines combativos, audaces y llenos de humor en su gráfica y en su contenido, representan el espíritu de una gran porción del territorio nacional. Ese talante provocador, que continúa vivo al final del siglo, está presente en la cultura subterránea del *hágalo usted mismo* de los años noventa, en la que los mundos del *punk*, el cómic y lo alternativo hallaron formas novedosas de producir publicaciones para pequeños grupos de jóvenes que no encontraban espacios de representación.

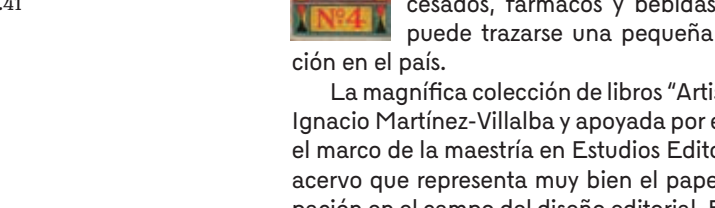
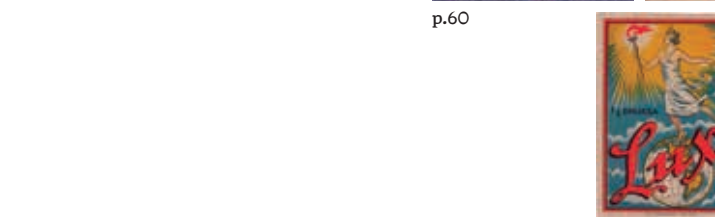
LOS CAPÍTULO

Los temas están estructurados desde sus puntos de encuentro y conexiones. “La política del billete: dando madera y plomo” reúne algunas emisiones de papel moneda elaboradas durante la guerra de los Mil Días, un momento histórico que abre el siglo XX y que termina por dar una identidad a la nación. Incluso en un escenario tan reciente como el de la confrontación armada y el conflicto, esa guerra es un fenómeno político en el que se cifra el destino del país durante el siglo pasado.

La expresión del descontento, por medio de la prensa como espacio de debate político, fomentó el auge de las publicaciones periódicas durante las tres primeras décadas del siglo. El desarrollo de la prensa regional y su expresión gráfica ocupa el segundo capítulo: “La riqueza de la prensa regional: casquillos para hacer monedas y tipos para hacer metralla”. La participación de artesanos y grabadores les dio identidad visual a cientos de pasquines combativos y humorísticos, como *Cortafría*, *El látigo*, *La Voz del Zipa*, *Pica-Pica*, *El Nudo Gordiano*, *K.ri.K.to*, *Pica-flor*, *El Tábano* y *La Maffia*.

Mientras se trata de construir una nación, al calor de los debates políticos y tras la pérdida del canal de Panamá, llegan tiempos de bonanza gracias a la indemnización por el canal y a la economía del café. *Colombia cafetera* es el primer gran volumen de gráfica de información producido en el país. En este esfuerzo editorial, estadístico y artístico se presentan cerca de doscientas infografías en mil páginas que retratan al país de la década de los veinte.

Los excedentes cafeteros, así como la relativa paz que enuncia el prólogo de la edición sobre el café, promueven el desarrollo de la naciente manufactura regional; ese es el tema del tercer capítulo, denominado “Importando plomo y exportando plumas”. Una de las industrias más prósperas y longevas del país es la de la familia Carvajal, que entra de lleno en los procesos de la impresión comercial. Aprovechando las circunstancias de la guerra en Europa, Manuel Carvajal importa desde Alemania algunas de las primeras má-



22

quinas y trae a técnicos especializados para impresión en litografía enfocada en la impresión comercial. En sus prensas se produjeron, desde los años veinte hasta los años sesenta “La etiqueta de Carvajal”, los identificadores para marcar y destacar productos como velas, fósforos, tabacos, alimentos, que se desarrollaron a medida que se consolidaban procesos industriales más elaborados, como textiles, alimentos procesados, fármacos y bebidas. A través de sus etiquetas puede trazarse una pequeña historia de la industrialización en el país.

La magnífica colección de libros “Artistas en cubierta”, curada por Ignacio Martínez-Villalba y apoyada por el Instituto Caro y Cuervo, en el marco de la maestría en Estudios Editoriales, constituye un valioso acervo que representa muy bien el papel de los artistas y su participación en el campo del diseño editorial. En esta colección se muestra cómo evolucionaron distintas corrientes estéticas que dieron identidad al libro colombiano, con material reunido desde mediados de los años veinte hasta los años setenta. Se añadieron algunas obras de los artistas que trabajaron simultáneamente en el campo de la gráfica y del arte, para señalar tensiones entre el diseño de vanguardia y el arte de la academia, pues la gráfica del libro permitió desarrollar propuestas más modernas, en

términos visuales, que el arte de salón.

“Círculos, triángulos y cuadrados”: entre los artistas que trabajaron asiduamente en el campo de la gráfica, se encuentra Sergio Trujillo Magnenat, quien durante mucho tiempo fue considerado fundamentalmente un pintor de inspiración *art déco*. Esa concepción ha sido reconsiderada y expone parte de los temas fundamentales que problematizan la relación entre arte y diseño. Trujillo es un representante de un tipo moderno de representación visual, influido por corrientes europeas; su producción, junto a la de Carolina Cárdenas,

representa unas nuevas identidades que se expresaron con mayor facilidad en el diseño y en las artes llamadas decorativas, antes que en la pintura y la escultura durante los años treinta. Trujillo es, probablemente, uno de los diseñadores más prolíficos del país; su conexión con las ideas liberales y un proyecto político de avanzada dieron pie a algunas de

las mejores obras gráficas de la modernidad en Colombia.

En las políticas liberales del gobierno de López Pumarejo (1934-1938) hubo un esfuerzo de las élites para contener el impulso de reformas aún más radicales, y una muestra de ello fue la manera como se incorporó en el discurso oficial el término *revolución*. En los años treinta, en el contexto de la República Liberal y de la llamada “Revolución en marcha”, surgió uno de los periódicos emblemáticos del Partido Comunista Colombiano (PCC), *Tierra*, en el cual puede leerse una política visual muy avanzada para la época. Efraím Gómez Leal recibió el cargo de “dirección artística”, desde donde pondría a tono con los tiempos una concepción de periódico en la que el discurso visual debía ser tan potente como su contenido: “La firma de los Gómez Leal”.

En el escenario de los debates ante lo moderno, la pugna por reivindicaciones políticas y la lucha por la tierra, hay dos personajes que provienen de comunidades indígenas que relatan formas de colonización y resistencia a partir de lo gráfico. “Francisco Tumiña Pillimué y Manuel Quintín Lame Chantre” plantean la escritura y la forma de las letras como territorio cultural emblemático

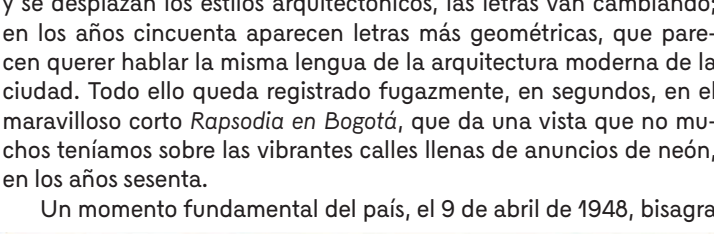


que habla sobre apropiación, sometimiento y lucha en un país en el que todavía existen comunidades indígenas que no tienen cómo escribir su lengua porque aún no se han desarrollado alfabetos que representen *la forma de sus letras*.

“Luces en la noche” es una mirada a los avisos de la ciudad. Casi como si se tratara de etiquetas tridimensionales, los símbolos para identificar construcciones y marcas han colonizado calles y avenidas comerciales. Gracias a un acervo poco conocido que reposa en el archivo de Bogotá, hemos encontrado documentos y planos que exhiben la manera en que las letras treparon y colonizaron balcones y fachadas. En un ejercicio de conexión entre arquitectura y tipografía, se descubre el auge de las letras Script, las cuales se relacionan con los edificios de espíritu republicano del centro de Bogotá. En estos planos y dibujos se escapan algunos detalles arquitectónicos en los que puede verse la descripción de cómo los anuncios conviven con las construcciones bogotanas de la década de los treinta. A medida que la ciudad crece,

se desplazan los estilos arquitectónicos, las letras van cambiando; en los años cincuenta aparecen letras más geométricas, que parecen querer hablar la misma lengua de la arquitectura moderna de la ciudad. Todo ello queda registrado fugazmente, en segundos, en el maravilloso corto *Rapsodia en Bogotá*, que da una vista que no muchos teníamos sobre las vibrantes calles llenas de anuncios de neón, en los años sesenta.

Un momento fundamental del país, el 9 de abril de 1948, bisagra

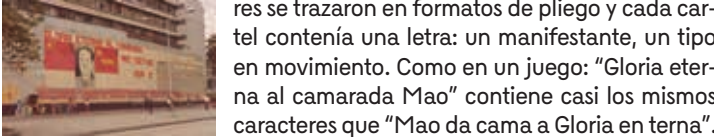


del relato nacional, también evidencia contradicciones y encuentros a través de las letras y la gráfica. La perspectiva gobiernista del levantamiento popular quedó registrada en un cómic que resiente la destrucción de la ciudad por “La gran mancha roja”, que, “influenciada por el comunismo”, decide saquear y destruir. Es una lucha en la que se imponen intereses privados, sobre todo los de compañías fabricantes de cerveza que se enfrentaban a tradiciones ancestrales de la expresión popular: en los afiches en contra de la chicha se declara enemigo público, responsable de los sucesos del Bogotazo: “¡Avante!”.

La tradición en la gráfica política, desde la campaña de Gaitán —y su característico gesto del brazo en alto—, se conecta con luchas y reivindicaciones de las décadas de los sesenta y setenta, y son los artistas quienes ayudan a visibilizar parte de esas luchas. Los carteles del Taller 4 Rojo, impresos de solidaridad con campesinos, trabajadores e indígenas, o piezas más ambiguas, como las de Antonio Caro y algunos artistas conceptuales, expresan, por medio de tipos de letras asociadas al cartel político, mensajes cargados de contenido social, enunciados portátiles para llevar a las manifestaciones y complementar las consignas que se voceaban en las calles.

El letrero de Mao, un mural del Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR) realizado en 1972, es un ejemplo de esta clase de mensajes hechos con esas letras. Los caracteres se trazaron en formatos de pliego y cada cartel contenía una letra: un manifestante, un tipo en movimiento. Como en un juego: “Gloria eterna al camarada Mao” contiene casi los mismos caracteres que “Mao da cama a Gloria en terna”.

El letrero de Mao, un mural del Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR) realizado en 1972, es un ejemplo de esta clase de mensajes hechos con esas letras. Los caracteres se trazaron en formatos de pliego y cada cartel contenía una letra: un manifestante, un tipo en movimiento. Como en un juego: “Gloria eterna al camarada Mao” contiene casi los mismos caracteres que “Mao da cama a Gloria en terna”.



^[1] El periódico Tierra fue el órgano central informativo del Partido Comunista Colombiano entre 1932 y 1939.

^[2] p.79

^[3] p.121

^[4] p.137

p.132



En una época de gran politicación en el mundo, especialmente en Latinoamérica, se destacan las tres bienales americanas de artes gráficas organizadas por el Museo La Tertulia, en Cali, durante la década de los setenta. Estas bienales fueron un espacio importante para la naciente profesión del diseño gráfico, con la presencia de figuras de talla internacional como el tipógrafo Hermann Zapf y el famoso diseñador Milton Glaser. Estuvieron presentes con sus obras reconocidos artistas y diseñadores latinoamericanos, como Álvaro Sotillo de Venezuela y Alexandre Wollner de Brasil, por citar solo algunos. Por allí también pasaron los pioneros del diseño en el país: Consuegra, Castro y Granados, y otro grupo de diseñadores y artistas tuvo una participación relevante algún tiempo después: Grass, Sierra, Duque, Polo y Villegas, entre otros. “Gropius en Yumbo”: la compañía que financió las bienales, Cartón de Colombia, fue una multinacional norteamericana que comisionó a Walter Gropius, a finales de los años cuarenta, para diseñar su primera planta en el país.

El área difusa y problemática entre arte y diseño ha sido parte estructural de la práctica desde sus orígenes, se vio expresada en cada bienal y se manifiesta en el trabajo de un grupo de artistas que ha incorporado las publicaciones como parte de su agencia artística. Un fragmento de esta historia lo cuenta José Ruiz, invitado para escribir acerca de uno de los capítulos menos estudiados en el país, llamado “Entre el arte y la política: treinta años de publicaciones parasitarias”.

En “El lado B de los pioneros”, un capítulo sobre Marta Granados, David Consuegra y Dicken Castro, se aborda parte de una cara menos explorada de estas figuras fundamentales de la historia del diseño

en Colombia. Por medio de sus prácticas —enseñar, publicar y exhibir⁵ —, dejaron un corpus específico que define el discurso sobre el diseño gráfico en el país. En los tres casos se pudo encontrar un enfoque relativamente nuevo sobre su oficio: una conexión entre el cine —uno de los grandes intereses de Marta Granados— y una historia visual sobre el emblema del joven rebelde. En el caso de David Consuegra, a partir de una carátula hecha para una pequeña colección de discos de 1968, se pudo establecer una conexión entre la rotulación vernácula y su interés por el debate sobre la identidad y la práctica del diseño desde una perspectiva histórica. En el espacio de la exposición, Dicken Castro habita el mismo lugar cincuenta años después: como una aparición, sus logos escultóricos, expuestos en la Biblioteca Luis Ángel Arango en 1970, son esculturas minimalistas que interrogan sobre los límites de las prácticas del diseño y la arquitectura.

Uno de los capítulos más extensos en la publicación, y el menos exigente en materia de espacio en la exhibición, es el recorrido por el trabajo de “Diseñadores de instituciones” culturales. La alianza entre creadores e instituciones es una relación clave para entender algunos de los proyectos visuales más interesantes, en términos de diseño, realizados en las últimas tres décadas del siglo XX en el país. En la mayoría de los casos se trata de matrimonios felices, que ilustran la afortunada coincidencia en la que un cliente institucional logra alinearse con una propuesta estética particularmente elaborada, de tal modo que esta relación cliente/diseñador llega a feliz término en algunas de las piezas emblemáticas del diseño gráfico colombiano.



p.152

–5 Fredy Chaparro Sanabria, “Enseñar, publicar, exponer: estrategias para la inserción del diseño gráfico en Colombia” (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, 2012).

→ Planos edificio Smurfit Cartón de Colombia en Yumbo Arquitecto: **Walter Gropius** Heliograbado, 1945. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

La “Quincena tipográfica”, la paradigmática pero poco conocida columna crítica que escribió Camilo Umaña entre 1983 y 1985 en la revista *Semana*, ofrece un panorama sobre los años ochenta. Una selección de estas columnas basta para iluminar un poco el horizonte gráfico y editorial de una parte de la década.



↓

esa época en el país.

Para cerrar, en “Copie y pegue” hay una revisión sobre algunos cruces que se producen en las décadas de los ochenta y noventa, después de un proceso de madurez y ajuste del oficio. Ya con una cierta tradición en las escuelas de diseño y en la definición del diseñador profesional, encontramos de nuevo conexiones con el arte y con maneras distintas de hacer diseño. La gráfica asistida por computador transforma radicalmente la profesión, ya que permite incorporar, por ejemplo, miles de tipografías que antes eran inaccesibles; esto facilitó la posibilidad de la autoedición y abrió así un espacio de experimentación y expresión sin límites.

La exposición arranca con el siglo XX, en el que vemos la explosión de un tipo de producción gráfica beligerante y combativa en la prensa regional. Cuando acaba el siglo, la gráfica alternativa abre espacios en los que se desvirtúan todas las nociones preconcebidas sobre el diseño y, otra vez, surge un espíritu rebelde, animado en esta oportunidad por el sonido del *punk* y el cómic, que llega para refrescar la práctica con la cultura del copie y pegue, y el *remix* de la fotocopia.

SOBRE LOS INVITADOS

Hay diferentes tipos de invitados a la exposición —y a la publicación—. Hay obras y artistas que representan saltos temporales que permiten establecer nexos y cruces de sentido. También hay curadurías invitadas, para abrir una visión particular sobre un tema, más allá de una pieza específica.

Estas curadurías pueden ser muestras que efectivamente sucedieron, como es el caso de “Cali/71, ciudad de América”, curada por Katia González y Alejandro Martín en el Museo La Tertulia, en 2016. O pueden ser selecciones de material que originalmente no se pensaron como curadurías, pero que con el tiempo terminan por conformar un conjunto de piezas a las que se asigna una unidad de sentido, como sucede con las columnas críticas sobre diseño escritas por Camilo Umaña.

↓

TIPOS DE METAL

En el capítulo “La riqueza de la prensa regional: casquillos para hacer monedas y tipos para hacer metralla”, se incorporaron dos piezas invitadas: por una parte, la obra de Humberto Junca llamada *El mal vestido*, presentada en 1999 en la exposición “El traje del emperador”. En la obra se aprecian el interés de Junca por las culturas juveniles subterráneas, la influencia de la estética proveniente de la música, los videos, las formas de vestir, así como la escogencia de tipos de letra

→ “Quincena tipográfica” publicada en Revista *Semana* n°146 **Camilo Umaña** Impresión offset, 27,5x21 cm, 1985.

→ Catálogo exposición *Cali/71, ciudad de América* curada por Alejandro Martín y Katia González Diseño: **Cactus Estudio** Impresión offset, 56x28,5 cm, 2016.

p.170



de inspiración gótica, que han construido un imaginario sobre los logos de las bandas de *metal* y *punk*.

Esa visualidad tipográfica, entendida en sí misma como un manifiesto, ofrece un tipo de lectura desde el arte que, hasta cierto punto, comparte la mirada de esta exposición: los tipos de letra son objetos estéticamente cargados que transmiten, además de los mensajes que las palabras conforman, una trama de significados históricos.

Por otra parte, a este capítulo está invitada una tipografía digital desarrollada por el estudio Bastarda. Aprovechando una propuesta de Piedra, Tijera, Papel —la plataforma de investigación que desarrolla este proyecto—, ellos seleccionaron el cabezote de *El Penitente*. *Periódico crítico y de variedades*, publicado en 1907 en Cartagena, como un referente para construir un tipo de letra contemporáneo y experimental.

Los diseñadores Sebastián de la Hoz y Jason Guzmán crearon una fuente en formato de *variable font*, que incorpora la tecnología de punta requerida para un desarrollo tipográfico que cambia de acuerdo con las necesidades de visibilidad de cada pantalla. Las letras se ajustan, por ejemplo, a distintos pesos o formas, según el formato de lectura, o si el despliegue de la información sucede de manera horizontal o vertical en los teléfonos.

Finalmente, dentro de este capítulo se incorporaron también piezas de la colección de Andrés Frix Bustamante, artista e investigador pionero sobre el fanzine en Colombia, quien ha construido una curaduría sobre este tipo de material callejero y de difícil acceso. Es un guiño a la cultura de la autoedición. Las publicaciones seleccionadas, provenientes de diversos sitios de la geografía nacional, encarnan, con humor y gracia, el espíritu de las discusiones políticas de comienzos del siglo XX. Los fanzines de finales del siglo, desde un lugar parecido, aúllan con su factura tosca y su humor al sonido del *punk* y el *metal*.

BARRIOS

Como parte de “Importando plomo y exportando plumas” hay una obra de Álvaro Barrios, *Tres generaciones de buen café*, que constituye el primer ejercicio de los *Grabados populares* del artista. La pieza consta de tres pautas publicitarias elaboradas en Barranquilla, en 1972, mientras Barrios trabajaba para una agencia de publicidad. Exhibe, desde un lugar particular, la relación entre arte conceptual, diseño y tipografía.

Cada una de las imágenes —que fueron de reproducción múltiple a través de la prensa— se convierte en obra de arte cuando el artista la firma. De este modo, hay un juego con la idea del original, en tanto que los lenguajes de la comunicación masiva son interpelados desde el discurso del arte. Las tres tipografías seleccionadas por Barrios, además de las ilustraciones, permiten entender las particularidades de la estética de la época. Las piezas gráficas en este capítulo, elaboradas en los años veinte, llenas de filetes y ornamentos gráficos de inspiración *art nouveau*, dialogan con las cornisas y molduras del espacio de exhibición en la Casa Republicana de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

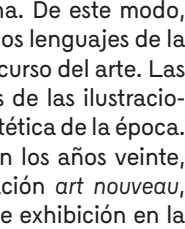
En “Luces en la noche”, capítulo sobre la idea de la tipografía en la arquitectura, hay un fragmento del proyecto *Cinema insostenible*, del colectivo Maski, realizado en 2007. Se trata de una obra de inves-

–6 Beatriz González Aranda, *Historia de la caricatura en Colombia* (Bogotá: Villegas Editores, 2020).

→ Visualización digital tipografía *Penitente* Diseño: **Bastarda Type** 2022.



↓



↓

El proyecto comprende la investigación visual y documental en torno al cine, así como rastros y reconstrucciones físicas de elementos distintivos de la infraestructura de las salas de exhibición. Para esta exposición se reconstruyó la pieza *Entropía*, un juego de palabras que usa tres avisos luminosos de salas de cine de los años cincuenta, fabricados como las letras originales de neón en forma tridimensional, donde solo se encienden las que conforman la palabra que da nombre a la obra.

En el capítulo de “Artistas en cubierta”, la colección curada por Ignacio Martínez-Villalba, se produjeron diversos tipos de cruces con artistas invitados. Se seleccionaron varias obras pertenecientes a la



↓

pintura y escultura— y su producción como ilustradores o diseñadores de cubiertas de libros.

Esta doble vinculación es uno de los temas de fondo de la exposición. La participación de artistas en la configuración de la disciplina de diseño gráfico en el país habla también de la dualidad que existe en la práctica simultánea de los dos oficios. En muchos de los casos, la producción gráfica es bastante más moderna en el espacio del papel que en los medios más convencionales del arte. Esta discusión, apenas enunciada, abre una perspectiva fundamental que aborda las denominadas artes aplicadas como un fermento esencial de la modernidad en el país; así lo escribe Beatriz González:

En cuanto al arte, se reconoce que mientras los pintores se estacionaban en el academicismo y los “cromos sabaneros”, *Fantoches* recibía, por medio de Scandroglio, Serrano y el mismo Gómez, al cubismo, al futurismo y a las tendencias recientes. *Fantoches* y la caricatura se convirtieron en precursoras del arte moderno en Colombia⁶.

CÚCUTA SEMINEGRA

Aprovechando la arquitectura de la sala de exhibición, el gran conjunto mural que representa el capítulo “Artistas en cubierta” es atravesado por una puerta que da a dos salas pequeñas del segundo piso. En ellas, a manera de guiño, se abren dos espacios que interpelan la colección de libros exhibida. Hay una selección de materiales relacionados con la producción de la Escuela Tipográfica Salesiana, que incluye los especímenes tipográficos desarrollados por la Escuela de Artes y Oficios en los que puede verse la apropiación de tipos de letra foráneos, que unas veces se ofrecían como provenientes de fundidoras europeas, y en otras ocasiones como material propio, creado a partir de la copia de las matrices originales.

En una operación de mercadeo bastante diciente, los tipos se rebautizaron con títulos de referentes locales, apelando a los nombres de ciudades colombianas reconocidas. Las escuelas salesianas fueron los más importantes centros de formación de tipógrafos y operarios de imprenta durante los primeros decenios del siglo XX. Muchos de los libros exhibidos en la colección, y gran parte de la producción literaria del país durante esas décadas, fueron compuestos por manos de artesanos formados en estas escuelas⁷.

Lado b, p.35

→ Entropía **Colectivo Maski** Metal y luz de neón, dimensiones variables, 2005/2009.

→ Corte de franela **Ricardo Rendón** Tinta sobre papel, 15x24 cm, 1916. Colección de Arte Banco de la República. AP3142

→ Tres generaciones de buen café **Álvaro Barrios** Impresión offset, 39x23 cm c/u, 1972. Colección de Arte Banco de la República. AP3142

p.86



p.87



25

LA ABSTRACCIÓN POPULAR

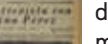
En la otra pequeña sala se exhiben, a manera de mural, algunos de los diseños para las colecciones populares. Se trata de ejercicios editoriales hechos desde el Estado colombiano, en diferentes épocas, para producir grandes compilaciones, sobre todo de literatura, en formatos económicos y grandes tirajes. Estas campañas, que pretendían llegar a segmentos de la población con poco acceso a los libros, contaron con el trabajo de algunos de los diseñadores más destacados del último tercio del siglo XX en el país.

Marta Granados diseñó las cubiertas de la Colección de Autores Nacionales, Benjamín Villegas —cuando trabajaba para Colcultura— dio identidad a la Colección Popular del Instituto Colombiano de Cultura —la cual, con algo de humor, el poeta Jorge Rojas, primer director de la entidad, llamó “Los pañuelos de Benjamín”— y David Consuegra diseñó las cubiertas de las Ediciones Fondo Cultural Cafetero.

En el conjunto de estas carátulas son evidentes los referentes abstractos y la geometrización de formas naturales. La abstracción fue una de las corrientes dominantes en el campo del arte en el país, desde finales de los años sesenta hasta bien entrados los ochenta. Este momento enmarca también una discusión paralela, en la que el diseño busca su identidad como profesión y merodea en el espacio del arte, donde comparte un camino de experimentación estética al recurrir a la geometría y la simplificación como herramientas constitutivas del ejercicio del diseño.

A la salida —o a la entrada— de estas pequeñas salas hay una obra de Nicolás Consuegra que juega con los símbolos de la erudición y la cultura, referentes para el logo de Colcultura; los dos búhos aparecen estacionados en esta obra de 2016, titulada *Naturaleza muerta*.

¡AVANTE!



p.117

Avante también es una tipografía digital desarrollada en el 2021 por el estudio Piedra, Tijera, Papel, con la participación de un equipo de investigación/creación conformado por Julián Moncada, Alejandra Bonilla, Natalia Gutiérrez, María Paula Arias y Juan Pablo Fajardo. Esta tipografía, junto a *Blaa*⁸, se utilizan como fuentes principales para la identidad del proyecto gráfico de la exposición. Piezas de comunicación, catálogo y museografía de la muestra se desarrollan usando estas dos fuentes, inspiradas en referentes históricos del diseño colombiano.

LOS RUSOS Y EL CLUB OBRERO

En el espacio intermedio de las escaleras que comunican los dos pisos de la sala de exhibición está el trabajo del arquitecto Antonio Yemail,

instituto para producir una intervención *in situ*. El telón de fondo es el periódico comunista *Tierra*, de 1932, y su director artístico, Efraim Gómez Leal. En este capítulo se aborda el papel de la gráfica en el periódico, la importancia que se otorga a la imagen en el discurso político de los años treinta y la desconocida labor de Gómez Leal hasta entrados los años cincuenta.

En términos espaciales, es casi la mitad del recorrido en sala, y se pensó que las escaleras representan un espacio de conexión entre las dos mitades del siglo, un justo lugar de descanso en el periplo. Por esto, la intervención arquitectónica consiste en muebles dispuestos en un espacio de lectura que recuerda el escenario del café como punto de encuentro para tertulias y discusiones políticas a partir de la lectura de la prensa: en ausencia de originales del periódico *Tierra*, la instalación ofrece facsímiles del semanario dispuestos en portaperiódicos para que el público lea y participe.

Los portaperiódicos son la excusa para conectarse con el Club Obrero. En 1925, se invitó a Alexander Rodchenko para desarrollar el pabellón soviético en la Feria de París. El ejercicio derivó en uno de los pabellones para ferias internacionales más emblemáticos de la historia. En este caso, se trataba de dar una visión propagandística sobre los logros de la revolución de 1917 y enaltecer la figura del obrero como personaje fundamental, para el que estaba dedicada la construcción. Allí, entre estructuras para ver la prensa, estantes de lectura, mesas y sillas especialmente diseñadas para el juego de ajedrez, se contemplaba una formación integral, desde lo político hasta lo lúdico.

LETRAS DE PROTESTA



Lado b, p.79



p.131

Para la exposición, se incluyen dos piezas de creadores contemporáneos que han recogido algunas de estas manifestaciones gráficas para convertirlas en retomas. El colectivo TransHistoria presenta *Clemencia Lucena y los Trabajadores del Arte Revolucionario. Unidad y combate. Arte, agitación y propaganda en el Frente Cultural del MOIR*, obra exhibida originalmente en la sede de Piedra, Tijera, Papel en

2019, donde se reelaboran, a partir de fotografías, algunos de estos carteles tipográficos del MOIR.

Por otra parte se incluye *Caro barato*, un proyecto creado en 1979 por el colectivo Tangrama, en el que “el espécimen de las cuatro fuentes inspiradas en la obra de Antonio Caro es más que un testimonio de las posibilidades y limitaciones tipográficas de estas letras”. La obra en la que se basa el proyecto es la paradigmática *Aquí no cabe el arte*, de Antonio Caro de 1972 —que no se incluyó en esta exposición, pero sí el registro de cómo se ha publicado en algunos impresos—. En estos carteles, Caro desarrolla una especie de tipografía que se usa a la vez para generar los caracteres monoespaciados y circunscritos en su dibujo al formato del papel (50 × 70 cm), restringiendo el trazado de las letras a un espacio constante y rompiendo así toda consideración clásica de la tipografía, en la cual cada letra necesita diferentes anchos y altos.

Ese mismo diseño de letra se emplea, en un punto
 ja menor, para escribir los textos en los que se listan los
 nombres de activistas asesinados en esos años. Las obras
 de Caro se encuentran claramente relacionadas con el
 tipo de gráfica política que se podía ver en las calles y
 en diferentes eventos de agitación política en la época.

CALI/71

Hay pocos ejemplos de citas curatoriales y museográficas dentro de las exposiciones de arte. La revisión historiográfica sobre la curaduría y la museografía, aun cuando ya cuenta con algunos referentes, es relativamente reciente en el país. Para esta exposición resultó crucial hacer mención a “Cali/74, ciudad de América”, una exposición icónica realizada en 2016, curada por Katia González y Alejandro Martín para el Museo

La Tertulia. Esta exhibición formaba parte de una propuesta expositiva que contó con tres muestras en torno a la historia de Cali, centrada en la década de los setenta, para entender el papel de la ciudad como referente estético y político en el país durante esa década.

Los famosos Juegos Panamericanos del 71, así como las tres bienales americanas de artes gráficas, convivieron con eventos institucionales y otras formas de gestión y circulación de la cultura, como el Cineclub de Cali y Ciudad Solar. En la muestra, con museografía de la arquitecta Liliana Andrade, se desarrolló una propuesta que enfrentó el reto de exhibir, simultáneamente, piezas de la colección de arte, obra gráfica, material del centro de documentación del museo, así como fotografías y material de prensa.

Hubo una hábil y bella solución de mobiliario que facilitó exhibir como pieza central los catálogos de las bienales sin el uso de vitrinas, las cuales, la mayoría de las veces, solo permiten apreciar algunas páginas de los ejemplares. El éxito del planteamiento fue aprovechar el principio de diseño eficaz y austero —pero no por esto desordenadamente problemático— del impreso. Al eliminar la encuadernación, las páginas se convierten en hojas sueltas que solo existen como publicación cuando se empacan en una cubierta que sirve de estuche. La solución recuerda los puestos callejeros en los que se montan los libros sobre listones de madera y que un hilo ayuda a sostener y mantener en orden, mientras permite el acceso del público a la pieza.

LA QUINCENA DE ORLANDO

Como se menciona en la introducción de este apartado, una de las invitaciones que pueden entenderse como un proceso curatorial, con una perspectiva histórica y desde una mirada aguda, es el con-

–8 Blaa también es una creación del mismo estudio de diseño (PTP) y se trata de una fuente inspirada en las letras de metal que identifican el edificio de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, ver: <https://www.banrepublica.org/noticias/la-tipografia-blaa-esta-disponible-para-los-usuarios>.

–9 Ver *Copy, letras, dazibao. Antonio Caro y los trabajadores de arte revolucionario*, artículo de TRansHisTor(ia) incluido en este libro.

→ Naturaleza muerta
Nicolás Consuegra
Talla en madera, 81x30x2 cm / 81,4x31x2
cm, 2016. Colección de Arte Banco de la
República. AP6739

→ Visualización digital tipografía Avante
Diseño: **Piedra Tijera Papel**
2021.

→ Planos y dibujos del mobiliario para el Pabellón Soviético en la Feria de París de 1925

Alexander Rodchenko
1925.

→ Mobiliario para la exposición "Tipo, Lito, Calavera", inspirado en mobiliario diseñado por Rodchenko
Diseño: **Antonio Yemai**
2022.

→ Gloria eterna al camarada Mao Tse Tung
Equipo TransHisTor(ia)
Cartel mural en tipografía, 90 x 70 c/u (reproducción
museográfica), 2019.

→ Aquinocabeelarte
Antonio Caro
Acrílico sobre papel, dimensiones variables, 1972.
Museo La Tertulia.

→ Espécimen tipográfico *Caro barato*
Diseño: **Tangrama**
Impresión offset, 43x27,5 cm, 2019.

→ "Quincena tipográfica" publicada
en Revista Semana n°103
Camilo Umaña
Impresión offset, 27,5x21 cm, 1984.

→ No entiendo ni mierda
Gilles Charalambos y Edgar Acevedo
 Vídeo dos pulgadas programado (en Basic)
 sobre computador (Sinclair ZX Spectrum),
 duración 1 minuto, 1984. Cortesía de los artistas

→ Canción de cuna
Germán Martínez
Instalación, dimensiones variables, 1993
Cortesía del artista.

es probable que, sobre el recorrido de esta investigación, también haya una opinión dubitativa equivalente: “Esto es diseño... Esto no es diseño...”.

POSDATA

La última obra invitada es *Homenaje a Quintín Lame*, del artista Antonio Caro, en el capítulo dedicado a la gráfica de comunidades indígenas. Sin embargo, hay otra pieza invitada y no presente del mismo artista; se trata del proyecto *12 pliegos*. Esta obra, de 1972, fue la ganadora del VI Salón de Agosto del Museo de Arte Contemporáneo del Minuto de Dios. Sobre la pieza —poco vista, relativamente—, Gina McDaniel^[1] anota que se trató de un proyecto elaborado en pliegos de papel, lo que le permitía al artista elaborar una pieza por partes, en formatos de pliego de 100 × 70 cm, que podía manipular en la estrechez de sus condiciones, pero alcanzaba formatos grandes al instalarlos. La palabra “pliegos” hace referencia a peticiones, en el lenguaje de las manifestaciones políticas.

La museografía de esta exposición se ha construido a partir de ese mismo pensamiento. Por una parte, es consecuente con el tema que la gráfica de la exposición se hiciera en papel y no acudiendo a *plotter* sobre soportes plásticos —en un gesto de coherencia y cuidado del entorno—, pero además porque una manera de alcanzar grandes formatos es a partir de la unión de pequeñas piezas coordinadas. El gesto puede encontrarse también en los grandes murales producidos a principios de los años setenta por organizaciones de izquierda, influenciados, como aparece en el artículo del colectivo TransHisTor(ia)^[2], por la estética maoísta presente en la época.

Una exposición de gráfica siempre tiene la dificultad de perderse en espacios museales debido a la escala de las piezas. Por esta razón, en un gesto similar al que probablemente todos hacemos en nuestro teléfono, se planteó como solución visual la posibilidad de hacer *zoom* sobre las piezas, las letras y los detalles de diseño, para sacar los impresos de un entorno de bibliófilo y ponerlos al alcance —y al asombro— de un público más amplio.

SOBRE LA METODOLOGÍA Y COLABORACIONES

En 2017 comenzamos a desarrollar la idea de documentar, de la manera más fiel posible, la recopilación del material para esta exposición y su publicación. Desde La Silueta se propuso la creación de un sistema de almacenamiento o base de datos de imágenes que permitiera ir creando un repositorio digital. Gracias al trabajo de Andrés Fresneda y Gerardo Barbosa, se construyó una primera maqueta de este repositorio. Entre 2017 y 2018 contamos con dos apoyos: el primero fue la Beca en Humanidades Digitales, otorgada por el Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional de Colombia, y hubo un segundo apoyo para investigación, concedido por la Biblioteca gracias a la gestión de Adriana González y Juan Pablo López, con el respaldo de Consuelo Gaitán, en ese momento directora de la institución.

Con este financiamiento llegaron los investigadores Natalia Gutiérrez, quien desde entonces es miembro del equipo, y Juan David Montoya y Juan David Anzola. Recibimos asesoría de la maestría en Humanidades Digitales de la Universidad de los Andes, por intermedio de su directora, María Clara Bernal, quien ayudó a coordinar el apoyo de la historiadora y experta en Humanidades Digitales, María José Afanador, y de su estudiante, Clementina Grillo.

Gracias a las conversaciones con este grupo de trabajo y a la participación de Juan Camilo González, profesor de la Universidad

Javeriana y ahora de la Universidad de los Andes, nació la plataforma digital experimental **www.archivo.piedratijerapapel.com**, que está actualmente en línea. Allí se encuentra una parte importante del material digitalizado y anotado que formó parte de la investigación, junto a pilotos de utilidades en investigación, como índices y sistemas de etiquetado no convencional de imágenes.

La plataforma tiene una estructura inusual de navegación y consulta que favorece la investigación visual de manera intuitiva. Se desarrollaron dos herramientas para establecer un vínculo directo entre dibujo y diseño de letras con material del archivo, así como utilidades de búsqueda y *zoom* sobre las imágenes. En 2021 se produjo la primera publicación asociada a la investigación: *Usted nunca ha visto algo así*^[3]. Se trata de un desarrollo editorial y de tipografía digital que permite entender las lógicas de creación/investigación propias del proyecto.

Ya en la recta final, en los meses anteriores a la publicación y la exposición, se incorporaron al equipo José Ruiz, investigador asociado, y Arturo Salazar, también en calidad de investigador, como apoyo visual y de diseño. Sin el trabajo entusiasta de estos dos últimos colaboradores, quienes han hecho como suyo el proyecto, así como el de todos los involucrados mencionados anteriormente, este disparate no habría sido posible.

Con una relativa distancia sobre el transcurrir de este proyecto, es necesario aclarar que constituye el primer intento —o uno de los primeros^[4]— de abordar una posible historiografía de la práctica del diseño en el país en el siglo XX. Han sido referentes fundamentales ejercicios similares en otros países de América Latina, como *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*, de 2012, investigación, exposición y publicación paradigmática en el contexto latinoamericano. Chico Homem de Melo y Elaine Ramos, a cargo de esta línea de tiempo, hacen una revisión detallada de



dos siglos de producción gráfica en el Brasil.

Otro referente ha sido el proyecto de investigación y editorial de Carmen Vilchis, *Historia del diseño gráfico en México 1910-2010*, que cubre un siglo de producción gráfica. Muy a tono con el contexto propio del discurso nacional, parte de la revolución de 1910 y cubre hasta el primer decenio del siglo XXI.

También existen antecedentes en Chile, Venezuela y Uruguay: *Historia del diseño gráfico en Chile*, de Pedro Álvarez Caselli, de 2004, *Diseño gráfico en Venezuela*, de Alfredo Armas Alfonzo, un libro de lujo, cuidadoso y detallado, que cubre la producción desde que se populariza el término *diseño*, a mediados de los años sesenta (con algunos ejemplos anteriores) hasta 1986, periodo que enmarca la edad de oro del diseño en ese país y que constituye un referente en términos de calidad para el resto del continente.

Del plomo al píxel. Una historia del diseño gráfico uruguayo, de Rodolfo Fuentes, publicado en 2020, es el de aparición más reciente. Se trata de investigaciones pioneras, que aparecen en los primeros decenios del siglo XXI, con un interés por revisar lo que sucedió en el siglo anterior. Vale la pena des-

→ Visualizaciones página web

Piedra Tijera Papel

Diseño: **Juan Pablo Fajardo - lagentedelcomun**

2019.

→ Libro *Historia del diseño gráfico en México 1910-2010* / Luz del Carmen Vilchis
Diseño: **Luz del Carmen Vilchis**
Impresión offset, 2010.

→ Libro *Del plomo al píxel. Una historia del diseño gráfico uruguayo* / Rodolfo Fuentes
Diseño: **Rodolfo Fuentes**
Impresión offset, 2020.

→



→

ALGUNAS FUENTES NO TIPOGRÁFICAS

Esta clase de investigaciones, por lo general, son antecedidas por otros trabajos de índole más académica y de mayor profundidad, elaborados en entornos universitarios, como tesis de maestría o doctorado. Como sucedió con el presente trabajo, han sido múltiples las consultas de materiales académicos, artículos y escritos de diferente naturaleza, la mayoría de ellos no publicados en formato de libro. Para el caso colombiano, resultan fundamentales algunos títulos producidos por el Grupo de Estudios de la Imagen, adscrito a la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano: *Cartel ilustrado en Colombia: década 1930-1940*, publicado en 2009, con la dirección de Pedro José Duque y la participación de Claudia Angélica Reyes Sarmiento, Boris Alexander Greiff Tovar, Victoria Eugenia Peters Rada y Juan David Almanza Lamo.

Así mismo, son referentes los libros de algunos de estos investigadores: *Periódico Tierra: análisis estético, gráfico e histórico de los discursos visuales que circularon en la prensa obrera colombiana entre 1928 y 1939*, de publicación reciente, en 2021, bajo el cuidado de Claudia Angélica Reyes y con la participación de Paola Viviana Londoño, Luisa Natalia Caruso, Claudia Marcela Arias Mejía, Jesús Alfonso Gallardo Vega, Germán Eduardo Gómez Uribe, María Camila Sánchez Mejía y Alejandro Peralta de Zubiría. La profesora Reyes también es autora y coordinadora de dos títulos más: *Imagen, mujer y cultura: des-territorialización y apropiación de imágenes del star system*, de 2013, y *Heraldos de cine: imágenes del cine y la construcción estética del colombiano moderno*, de 2016.

Por otra parte, es considerable la producción del profesor Fredy Chaparro en el marco de la maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, de la Universidad Nacional de Colombia, dentro de la cual se encuentra su tesis, llamada *Enseñar, publicar, exponer: estrategias para la inserción del diseño gráfico en Colombia*, de 2012, así como otros artículos sobre la historia de la carrera de diseño y sus vínculos con la Escuela de Bellas Artes. El profesor Chaparro figura también como coordinador del libro *Arte en los noventa: diseño gráfico*, de 2004, además de varios artículos publicados en revistas académicas.

Otro referente importante es el libro monográfico, dedicado al trabajo de uno de los pioneros del diseño en el país: *David Consuegra, pensamiento gráfico*, de 2009, con textos de Lucas Ospina, Álvaro Medina, Octavio Mercado, Patricia Córdoba, Josep M. Pujol, Camilo Umaña y César Puertas. Tanto la exposición como el libro *Múltiples y originales: arte y cultura visual en Colombia, años 70*, publicado en 2019 por María Sol Barón y Camilo Ordóñez, resultaron fundamentales para entender los procesos visuales de esa década. Las publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, con la guía de Ignacio Martínez-Villalba, en torno a la producción de la Imprenta Patriótica, también resultaron significativas, sobre todo el libro *Tipos heroicos: letras, orlas y rayas de la Imprenta Patriótica*, de 2016. Una pauta valiosa fue la tesis de doctorado de Patricia Córdoba para la Universidad de Reading, *La modernidad tipográfica truncada*,

→

–14 Existe un documento no publicado realizado por Dicken Castro y Orlando Beltrán, Beca de Colcultura en 1996, el cual es probablemente el primer ejercicio de esta naturaleza sobre la historia del diseño en el país.

→ Libro *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)* / Rodrigo Gutiérrez
Diseño: **Ximena P. Hidalgo**
Impresión offset, 31x22 cm, 2014.

→ Libro *Cartel ilustrado en Colombia: década 1930-1940*
Diseño: **Luis Carlos Celis**
Impresión offset, 28 x 28 cm, 2009.

→ Libro *David Consuegra: pensamiento gráfico*
Diseño: **Tangrama**
Impresión offset, 30x24 cm, 2009.

→ Libro *Múltiples y originales: arte y cultura visual en Colombia, años 70* / Equipo TransHisTor(ia)
Diseño: **La central de diseño**
Impresión offset, 24x21 cm, 2019.

→ Libro *Tipos heroicos: letras, orlas y rayas de la Imprenta Patriótica* / Ignacio Martínez
Diseño: **Ignacio Martínez-Villalba**
Impresión en linotipia, 23,5x17 cm, 2016.

de 2008. Otra investigación importante, para concluir este rápido recorrido por los referentes nacionales, es *Sergio Trujillo Magnenat, artista gráfico 1930-1940*, publicada por el Banco de la República y La Silueta, en 2013. Para el caso de Sergio Trujillo también debe señalarse la producción e investigación de Milena Trujillo quien ha acompañado este proyecto desde sus inicios.

En cuanto a los referentes de otras latitudes, aunque señalan puntos de encuentro con las prácticas de diseño en el país, sus particularidades se diferencian profundamente y, en esa medida, constituyen una guía en cuanto a las metodologías y formas de escribir. En primera instancia hay que mencionar el trabajo del historiador inglés Richard Hollis, con sus tres libros más conocidos: *About graphic design*, de 2017; *Graphic design. A concise history*, de 2001, y *Swiss graphic design: the origins and growth of an international style, 1920-1965*, de 2006. En todos ellos, hay un modo de entender el diseño asociado a los procesos políticos y económicos; esta forma de establecer relaciones fue un modelo fundamental. Publicadas por la misma editorial británica, Occasional Papers, se encuentran las autoras Sara de Bondt con *Histoires of Belgian graphic design: off the grid*, de 2022, y Catherine de Smet, con *Graphic design history in the writing, 1983-2011*, de 2012, y *Pour une critique du design graphique*, Éditions B42, de 2020, que también constituye una voz educada y precisa que logra describir y detallar los procesos del diseño en un lenguaje apto para público no especializado.

Deben mencionarse los múltiples encuentros sobre historiografía del diseño y publicaciones realizados con el patrocinio del Centro Nacional de Artes Plásticas (CNAP), del Ministerio de Cultura francés, que son un referente mundial, así como la revista anual *Graphisme en France*, editada desde 1994 hasta la actualidad, y, muy en particular, el evento académico y la exposición para celebrar los veinte años de la revista, en el Centro Pompidou, en 2014. Allí se presentó el coloquio “Design graphique, les formes de l’histoire”, en el que se destacan particularmente las ponencias de Olivier Lugon y Christopher Burke. El evento también sirvió de marco, un par de años atrás, en 2012, para la conferencia de Robin Kinross denominada “L’éditeur comme designer” —Kinross es autor de otro de los tratados fundamentales sobre historia de las letras: *Modern typography*, de 2004—. Muchos de estos títulos los ha publicado en español la editorial española Campgràfic, con sede en Barcelona.

→ Libro *La modernidad tipográfica truncada* / Patricia Córdoba
Diseño: **Félix Bella**
Impresión offset, 17x 24 cm, 2008.

→ Libro *Sergio Trujillo Magnenat artista gráfico* / Juan Pablo Fajardo
Diseño: **La Silueta**
Impresión offset, 28x21,5 cm, 2013.

→ Libro *About Graphic design / Richard Hollins*
Diseño: **Richard Hollins**
Impresión offset, 17x 24 cm, 2012.

→ Libro *Off the grid: Histories of Belgian graphic design / Sara De Bondt*
Diseño: **Sara De Bondt**
Impresión offset, 24x17 cm, 2022.

→ Libro *Graphic design history in the writing 1938-2011* / Sara De Bondt
Diseño: **Sara De Bondt Studio**
Impresión offset, 29,5x21 cm, 2012.

→ Libro *Pour une critique du design graphique* / Catherine de Smet
Diseño: **deValence**
Impresión offset, 23x16 cm, 2020.



29

La política del billete: dando madera y plomo

En 1999, el Museo Nacional de Colombia inauguró una exposición conmemorativa por el centenario de la guerra de los Mil Días. Uno de los rescates más sorprendentes fue el de la figura de Peregrino Rivera Arce, el soldado artista. La pieza principal de la muestra, en términos

editoriales, consistió en un facsímil del álbum de dibujos de Rivera Arce: una pequeña libreta que lo acompañó durante la guerra, en la que dejó sus impresiones sobre el conflicto, retratos de soldados y mujeres, paisajes e imágenes descarnadas de la batalla¹.

La libreta, primorosamente editada, fue un proyecto de publicación al cuidado de Beatriz González y Camilo Umaña. En la selección de materiales se reproduce, de manera prodigiosa, la sensación del papel original, así como de la cara y el envés de los dibujos que casi ensucian los dedos con grafito. Es, sin duda, una pieza de colección. El facsímil lo imprimió la Litografía Arco, una imprenta con larga tradición en el cuidado de sus reproducciones; el resultado final es producto del afortunado encadenamiento de procesos de investigación, diseño y producción editorial: Museo-González, Umaña, y Elograf-Arco.

La visibilidad de la exposición facilitó que una hija de Rivera Arce se acercara al Museo y donara algunos documentos de su padre. Como cuenta Carolina Vanegas², esto permitió que se completara información que en la primera libreta era aún desconocida, de tal manera que, en una reedición posterior de la publicación, en 2002, se agregaron datos fundamentales que Peregrino había consignado en sus memorias.

El ejercicio editorial de la reproducción fiel de libretas (o facsímil) ya se había visto antes. Son destacables los tres álbumes de dibujo de Alberto Urdaneta —*Personajes nacionales*, *Ecos de mi segunda prisión* y *Dibujos de Alberto Urdaneta*—, publicados en 1975 y 1976³. A pesar del cuidado de estas ediciones, no se había llegado a un nivel de detalle y refinamiento editorial como el de la libreta de Rivera Arce, que se convirtió en referente para ediciones posteriores de recuperación de memoria gráfica con piezas muy similares en su concepción; es el caso de la libreta de Francisco Antonio Cano, *Apuntes de viaje*, editada por el Fondo de Cultura Económica (FCE) en 2004, y la edición facsimilar de la libreta de Santiago Cortés, *Una geografía hecha a mano*, editada por el Banco de la República en 2014, por citar ediciones destacadas del siglo XXI que miran al pasado.

Tal vez un poco menos visibles en la muestra del Museo Nacional fueron las piezas con que abre esta exposición: tres billetes, realizados también por Rivera Arce, junto al colega dibujante Darío Gaitán e Hipólito Montaña, quien figura como prensista. Se trata de una emisión de cuarenta mil pesos, con denominaciones de uno, cinco y diez pesos, ordenada por el general Rafael Uribe Uribe en 1900, para el financiamiento de las guerrillas liberales después de la batalla de Palonegro, en Santander.

La edición de billetes de manera privada, acordada con el gobierno, era usual ante la dificultad de la centralización de la emisión. Se dice que en esa época llegaron a existir, simultáneamente, decenas de formas de billetes diferentes, lo cual ilustra cuán improvisada era la gestión financiera en medio de un caótico régimen de políticas monetarias⁴.

El ejercicio visual de estos billetes cuenta la historia de la escasez. Se imprimieron sobre hojas de cuaderno rayadas y usando medios técnicos sumamente sencillos, como bloques de madera tallados en un formato pequeño, de alrededor de 12 × 8 cm. No se puede pasar por alto que Gaitán y Rivera Arce fueron entrenados en el oficio del grabado en la escuela fundada por Urdaneta en 1886. El proyecto pedagógico de Urdaneta es un antecedente fundamental en la concepción de un espacio de formación de artistas y grabadores, que será el fermento de la compleja relación que se desarrollará entre los saberes del arte y el diseño durante el siglo XX⁵.

Lo que resulta digno de revisión es la coyuntura en la cual se producen estas piezas, que representa el repetitivo nudo de la guerra en la historia del país. Algunos historiadores consideran que se trató del episodio más sangriento del siglo XX en Colombia⁶, sin entrar a detallar la larga trayectoria del conflicto denominado la

Violencia (que hunde sus raíces antes de la muerte de Gaitán hasta el intento de pacificación de Rojas Pinilla en 1957), ni una posible continuidad de estas luchas —a pesar del acuerdo de paz del 2017— en una guerra que aún hoy desangra al país.

Los tres billetes en cuestión son un manifiesto gráfico y político. Hablan de precariedad y conflicto, pero plantean una propuesta estética. Son piezas de propaganda política y, a la vez, títulos de valor. Si se comparan con otras piezas numismáticas de la época, se destaca su simpleza, dadas las condiciones de fabricación. Como había pocos talleres profesionales, una porción importante de los billetes oficiales se producía en Estados Unidos y Europa; eran prácticamente copias con imaginería de referentes extranjeros. Los tipos de letra empleados para las cifras y los textos se pueden rastrear fácilmente, ya que eran variaciones de tipos de metal cercanos a Bodoni, con filetes en alto contraste, siempre en mayúsculas sostenidas.

El reverso del billete también se grabó, y se añadió impresión con tipos de plomo. La reproducción de imágenes por medio del grabado en madera o xilografía era de una calidad muy inferior a la de medios técnicos como la litografía o la zincografía —que ya eran comunes en ese momento—. Billetes más elaborados, unos cuantos producidos en el país desde mediados del siglo XIX, se imprimían en las litografías Paredes y Nacional.

Es posible identificar al menos seis tipos de letras en las denominaciones de la emisión. Tratan de emular las tramas y los finos ornamentos de los billetes oficiales. Se despliega una estrategia gráfica en la que se usa un conjunto de filetes ondulados, repetidos o girados, y se añaden tipos de letra con particularidades distintivas, como efectos de tridimensionalidad o tipos de contraste invertido (trazos verticales delgados y trazos horizontales anchos), o letras que recuerdan plantas o troncos de árboles. Este festín tipográfico es una de las características más encantadoras de las piezas. En medio de la precariedad y la incertidumbre, con esa recursividad se buscaba dar a los billetes un aura de originalidad y, a la vez, se pretendía ofrecer una sensación de seguridad y confianza por la dificultad de falsificar los detalles: los billetes insurgentes no se podían fusilar.

En el anverso del billete, el enunciado “República de Colombia” puede pasar a la historia con sus capitulares decoradas, de una elegancia tosca que habla de las condiciones de la guerra. Los dos personajes destacados son la Libertad y el soldado, con la espada y el cañón como acompañantes. La cara principal se grabó sin acudir a la impresión tipográfica. Todos los elementos son dibujados y no existe el recurso de los tipos de plomo prefabricados, los cuales sí están presentes en el envés. Podemos pensar que no solo es una equivalencia de papel moneda, con la clara intención de patrocinar al movimiento armado, sino que se trata de volantes propagandísticos.

La manera en que se fabricaron estos billetes recuerda las formas de producción de muchos de los periódicos regionales, en los cuales los cabezotes representan uno de los espacios privilegiados de la gráfica de comienzos del siglo XX. En estos periódicos era frecuente también el uso de letras trazadas a mano, grabadas para dar identidad al mensaje, mientras que en el cuerpo de texto la diagramación era bastante convencional, con dos o tres columnas (en periódicos con más recursos y de mayor formato es posible encontrar más de tres) y con los mismos tipos de letra importados que usa la prensa de la época en casi cualquier parte del mundo.

Es difícil establecer si el cabezote del semanario *El Juanambú* (La Unión, Nariño, 1916) es producto del trabajo de Peregrino Rivera, pues tiene una gráfica similar y retoma la imagen de una batalla histórica. Aunque por algún tiempo se pensó que Rivera Arce había desaparecido después de la derrota de Palonegro, investigaciones más recientes encuentran a Rivera en Ecuador, participando en movimientos y periódicos socialistas. Desde 1919 colabora en *El Juanambú* con algunos artículos en contra de los gobiernos conser-

–1 Álbum de dibujo de Peregrino Rivera Arce: recuerdo de campaña (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1999). Disponible en https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3636.

Sobre la exposición: Beatriz González, *Artistas en tiempos de guerra: Peregrino Rivera Arce* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1999). Disponible en https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3630.

–2 Carolina Vanegas Carrasco, “Memorias de un Peregrino. Vida y obra del artista y combatiente liberal Peregrino Rivera Arce (1877-1940)”. *Historia y Sociedad*, n.º 14 (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2008). Disponible en shorturl.at/gIK69

–3 Alberto Urdaneta, *Álbum de dibujos de Alberto Urdaneta: personajes nacionales* (Bogotá: Banco Popular, 1975); *Ecos de mi segunda prisión* (Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1975); *Alberto Urdaneta: dibujos y caricaturas* (Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1976).

–4 *Piezas en diálogo*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, diciembre 2018-marzo 2019. En https://museonacional.gov.co/colecciones/piezas-en-dialogo/2018/Paginas/Diciembre_2018_a_marzo_2019.aspx.

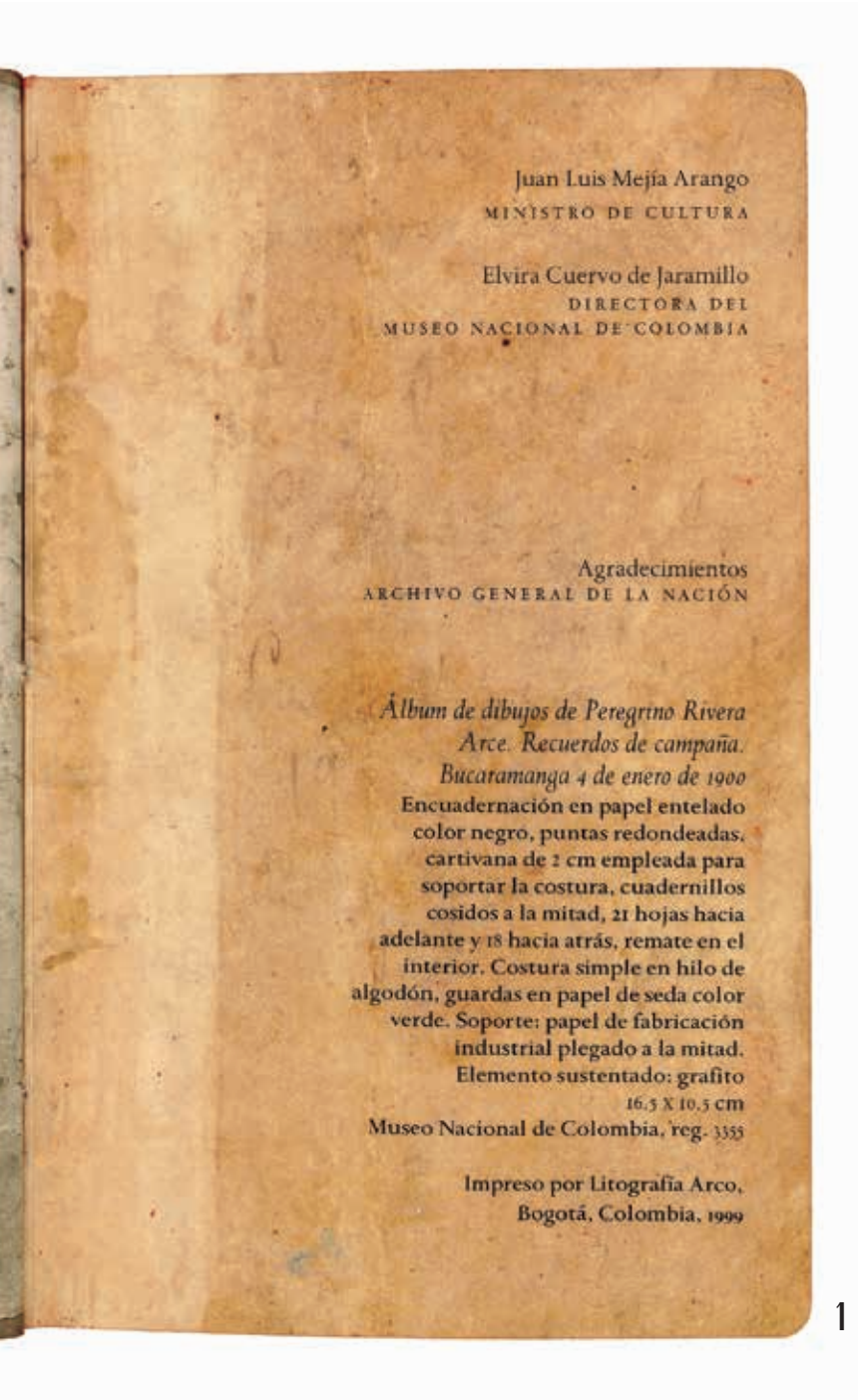
–5 Ver M. Fajardo de Rueda (1996). Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, (3), 172-179. Recuperado a partir de shorturl.at/dfpqO

–6 Es el más sangriento, teniendo en cuenta la brevedad del periodo, entre el inicio de 1899 y el Tratado de Neerlandia, en 1903. Ver Adolfo Meisel Roca y Julio E. Romero Prieto, “La mortalidad de la guerra de los Mil Días, 1899-1902”. *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial*, n.º 43 (Bogotá: Banco de la República de Colombia, 2017). Disponible en https://www.banrep.gov.co/sites/default/files/publicaciones/archivos/chee_43.pdf.

vadores y como abanderado del espíritu liberal. Peregrino regresa al país en 1926 y desde 1930 trata, infructuosamente, de recibir una pensión por parte del gobierno conservador bajo la figura de veterano de guerra.

Peregrino Rivera Arce comparte lugar con otro personaje destacado en esta investigación: Luis Efraím Gómez Leal. En ambos casos se presenta un tránsito del artista, ilustrador y dibujante al periodismo, labor que Peregrino desarrolla fundamentalmente en Ecuador hasta su regreso al país. En 1935 viaja a Bogotá, donde se desempeña como secretario general de la Asociación de Veteranos y Antiguos Liberales de Colombia’, cargo en el que permanece hasta su muerte, en 1940, sin haber obtenido compensación alguna por parte del gobierno.

—7 Carolina Vanegas Carrasco, “Memorias de un Peregrino. Vida y obra del artista y combatiente liberal Peregrino Rivera Arce (1877-1940)”. *Historia y Sociedad*, n.º 14 (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2008). Disponible en shorturl.at/kmyzN



- 1-3 Libreta facsimilar de Peregrino Rivera Arce, publicada por el Museo Nacional para la exposición “Artistas en tiempo de guerra”
Diseño: Camilo Umaña
Impresión offset, 16,5x10,3 cm, 1999.
- 4 Billeto de diez pesos. Banco del Comercio. Tipografía Central. 17 de octubre de 1899. Medellín. Colección Numismática del Banco de la República.
- 5 Billeto de un peso. Banco de Cartagena. Tipografía Central. 10 de marzo de 1900. Medellín. Colección Numismática del Banco de la República.
- 6 Billeto de un peso. Imprenta del Departamento. Colección Numismática del Banco de la República.



32

33



7

7 Tarjeta postal con la imagen de Lenin
Diseño: Peregrino Rivera Arce
Lápiz sobre papel, 13,9x8,9 cm, ca. 1933.
Museo Nacional de Colombia

8-9 Anverso y reverso del billete de cinco pesos
emitido por el ejército liberal de Ocaña
Diseño: Peregrino Rivera Arce
Impresión tipográfica sobre hoja rayada,
7x12 cm, 1900.
Colección Numismática Banco de la República.

10 Anverso billete de un peso emitido por el ejército
liberal de Ocaña
Diseño: Peregrino Rivera Arce
Impresión tipográfica sobre hoja rayada, 7,8x12,
cm, 1900.
Colección Numismática Banco de la República.



8



9



10



11



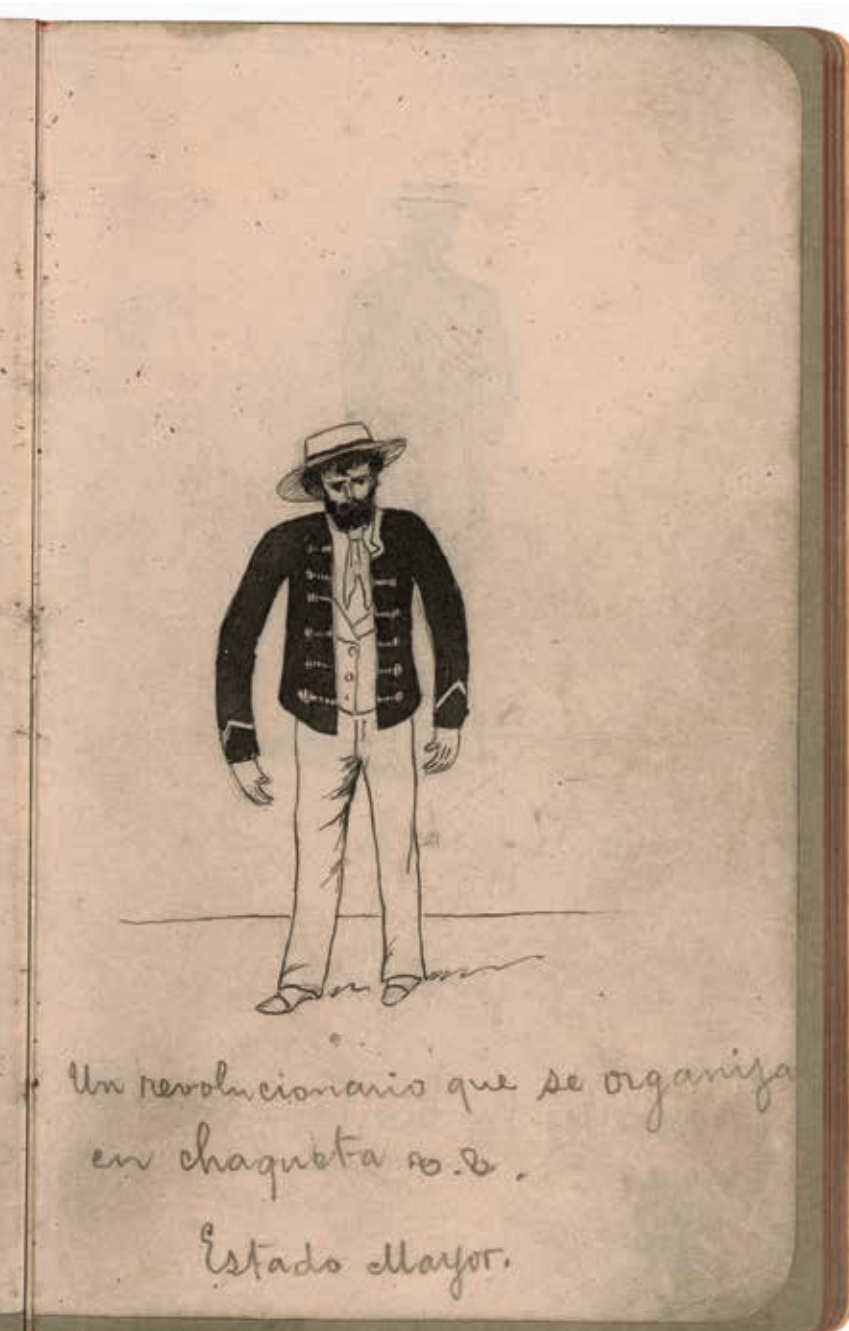
15



16



17



12

- 11 Billete de un peso. Colección Numismática del Banco de la República
- 12 Libreta facsimilar de Peregrino Rivera Arce, publicada por el Museo Nacional de Colombia para la exposición "Artistas en tiempo de guerra" Diseño: Camilo Umaña Impresión offset, 16,5x10,3 cm, 1999.
- 13-14 Billete de diez pesos. Banco de Barranquilla. 1899. Colección Numismática del Banco de la República.
- 15 Billete de un peso. Gobierno departamental de Antioquia. Tipografía Central. Junio de 1900. Medellín. Colección Numismática del Banco de la República.
- 16 Billete de un peso. Departamento de Santander. 14 de noviembre de 1900. Colección Numismática del Banco de la República.
- 17 Billete de un peso. Colección Numismática del Banco de la República.
- 18 Billete de 50 centavos. Departamento de Santander. 27 de octubre de 1899. Colección Numismática del Banco de la República.



13



14



18

La riqueza de la prensa regional: casquillos para hacer monedas y tipos para hacer metralla

Como las batallas se libran en varios frentes, además de los billetes hechos con hojas de cuaderno, se cuenta que durante la guerra de los Mil Días se fundían los tipos de imprenta, fabricados en plomo, para hacer metralla¹. Es reveladora la crónica de la fundición de la familia

Vanegas, que optó por recuperar los casquillos de munición para fabricar monedas, las llamadas “coscojas”.

En estas crónicas se ilustra cómo la tradición de la imprenta y sus insumos fueron armas también, en más de un sentido. En una época en la que el material de guerra se sirvió de tantas cosas, además de las consignas y las palabras, las letras y los tipos terminaron convertidos en materia prima para las batallas. Es conocida la historia de los veintisiete soldados —que corresponden al número de los caracteres del alfabeto—, piezas que sirven para derrocar gobiernos y que combaten, cuerpo a cuerpo, junto a los ejércitos de carne y hueso. Es una tradición que se remonta a las luchas de Independencia, pues cerca del ejército libertador, y posteriormente al lado de Nariño, siempre hubo una imprenta que ayudó a la difusión de las ideas, una prensa militante.

Es digna de destacar, a comienzos del siglo XX, la historia de Raúl Eduardo Mahecha, quien, como parte de su compromiso al lado de huelguistas, navegaba por el río Magdalena armado de su prensa portátil, siempre apoyando los movimientos obreros y de trabajadores. Como describe Renán Vega en su artículo sobre la prensa popular:

Siempre llevaba con él su imprenta, a la que convirtió en un elemento portátil que solía cargar en una mula o trasladar en alguna pequeña embarcación. Para ello adaptó una especie de maletín, haciendo de la imprenta una viajera que lo acompañaba en su trasegar por el paisaje geográfico y humano del río Magdalena. En esa imprenta se imprimieron periódicos, volantes, hojas de denuncia, pliegos de reivindicaciones de los estibadores, braceros, obreros del petróleo, jornaleros del café y trabajadores del enclave bananero en la Costa Atlántica. Esa imprenta lo acompañó hasta diciembre de 1928².

Durante los tres primeros decenios del siglo XX, el auge de la prensa regional la convierte en un puesto de combate, asociada generalmente a políticos, periodistas y hombres de letras. La prensa sirvió para abrir acaloradas discusiones sobre el papel de la Iglesia, sobre las diferencias entre el centralismo y el federalismo, sobre los impuestos y sobre el régimen monetario y económico. Según las cuentas de Tarcisio Higuera³ y de Gonzalo Canal Ramírez⁴, puede hablarse de más de setecientos periódicos, producidos en decenas de ciudades, no solo en las capitales, sino en pequeñas poblaciones, tan diversas como Sonsón, Silvia, Pesca, Magangué, Buenaventura, Zapatoca, Jericó, Yarumal, Riosucio, San Francisco, Girardot, Agrado, Tumaco y La Cumbre, por citar solo algunas.

En la Biblioteca Nacional reposan ejemplares de estas iniciativas; sus encuadernaciones y misceláneas⁵ —de formatos, proveniencias y condiciones muy dispares— son poco conocidas y de escasas ediciones. La mayoría de estos periódicos tuvo circulación muy restringida y una vida relativamente corta, por lo cual no hay continuidad ni tomos enteros dedicados a ellos en las bibliotecas. Realizados con medios bastante limitados, son por lo general el producto del trabajo de artesanos, a cargo de la figura del editor impresor. Constan de pocas páginas; algunas veces son solo hojas volantes de dos caras o pequeñas publicaciones de cuatro, ocho y hasta dieciséis páginas.

Los formatos pequeños de octavo nos cuentan un poco de las prensas en las cuales se producían: pesadas máquinas que llegaron a lomo de mula y que viajaron desde Alemania y Estados Unidos. Se armaban a dos o tres columnas, en un formato editorial que se puede ver repetidamente, con pocas o ninguna ilustración, algunos filetes para dividir la zona del cabezote del área de texto, y con una concepción balanceada y simétrica.

Se destaca la ingeniosidad de algunos cabezotes, un espacio reservado para un discurso visual y textual en el que el título del periódico hace un juego de palabras, apoyado por alguna pequeña ilustración que refuerza el nombre. En casos más ingeniosos, las letras mismas logran convertirse en imagen. Este manifiesto artístico,

creado por personas con poca formación técnica, tiene, además, el encanto de llevar títulos divertidos, como *Verbo Laico*, *El Cocuyo*, *El Avispón*, *Maquetas*, *La Guillotina*, *El Látigo*, *El Guante*, *El Penitente*, *Corta Frío*, 69, *La Voz del Zipa*, *Pica-pica*, *El Nudo Gordiano*, *K.ri.K.to*, *Pica-flor*, *El Tábano*, *La Maffia*, entre otros nombres con encanto⁶.

La estructura visual de la primera página es convencional; sobresale la titulación, realizada en ciertas ocasiones con tipos de madera o metal (letras sueltas) y otras veces con una imagen título que se graba en una sola pieza, como un clisé en metal o un grabado en madera. Con el armado de esa primera página se buscaba diferenciar dos zonas de información: el titular, más libre y con cierto movimiento de las letras al tratarse como una imagen, y la zona de las columnas de texto, espacio más limitado, en el que los tipos de metal, pequeñas piezas para cuerpo de texto y titulares, debían regirse por una especie de cuadrícula de filas y columnas.

La primera página es un espacio simbólico, en el que las letras tienen un origen y una función diferente: por un lado, el cuerpo de texto, con caracteres de origen europeo o norteamericano, que provienen de una larga tradición tipográfica de siglos, con mínimas variaciones desde el siglo XVI. Y, por otro lado, el encabezado del periódico, producto del ingenio local, alimentado por una tradición artesanal y caracterizado por un tipo de letra que va adquiriendo valor visual identitario.

En el componedor —que es la caja en la cual se arma la página— se diferencian estas dos zonas: la superior, donde la letra tiene la función de marca, convertida casi en imagen, y debajo, el área inferior, donde está la cuadrícula y se ensamblan las líneas de texto usando tipos de metal sueltos. La construcción de las páginas de texto a partir de letras independientes, antes de la llegada de sistemas de composición por líneas de texto, suponía una dispendiosa labor, por lo que se producían apenas unas centenas de copias en un día de trabajo.

Respecto a los tipos de metal importados, se sabe, por ejemplo, que Carvajal comenzó a comprar los que distribuía en Colombia Víctor Sperling, quien representaba a las fundiciones Nebiolo (Italia), Bauer (de origen alemán, pero con fabricación en España) y el catálogo del American Type Founders. Al hacer una revisión de estas letras, se encuentra que son recurrentes los tipos Century, Bodoni y algunas que se podrían denominar elzevirianas. Ecuador manufacturaba tipos de metal copiados de modelos europeos, y se ha podido establecer que los salesianos, con una visión empresarial, tuvieron su propia fundición de tipos en Colombia⁷, a la vez que fueron pioneros en la formación de operarios para la industria de la imprenta, en sus escuelas de artes y oficios, desde finales del siglo XIX.

Una de las adaptaciones de los salesianos fue dar a las tipografías nombres de ciudades colombianas. Las fuentes que traían de Europa tenían nombres complicados, lo que dificultaba su reconocimiento y venta, razón por la cual optaron por rebautizarlas en sus catálogos para comercializarlas en el país. En los especímenes tipográficos salesianos hay letras con títulos como “Cúcuta seminegra”, “Bogotá cursiva” o “Pasto estrecha seminegra”. Durante algún tiempo se pensó que se trataba de letras diseñadas en Colombia⁸, pero gracias a un estudio hecho por Ignacio Martínez-Villalba se identificaron las casas fundidoras originales y se pudo establecer que solo se trató de una operación comercial para introducirlas más fácilmente en el mercado colombiano.

También se sabe que los salesianos comenzaron a copiar los moldes e implementaron un sistema para producir letras en el país. El proceso técnico se produjo relativamente tarde, y aunque lograron acceder al mercado nacional durante los años veinte, los tipos de plomo sueltos se dejaron de usar debido a la transformación de la industria de la impresión, que incorporó las nuevas máquinas de composición de fundición en caliente y por líneas de texto completas (monotipo y linotipo).

^[1] Tarcisio Higuera, La imprenta en Colombia (Bogotá: Instituto Nacional de Provisiones, 1967).

^[2] Renán Vega Cantor, “Intelecto socialista y dedos proletarios: imprenta, prensa popular y periodistas insumisos a principios del siglo XX”, en Boletín Cultural y Bibliográfico, vol. 52, n.º 94 (Bogotá: Banco de la República, 2018). Disponible en https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/13037.

^[3] Tarcisio Higuera, La imprenta en Colombia.

^[4] Gonzalo Canal Ramírez, Artes gráficas. Enciclopedia del desarrollo colombiano, III (Bogotá: Editorial Canal Ramírez-Antares, 1974).

^[5] Gracias al historiador Camilo Páez pudimos revisar con mucho detenimiento, durante 2018, un material de la biblioteca denominado “Las misceláneas”, tomos encuadrados que agrupan publicaciones periódicas con formatos, proveniencias y condiciones muy dispares.

^[6] http://archivo.piedratijerapapel.com/filtros/imagen.

^[7] Ver, sobre este tema, “La primera letra diseñada en Colombia”, artículo comisionado a Ignacio Martínez-Villalba para esta investigación.

^[8] Hernando Cabarcas, Impresos bogotanos: alma de la ciudad. Vestigios de cultura del libro y literatura en Bogotá, 1538-1928 (Bogotá: Secretaría General de la Alcaldía Mayor de Bogotá, D. C., 2013).

Los rústicos cabezotes de los periódicos, hechos por artesanos, son los primeros ejemplos del desarrollo de identidad visual a partir de las letras, que provienen de un espectro amplio del territorio nacional y su existencia expresa fenómenos políticos de cada región y cada época. Aunque en varios de estos periódicos hay un brazo comercial, activo por medio de la presencia de anuncios y publicidad, o de un sistema de suscripción o venta de ejemplares sueltos, muchas veces el espíritu de la publicación se orienta hacia la búsqueda de influencia política, en ocasiones mediante la sátira o la noticia.

Guillermo Carvajal, en un documento sobre la historia de la compañía, describe el inicio del semanario *El Día*, que tuvo un norte estratégico al apoyar la separación de Cali de la jurisdicción de Popayán como unidad territorial y, a la vez, posicionar a la capital del departamento como polo de desarrollo con el ferrocarril del Pacífico:

El negocio nació en octubre 29 de 1904, de la necesidad del abuelo de tener un periódico que se llamó *El Día* [...] se imprimía en una imprenta comprada en Palmira por un grupo de amigos que tal vez hoy en día llamaríamos editores [...] El abuelo sintió la necesidad de comprarle los derechos a los amigos y ser así dueño y señor de la imprenta y del periódico, del cual encargó al hijo mayor, Alberto Carvajal. El segundo de los hijos, Hernando, se encargó de darle un destino comercial a la imprenta y la llamó Imprenta Comercial, anunciada en la última página del periódico de cuatro páginas con la siguiente leyenda: “Se encarga de toda clase de trabajos: libros, folletos, periódicos, hojas sueltas, programas & especialidad en carteles, acaba de llegar un magnífico surtido de tipos y tintas. Propietarios Alberto y Hernando Carvajal. Telégrafo Carvajales, apartado 64”. Cuando murió el abuelo, en 1912, se cerró *El Día*; no más periódicoº.

Los periódicos regionales de las primeras décadas del siglo XX son un manifiesto visual, cuyo espíritu combativo se fortalece gracias a la austeridad de los medios con que se realizaron. Las letras son expresivas, los grabados toscos, en blanco y negro, y los títulos constituyen una identidad única. Al revisar la producción gráfica con que cierra el siglo XX, resulta revelador comparar este tipo de publicaciones con el auge del fanzine y la producción de gráfica marginal, muchas veces asociada al *punk* o al cómic.

Virus, *Mofeta*, *La Sombra*, *Colombian Trash* o *Cara de Perro*, títulos que empiezan a circular desde mediados de los años ochenta en varias ciudades del país, se eslabonan con el carácter sugerente de esos títulos de comienzos de siglo. “El fanzine primitivo, grosero, fotocopiado en blanco y negro, inspirado en la música más radical y utilizado como el medio de expresión de aquellos que no tienen voz, se propagó por el mundo y llegó a Colombia”, reza un titular de un artículo publicado en la revista *Semana* de 2017, “Do-It-Yourself”, escrito por el artista bogotano Humberto Junca, que intenta definirlo:

Un fanzine es una publicación barata, diagramada con las uñas a modo de collage, empleando fotos e ilustraciones en alto contraste, con textos escritos a mano alzada o con máquina de escribir, con un tiraje muy bajo y armada por un fanático o por un grupo de fanáticos que buscan la cohesión de una escena o discutir sobre un tema puntual⁹.

Parece —si quitamos el contexto temporal— que esas palabras se refirieran al espíritu, la forma y el origen de muchos de los periódicos regionales de comienzos del siglo XX en el país.

—9 Monografía de Carvajal & Cia., en el archivo histórico de la empresa, planta Santa Mónica, Cali.

—10 Humberto Junca, “Do-It-Yourself”, revista *Semana*, 22 de noviembre de 2017.

- 1 Trisemanario *El Lábaro* N°3, dirigido por José Ignacio Neira
Diseño: Sin registro (Imprenta La Palabra, Bogotá)
Impresión tipográfica, 33x25 cm, 1910. Biblioteca Nacional.
- 2 Bisemanario *Zig Zag* N°5, dirigido por Eduardo López
Ilustración: B. E. Torres G. (Imprenta La Civilización, Bogotá)
Impresión tipográfica, 34x24,5 cm, 1910. Biblioteca Nacional.
- 3 Bisemanario *Nuevo Rumbo* N°20, dirigido por Enrique de la Rosa
Ilustración: B. Cortés
Impresión tipográfica, 34x23 cm, 1910. Biblioteca Nacional.
- 4 Periódico *El Tábano* N°28, dirigido por Rafael Zamorano
Diseño: Sin registro (Tipografía de Los Andes, Cali)
Impresión tipográfica, 33 x 23 cm, 1912. Biblioteca Nacional.
- 5 Periódico *Verbo Laico* N°1, dirigido por M.M. Duncan
Diseño: Sin registro (Tipografía Licona, Barranquilla)
Impresión tipográfica, 35x22 cm, 1912. Biblioteca Nacional.
- 6 Periódico *Cosquillas* dirigido por José J. Carvajal
Diseño: Sin registro (Tipografía Pereira, Pereira)
Impresión tipográfica, 33x24 cm, 1937. Biblioteca Nacional.
- 7 Semanario joco-crítico 69 N°1, dirigido por Lázaro Samper
Diseño: Sin registro (Imprenta Liberal, Barranquilla)
Impresión tipográfica, 34x23 cm, 1912. Biblioteca Nacional.



1



4



2



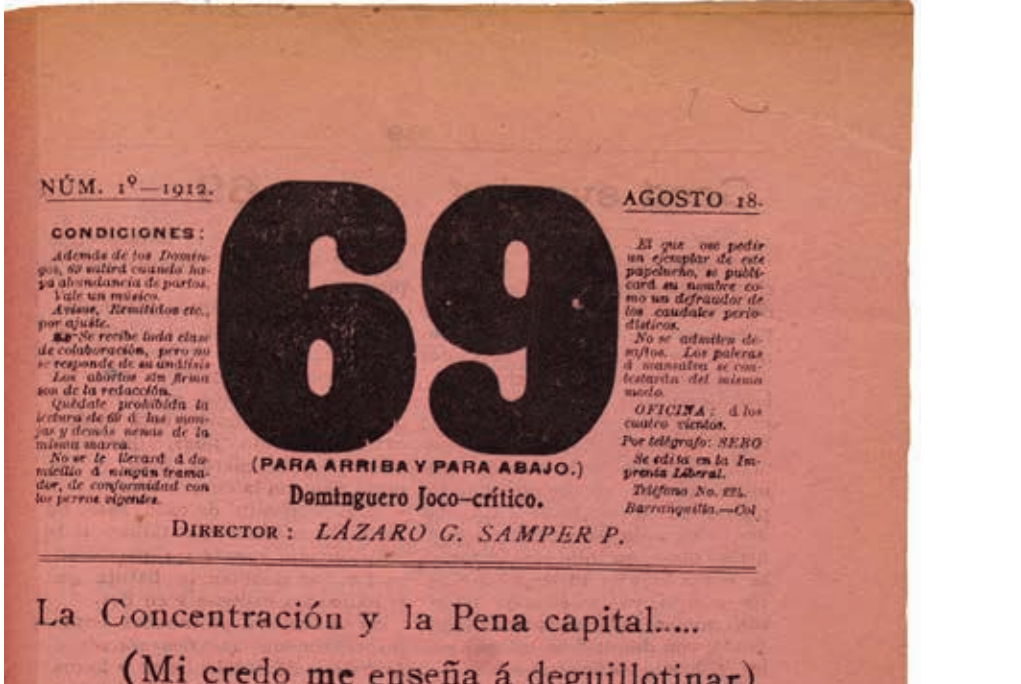
5



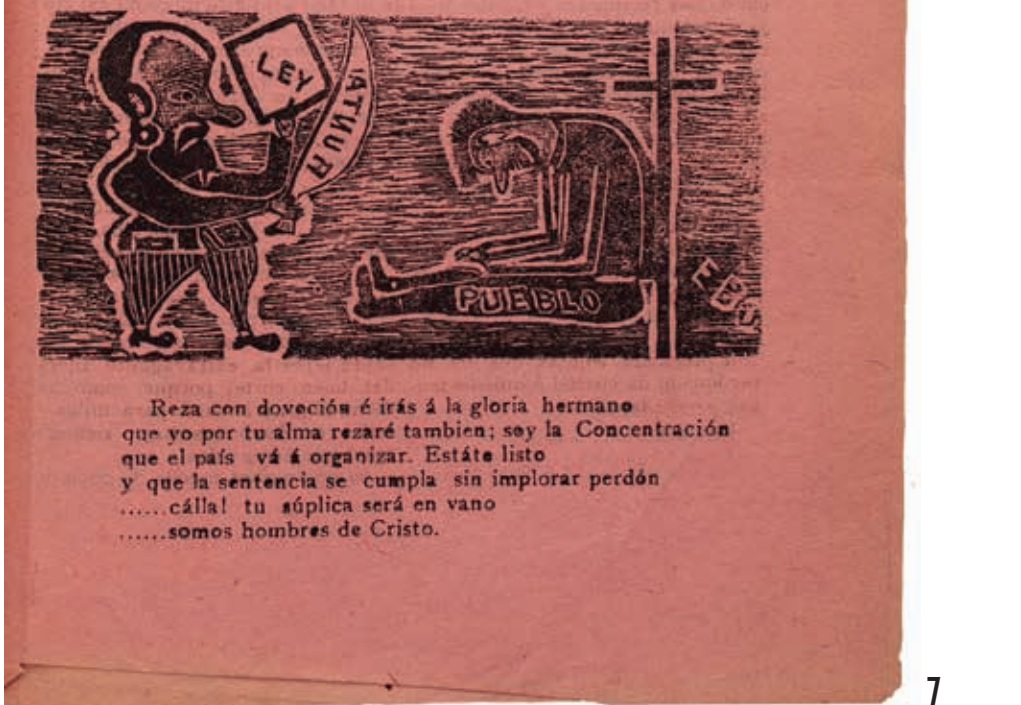
3



6



La Concentración y la Pena capital....
(Mi credo me enseña á deguillotinar)



7

Año 1°)
Barranquilla, (Colombia) Julio 25 de 1906
(Número 37

Número suelto \$ 2
Atrasado \$ 5

EL BUSCAPIÉS

Edición Dirección, Imprenta de LOS ANDES

Director, JOAQUIN CHISPA

EL BUSCAPIÉS

BISEMANARIO

Director, JOAQUIN CHISPA

Periodico

JOCO-SERIO

El Buscapiés! — ¡El Buscapiés! — ¡El Buscapiés! — El Buscapiés!

- 8
Cabezote periódico *Buscapiés* N°37, dirigido por Joaquín Chispa
Diseño: Sin registro (Imprenta de los Andes, Barranquilla)
Impresión tipográfica, 33x23 cm (página completa), 1905. Biblioteca Nacional.

9
Cabezote semanario *El Comunista* N°1, dirigido por M. barboza
Diseño: Sin registro (Imprenta El Esfuerzo, Cartagena)
Impresión tipográfica, 40x28 cm (página completa), 1910. Biblioteca Nacional.

10
Cabezote revista *Lineas* N°2
Diseño: Sin registro (Imprenta Ruiz y Hernández, Cartagena)
Impresión tipográfica, 21x16 cm (página completa), 1907. Biblioteca Nacional.

11
Cabezote periódico *La Paz* N°38, dirigido por Clodomiro Paz
Diseño: Sin registro (Imprenta El Siglo, Popayán)
Impresión tipográfica, 46x35 cm (página completa), 1904. Biblioteca Nacional.

12
Cabezote periódico *Mundo Nuevo* N°1, dirigido por A. Román y R.E. de la Espriella
Diseño: Sin registro (Imprenta El Liberal, Cartagena)
Impresión tipográfica, 49x36 cm (página completa), 1912. Biblioteca Nacional.

13
Cabezote revista quincenal *El pueblo* N°9, dirigido por Elías Tapias
Diseño: Sin registro (Tipografía Mercantil, Bucaramanga)
Impresión tipográfica, 46x34 cm (página completa), 1911. Biblioteca Nacional.

14
Cabezote periódico *Punto y Coma* N°25, dirigido por Ricardo Arango
Diseño: Sin registro
Impresión tipográfica, 34x23 cm (página completa), 1917. Biblioteca Nacional.

15
Cabezote revista *Tricolor* N°3, dirigida por V. Martínez y J. S. Robledo
Diseño: Sin registro (Imprenta Popular, Tunja)
Impresión tipográfica, 24x16 cm (página completa), 1907. Biblioteca Nacional.

16
Cabezote semanario *El Artista* N°4, administrado por F. Santos
Diseño: Sin registro (Imprenta El Artista, Cúcuta)
Impresión tipográfica, 30x21 cm (página completa), 1913. Biblioteca Nacional.

17
Cabezote semanario *El Cauca Liberal*, dirigido por Teófilo Sarria
Diseño: Sin registro (Imprenta del departamento, Popayán)
Impresión tipográfica, 48x34 cm (página completa), 1917. Biblioteca Nacional.

18
Cabezote semanario *El Productor Colombiano* N°1, dirigido por Héctor Moros
Diseño: Sin registro (Tipografía Mogollón, Barranquilla)
Impresión offset, 34x24 cm (página completa), 1932. Biblioteca Nacional.

19
Cabezote revista *Plus Ultra* N°12
Diseño: Sin registro (Tipografía Mogollón, Cartagena)
Impresión offset, 34x23,5 cm (página completa), 1928. Biblioteca Nacional.

20
Cabezote periódico *Fulgores Rojos*, dirigido por Ricardo Román
Diseño: Sin registro (Tipografía La Perfección, Bucaramanga)
Impresión tipográfica, 31x20 cm (página completa), 1911. Biblioteca Nacional.

21
Cabezote periódico *El Ferrocarril* N°1, dirigido por Otto H. Hakspiel
Diseño: Sin registro (Taller Gráfico de L. Núñez e Hijos, Bucaramanga)
Impresión tipográfica, 31x21 cm (página completa), 1911. Biblioteca Nacional.

22
Cabezote periódico *Vis-a-Vis* N°4, dirigido por Miguel Ángel del Río
Diseño: Sin registro (Imprenta de Pineda, Medellín)
Impresión tipográfica, 33x23 cm (página completa), 1911. Biblioteca Nacional.

23
Cabezote periódico *Tipos: órgano del sindicato de artes gráficas* N°13
Diseño: Sin registro (Imprenta Minerva, Bogotá)
Impresión tipográfica, 34x23 cm (página completa), 1937. Biblioteca Nacional.

REPUBLICA DE COLOMBIA
Vale \$ 0.03
DEPARTAMENTO DE BOLIVAR

EL COMUNISTA

DEFENSOR DE LOS INTERESES OBREROS

POLITICA, LITERATURA Y VARIEDADES

AÑO 1°

CARTAGENA, DOMINGO DICIEMBRE 4 DE 1910.

Núm. 1.

LINEAS

REVISTA MENSUAL

LITERARIA

AÑO VII

Colombia—Cartena—Popayan, ENERO 5 de 1912

SUM. 36

LA PAZ

Periódico de información fundado en 1904

DIRECTOR PROPIETARIO, CLODOMIRO PAZ

EL MUNDO NUEVO.

SERIE I.

CARTAGENA, MAYO 5 DE 1912.

NÚMERO 1.

República de Colombia—Departamento de Santander

Dirección telefónica: "PUEBLO"
Se canja con todos los periódicos del país.

EL PUEBLO

Por mi Dios, por mi Patria y mi Derecho
SEMANARIO POLITICO, RELIGIOSO Y DE VARIEDADES

CONDICIONES:
Serie de 12 números... \$ 20
Número suelto..... 2
Id. atrasado..... 3
Remitidos, columna... 200
Anuncios, precio convencional.

Serie I

Bucaramanga, Julio 20 de 1911

Número 9

REPUBLICA DE COLOMBIA
CLA IDEAS
DEPARTAMENTO DE CALDAS

PUNTO Y COMA

POR EL TERRUÑO Y POR LA CAUSA

Director responsable, RICARDO ARANGO F.

SERIE 3°

MANIZALES, MARZO 21 DE 1917

N° 25

CONDICIONES:
"PUNTO Y COMA" sale dos veces semanales, los martes y los viernes, a las 10 de la noche. No se devuelven originales ni se da el por qué no se publican. Los artículos sin firma son de la Dirección. OFICINA: Media cuadra arriba de la casa de D. Luis Peláez. Por telégrafo: Ysa.

PAGOS ANTICIPADOS: 25

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA.

Colombia
Norte de Santander

EL ARTISTA

Semanao político, comercial, literario y de variedades

Administrador, F. SANTOS M.

AGENTE GENERAL: MARTÍN PERALTA A.

No. 4

San José de Cúcuta: 18 de Enero de 1913

Serie I

EL CAUCA LIBERAL

Semanao Politico y de Información

Director, TEOFILO N. SARRIA

Año I

Barranquilla, 29 de Abril de 1912

Valor \$ 0.20

PLVS

VLTRA

Director: BENJAMIN BORESO

OFICINA: Calle de la Iglesia. Bajo de la Tropical Oil Company

AÑO I

Tel. 9-6-5

Cartagena, 7 de Abril de 1920.

Apartado de correo 212

No. 12

República de Colombia—Departamento de Santander

Fulgores Rojos

PATRIA, LIBERTAD Y PROGRESO

PERIODICO LIBERAL

Director responsable, RICARDO ROMAN V.

República de Colombia—Departamento de Santander

EL FERROCARRIL.

Por la causa del Ferrocarril de Puerto Wilches.

Director, OTTO H. HAKSPIEL

Serie 1°

Bucaramanga, Agosto 12 de 1911.

Número 1°

REPUBLICA DE COLOMBIA.—DEPARTAMENTO DE ANTIOQUIA

CONDICIONES:
Salida por lo menos una vez en la semana. Serie de 12 números... \$ 20
Número suelto..... 2
Id. atrasado..... 3
Remitidos, columna... 200
Anuncios, precio convencional.

Vis-A-Vis

Intereses Generales

DIRECTOR: MIGUEL ANGEL DEL RIO

SERIE I.—AÑO I

Medellín, Agosto 4 de 1911.

Número 4.

TIPOS

Órgano del Sindicato de Artes Gráficas

16 páginas
Valor 5 cvs.

Julio 31-1937
Año 11

Apartado 3250

ESTADIA, BOGOTÁ, A. A.

Director
Luis Cipriano Alarcón

NUMERO 13

Jefe de redacción: JULIO E. RUIZ.
Administradores: PEDRO E. BUAL, EMILIO PORTILLA.



24



25



26



31



32



33



27



28



29



34



35



36



30

- 24 Periódico *La Maffia* N°1, dirigido por Eduardo Gutiérrez
Ilustración: Miguel Ángel del Río
Impresión tipográfica, 33x22 cm, 1909. Biblioteca Nacional.
- 25 Periódico *La Góndola* N°1, dirigido por Manuel Villegas y Víctor Villegas
Diseño: Sin registro (Imprenta Social, Yarumal)
Impresión tipográfica, 30x21,5 cm, 1911. Biblioteca Nacional.
- 26 Periódico *El Progreso*, dirigido por Ramón Mejía
Diseño: Sin registro
Impresión tipográfica, 50x40cm, 1914. Biblioteca Nacional.
- 27 Periódico *El Pensador* N°26, dirigido por Domingo A. Misias
Diseño: Sin registro (Tipografía Social, Yarumal)
Impresión tipográfica, 33,5x22 cm, 1907. Biblioteca Nacional.
- 28 Periódico *Cortafrio* N°2, dirigido por Marco A. Rodríguez
Diseño: Sin registro, (Imprenta del Libano, Tolima)
Impresión tipográfica, 24x17 cm, 1913. Biblioteca Nacional.
- 29 Bisemanario *Zig Zag* N°29, dirigido por Eduardo López
Ilustración: B.E. Torres
Impresión tipográfica, 33x22 cm, 1910. Biblioteca Nacional.
- 30 Periódico *La Maffia* N°2, dirigido por Eduardo Gutiérrez
Ilustración: Miguel Ángel del Río
Impresión tipográfica, 33x22 cm, 1909. Biblioteca Nacional.
- 31 *Visión Rockera* N°9
Diseño: Sin registro
Fotocopia, 25x18 cm, 1988. Colección Andrés Bustamante.
- 32 Revista *Mofeta* N°2
Diseño: Álvaro Federman y Álvaro Gordillo
Impresión offset, 23,8x17 cm, 1982. Colección Andrés Bustamante.
- 33 *Chapinero patراسiado* N°18
Diseño: Sin registro (Metrocultural distrital)
Impresión offset, 27,5x21 cm, 1986. Colección Andrés Bustamante.
- 34 Revista *El Exterminador* N°7
Diseño: María Margarita Jiménez
Impresión offset, 34x24 cm, 1992.
- 35 Revista *Nueva fuerza* N°8
Diseño: Sin registro
Impresión offset y fotocopia, 25x18 cm, 1991. Colección Andrés Bustamante.
- 36 Revista *Zape Pelele* N°2
Dibujo: Andrés Benítez, Diego Cardona, Max Milfort
Impresión offset, 27,3x22 cm, 1994. Colección Andrés Bustamante.

Fantoches*

En la década de 1920 surgieron varias revistas humorísticas en contra de los gobiernos conservadores. Publicaciones impresas en una y dos tintas con todas sus páginas ilustradas, donde el rol de director artístico adquiere gran relevancia. En Bogotá las más destacadas fueron *La semana cómica* dirigida por Víctor Martínez, *Buen Humor* fundada por Guillermo Pérez, *Sal y pimienta* y *Fantoches* dirigidas por Manuel José Jiménez.

Fantoches tenía como propósito “hacer algunas monerías, algunas piruetas espirituales que distraigan un poco la murria de Bogotá y Facatativá para tomarle el pelo a los políticos”. El primer caricaturista en colaborar fue Alejandro Gómez Leal, a quien se le atribuye el cabezote de la publicación: letras dibujadas a partir de fragmentos irregulares que imitan una construcción en madera, unidos entre ellos con pequeños círculos que simulan clavos. La identidad gráfica de la revista está dada fundamentalmente por el dibujo, se destaca

el uso de tintas y papeles de colores para dar riqueza visual a la publicación en vez del tradicional negro y blanco. Gómez Leal era a la vez de destacado caricaturista, un pintor académico; no parece ser un detalle menor la escogencia y el hábil manejo de los colores azul y rojo para identificar gráficamente una publicación de sátira política, el rojo liberal y el azul conservador permitían crear duotonos con una calidad cromática sorprendente. Más adelante se incorporó Pepe Gómez quien, bajo muchos pseudónimos, atacaba al gobierno de Miguel Abadía Méndez y el intervencionismo norteamericano en el país.

A *Fantoches* y al trabajo crítico del caricaturista Ricardo Rendón publicado en varios periódicos y semanarios, se les atribuye el fin de la hegemonía conservadora y el inicio de la República Liberal. A *Fantoches* le siguieron en la década de 1930 otras publicaciones satíricas con gran desarrollo gráfico como *Anacleto* y *La Guillotina*.

*Texto escrito a cuatro manos entre Juan Pablo Fajardo González y José Ruiz Díaz.



1 Revista *Fantoches* N°115
Diseño: Alejandro Gómez Leal y Pepe Gómez
Impresión offset, 31x22,5 cm, 1928. Archivo Arturo Salazar.

2 Revista *Fantoches* N°52
Diseño: Alejandro Gómez Leal y Pepe Gómez
Impresión offset, 29,8x22 cm, 1927. Archivo Arturo Salazar.

3 Revista *Fantoches* N°89
Diseño: Alejandro Gómez Leal y Pepe Gómez
Impresión offset, 29,5x22 cm, 1928. Archivo Arturo Salazar.

4 Revista *Fantoches* N°112
Diseño: Alejandro Gómez Leal y Pepe Gómez
Impresión offset, 31,3x21,8 cm, 1928. Archivo Arturo Salazar.

5 Revista *Fantoches* N°81
Diseño: Alejandro Gómez Leal y Pepe Gómez
Impresión offset, 29,5x22 cm, 1927. Archivo Arturo Salazar.

6 Revista *Fantoches* N°90
Diseño: Alejandro Gómez Leal y Pepe Gómez
Impresión offset, 31x22,5 cm, 1928. Archivo Arturo Salazar.

7 Revista *Fantoches* N°283
Diseño: Alejandro Gómez Leal y Pepe Gómez
Impresión offset, 29,5x22 cm, 1931. Archivo Arturo Salazar.

46



2



3



4



5



6



7

Importando plomo y exportando plumas

48

En 1927 se publica *Colombia cafetera*, probablemente uno de los proyectos editoriales más complejos y ambiciosos hasta ese momento en el país, con el que se pretendía ofrecer una mirada panorámica sobre Colombia. Es difícil imaginarse el esfuerzo logístico, financiero y de

acopio de información que significó producir una publicación con esa envergadura en tantos frentes. En sus páginas iniciales dice que se trata de “información histórica, política, civil, administrativa, geográfica, demográfica, etnográfica, fiscal, económica, bancaria, postal, telegráfica, educacionista, sanitaria [...]”.

El libro es obra del ingeniero y político antioqueño Diego Monsalve, tiene el respaldo del gobierno del presidente Miguel Abadía Méndez, se publica para conmemorar los veinticinco años del fin de la guerra de los Mil Días y celebrar un cuarto de siglo en paz. A lo largo del texto se presenta una extensa visión del país, en parte con el ánimo de producir un gran informe que exhiba el potencial exportador de Colombia y las posibilidades de inversión extranjera. Dos artistas asociados a la Escuela de Bellas Artes fueron los encargados de producir los aspectos gráficos de información, portadillas, encabezados y titulares: los maestros Coriolano Leudo (1866-1957) y Alejandro Gómez Leal (1903-1979), hoy más conocidos por su obra como pintor, el primero, y como caricaturista, el segundo.

Las letras que Leudo y Gómez Leal crearon para esta publicación podrían señalarse como ejemplo de un pensamiento gráfico asociado al desarrollo de una identidad. La preocupación por el uso de los caracteres como elemento distintivo, y cierta consistencia en su aplicación, proyectan una imagen de modernidad y un planteamiento estético particular. No sobra insistir en que la idea del libro es promocionar al país en el extranjero mediante la presentación de una perspectiva prometedora, pues se trata de una herramienta propagandística y, por ello, ideológica y cultural; lo que se llamó, posteriormente, “alentar la confianza inversionista”.

Como señala Diego Pizano en el prólogo de la edición facsímil del Banco de la República de 2017: “Monsalve afirma que la población de Colombia es pacífica y que sus libertades públicas no se registran en ningún otro país del mundo. En su concepto, la paz interna está ‘cimentada en forma imperecedera’. En 1927 se estaban celebrando veinticinco años de paz interior, después de la catastrófica guerra de los Mil Días, y esta situación ayuda a entender el optimismo de Monsalve”.

Tanto Leudo como Gómez Leal tenían experiencia en el mundo de la gráfica. El primero fue colaborador habitual de la revista *Cromos* desde su primer número, editado en 1916 —aparte de ilustraciones para páginas interiores y carátulas, muy probablemente fue el autor del cabezote y su tipografía característica—. Gómez Leal, por su parte, había trabajado como caricaturista, ilustrador y diseñador en *Mundo al Día*, *Sal y Pimienta*, también en *Cromos* y en otras publicaciones de la Escuela Tipográfica Salesiana. Es comprensible que Monsalve hubiera pensado en estos dos artistas bogotanos, pues eran bastante conocidos por su trabajo en publicaciones de circulación importante para la escala del país¹.

En las gráficas de *Colombia cafetera* vemos una propuesta para varios tipos de familias de letras. Las más recurrentes están asociadas a un lenguaje *art nouveau*, en extremo moderno para el contexto local, pero bastante conservador comparado con la experimentación gráfica que desarrollaban en ese momento las vanguardias artísticas en Europa. En el trazado de las letras sobresalen la manualidad y una geometría amanerada, que se incorpora ante la ausencia de rigor en el dibujo técnico. Vienen a la mente los célebres rótulos para las entradas del metro de París, símbolo de una época, diseñadas dos décadas atrás por el arquitecto Hector Guimard.

Para las portadillas de los departamentos y algunos titulares, hay una propuesta bien diferente; ellos dejan de lado el lenguaje *art nouveau* para ilustrar las letras con productos que se denominan *La alegoría del departamento*, usando los bienes producidos por la economía de la región, generalmente productos agrícolas o extraccionistas. En el aparte final, donde se comparan los componentes de la balanza comercial y se ve lo que el país importa y exporta, llama la

atención la diferencia en el grado de elaboración de los productos: mientras de Europa y Estados Unidos se importan medicamentos, maquinaria industrial y bienes manufacturados, Colombia exporta plumas, pieles, productos agrícolas sin procesar y algunos resultantes de la minería. En este caso, es reveladora la manera en que las letras mismas son un reflejo de la ideología y de la identidad nacional. En el mensaje propagandístico se emplean referentes estéticos a la moda, se recurre al lenguaje *nouveau* y, a la vez, a la identidad de los caracteres que definen los territorios, y sus posibilidades económicas se ilustran con alfabetos construidos desde la realidad productiva, con ingeniosas letras hechas con café, vacas, minerales y plantas.

En cuanto al resto de la publicación, debe mencionarse que las páginas de texto se compusieron utilizando tipos de metal, probablemente con matrices de origen alemán, pero fundidas en España (Neufville o Gans), con variaciones de familias de fuentes didonas. La impresión de cuatro mil ejemplares se llevó a cabo en Barcelona, en los conocidos talleres de Sucesores de Henrich y Cía. Seguramente no existía en el país una imprenta que pudiera llevar a cabo, con la calidad requerida, la producción de este libro de casi mil páginas, papel y encuadernación de lujo, reproducciones fotográficas e imágenes en color.

Por otra parte, en la infografía o gráficos de información pueden distinguirse niveles de diferenciación de jerarquías, desde letras gruesas con tramas para titulares, hasta una suerte de minúsculas que permiten llegar a tamaños mínimos de letra, casi imposibles de alcanzar con tipos de metal. El desarrollo de estas ilustraciones es, en sí mismo, una propuesta estética que abre la posibilidad de mezclar imágenes y textos, lo que habría sido imposible con los sistemas de composición tipográfica de la época. Es decir, la necesidad de producir elementos gráficos de identidad propia puede entenderse como un afán por crear un estilo visual particular, que transmitiera valores e ideas, pero que además proporcionara soluciones técnicas relativas a las posibilidades y limitaciones de los sistemas de impresión disponibles. El trabajo de los artistas se encuentra, entonces, en un espacio de intersección entre lo técnico y lo estético del discurso visual.

Sin duda, el aporte que estos dos artistas hicieron para la realización del libro se centra en la concepción de las letras y en los ingeniosos gráficos de información. En ambos casos se trata de creadores que merodean el espacio de lo gráfico como medio de subsistencia, aunque no lo consideren de mayor importancia en su práctica, debido a la separación ideológica entre la noción de las bellas artes frente a las artes decorativas —o artes mecánicas, como las denominó Alberto Urdaneta algunos años antes—.

Resulta ilustrativa una entrevista hecha a Coriolano Leudo en unas *Lecturas Dominicales* de 1927, año en el cual se publica *Colombia cafetera*. Ante la pregunta sobre su obra reciente y los encargos importantes que le permiten vivir, menciona algunas pinturas, pero nada sobre la publicación. Gómez Leal, aunque pintor de paisajes, también trabajará con frecuencia como artista gráfico y caricaturista —hasta los años sesenta, como consta en un anuncio de la revista *Habla Bogotá* de 1963: “Alejandro Gómez Leal. Dibujos de Arte y Comercio, Placas Metálicas, Grabado y Fundido Teléf. 58-50”—.

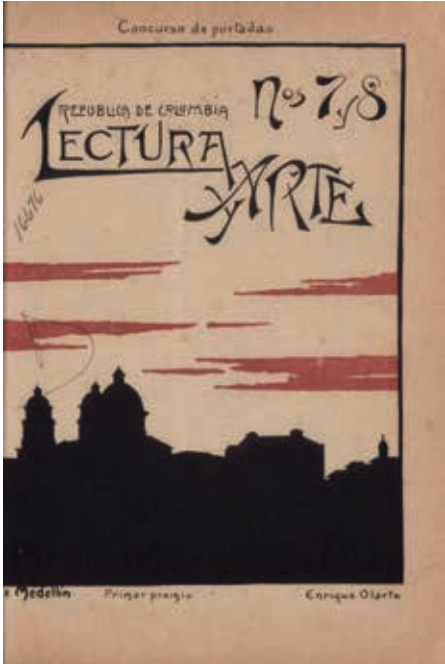
El ejercicio de Leudo y Gómez Leal es, si bien incipiente, una aproximación a la creación o adaptación de letras a las necesidades locales. No están exentas de algo de ingenuidad y desconocimiento, pero no por ello carecen de encanto y belleza. Como se verá en otros casos de artistas/diseñadores del siglo XX en Colombia —como Sergio Trujillo Magnenat y Santiago Martínez Delgado—, resulta que su obra en el campo de lo gráfico es, muchas veces, más innovadora en términos visuales y estéticos —o más moderna, si se quiere— que su obra como pintores.

49

^{–1} Llama la atención que Monsalve no hubiera pensado en artistas antioqueños que fueron importantes en el planteamiento de una gráfica muy moderna, como Marco Tobón Mejía, Horacio Marino Rodríguez o Francisco Antonio Cano, quienes habían publicado la revista *Lectura y Arte* algunos años atrás.

Mientras Colombia exportaba plumas de garza, paja toquilla, pieles y sombreros suazas, Leudo y Gómez Leal hacían un aporte a la incipiente tradición gráfica del país al adentrarse en la producción de letras propias frente al avasallante acervo tipográfico europeo de casi cinco siglos de historia.

50



2



3



4

51

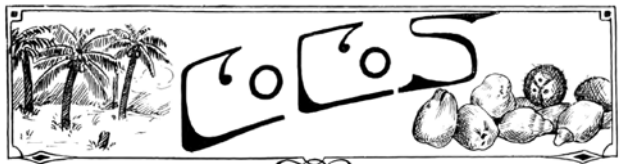


1

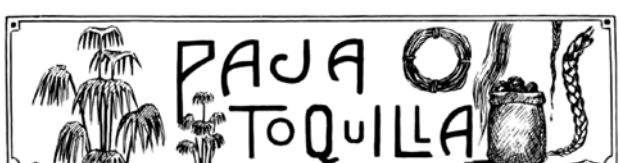


5

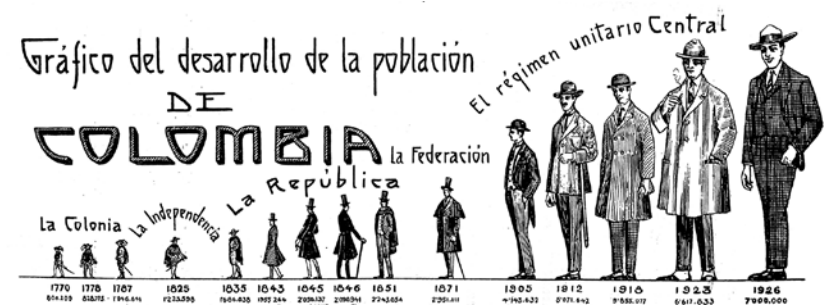
- 1 Revista *Cromos* N°201
Ilustración: **Odrasil**
Impresión offset, 33,6x24 cm, 1920.
- 2 Revista *Lectura y arte* N° 7-8, fundada por Francisco Cano, Marco Tobón Mejía y Enrique Vidal
Ilustración: Enrique Olarte
Impresión tipográfica, 27x20 cm, 30x20 cm, 1904.
Biblioteca Luis Ángel Arango.
- 3 Diario gráfico *Mundo al Día* N°762, dirigido por Arturo Manrique y Luis Carlos Páez
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 34x25 cm, 1926.
- 4 Revista humorística *Sal y Pimienta* N°3, dirigida por Manuel José Jiménez
Ilustración: **Pepe Gómez y Alejandro Gómez Leal**
Impresión tipográfica, 1926. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- 5 Revista *Cromos* N°133
Ilustración: **Uscátegui**
Impresión offset, 33,6x24 cm, 1918.



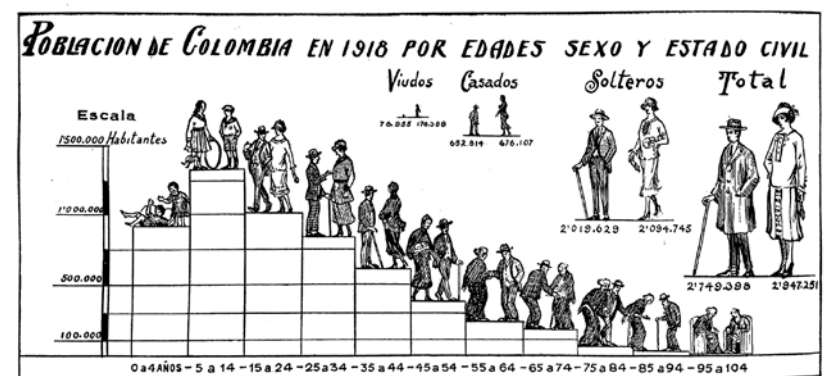
6



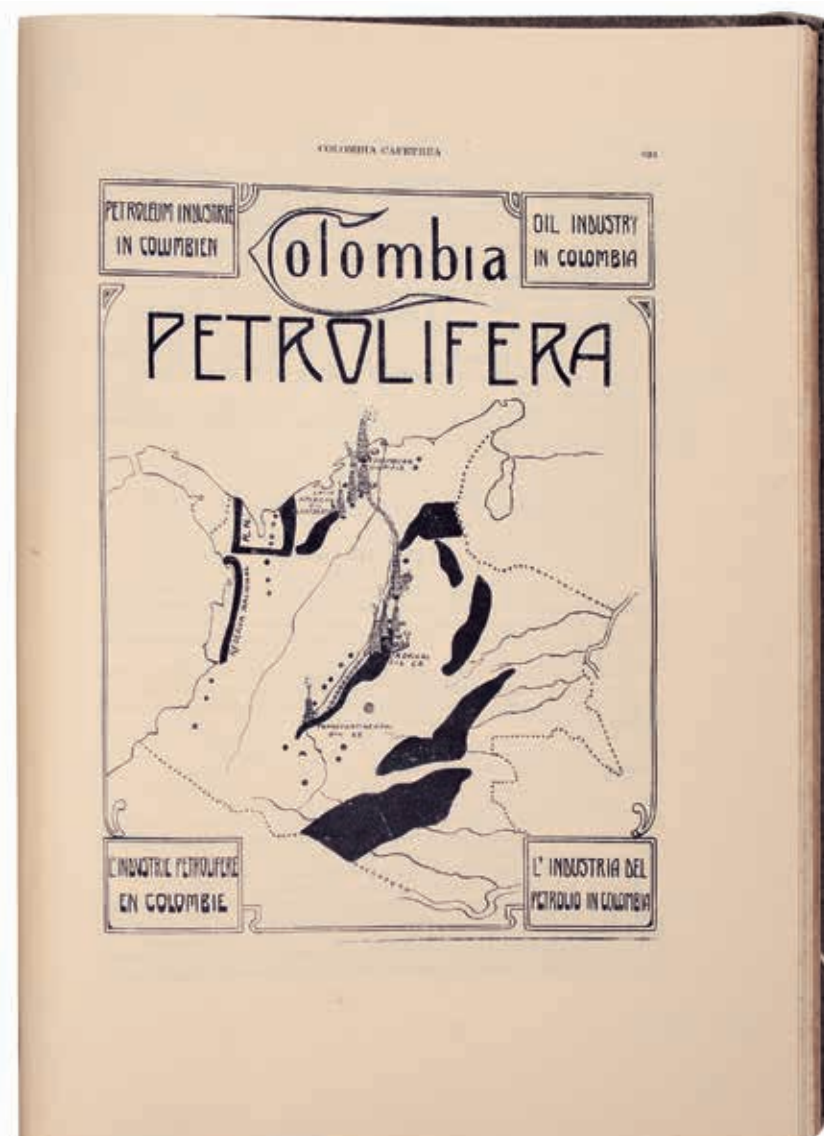
- 6 Productos que exporta Colombia en el libro *Colombia cafetera*
Ilustración: Coriolano Leudo y Alejandro Gómez Leal
1927. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- 7-11 Infografías, portadillas y esquemas del libro *Colombia cafetera*
Ilustración: Coriolano Leudo y Alejandro Gómez Leal
Impresión tipográfica y clisés, 34,5x25,5 cm, 1927. Biblioteca Luis Ángel Arango.



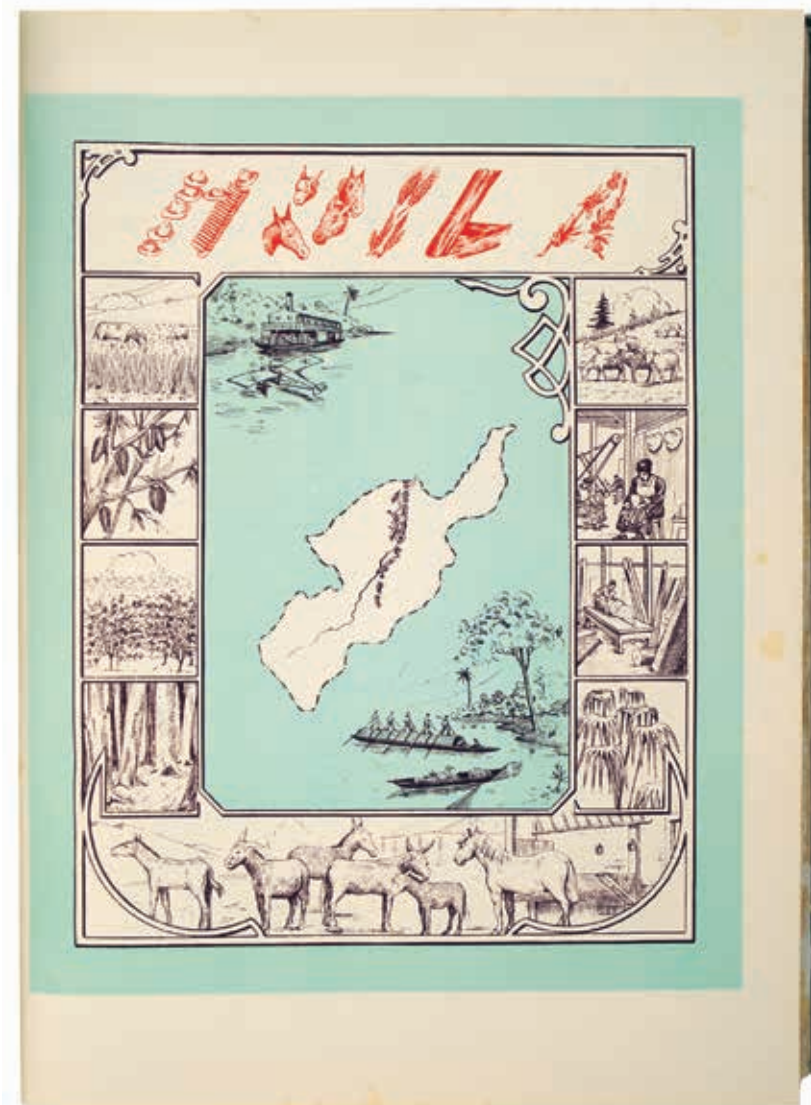
7



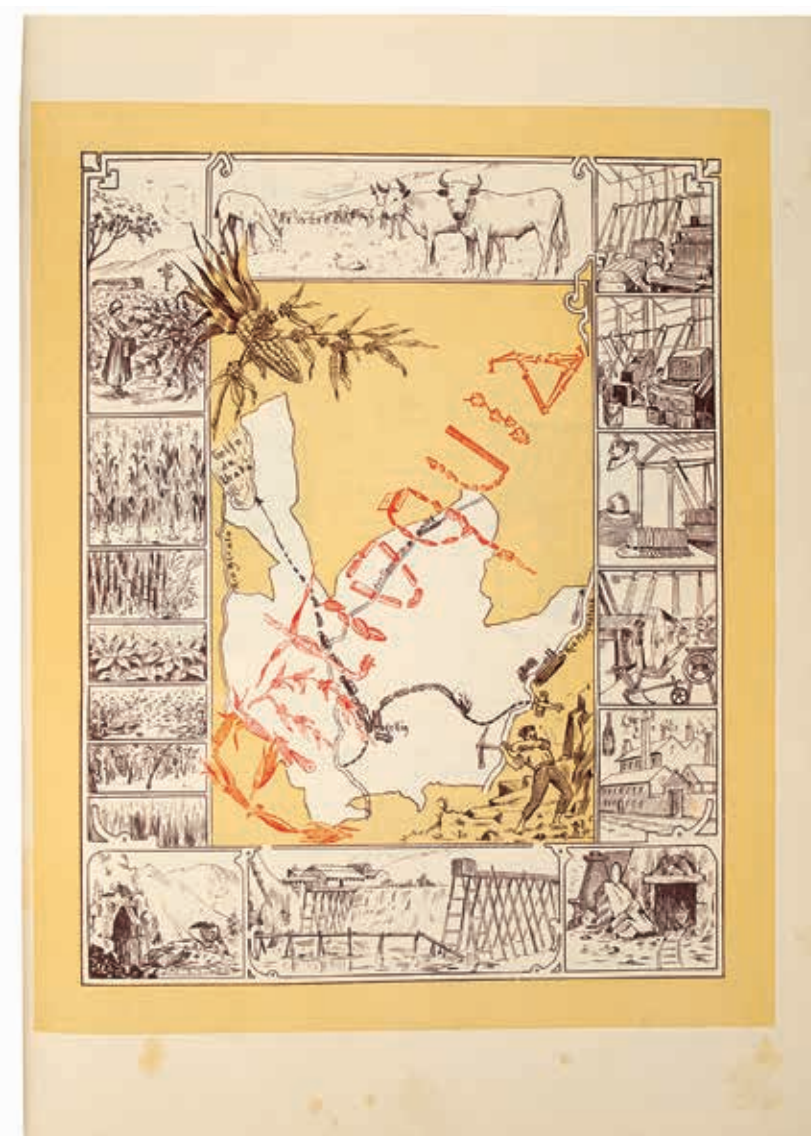
8



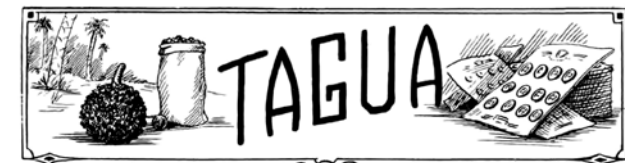
9

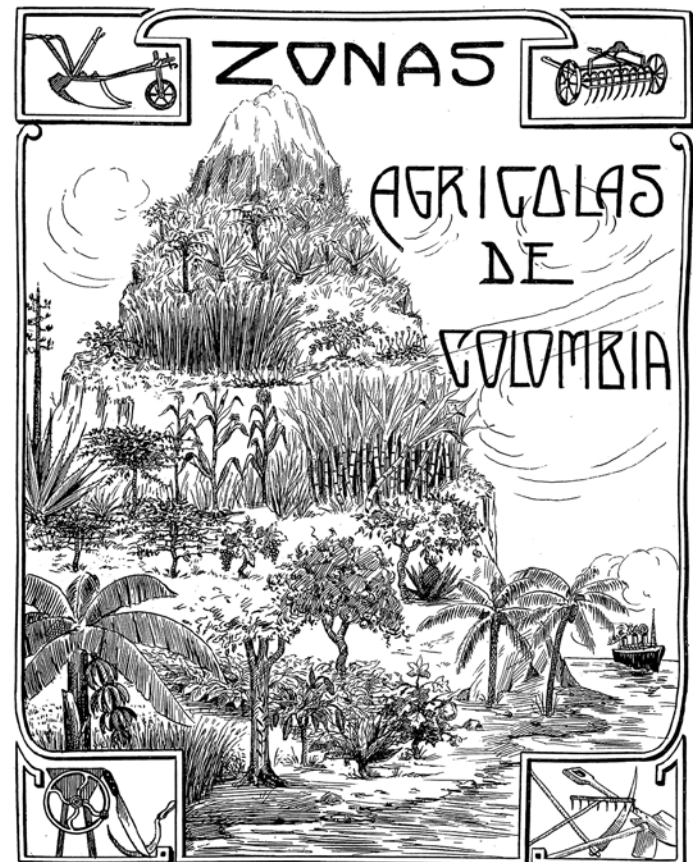
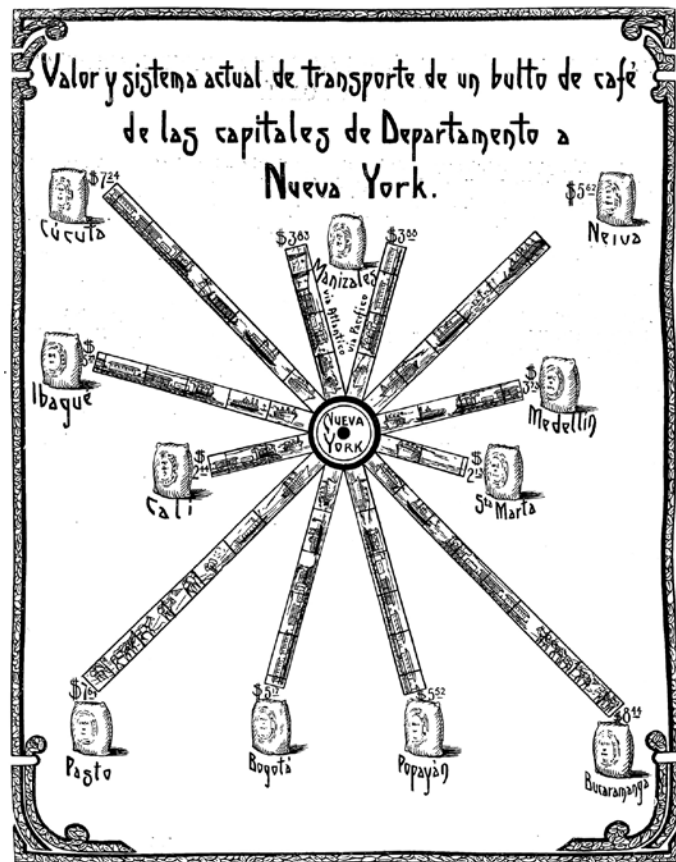


10

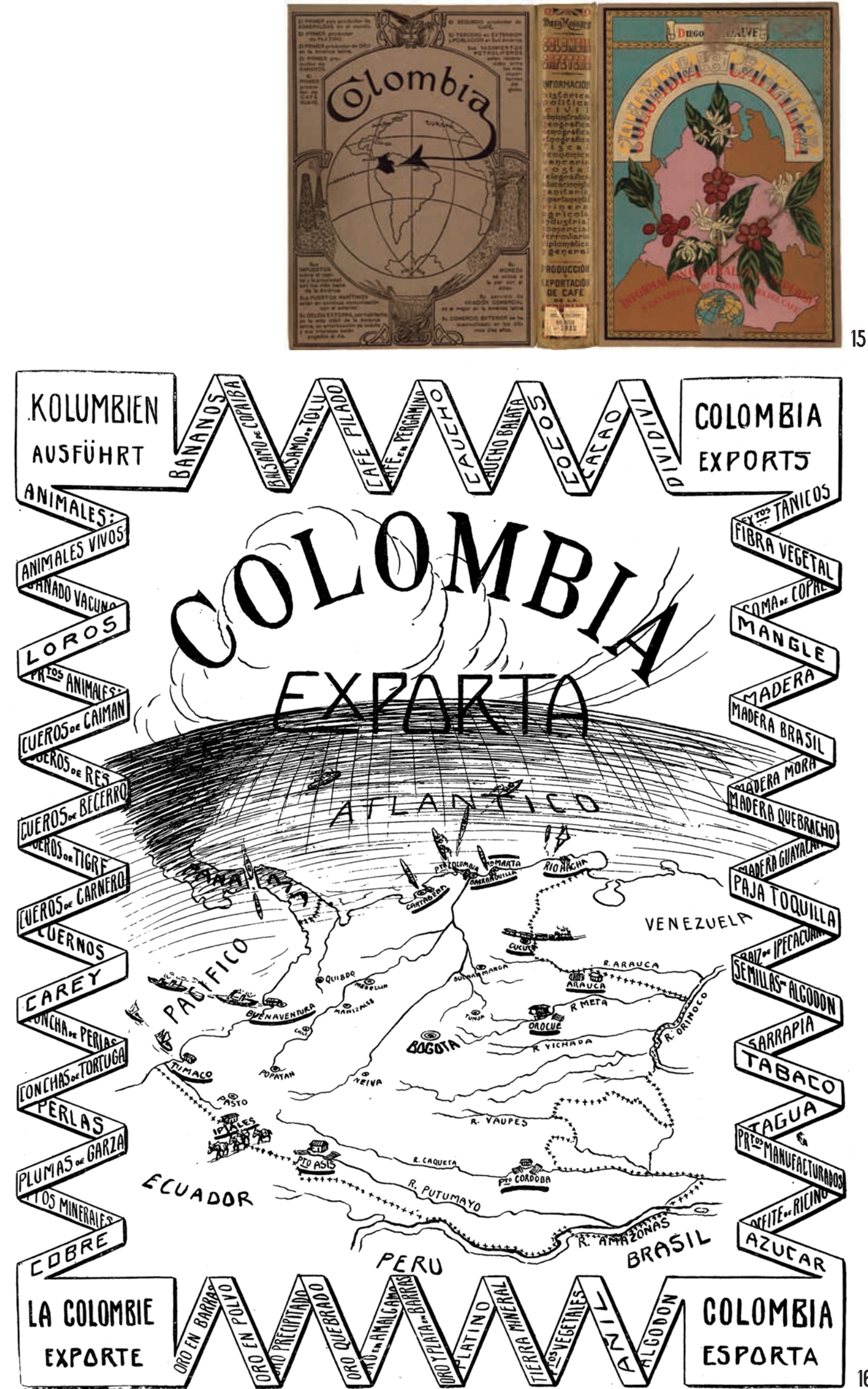
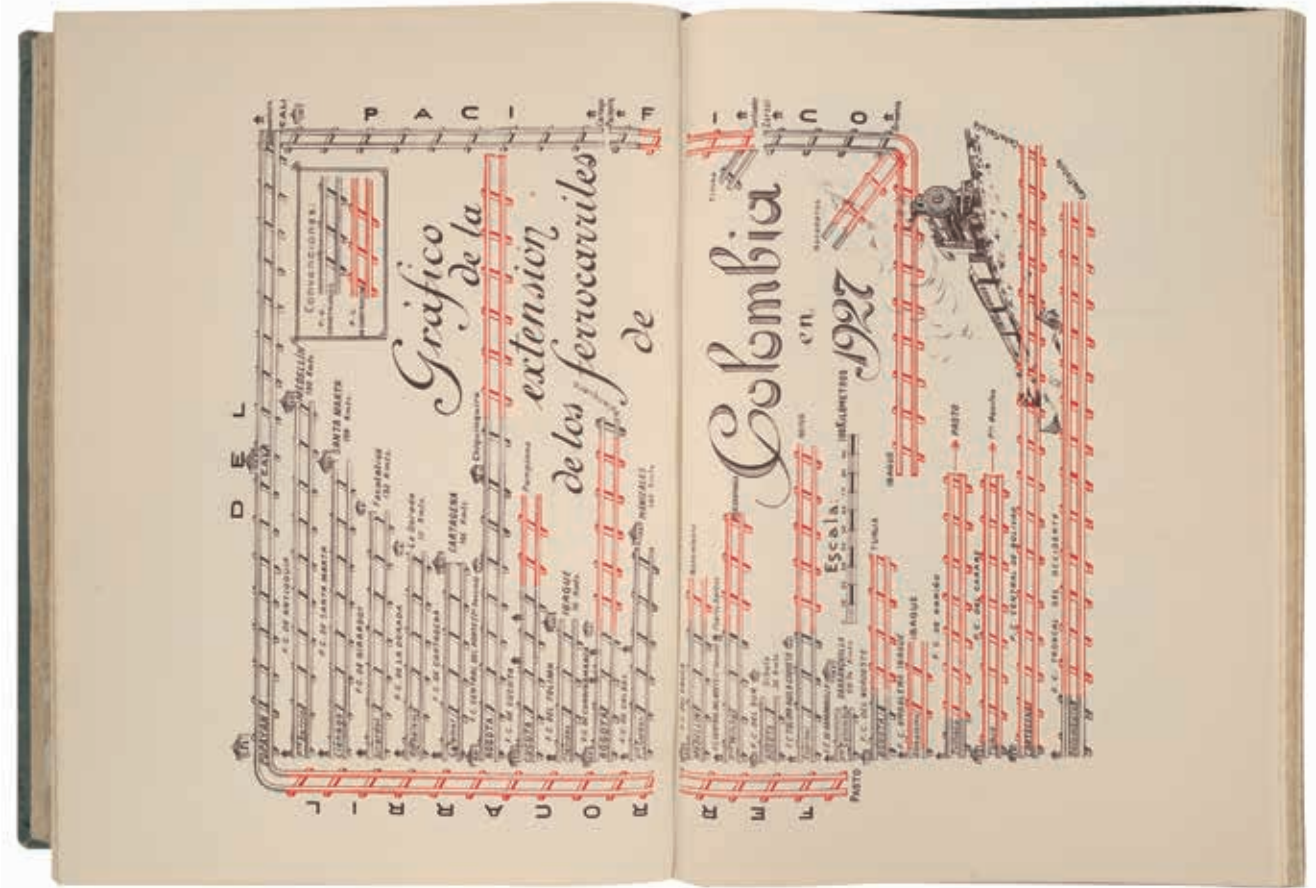


11





12-16 Infografías, portadillas, esquemas y carátula del libro Colombia cafetera. Ilustración: Coriolano Leudo y Alejandro Gómez Leal. Impresión tipográfica y clisés, 34,5x25,5 cm, 1927. Biblioteca Luis Ángel Arango.



La etiqueta de Carvajal

de editar un semanario: *El Día*. Una frase de Manuel Carvajal Valencia explica, de alguna forma, la idea detrás de la publicación: “El periódico no da plata, pero da influencia y lo hace a uno respetable. Todo hombre tiene que ejercer alguna influencia benéfica sobre sus semejantes y hacerse respetar a su manera. Y los buenos negocios han principiado generalmente dando pérdida”².

En sus comienzos, las tres imprentas estuvieron asociadas a la impresión de periódicos. Una línea sutil se desdibujaba entre su condición de editores con una visión política y su posición comercial con imprentas que prestaban servicios para la producción de afiches, edictos, hojas volantes y otros impresos pequeños.

Las tres iniciativas compartieron una amplia visión empresarial en cuanto a la importancia de la reproducción de las imágenes y las ideas; todas buscaron diversificar, produjeron líneas de montaje que aprovecharon las circunstancias políticas y económicas de cada región y, en general, del país. En los tres casos, la papelería fue un importante frente de trabajo. Algunos años después, la línea editorial predominó, con las colecciones populares de Bedout y Norma (Carvajal), pero siempre estuvo presente una rama asociada a los impresos comerciales, desde diarios y semanarios hasta etiquetas.

El caso de Carvajal resulta particularmente destacado, pues se convirtió en una de las primeras multinacionales colombianas y aún hoy continúa vigente. Desde el comienzo se trató de una empresa familiar que diversificó su campo de acción, sobrepasó con creces el ámbito de la industria de los impresos y, como puede comprobarse en documentos internos, su política se enfocó en un concepto mucho más amplio en torno a la distribución de información. Es revelador ver cómo hacia la década del sesenta, la compañía participó en la creación de una empresa fabricante de cartón y papel, por un lado, y por el otro, desarrolló una empresa especializada en la elaboración de libros animados, la cual alcanzó a ser el mayor exportador mundial de este tipo de publicaciones.

Para este proyecto hemos querido enfocarnos en un momento de conexión específica con el mundo del diseño, en particular con uno de los espacios en los que la industria gráfica incorporó un equipo de trabajo en el interior de la organización, el cual, con el tiempo, sería remplazado por agencias de publicidad y estudios especializados externos. Son vitales las memorias que han dejado algunos miembros de la familia Carvajal. El archivo familiar, uno de los pocos de este tipo, y que una visión histórica ha permitido conservar en buen estado, preserva material que abarca desde documentos contables, pasando por un registro de fotografía industrial, hasta piedras litográficas originales y máquinas.

Dentro del archivo hay un grupo importante de etiquetas que cubren un periodo de casi cincuenta años. Las más abundantes son las producidas entre las décadas de los veinte y los cincuenta, y en menor medida, de ahí hasta finales de los años sesenta. Por lo que puede verse en los documentos de la compañía, el diseño de estas etiquetas es producto de su división de arte, como un servicio adicional que se prestaba, además de la impresión. La compañía trajo técnicos especializados en dibujo litográfico, artistas comerciales o retocadores, pero su presencia, en general, pasó relativamente inadvertida, pues los créditos se daban al impresor, sin mencionar al diseñador, al dibujante o al equipo de arte.

El contexto histórico de la década de los veinte explica la manera en que surge con fuerza la necesidad de identificar marcas y productos, los cuales empiezan a desarrollarse debido a la ampliación del mercado nacional, la guerra en Europa, el flujo de dinero, el auge cafetero y la consolidación de la pequeña industria regional con comercio de velas, tabaco, gaseosas, cervezas, medicamentos, fósforos y alimentos, entre otros bienes básicos, con un cierto grado de manufactura y que exigían el desarrollo de marcas e identidades gráficas especializadas.

En 1921, Hernando Carvajal viaja a Alemania para comprar maquinaria y contratar expertos litógrafos. Según cuenta el archivo, la Gran Guerra “permitió lo que hoy llamaríamos sustitución de importaciones, no por reglamentaciones gubernamentales sino por física necesidad del momento”³.

Gracias al archivo es posible ver que fueron muchas las empresas que comisionaron el desarrollo de su imagen a los dibujantes de Carvajal. Al hacer un ejercicio comparativo entre la gráfica producida por la compañía y otro tipo de impresos que circulaban en ese momento, se constata el contraste entre el nivel de profesionalismo del equipo de técnicos importados frente a la identidad visual de periódicos, avisos de prensa y, en general, la gráfica de publicaciones e impresos de los talleres e imprentas más pequeños. Carvajal ofrece un manejo mucho más profesional del diseño, lo cual demuestra un conocimiento sobre sistemas de impresión, color, técnicas, caligrafía, tipografía e ilustración. Predominaba un estilo internacional que se adaptó con esmero al mercado local. Resulta explicable, en parte, por la contratación de técnicos especializados, la mayoría formados en escuelas europeas.

Es clave una consideración adicional, pues en la medida en que se contaba con un taller de producción cada vez más especializado, con equipamiento de calidad y desarrollado tecnológicamente, la distancia era mínima entre quienes concebían las etiquetas y quienes las producían, a pesar de que se evidencian una profesionalización y una especialización de las prácticas. Es bien reveladora la fotografía del dibujante Enrique Seibert, fechada en 1932, trabajando sobre una piedra litográfica, trazando un original mientras estudia una etiqueta de un producto azucarado extranjero: “Gancia Sucre”.

El proceso de dibujo sobre la piedra litográfica es, fundamentalmente, creativo; involucra el ojo y la mano del dibujante, pero, a la vez, el soporte técnico de reproducción de la imagen incorpora las letras o caligrafía y otro tipo de ornamentos o imágenes en una sola unidad visual, lista para la multiplicación del original. Esto marca una diferencia radical respecto a la mayoría de los impresos de la época, que se producían utilizando tipos de metal en cajas de composición, a veces con clisés con grabados, separando texto e imagen, lo cual dificulta el uso del color. La litografía, en cambio, es hija de un proceso artístico que permite la combinación y el juego entre las imágenes y los textos, que se convierten en una sola cosa, en una unidad de sentido.

El contrato de trabajo de Seibert define su cargo como “dibujante de litografía”, menciona que se encuentra de paso en Chile, sin especificar su nacionalidad, y se firma en 1937, con una vigencia de tres años, a los que se sumaron al menos otros dos en una nota posterior al documento inicial. En otras de las fotografías del archivo —algunas captadas por Otto Moll, en su faceta de fotógrafo industrial— se muestra la zona de dibujo con varios puestos de trabajo y mesas de dibujo técnico rodeadas de papeles pegados en las paredes. Son imágenes que evocan las condiciones de trabajo de estos dibujantes comerciales en las décadas de los cuarenta y cincuenta.

En una de ellas se ve a una persona pintando a una mujer de tipo español, una maja, probablemente para un calendario de cigarrillos, como se deduce por los materiales visibles en el entorno. Resulta curioso ver, a través de una fotografía, cómo se desarrollaba el trabajo —artístico y artesanal— de producir una ilustración realista (que podría haber sido el resultado, más bien, de una reproducción fotográfica), incorporando el imaginario publicitario de la mujer con atributos regionales idealizados. Existen otras imágenes de Moll que ilustran el proceso fotográfico y de retoque para producir planchas para impresión *offset*: vemos al técnico de origen belga Roberto Vanstaseghem retocando las imágenes y supervisando el punto de impresión de los negativos, quizá para un afiche o un calendario de una bebida gaseosa.

En la primera década del siglo XX se fundan tres de las grandes imprentas que tendrá el país durante ese siglo: Mogollón, en Cartagena c1904¹; Bedout, en Medellín, en 1907, y Carvajal, en Cali, constituida en 1904 con el nombre de Imprenta Comercial y la idea original

–1 Ver artículo “J.V. Mogollón y Cía, 1900- 1930: rayando papel”, Rodolfo Segovia Salas y Claudia Navarro Díaz, en *Empresas y empresarios en la historia de Colombia. Siglos XIX – XX Una colección de estudios recientes*. t. 1, comp. Carlos Dávila L. Guevara (Bogotá: Cepal / Norma / Universidad de los Andes, 2003).

–2 Charla improvisada, “250 años de la imprenta en Colombia”, *Monografía de Carvajal & Cía.*, 1972, en el archivo histórico de la empresa, planta Santa Mónica, Cali.

–3 “Para Carvajal, el canal y el ferrocarril del Pacífico ofrecieron la oportunidad de dar el salto al futuro. Fue así como se compró en Alemania, en el año 21, una litografía que vino con su jefe de producción y sus respectivos operarios. Se pudo financiar gracias a la galopante inflación alemana de esa época, donde la devaluación del marco ocurría en términos de horas en vez de días o meses. [...] Mi padre compró todo lo que pudo en lápices, esquelas de luto, sobres y similares, los cuales vendió en Colombia con una moneda fuerte, con gran utilidad que ayudó a pagar en forma apreciable la inversión en la nueva litografía”. *Monografía de Carvajal & Cía.*, en el archivo histórico de la empresa, planta Santa Mónica, Cali.

Este acervo documental de la naciente industria colombiana y sus procesos de consolidación registra la forma en que se crearon y desaparecieron las pequeñas marcas regionales, dando espacio a monopolios que desplazaron y compraron industrias de menor tamaño. Es el caso de las bebidas, como cervezas y gaseosas, y el de los cigarrillos y tabacos. Es revelador comprobar la diversidad inicial de marcas locales que fueron desapareciendo con el tiempo, mientras se fortalecieron y diversificaron las firmas que existen hoy.

En términos visuales, se destacan las letras con las cuales se elaboraron las etiquetas. La mayoría de las veces, la marca se enuncia en mayúsculas para darle relevancia. Es evidente la inclinación hacia los referentes extranjeros —sinónimo de distinción— en cuanto a los nombres y a las tendencias estéticas (aunque en algunos casos se explica porque se trataba de industrias o emprendimientos comerciales foráneos): Galletas La Holandesa, Cigarrillos Pielroja, Cigarrillos Americanos, Cherokola, Fábrica de Gaseosas La Reina, Cigarrillos Egipcios, Ovaritone, Limonada La Italiana (de Conduto, Chocó), Gaseosas Gallito Punch, Textiles Maiami, Limpiador Bon Ami, entre otros.

Hay también referencias a la geografía y características de lo nacional como un valor: Cigarros Trópico, Cervecería Alemana Los Andes, Fábrica de Gaseosas Perla del Ruiz, Coquitos Americanos, Matanuche Colombiano, Hormigas Colonas Santandereanas o Chocolates La Caucana, entre otros. El empleo consistente de las mayúsculas es frecuente también en los textos de segundo nivel, lo que es explicable, en ocasiones, en términos de jerarquías de la información o por la dificultad para dibujar alfabetos en minúsculas, los cuales, además de exigir habilidades y conocimientos específicos, requieren espacios mayores que el área limitada de trabajo de las etiquetas o sellos que se confieren a los proyectos gráficos.

Dentro de la escogencia de los caracteres, se puede decir que se trata de alfabetos clásicos, la mayoría de las veces con serifas para las marcas y sin serifas para los textos de segundo nivel, de menor tamaño, mayor extensión y mayor facilidad en el trazado. A diferencia de lo que sucede en términos visuales —para el dibujo de carátulas, por ejemplo—, entre los años veinte y los años cuarenta no se ven el llamado *art déco* ni las conocidas letras geométricas, mientras sí es tendencia visual el referente de letras Script, cursiva o las mayúsculas ornamentadas.

La mayoría de las veces, las serifas adquieren proporciones importantes o se vuelven más sólidas, cercanas a lo que se ha llamado letras egipcias con remates fuertes. Con alguna frecuencia se repiten dos gestos gráficos en el trazado de algunas letras: una *A* mayúscula que en su travesaño horizontal tiene un triángulo invertido —se acerca al lenguaje *déco*, pero lo hace tímidamente, solo en ese carácter del alfabeto—, y otra *A* característica que se identifica por la asimetría en los dos trazos diagonales. Se trata de un detalle mínimo que puede verse en varias de las etiquetas y que sugiere, quizá, una moda o amaneramiento, o tal vez un esbozo de firma de algún dibujante/autor.

Respecto a estas etiquetas, Julián Moncada, diseñador colombiano experto en tipografía, opina que en ellas el estilo de letra marca un punto intermedio entre lo ornamentado de las letras publicitarias del siglo XIX y la dura simpleza que vendría a dominar la gráfica comercial después de la década de los cincuenta:

En cuanto a las letras, llama la atención su calidad y destreza: la composición general de los textos, la mezcla de estilos de letra y el dibujo individual de cada carácter hacen manifiesto un gozo en la forma y el detalle, en el ornamento y el efecto, y en las contorsiones con las que se juntan y se ajustan al lugar que ocupan en cada una de las piezas. Resulta curiosa la manera en que un estilo de letra en particular se repite en distintos sabores y variaciones, quizá porque se desarrollaban a partir de tipos para imprenta que tuvieron acogida durante las últimas décadas del siglo XIX y que, dependiendo de su lugar de origen, recibieron nombres como

“Hellenics”, “Latines” o “Lapidaires”. Tal vez el ejemplo que más perdura de este estilo, o de algo similar, sea Copperplate Gothic, diseñada en la primera década del siglo XX por Frederic Goudy, Clarence Marder y la American Type Founders Company. Son letras que muestran una diferencia muy sutil entre sus partes finas y gruesas, mientras que sus remates y serifas se presentan cortos, tímidos algunas veces, y otras, protagónicos y desvergonzados⁴.

El 29 de octubre de 1904 aparece el primer ejemplar del semanario *El Día*. Alberto Carvajal Borrero estaba al cuidado de los detalles gráficos y de redacción. El énfasis que se hace sobre la tipografía, en el sentido particular de los tipos de letra, plantea que se buscaba usar, de manera elegante y consecuente, estilos para el cuerpo de texto armoniosamente coordinados con los estilos para los titulares.

Para los cuerpos de texto, o texto corrido, se distinguen “las familias Bodoni de origen italiano y otro que recuerda los elzevirianos”, considerados como “de inconfundible ascendencia española, un tanto transformada por las fundiciones tipográficas norteamericanas”⁵. De aquí podemos deducir varios detalles interesantes: primero, la gran sensibilidad para distinguir las formas de las letras y sus tradiciones. Y segundo, el conocimiento que denota sobre la historia de la tipografía, sus transformaciones y adaptaciones.

Los tipos denominados Elzevir provienen originalmente de los Países Bajos, donde tomaron el nombre del editor e impresor holandés que los popularizó durante los siglos XVI al XVII. Su uso se extendió a España y otros países de Europa por su utilidad para el aprovechamiento del espacio, al producir una optimización de la página del libro con más caracteres por área de papel. Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, producto de la industrialización de la imprenta, los tipos Elzevir hacen carrera en Estados Unidos, país que entra al club de los mayores fabricantes de insumos exportables de la industria editorial del mundo y posible proveedor de gran parte de los insumos para la naciente Carvajal.

Esta historia traza la línea de transformación industrial de la imprenta en el país y el recorrido de los actores que produjeron las piezas impresas. La importación de las máquinas para impresión litográfica y las piedras responde al desarrollo de productos comerciales que requieren una identidad gráfica potente: tipos de letra llamativos, colores fuertes, ilustraciones sugerentes o divertidas, nombres asociados a lo regional o a lo cosmopolita. La importación de los técnicos y procesos de impresión desde Alemania, aprovechando la crisis de la guerra, entre otras condiciones locales, le permitió a Carvajal tomar un liderazgo regional sobre el desarrollo de la imagen y la gráfica a partir de los años veinte. El juego sobre la piedra litográfica, el dominio del dibujo tipográfico, de la composición y el color, gracias a un saber proveniente de uno de los grandes centros europeos de innovación técnica de la época, facilitó la construcción de esa gráfica, incorporando en una sola pieza visual letras e imágenes novedosamente articuladas.

De esta manera, la impresión con tipos de plomo y letras prefabricadas, o usando clisés y grabados, asociada por lo general al trabajo de artesanos, dio paso a una nueva concepción integral de la imagen y la tipografía en color, en la cual la figura del artista comercial tomó preponderancia. Este sería el paso previo a la masificación del *offset*, sistema que utiliza placas metálicas fotosensibles. Carvajal trajo las primeras máquinas de impresión *offset* en 1927, y a comienzos de la década de los treinta ya estaban en funcionamiento máquinas de impresión a varias tintas para la producción de impresos comerciales. Aun así, debido a la calidad de la litografía en piedra, se siguió empleando la técnica como un paso intermedio entre el dibujo artístico y la producción de matrices y planchas para impresión industrial.

^{—4} Julián Moncada, experto en diseño de tipografía, con estudios en la Universidad de Reading, en el Reino Unido, y en el Atelier National de Recherche Typographique (ANRT), en Francia. Conversación vía correo electrónico (junio de 2022).

^{—5} El memo de septiembre de 1972, enviado por Jaime Carvajal a Guillermo Carvajal, hace énfasis en el tema tipográfico, la escogencia y procedencia de los tipos utilizados en el periódico *El Día*, además de algunas consideraciones estéticas. Como el documento es copia única de la *Monografía de Carvajal & Cia.*, se sugiere que se debe duplicar antes de enviarse a Canal Ramírez. Gonzalo Canal Ramírez es fundador de Antares, una importante imprenta de Bogotá, que publicó, en 1973, una de las primeras historias sobre la imprenta en Colombia (memo interno de Jaime Carvajal a Guillermo Carvajal, fechado el 12 de septiembre de 1972, adjunto a la única copia de la *Monografía de Carvajal & Cia.*, en el archivo histórico de la empresa, planta Santa Mónica, Cali.



1 Etiqueta galletas La Americana
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 5x21,1 cm, ca. 1925.
Colección privada.

2-5-6 Litógrafo trabajando en los talleres de Carvajal
Fotógrafo: Otto Moll
Fotografía análoga en gelatina de plata, 27x21 cm c/u,
ca. 1925. Organización Carvajal, Archivo Histórico
© Derechos Reservados.

3 Componedor tipográfico en los talleres de Carvajal
Fotógrafo: Otto Moll
Fotografía análoga en gelatina de plata, 21x27 cm, ca.
1925. Organización Carvajal, Archivo Histórico
© Derechos Reservados.

4 Trabajadora en los talleres de Carvajal
Fotógrafo: Otto Moll
Fotografía análoga en gelatina de plata, 21x27 cm, ca.
1925. Organización Carvajal, Archivo Histórico
© Derechos Reservados.





7



9



8



10



11

- 7 Etiqueta fósforos El duende
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 9,2x4,2cm, ca. 1925.
Colección privada.
- 8 Etiqueta Lux
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 9,8x7,1 cm, ca. 1925.
Colección privada.
- 9 Etiqueta Cigarrillos Galeras
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 10x14,7 cm, ca. 1925.
Colección privada.
- 10 Etiqueta fósforos El tigre
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 4,6x9 cm, ca. 1925.
Colección privada.
- 11 Etiqueta cigarrillos Alpha
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 13,8x20,9 cm, ca. 1925.
Colección privada.
- 12 Hoja con etiquetas de cigarrillos, pomadas, ungüentos y peinillas
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 27x21 cm, ca. 1925.
Colección privada.

12





13



14



15

62



17



18



19

- 13-14-15 Litógrafos trabajando en los talleres de Carvajal
Fotógrafo: Otto Moll
Fotografía análoga en gelatina de plata, 21x27 cm c/u, ca. 1925. Organización Carvajal, Archivo Histórico © Derechos Reservados.
- 16 Detalle portada revista *El Cauca Comercial*
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 27,7x20,4 cm, ca. 1925. Colección privada.
- 17 Etiqueta confites El Gallo
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 14,2x26,6 cm, ca. 1925. Colección privada.
- 18 Etiqueta chocolate La Caucana
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 19,8x26,5 cm, ca. 1925. Colección privada.
- 19 Etiqueta fósforos El Diablo
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 7,8x6 cm, ca. 1925. Colección privada.



20



21

CARVAJAL & CIA.
CALI
LITOGRAFIA

W.25-7 Impresión
W.25-4 Barniz

Fecha: Junio 23/61

No. de Orden anterior

Entrega convenida:
Agosto 23/61

Ref. Orden:
No.- 498-L Carvajal-Medellin

Cliente CALCESTERIA "VIGO"

DIRECCION Colombia No. 58-15 CIUDAD MEDELLIN

CANTIDAD		CLASE TRABAJO	PRODUCTO	REF. PRODUCTO	TAMAÑO	No. COL.
Ord.	400.000	Etiquetas	VIGO	Grandes	3 x 7 cms.	ANVERSO 2+b.
Est.	341.180		"Cachito"			REVERSO
Ord.						ANVERSO
Est.						REVERSO
Ord.						ANVERSO
Est.						REVERSO

MATERIAL: Papel Kromekote COLOR: blanco PESO O CAL: 81 Grms. TAMAÑO: 85 x 115

Consignado a: Los mismos

Via: 1.100 Hojas

INSTRUCCIONES

DISEÑO: Conforme proyecto en colores adjunto, aprobado por los clientes, haciendo la siguiente corrección: El perro que vá tras el machacho debe quedar agarrado de la media y ésta debe verse estirada.-
Los números de la tallas deben quedar en forma más destacada.-

TAMAÑO: 3 x 7 cms.-

COLORES: Tinta metálica (imitación oro) y Negro más barniz.-

LEYENDAS: Las del proyecto adjunto, distribuyendo la cantidad así:
200.000 Etiquetas con tallas 4 - 6
200.000 Etiquetas con tallas 6 - 10

ENVIAR PRUEBA EN BLANCO Y NEGRO PARA LA APROBACION

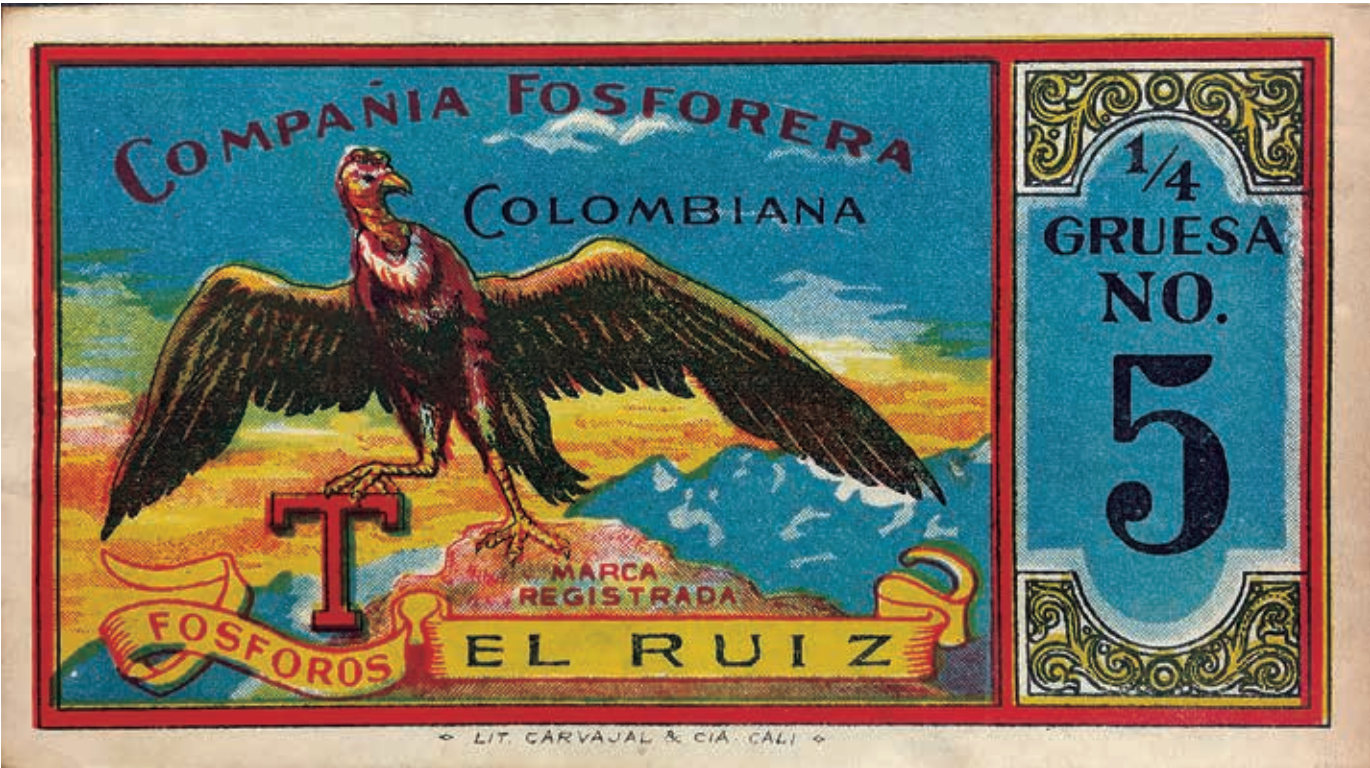
ADJUNTA

PROYECTO	XX
TEXTOS	
GUIA COLOR	
PLANO CAJA	
FIBRA PARALELA	
SUJETO A APROBACION	

24



25



22



23

- 20 Caja de fósforos
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 7x3,5 cm, ca. 1925. Colección privada.
- 21 Etiqueta medias Cachito
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 7x3 cm, 1961. Colección privada.
- 22 Etiqueta fósforos El Ruiz
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 5,7x10,1 cm, ca. 1925. Colección privada.
- 23 Etiqueta cerveza Cóndor
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 10x7 cm, ca. 1925. Colección privada.
- 24 Orden de trabajo e instrucciones de diseño Carvajal & Cia., 1961.
Organización Carvajal, Archivo Histórico © Derechos Reservados.
- 25 Etiqueta cigarrillos Competidores
Diseño: Sin registro (Imprenta Carvajal & Cia.)
Impresión litográfica, 14,7x10,2 cm, 1930. Colección privada.

Círculos, triángulos y cuadrados

Sergio Trujillo Magnenat y Carolina Cárdenas se conocieron en la Escuela de Bellas Artes, tomaron clase de dibujo juntos con los maestros Coriolano Leudo, Roberto Pizano y Ricardo Acevedo Bernal, que eran parte de la tradición académica que guiaba la formación de los artistas

colombianos en los años veinte. Había especial énfasis en el dibujo anatómico, se pintaban retratos académicos y el paisaje estaba fuertemente influenciado por la llamada Escuela de la Sabana.

Sergio debió destacarse por su gran dominio del dibujo, un talento que le permitía imaginar o representar un cuerpo en escorzo, casi en cualquier postura, y entender la manera como la luz y los músculos afectan los volúmenes de la figura humana. Carolina había llegado de Londres después de vivir allí algunos años, era ocho años mayor que Sergio y debió causar gran impresión entre sus compañeros y en la sociedad bogotana, era una mujer de mundo. Se hicieron muy amigos. Hay algunos dibujos de Sergio en los que se distingue la figura de Carolina, también dibujando; son composiciones esquemáticas, anotaciones de clase. Rápidamente, se convirtieron en una dupla creativa con un gran poder para experimenta; trabajaban en fotografía, cerámica y dibujo comercial —lo que podría denominarse artes aplicadas—.

En la obra de Sergio, Carolina puede identificarse en muchos momentos. En un retrato en tinta —probablemente uno de los dibujos más bellos de la historia del arte colombiano—, una línea sensible y fina que muestra un amor profundo por su modelo, la retrata como una figura elegante y misteriosa. Juntos hicieron experimentos fotográficos. Algunas de estas imágenes los muestran posando, en encuadres con contrapicados, puestas en escena e iluminaciones puntuales y expresivas. En estos retratos puede verse la figura elegante de ella, con un peinado a la moda, pelo corto y ademanes sofisticados. Recuerdan las fotografías de la escuela de la Bauhaus a finales de los años veinte, en los cursos de László Moholy-Nagy, en las cuales los estudiantes se fotografiaban unos a otros. En algunos de esos registros, Sergio y Carolina aparecen fumando; posan como un par de dandis. Eran los jóvenes artistas rebeldes del momento.

En términos políticos, uno de los primeros encargos para Sergio lo constituyeron ilustraciones y rotulaciones para la revista *Acción Liberal* y el periódico comunista *El Bolchevique*. En ambos casos, las imágenes del trabajador y del campesino son el motivo central, acompañadas de letras modernistas, de inspiración geométrica, sin serífas y cuerpos contundentes. El grabado se convierte en la técnica intermedia en la que se encuentran el oficio del artista con el de la reproducibilidad de la imagen.

Sergio comienza una rápida aproximación al mundo de la tipografía, seguramente copiando modelos de revistas y libros de rotulación, hasta convertirse en uno de los pioneros en el dibujo de letras en el país. El planteamiento geométrico de caracteres es la manera natural de entrar en ese mundo tan especializado de la tipografía y la imprenta, que tiene conexión con el mundo de la caligrafía, de larga tradición pero poco conocido en el país. La construcción de alfabetos a partir del trazo de círculos, elipses, triángulos, cuadrados y rectángulos no solo permitía experimentar formas sencillas de caracteres originales, sino que estaba en boga en las corrientes visuales de la época. Los años veinte y treinta están fuertemente influenciados por las estéticas del *art déco*, la Bauhaus y los lenguajes gráficos de los movimientos de vanguardia europeos.

Las imágenes más interesantes de esos años muestran cómo para Carolina, Sergio y algunos de sus compañeros de la Escuela de Bellas Artes, la experimentación formaba parte de la vida cotidiana y de sus incursiones en el mundo del arte y el diseño; la cultivaban, incluso, en su indumentaria. Fueron los primeros merodeos por la modernidad visual en el país. Es como si las artes aplicadas y una idea del espíritu de la época se hubieran manifestado en esa capa, si se quiere más superficial, antes que en los lenguajes del arte convencional, todo esto enmarcado en el contexto de una sociedad profundamente conservadora. Es una experimentación que se desborda hacia la esfera de los afectos, las nuevas maneras de relacionarse y una distinta sensibilidad, donde entra en juego la con-

sideración de nuevas identidades, lo que explicaría la relación entre Carolina Cárdenas y la artista Hena Rodríguez o un posible amor no correspondido entre Carolina y Sergio.

Sergio Trujillo entra en contacto con personalidades de la política liberal en 1934, cuando Darío Echandía era director de la revista *Acción Liberal*, que representaba una facción moderada del liberalismo, muy cercana a la candidatura de López Pumarejo, segundo presidente de lo que se conoce como la República Liberal —entre 1930 y 1946—, quien denominó su programa “La revolución en marcha”. Los enunciados políticos de López apuntaban a modernizar el país con una postura revolucionaria sobre la reforma agraria, el sindicalismo, el impulso a la industrialización del país, el establecimiento de la división entre la educación laica y la religiosa, así como programas de modernización y educación en el campo y la ciudad. Se ha señalado también cómo el impulso controlado de estas ideas liberales ayudó a que el descontento y la organización de los sectores populares no desembocaran en transformaciones más profundas para el país, en un momento de auge de las ideas socialistas y comunistas en el mundo.

Darío Echandía entró a formar parte del gobierno al ser nombrado ministro de Educación durante el gobierno de López. Allí, junto a un grupo de políticos e intelectuales reunidos en torno a estas ideas, desarrolló toda una dirección institucional que requería imágenes novedosas que comunicaran este nuevo espíritu. Así, Sergio Trujillo queda inscrito en este momento fundamental en el que un conjunto de medidas gubernamentales busca expresar su ideario a través de formas visuales, privilegiando la gráfica y los impresos producidos desde el Estado.

En adelante, y hasta bien entrada la década de los cincuenta, Sergio Trujillo se convirtió en unos de los diseñadores más solicitados en el país. Hace falta una recopilación juiciosa de su obra, en la que sea posible encontrar el trabajo derivado de la sorprendente cantidad de comisiones que recibió para el diseño de carátulas, periódicos, revistas, carteles, logos, ilustración editorial, al igual que diseño para artes decorativas como muebles, baldosas, juguetes y numerosos impresos.

Fiel a su producción más vanguardista, desarrollada en los años treinta, vale la pena destacar el universo visual de sus letras y la geometría de su diseño, que les dio identidad y un sentido de modernidad a impresos oficiales como la *Revista Rin Rin*, la *Revista de Indias* y la revista *El Maestro*. En todas ellas, en el repertorio gráfico para carátulas, titulares y espacios donde la tipografía desempeñaba un papel clave en la identidad, Trujillo desarrolló letras originales y experimentales jugando con elementos estéticos y aprovechando su talento como ilustrador para componer páginas y caracteres inolvidables.

La construcción de este universo visual alrededor de las letras de espíritu geométrico tuvo una influencia formidable. Una revisión de la gráfica producida durante las décadas de los treinta, los cuarenta, e incluso de los años cincuenta, muestra cómo se convirtió en un lenguaje dominante: geométrico significó moderno y actual; miles de rótulos y titulares para revistas, publicidad y carteles se vistieron con letras trazadas a partir de círculos, triángulos y cuadrados.

El reconocimiento de su trabajo, en términos artísticos, ocurrió en los años cuarenta, cuando lo premiaron por sus pinturas de lenguaje *déco* en dos de las primeras ediciones del Salón Nacional de Artistas. Sin embargo, un reconocimiento explícito, en el contexto del diseño, puede comprobarse al revisar la influencia estética que produjo su estilo en cientos de carátulas para libros realizados por colegas, con distintos grados de acierto.

Fueron muchos los artistas que participaron en este universo visual. En Bogotá pueden identificarse ejemplos como el de Rinaldo Scandroglio, con el informe de gobierno del presidente Olaya He-

rrera; Santiago Martínez Delgado (1906-1954), con la *Revista Vida*, y Marco Ospina, con sus carteles para el juego del Turmequé y el censo de 1938. En Medellín están los casos de José Posada (1905-1952), con su publicidad de Pierrot y Pielroja para la Compañía Colombiana de Tabaco, y Luis Eduardo Vieco (1882-1955) y Humberto Chaves (1891-1971), con la publicidad, etiquetas y anuncios para la Compañía Nacional de Chocolates. También está el caso de Leo Matiz (1917-1998), que antes de convertirse en fotógrafo llevó a cabo algunos trabajos en diseño e ilustración para la revista *Civilización*, en Barranquilla, atendiendo a las transformaciones técnicas del oficio de la producción de imágenes y su reproducibilidad.

Carolina Cárdenas murió prematuramente en 1936, a los treinta y tres años de edad. Desde hace algún tiempo se ha venido recuperando su figura, gracias a que se han exhibido algunas de sus obras, sobre todo cerámicas y bocetos que pertenecen a colecciones importantes. Solo se conocen dos piezas que realmente circularon más allá del original en formato múltiple: un dibujo para cigarrillos Pierrot y la carátula del libro *Los dos tiempos*, de Elisa Mújica. Sin embargo, el peso de su figura, más cercano a un mito, ilumina con potencia el espíritu de la época. Sin ese momento de experimentación visual junto a Sergio, probablemente no podría entenderse el fermento de la modernidad gráfica en el país.

- 1 Revista *Acción liberal* N°20-21
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Impresión tipográfica, 24x17,5 cm, 1934.
Archivo Juan Pablo Fajardo.
- 2-3 Letras e ilustraciones para alfabeto
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Tinta sobre papel, 23,3x33,3 cm c/u, 1936.
Archivo familia Magnenat Dávila.
- 4 Ilustración para viñeta
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Tinta sobre papel, 29,3x20,5 cm, ca. 1940.
Archivo familia Magnenat Dávila.
- 5 Libro *Cinco cuentos*
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Impresión offset, 27x21 cm, ca. 1950.
Archivo familia Magnenat Dávila.



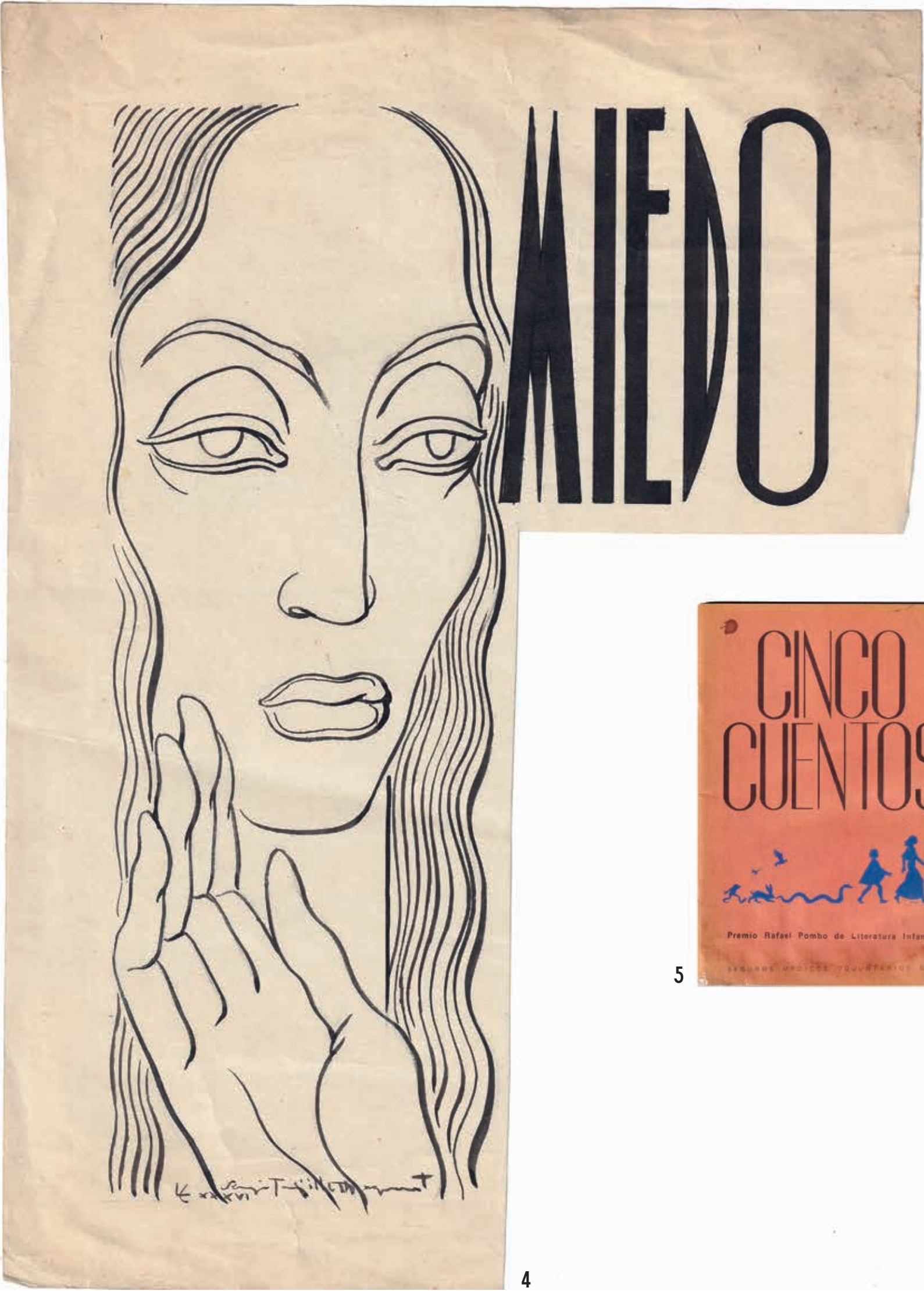
1



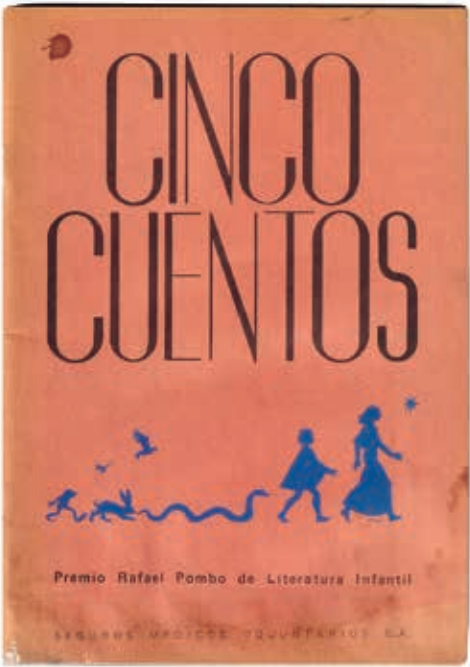
2



3



4



5



6



7

70



8



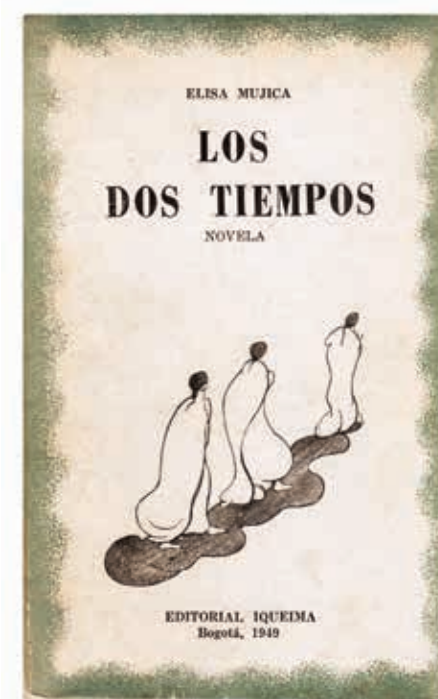
9



10



11



13

6 Ilustración para la revista *Rin Rin*
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Tinta sobre papel, 18x23,4 cm, 1936. Archivo familia Magnenat Dávila.

7 Ilustración para el cabezote de la revista *Rin Rin*
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Tinta sobre papel, 24,3x28,7 cm, 1936. Archivo familia Magnenat Dávila

8 Ilustración cabezote *Revista del maestro*
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Tinta sobre papel, 13x26 cm, 1936. Archivo familia Magnenat Dávila.

9 Ilustración para la revista *Rin Rin*
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Tinta sobre papel, 33x23,3 cm, 1936. Archivo familia Magnenat Dávila.

10 Ilustración para la revista *Rin Rin*
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Tinta sobre papel, 33x23 cm, 1937. Archivo familia Magnenat Dávila.

11 Revista *Rin Rin* N° 9
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Impresión offset, 34x24 cm, 1937. Archivo familia Trujillo Magnenat.

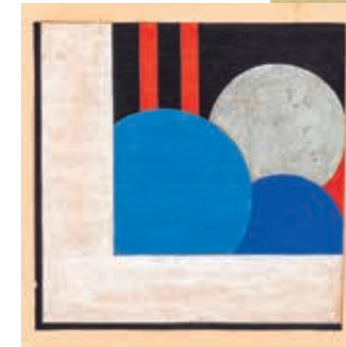
12 Sin título
Diseño: **Carolina Cárdenas**
Tinta sobre papel, 18x18 cm, entre 1925 y 1936. Colección de Arte Banco de la República. AP6430

13 Libro *Los dos tiempos* / Elisa Mujica
Diseño: **Carolina Cárdenas**
Impresión offset, 19x12,5, 1949. Archivo Instituto Caro y Cuervo.

14 Grupo de mujeres
Carolina Cárdenas
Lápiz y tinta sobre papel, 11,3x10,4 cm, entre 1925 y 1936. Colección de Arte Banco de la República. AP6800

15-17 Carolina
Sergio Trujillo Magnenat
Ampliación fotográfica en gelatina de plata, 8,5x11 cm / 6x6 cm, ca. 1933.

18 Jueves
Carolina Cárdenas
Lápiz y tinta sobre papel, 21,6x27,7 cm, entre 1925 y 1936. Colección de Arte Banco de la República. AP6826



12



14



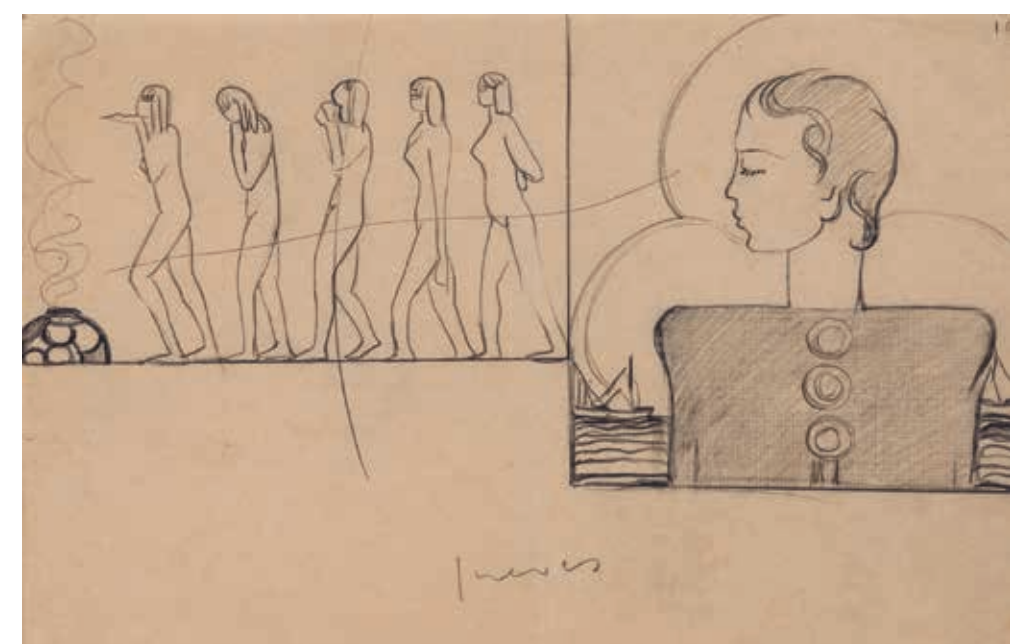
15



16



17



18



19



20



21



22

- 19 Ilustraciones para cigarrillos Pierrot
Dibujo: **Carolina Cárdenas**
Tinta y lápiz sobre papel, 24x16,5 cm c/u, ca.1932.
- 20 Proyecto para cartel Juegos Deportivos Bolivarianos
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Lápices de color sobre papel, 35x25 cm, 1938. Archivo familia Magnenat Dávila.
- 21 Proyecto para cartel Lanzamiento de disco Juegos Deportivos Bolivarianos
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Lápices de color sobre papel, 23,5x16,5 cm, 1938. Archivo familia Magnenat Dávila.
- 22 Proyecto para cartel Natación Juegos Deportivos Bolivarianos
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Lápices de color sobre papel, 23,5x16 cm, 1938. Archivo familia Magnenat Dávila.

72



23



24

- 23-24 Proyecto para cartel lanzamiento de jabalina Juegos Deportivos Bolivarianos
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Lápices de color sobre papel, 23,3x16 cm c/u, 1938. Archivo familia Magnenat Dávila.
- 25 Proyecto para cartel de natación Juegos Deportivos Bolivarianos
Diseño: **Sergio Trujillo Magnenat**
Lápiz y pastel sobre papel, 100x70 cm, 1938. Colección de Arte Banco de la República. AP6101



25



26



27



75



28



29



30



31

- 26 Proyecto para cartel Juegos Atléticos Bolivarianos
Diseño: Sergio Trujillo Magnenat
Aerógrafo sobre papel, 100x71 cm, 1938.
Archivo Familia Magnenat Dávila.
- 27 Proyectos para logotipo Soda Sil
Diseño: Sergio Trujillo Magnenat
Tinta sobre papel, 21,5x17,5 cm c/u, ca. 1950.
Archivo familia Magnenat Dávila.
- 28 Logotipo Salón Nacional de Artistas
Diseño: Sergio Trujillo Magnenat
Tinta sobre papel, 22x33 cm, ca. 1940.
Archivo familia Magnenat Dávila.
- 29 Proyecto de logotipo para el gobierno
de Gustavo Rojas Pinilla
Diseño: Sergio Trujillo Magnenat
Lápiz sobre papel mantequilla, 25x17,5 cm c/u,
1953. Archivo familia Magnenat Dávila.
- 30 Portada revista *Cromos* N°1154
Diseño: Sara Dávila
Impresión offset, 33x25 cm, 1939.
- 31 Proyecto para cartel
Diseño: Sara Dávila
Aerógrafo sobre papel, 100x68, ca. 1939.
Archivo familia Magnenat Dávila.

El cómic de Tumiña Pillimué y el logo de Lame Chantre

|
«[...] Nadie le dijo a Francisco Tumiña que pintara. Por entonces se dedicaba a escribir leyendas guambianas para el Instituto, como por ejemplo la historia del ave *Kwaw Mera*, “nombre que viene de *kwaw*, ‘morir’, y *wera*, ‘perro’, que va atrás de las almas persiguiéndolas

con deseo de comérselas”; o los relatos de Mamá Manuela Carmaya, heroína de los guambianos, “que vivía llorando, pues los conquistadores ya se acercaban a quitarle sus tierras y sembrados”».

«[...] Un buen día, Hernández de Alba lo sorprendió dibujando. “Estoy tratando de pintar el viento”, le dijo. Se refería a una leyenda que había transcrito para las clases. Hernández tuvo el acierto de dejarlo solo, limitándose a facilitarle los elementos necesarios»¹.

En 1949, en las Galerías de Arte de la avenida Jiménez número 5-61, en Bogotá, se abrió una exposición de dibujos de Francisco Tumiña Pillimué, un indígena de la comunidad misak que en ese momento tenía veinticuatro años. Al decir de la prensa, se trató de un evento social y artístico en el que periodistas, escritores, académicos e intelectuales se dieron cita para ver una representación de las tradiciones, la cosmovisión y la sabiduría de Guambía.

El balance comercial de la exposición fue muy provechoso, ya que destacadas figuras de la escena política y cultural de la ciudad se hicieron con los dibujos de Tumiña Pillimué. Se exhibieron treinta obras de diferentes formatos, usadas posteriormente para producir una publicación² de la mano de la Universidad del Cauca y con la dirección del antropólogo Gregorio Hernández de Alba.

Entre los compradores de las obras figuran el embajador de Estados Unidos en Colombia, Willard L. Beaulac (diplomático cercano a Laureano Gómez y Ospina Pérez); el lingüista Víctor Frankl, que era profesor en Bogotá, y los escritores Luis de Zuleta, Fernando Guillén y Edgardo Salazar³. Es de anotar que a estos compradores los vincula, de alguna manera, una relación con el lenguaje: extranjeros, lingüista y escritores. Aunque la exposición y el libro se hicieron con el ánimo fundamental de dar a conocer en la capital expresiones auténticas de una comunidad indígena, lo cierto es que una parte importante de las obras fueron a parar a colecciones privadas en el exterior.

La presencia tutelar de Hernández de Alba en la organización del evento y en la promoción de la edición, además de su vínculo personal y profesional con Tumiña Pillimué, muestra una clara intención de exhibir una forma de patrimonio que resultaba novedosa o, al menos, poco conocida, y que circularía en medios académicos relacionados con la antropología, el arte y la literatura, sobre todo a través del impreso.

Existe un debate en torno a la autoría de los textos que acompañan los dibujos. Es viable pensar que se trataba de un conjunto de imágenes que Tumiña Pillimué dibujaba en los tiempos libres durante su permanencia en Popayán, en casa de las familias Rowe⁴ y Hernández de Alba. Según Carlos Hernández, hijo de Gregorio y apenas un año menor que Tumiña, el cuarto donde vivía el artista tenía varios de estos dibujos y fue una sorpresa para la familia verlos. Fue en ese momento cuando Gregorio debió pensar que era algo que valía la pena impulsar y entró en contacto más estrecho con la manera en que se producían las imágenes. Da cuenta de este proceso (dibujos antes que texto) el hecho de que en la publicación algunos detalles de los dibujos fueron editados, probablemente con criterios de composición o estéticos, pero también fueron editadas algunas anotaciones en *nam trik*, la lengua de los misaks.

Los dibujos que aún se pueden consultar en el archivo de la familia Hernández de Alba, están hechos en formatos distintos (por lo menos tres), algunos en papel de cuaderno, otros en un tipo de papel para dibujo y de formato un cuarto. Esto hace suponer que no existió la idea de unificarlos, con miras a una edición posterior. No hay información suficiente sobre cómo se produjo la interrelación entre dibujos y textos. Por los documentos que pueden consultarse en el archivo, parece que se trató de un ejercicio en el que se produjeron, casi simultáneamente, la escritura y transcripción de los

textos a máquina, unos en español y otros en *nam trik*. Es posible comprobar que la base de los escritos de Hernández de Alba son los textos de Tumiña Pillimué, donde ya hay una serie de descripciones de creencias, plantas, personajes y leyendas.

En una de las notas de los documentos, Hernández de Alba afirma: “Guiado por John H. Rowe, [Tumiña] es el primer indio en Colombia que escribe en su propio idioma con la pluma o la máquina”⁵. En las notas puede verse una primera enunciación que denomina “adaptación literaria” al trabajo de transcripción de Hernández de Alba sobre los dibujos y narraciones de Francisco Tumiña Pillimué.

Sin embargo, en la edición final impresa, Hernández de Alba aparece como autor de los textos, sin mención al trabajo previo de escritura de Tumiña Pillimué. Se debe anotar que en la introducción del libro, escrita por Hernández de Alba, se explica que se trata de narraciones originales sobre costumbres y saberes del pueblo misak, que han pasado por un trabajo de ajuste hecho sobre las narraciones originales. Este punto es relevante porque ilustra la complejidad que se teje detrás de la edición del relato, donde gravita la dificultad natural que apunta a la intervención del académico, que termina por transformar la expresión original de Tumiña —con alguna forma de consentimiento, quizás ligado a la dificultad de hacer los relatos en idioma *nam trik* y la escritura en español—.

En algunas de las anotaciones en los dibujos —así como haber mantenido ciertas palabras en la lengua original en que se “pensaron” los dibujos— se advierte el problema de la traducción y adaptación. Una primera observación general puede referirse a la presencia del tema de la tierra como un reclamo político e histórico que subyace en varias de las narraciones. Aunque de ningún modo se trata de textos con un carácter de proclama o discurso, en algunos hay anotaciones sobre la dificultad de las condiciones climáticas, la dureza del páramo (a donde fueron desplazados a los misaks durante un proceso de siglos) y la escasez de tierra para sembrar.

Puede intuirse que entre los dibujos y las narraciones se produjo un proceso de negociación/adaptación que transformó relatos orales y leyendas en textos de autor. Las imágenes se desarrollaron casi en paralelo a las narraciones, en algunos casos como apoyo a estas o viceversa, con la intención probable de explicar los dibujos.

En el proceso de edición y concepción editorial se trata de dos tipos de información que terminan por convivir en una publicación, articulados por la intervención de un editor que, de cierta manera, adapta los contenidos y se apropia del discurso. Como una observación final, cabe destacar cómo los acentos para la escritura en lengua misak o *nam trik* no estaban presentes en los caracteres de la máquina de escribir; por esto, Tumiña Pillimué dibujó —o marcó, más bien, a mano— los acentos de su texto.

En una lectura paralela, los dibujos, que en realidad son escenas, son autónomos y pueden leerse independientemente de los textos de Hernández de Alba. Así, se convierten en un comic, un conjunto de viñetas silentes (por lo menos desde nuestra perspectiva, lejana a sus particularidades culturales), en las que se intuye el desarrollo de un conjunto de historias de una profunda complejidad. El gran tema, que abraza la presencia humana, animal o vegetal, son los personajes, hombres y mujeres de Guambía, el paisaje, la cultura, los cultivos, los animales, la naturaleza y el territorio.

II

«Quintín no se cansa de enumerar los muchos motivos de orgullo que tienen los miembros de su “raza proscrita”: “Antes de 1492, los indios produjeron obras de arte, escritos y jeroglíficos, tallados en duras piedras, sobre el lomo de empinadas cordilleras, ¡que la cólera de los siglos no ha podido destruir!”»⁶.

–1 Los fragmentos son extraídos de los documentos mecanografiados que se encuentran en el archivo de Gregorio Hernández de Alba, pionero de la antropología en Colombia. De sus investigaciones en Tierradentro (con las comunidades nasas) y en el Guambía (con los misaks), junto con profesores, estudiantes y delegados de las comunidades indígenas, quedó un archivo de material arqueológico y etnográfico que la familia Hernández de Alba donó a la Biblioteca Luis Ángel Arango y que está disponible en la Sala de Libros Raros y Manuscritos. Las notas corresponden a una crónica de Jaime Paredes para la revista *Américas*, publicada en 1950. La revista es una de las primeras iniciativas editoriales de la recién creada Organización de los Estados Americanos (OEA). Fernando Bryce señaló con ironía el fuerte componente ideológico de la publicación en el proyecto *Américas*, que reproduce, redibujadas, las cubiertas de la revista.

–2 Gregorio Hernández de Alba y Francisco Tumiña Pillimué, *Nuestra gente*. [Namuy misag]: tierra, costumbres y creencias de los indios guambianos (Popayán: Universidad del Cauca, Instituto Etnológico Nacional, Editorial Universidad del Cauca, 1949).

–3 Según nota publicada en *El Tiempo* el 26 de octubre de 1949.

–4 John H. Rowe, antropólogo norteamericano, visitó Colombia a finales de los años cuarenta, en el marco de un proyecto para el Smithsonian sobre la lengua de los guambianos. Rowe es el investigador con quien estuvo inicialmente Francisco Tumiña Pillimué al entrar a trabajar en el Instituto Etnológico.

–5 Sobre este punto existe un artículo de Luis Guillermo Vasco, quien, desde una visión crítica y decolonial sobre la práctica de la antropología y la etnografía en Colombia, ha señalado que en el cuaderno de notas de Hernández de Alba aparece, en la primera versión manuscrita, una corrección en la manera en que se adjudica la escritura: shorturl.at/EGi24

–6 Gonzalo Castillo, “Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas”, *En defensa de mi raza* (Bogotá: Comité de Defensa del Indio, 1971).

El caso de la famosa firma de Manuel Quintín Lame es de naturaleza similar al de Tumiña Pillimué: se trata de una representación gráfica, con una trama de capas superpuestas sobre su origen indígena. Lame, dirigente y pensador nasa, asumió desde muy joven la defensa de los intereses de las comunidades indígenas del Huila, Tolima y Cauca, y se convirtió en su defensor legal en pleitos, demostraciones de propiedad y dominio ancestral sobre el territorio nasa. Se ha mencionado con frecuencia cómo su formación legal fue autodidacta —a partir de unos pocos libros y con la ayuda de colaboradores naturales—, pero se ha podido establecer, gracias a las investigaciones de Fernando Romero, que Lame también investigó en profundidad títulos coloniales sobre resguardos y baldíos cuando recibió autorización de Marco Fidel Suárez para entrar en contacto con los documentos que reposan en el Archivo Nacional⁷.

En 1972, el artista Antonio Caro, después de entrar en contacto textos que reivindicaban y exhibían el pensamiento de Lame, desarrolló lo que él mismo denominó su “mejor obra”⁸, en impresos y *performances* en los que copiaba la firma de Lame, inscribiéndola en el espacio de la reproducción y el arte. El libro en cuestión, *En defensa de mi raza*⁹, editado por el colectivo La Rosca, en 1971, recoge las narraciones que Quintín Lame hizo sobre su vida y obra en 1939. En algunas de las páginas del libro hay imágenes suyas, así como apartes de los manuscritos, y por primera vez se hace un llamado de atención sobre su firma al incluir una ampliación detallada en una página completa. Esta reproducción es la que utiliza Caro en la primera edición de su obra, en los volantes de la muestra presentada en el Salón de la Jorge Tadeo Lozano, en 1972.

En defensa de mi raza se convirtió en un documento político que tuvo gran influencia en los movimientos sociales y artísticos que reivindicaron causas más amplias de trabajadores y campesinos en la década de los setenta, donde se incorporó la cuestión indígena. Esta perspectiva puede verse en la investigación del colectivo TransHistoria, donde la revisión iconográfica, desde el campo del arte, considera recuperaciones de la figura de Quintín Lame por parte de artistas como Antonio Caro, Pedro Alcántara Herrán y el Taller 4 Rojo¹⁰.

Ahora bien, rastreando la firma original, puede verse que Quintín Lame empezó a usar una cada vez más compleja a partir de 1914. La transformación de la grafía, desde una firma más convencional a un conjunto de trazos cada vez más elaborado, puede encontrarse en los documentos que Quintín Lame enviaba al gobierno central, los cuales se encuentran en el Archivo General de la Nación. El análisis de los trazos permite identificar unos posibles referentes entre los documentos memoriales de la Colonia, documentos que Quintín Lame estudió en detalle para entender el proceso de despojo, en algunos casos, o de reconocimiento de derecho a la tierra de los indígenas, por parte de la corona española¹¹.

Las firmas de escribas tienen una similitud importante con los trazos adoptados por Quintín Lame. Se trata de ejercicios que recuerdan la caligrafía y hacen pensar en la búsqueda de la originalidad o autenticidad del escrito. Por un lado, hay un ejercicio estético y simbólico, por el otro, la búsqueda de un gesto gráfico difícil de falsear. También se ha mencionado cómo Quintín Lame transforma esos trazos, cercanos a ornamentos caligráficos y vericuetos, en gestos que recuerdan petroglifos y marcas asociadas a representaciones antropozoomorfas, como las de los hipogeos de Tierradentro.

La firma es el fermento, el gesto primordial al que apunta la concepción de una identidad gráfica: consistente, repetitiva, asociada a una serie de valores, lo cual la convierte en símbolo, o en lo que se conoce como un logo o un identificador en diseño gráfico. En un ejercicio de reapropiación y reinterpretación permanente de gestos y símbolos, Quintín Lame se apropió de las formas gráficas de la autoridad colonial por medio del escrito y la firma, y las reinterpretó para darles valor a sus escritos.

Hay una capa simbólica añadida: Quintín Lame incorpora grafías y gestos de su propia tradición gráfica. Joanne Rappaport ha señalado la aparición de dos estrellas en la firma, las cuales pueden relacionarse con otra figura fundamental de la identidad páez, Juan Tama, quien logró el reconocimiento de los resguardos ante la corona española en el siglo XVII. Juan Tama, como señala Rappaport, también se conocía como Juan Tama de la Estrella¹².

Caro hace una lectura de este gesto y lo inscribe en el campo de la reproducibilidad: primero reproduce, en formato de volantes, la imagen de la firma que aparece en el libro de Quintín Lame; después se apropia de ella en formato de grabados, acciones, murales y afiches. Es su forma de trabajar con símbolos y tipos de letra cultural y simbólicamente cargados. Al hacerlo, también aísla el contenido de los documentos originales, centrándose en simplificar el discurso y la complejidad de la práctica de Quintín Lame. Resulta profundamente efectivo al incorporar el tema y ponerlo sobre la discusión en el mundo del arte y la representación, repitiendo el gesto, reproduciéndolo en copias litográficas, grabados y acciones, de manera que hoy sigue resistiendo como una imagen cargada de contenido político, que enuncia apenas el manifiesto.

La práctica de apropiación y transformación de Antonio Caro infiltró la idea original de Quintín Lame en la cultura visual de nuestro tiempo y, puede que sin saberlo, logró darle continuidad a un conjunto de reclamos políticos e históricos: al otorgarle poder simbólico y de comunicación, la firma se ha convertido en un logo.

III

“Hoy hago resonar en mi obra el pensamiento indígena, porque así tenía que aparecer en medio de la calumnia, del robo, del hurto, del engaño, de la documenta falsa”¹³.

El ejercicio visual contrasta con el recorrido académico: los libros relacionados con la vida y obra de Quintín Lame —fuente original de la obra de Antonio Caro— cumplen una tarea de difusión del pensamiento indígena hoy. Sin embargo, en el escenario de la investigación, sus palabras originales han sufrido otro tipo de transformaciones. Desde hace algún tiempo ha sido motivo de estudio la manera en que se ha publicado el pensamiento de Lame: el tratamiento editorial interviene sus ideas, en todos los casos se trata de apropiaciones de su discurso, modificaciones sutiles de sentido, inclusión o eliminación de fragmentos en ediciones y reediciones, desde la supresión de pasajes completos —en el caso de la edición de Juan Friede, en la que se justifica la reducción a los elementos fundamentales de su pensamiento tras la extracción de pasajes religiosos— hasta la modificación sutil de emplear negrillas o resaltados inexistentes en la edición original¹⁴.

La circulación de proyectos editoriales con una postura visual y un fuerte sentido de la edición, así como su inserción en el mundo del arte, ha permitido que discursos producidos desde agentes provenientes de comunidades indígenas hayan circulado y llegado a públicos más amplios. Estos dos casos muestran cómo el lenguaje gráfico, y de la imagen, amplía y potencia esa posibilidad.

Sin embargo, en la medida en que cada campo incorpora intermediarios —académicos o artísticos— que afectan el campo visual, el sentido original se modifica y transforma. Es posible que, sin quererlo, y abonando la posibilidad de la multiplicación que cada uno de los medios permite —formato editorial, múltiples formatos artísticos—, se haya producido una simplificación del discurso; en últimas, un desarrollo gráfico, una mediación visual.

Estos dos ejemplos son potentes narrativas estéticas. A pesar de las transformaciones, apropiaciones y traducciones de agentes académicos y artísticos —que, a la vez, de cierta manera, hacen uso de ellos—, nos siguen hablando hoy con una gráfica eficaz que reclama

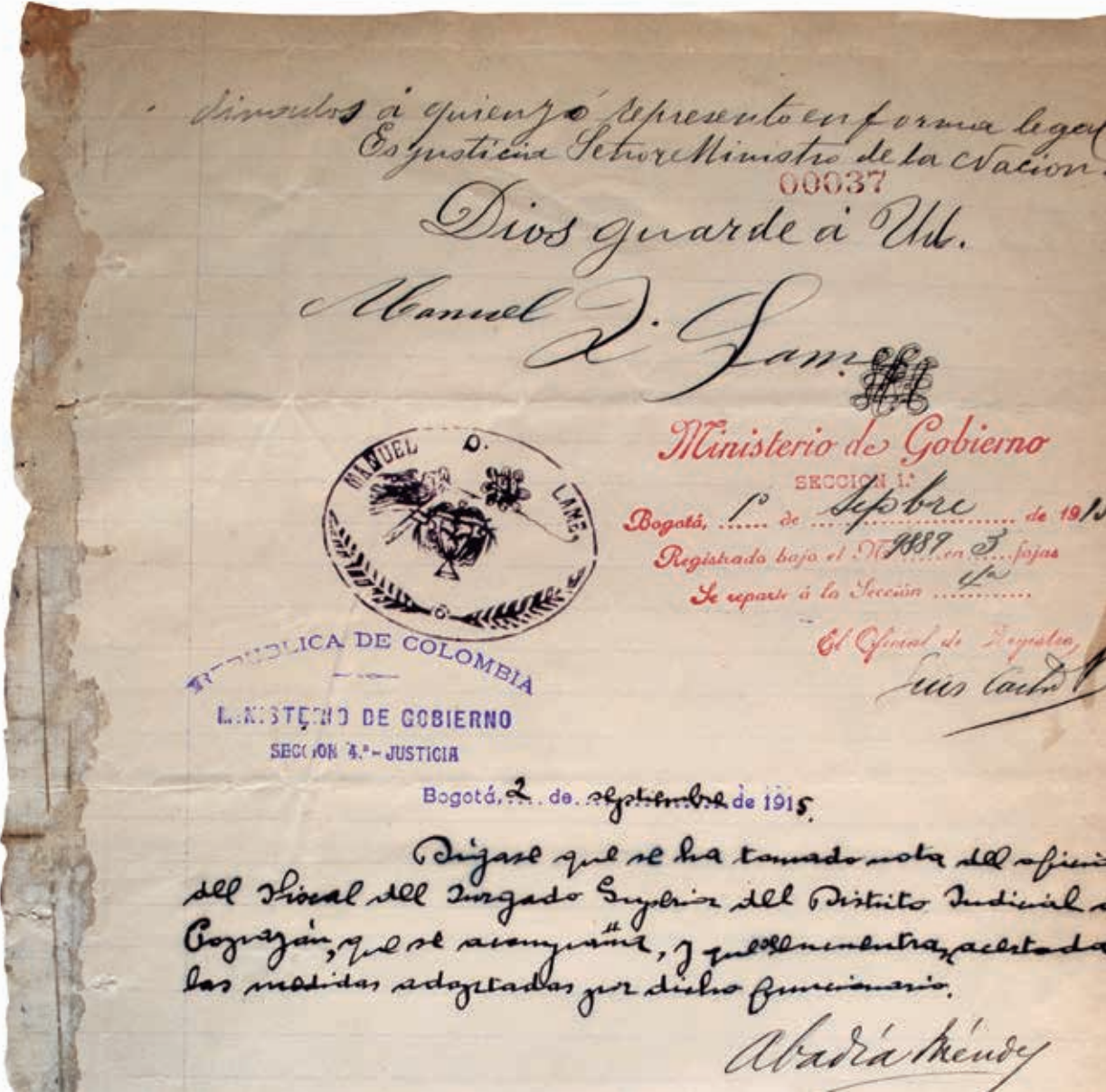
desde la historia en un país donde aún hoy existen comunidades indígenas que no tienen los medios para expresar visualmente su lengua. Ante la falta de signos gráficos o alfabetos que los representen, vale la pena volver sobre las palabras de Quintín Lame Chantre:

He sido víctima de los oligarcas que me han despojado de las tierras y ejercen sobre mi pueblo la tiranía de las letras y los dineros. Esa tiranía insoportable, más dolorosa que el peso de las cadenas y la silueta del cadalso, que se puede ejercer con las letras. Del saber y las civilizaciones, arma poderosa de los gobiernos y los blancos. Pero contra esas letras y contra esa ley, habré de revelarme yo. Para eso he querido estudiar. Para llevar con orgullo la vocería inconforme de mi tribu¹⁵.

—15 Álvaro Pérez, “Quintín Lame, cacique letrado y revolucionario”, revista *Cromos*, 11 de mayo de 1940.



- 1 Revista *Cromos* N°1222 con entrevista a Quintín Lame. Fotografía: Sin registro. Impresión offset, 33x24,5 cm, 1940. Biblioteca Nacional.
- 2 Firma y sello de Quintín Lame en documentos del Ministerio de Gobierno. **Manuel Quintín Lame**. Documento manuscrito, 33x22 cm, 1915. Archivo Nacional.
- 3 Homenaje a Manuel Quintín Lame. **Antonio Caro**. Serigrafía sobre papel, 50x70 cm, 1978. Colección Proyecto Bachué.
- 4 Homenaje a Manuel Quintín Lame. **Antonio Caro**. Achote sobre papel, 62x86 cm, 1992. Colección de Arte Banco de la República. AP3416



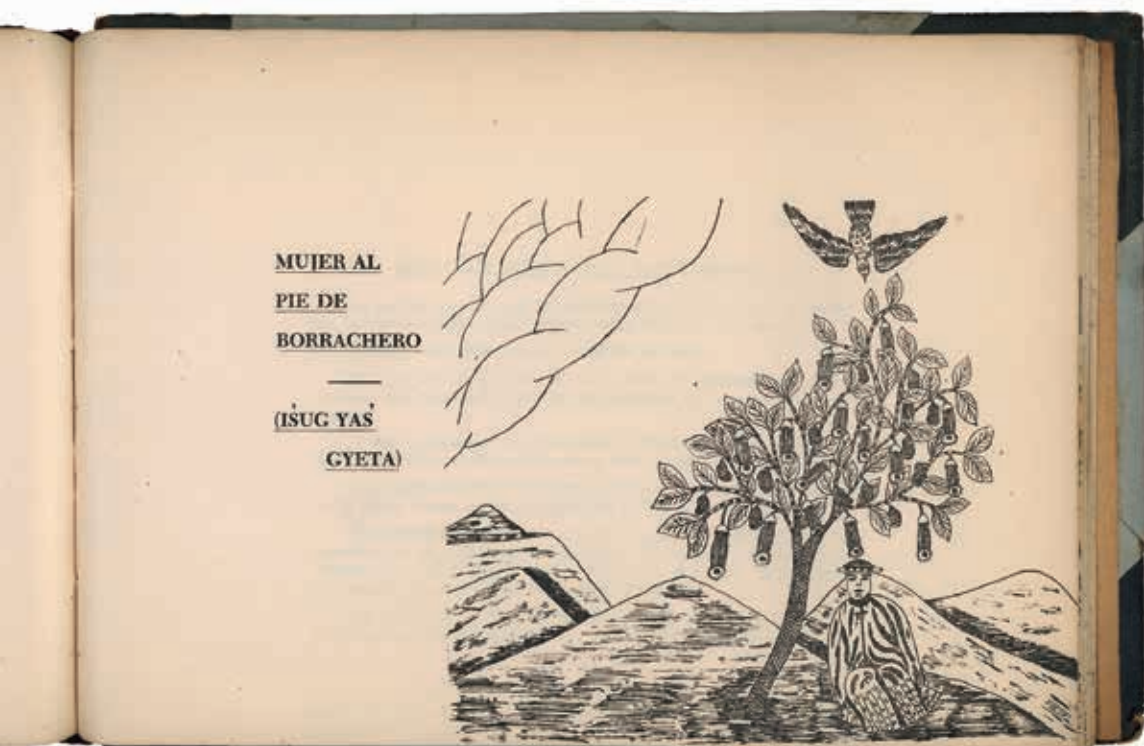
—7 Fernando Romero Loaiza, *Manuel Quintín Lame Chantre. El indígena ilustrado, el pensador indigenista* (Pereira: Editorial Papiro, 2005).
—8 Al respecto Antonio anota: “Mi mejor trabajo es ‘Homenaje a Manuel Quintín Lame’ pero, no por mí, sino por él”. *Antes de Cuiabá* (Bogotá: Galería Casas Riegner, 2011).
—9 Manuel Quintín Lame, *En defensa de mi raza* (Bogotá: Comité de Defensa del Indio, 1971).
—10 María Sol Barón Pino y Camilo Ordóñez Robayo (TRansHisTor(ia)), *Múltiples y originales: arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, 2019).

—11 Fernando Romero Loaiza, *Manuel Quintín Lame Chantre*.
—12 Joanne Rappaport, *La política de la memoria: interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos* (Popayán: Universidad del Cauca, 2000).
—13 Manuel Quintín Lame, “La bola que rodó en el desierto”, 1963, en *Las luchas del indio que bajó de las montañas al valle de la “civilización”*, compilado por Gonzalo Castillo (Bogotá: La Rosca de Investigación y Acción Social/Editextos, 1973). Disponible en shorturl.at/gS489.

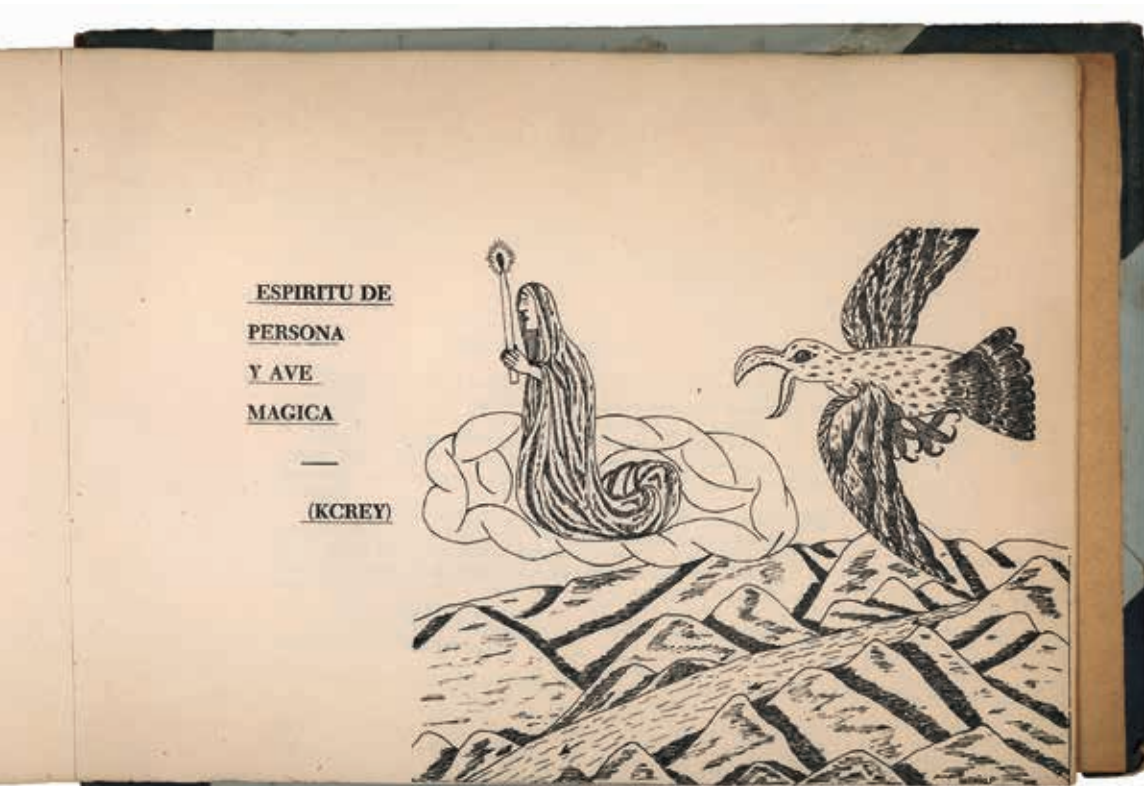
—14 Por parte de Fernando Romero y, en un artículo más reciente, por Christian Benavides en “El tratamiento editorial de los pensamientos de Manuel Quintín Lame Chantre: nuevas perspectivas”, 2019, *Lingüística y Literatura*, 40 (76): 170-200. Disponible en shorturl.at/jlpu7.



5



6



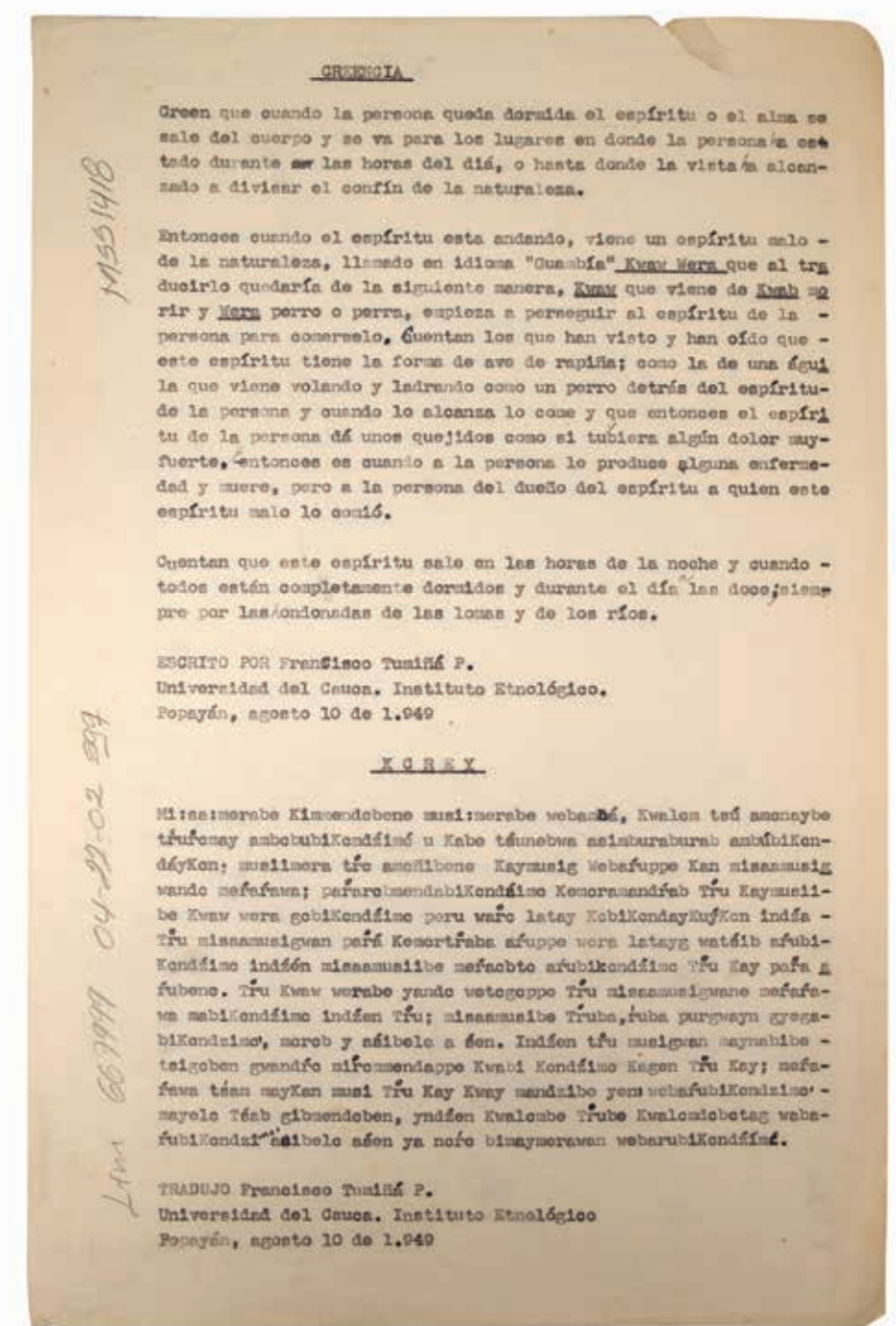
7

80



8

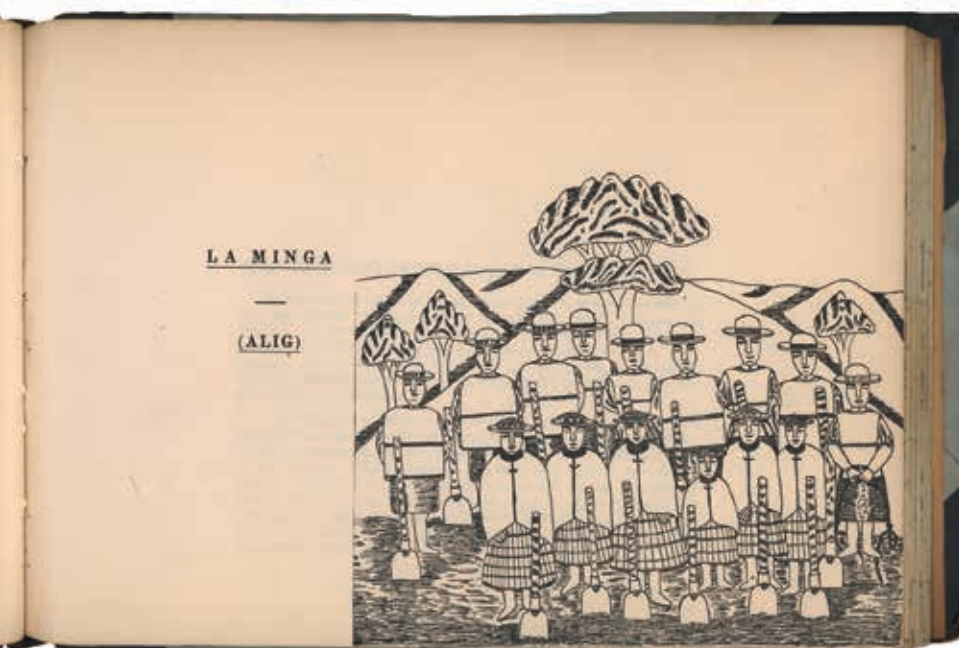
- 5-7 Páginas interiores del libro *Nuestra gente* [Namy Misag]
Dibujo: Francisco Tumiña Pillimue
Impresión offset, 17,6x25,5 cm, 1949.
Archivo Arturo Salazar.
- 8 Catálogo exposición de dibujos de Francisco Tumiña en Galerías de Arte S.A.
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 20x20 cm, 1949. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- 9 Textos sobre las creencias del pueblo Misak
Francisco Tumiña Pillimue
Documento en máquina de escribir con anotaciones, 34x22 cm, 1949. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- 10 Libro *Colombia: compendio arqueológico* / Gregorio Hernández de Alba
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 24x17 cm, 1938.
Archivo Juan Pablo Fajardo.



9



10



11



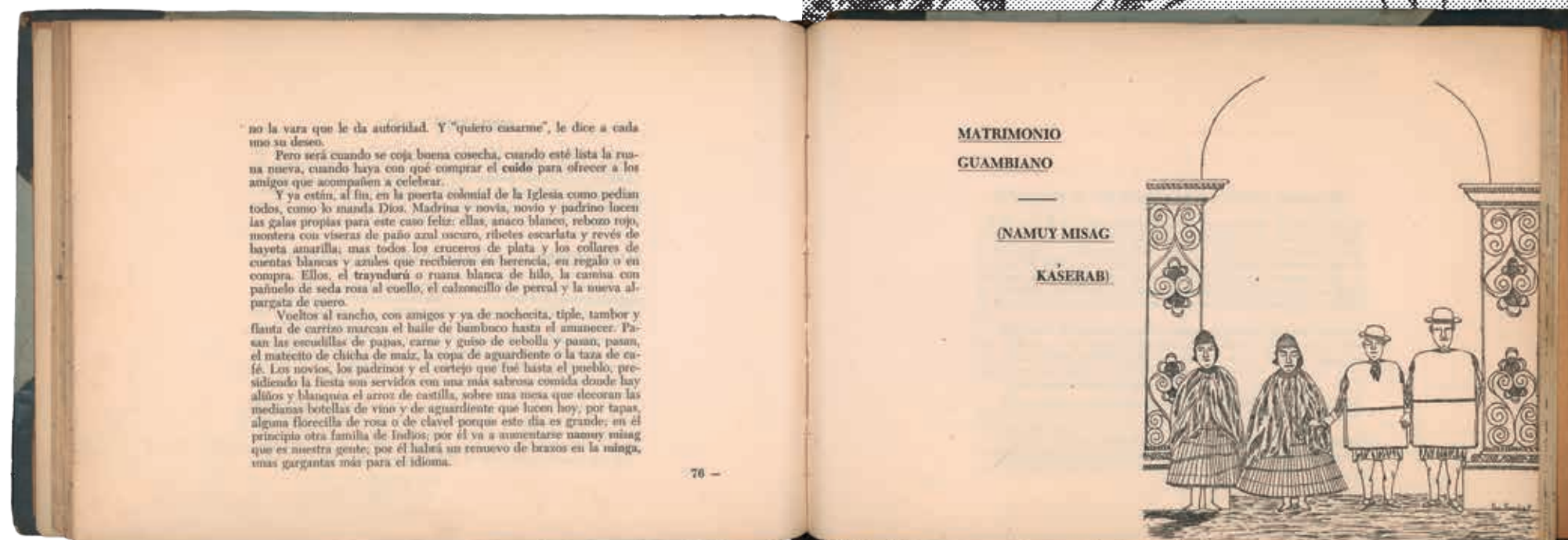
12

11-13 Páginas interiores del libro *Nuestra gente* [Namuy Misag]
Dibujo: Francisco Tumiñá Pillimué
Impresión offset, 17,6x25,5 cm, 1949.
Archivo Arturo Salazar.

82



13



76 -

Artistas en cubierta

84

La cubierta es el primer contacto que tiene el lector con un libro. Nació como una simple protección de este y se convirtió, con la industrialización, en un componente fundamental y atractivo para la invitación a la lectura y la comercialización.

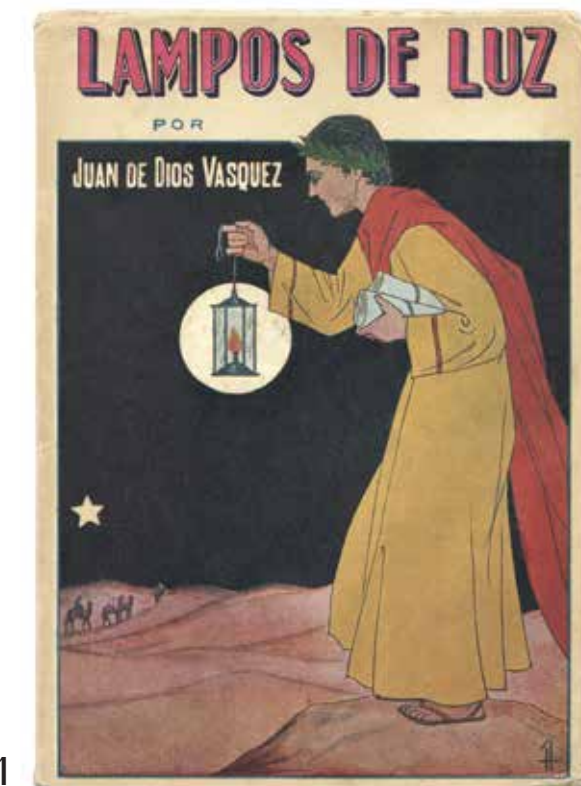
En este contexto, y como un aporte a la historia de la gráfica en Colombia, el objeto de estudio fueron las cubiertas de libros publicadas en Colombia durante casi cinco décadas —entre 1920 y 1970— en las que artistas, dibujantes y caricaturistas —reconocidos o anónimos— se dieron a la tarea de ilustrarlas, en un momento en que esta labor era considerada como un “arte menor”. Artistas como Santiago Martínez, Sergio Trujillo, Enrique Grau, Augusto Rivera o caricaturistas como Pepe Mexía y Chapete, entre otros, encontraron en la cubierta un espacio de trabajo al que le brindaron características visuales muy personales. Posteriormente, con la llegada del diseño gráfico como profesión a nuestro país, este trabajo tomó otras formas de expresión.

Curada por Ignacio Martínez-Villalba en el marco de la maestría en Estudios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo, este conjunto de casi cuatrocientos ejemplares recoge una muestra amplia que permitió proponer interesantes cruces con algunas piezas pertenecientes a la Colección de Arte del Banco de la República.

La participación de artistas en la configuración del diseño gráfico en el país habla de la dualidad que existe en la práctica simultánea de los dos oficios. De esta manera se establecen conexiones entre el trabajo que realizaron algunos de estos creadores en el campo del arte —en formatos como dibujo, pintura y escultura— y su producción como ilustradores o diseñadores de cubiertas de libros.

Esta doble vinculación es uno de los temas de fondo de la exposición. En muchos de los casos, la producción gráfica de los artistas es bastante más moderna en el espacio del papel que en los medios más convencionales del arte. Esta discusión, apenas enunciada, abre una perspectiva que aborda las denominadas artes aplicadas como un fermento esencial de la modernidad en el país.

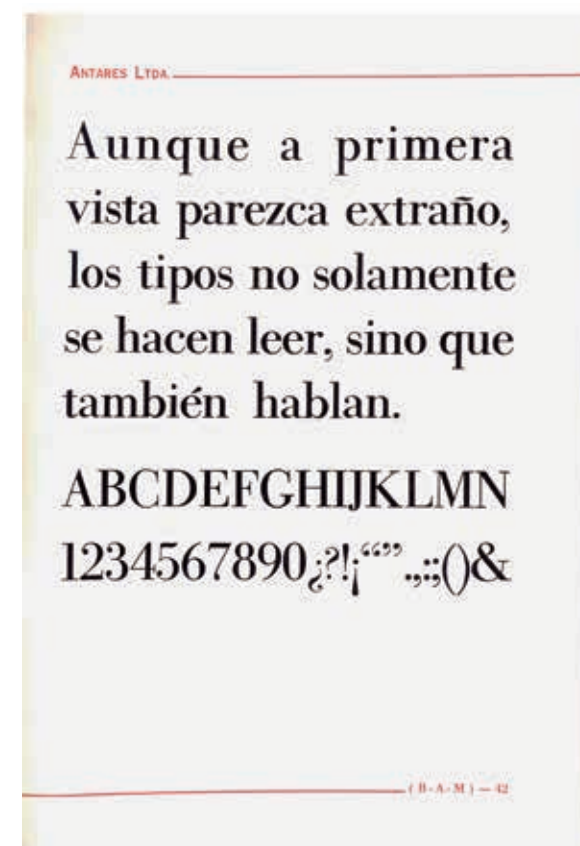
Gran parte de los ejemplares que componen la muestra de cubiertas pertenecen a las bibliotecas José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo y Eduardo Santos de la Academia de Historia de Colombia, y de las librerías Merlín y Errata, que amablemente colaboraron con la exposición.



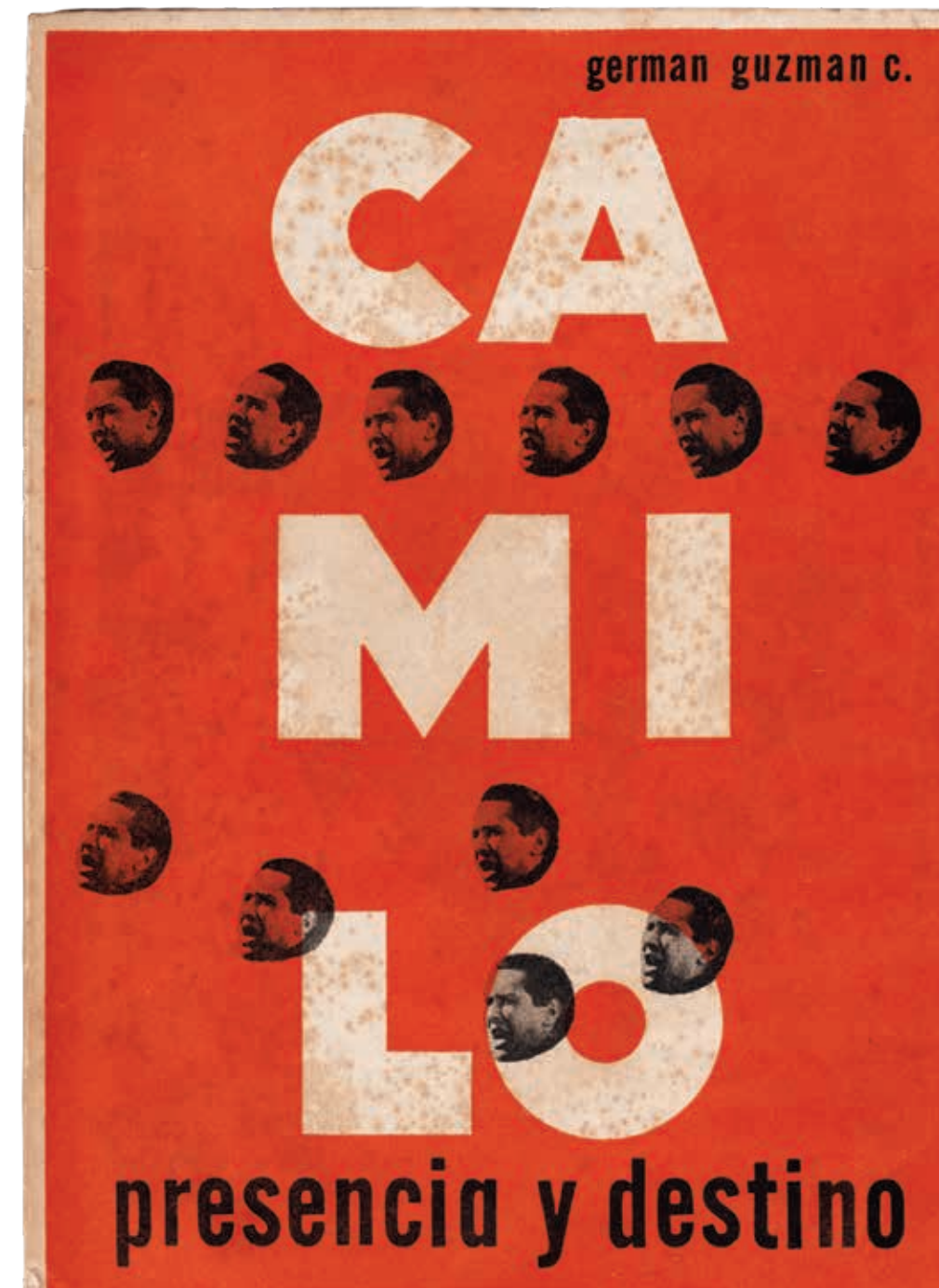
1 *Lampós de luz* / Juan de Dios Vásquez
Diseño: **Alejandro Gómez Leal**
Impresión offset, 20x14 cm, 1934.

2 Página del *Catálogo tipográfico* Editorial Antares
Diseño: **Gonzalo Canal Ramírez**
Impresión offset, 24x16 cm, ca.1960. Biblioteca Luis Ángel Arango.

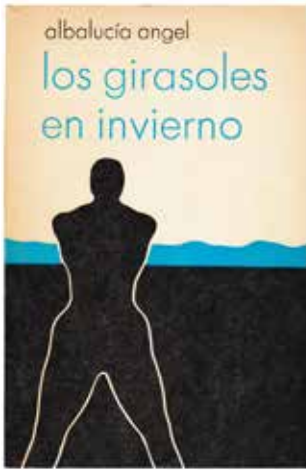
3 *Camilo: presencia y destino* / Germán Guzmán Campos
Diseño: **David Consuegra**
Impresión offset, 23x17 cm, 1967.



2



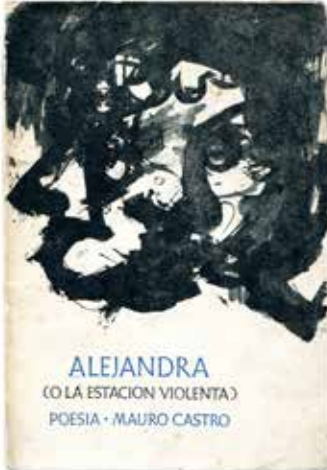
3



Croniquillas / José Gerz
Diseño: **Julio Vicente Agapito Abril**
Impresión offset, 16,6x12,5 cm, 1955.

Los girasoles en invierno / Alba Lucía Ángel
Diseño: **Luis Caballero**
Impresión offset, 20x13,7 cm, 1970.

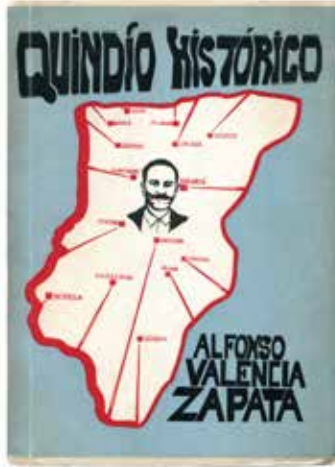
Otros cuentos de Ecco Neli / Ecco Neli
Diseño: **Ecco Neli**
Impresión offset, 19,5x13,5 cm, 1937.



Mancha de aceite / César Uribe
Diseño: **Gonzalo Ariza**
Impresión offset, 20x17,3 cm, 1935.

Libro *Alejandra o la estación violenta* / Mauro Castro
Diseño: **David Consuegra**
Impresión offset, 17x12 cm, 1965.

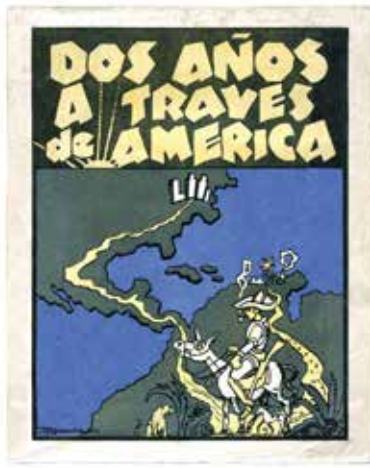
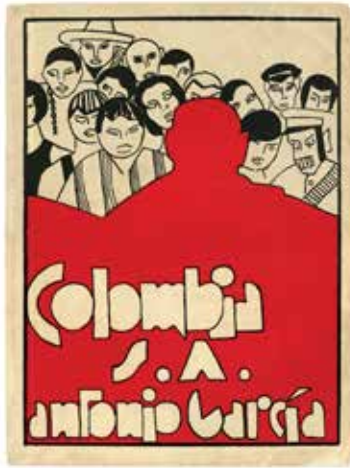
86



Quindío histórico / Alfonso Valencia
Diseño: **Afonso Valencia**
Impresión offset, 18x12,5 cm, 1963.

San Bonifacio de Ibagué / Hernando Márquez Arbeláez
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 22x17,5 cm, 1936.

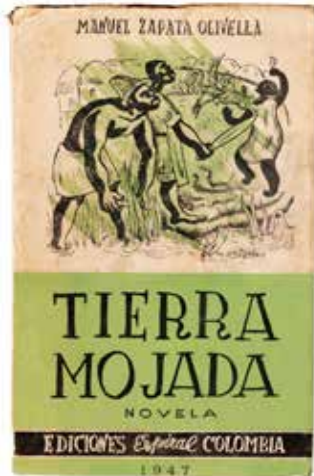
Guerrilleros buenos días / Jorge Vázquez
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 18x12 cm, 1954.



Colombia S.A. / Antonio García Nossa
Diseño: **Arango**
Impresión offset, 17x12 cm, 1934.

Revista *Espiral* N° 110, dirigida por Clemente Airó
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 17,3x12 cm, 1969.

Dos años a través de América / Héctor Chiaro y Augusto Vargas
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 12,8x17 cm, 1956.



Tierra mojada / Manuel Zapata Olivella
Diseño: **Lucy Tejada**
Impresión offset, 19,3x12,3 cm, 1947.

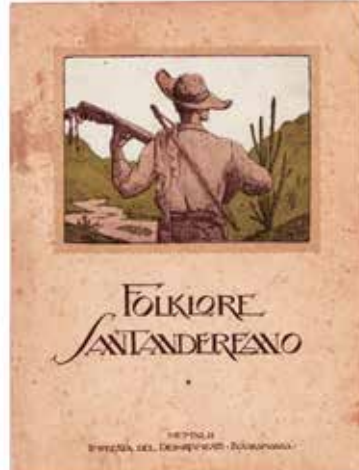
Mis campañas (1805-1902) / Bernardo Rodríguez
Diseño: **Luis María Rincón**
Impresión offset, 23,5x16,2 cm, 1934.

Tipos raciales / Noel Ramírez
Diseño: **Ricardo Rendón**
Impresión offset, 21,7x14.9 cm, 1930.

Folklore santandereano
Diseño: **Oscar Rodríguez Naranjo**
Impresión offset, 23x18 cm, 1942.

Oriente / Antonio Saab
Diseño: **Rodríguez Cubillos**
Impresión offset, 17,7x12,7 cm, sf.

La castaña / Fernando Ponce de León
Diseño: **Antonio Roda**
Impresión offset, 16,5x11,5 cm, 1964.



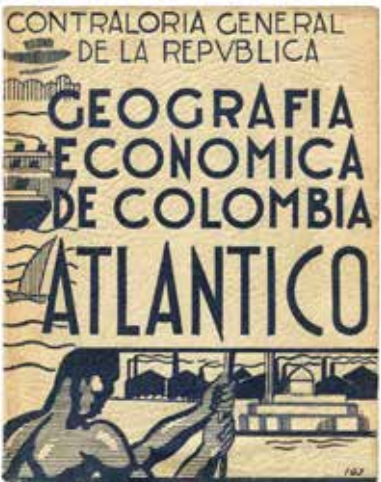
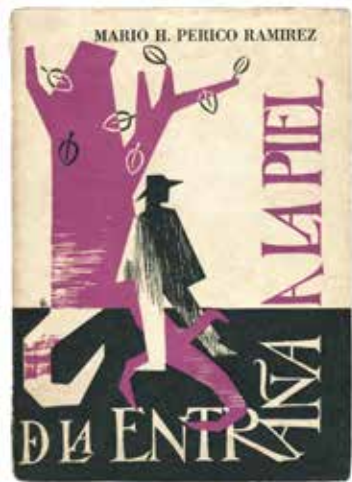
Hace tiempos, por cumbres y cañadas / Tomás Carrasquilla
Diseño: **Nuti**
Impresión offset, 18,5x12 cm, 1935.

El pastor y sus estrellas / Dolly Mejía
Diseño: **Santiago Martínez Delgado**
Impresión offset, 23,5x17 cm, 1949.



De la entraña a la piel / Mario H. Perico
Diseño: **Francisco Gil Tovar**
Impresión offset, 17x12 cm, 1966.

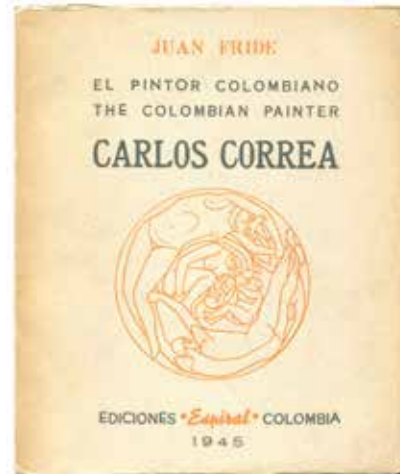
Geografía económica de Colombia
Diseño: **Ignacio Gómez Jaramillo**
Impresión offset, 29,9x17,2 cm, 1936.



El pintor colombiano Carlos Correa / Juan Friede
Diseño: **Carlos Correa**
Impresión offset, 19,5x16,5 cm, 1945.

Cantares de Boyacá / Octavio Quiñones
Diseño: **Adolfo Samper**
Impresión offset, 19x13,5 cm, sf.

Son de máquina / Óscar Collazos
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 20x15 cm, 1967.



Pensamientos de un viejo / Fernando González
Diseño: **Ricardo Rendón**
Impresión offset, 18,5x10,5 cm, 1970.

Remansos de luz / Amadeo Pérez
Diseño: **Eduardo Villa**
Impresión offset, 19x13,5 cm, 1969.

Páginas médicas / Max Olaya Restrepo
Diseño: **José Ortiz**
Impresión offset, 19x20,5 cm, 1969.



87



Ruta negra / Antonio Gamboa
Diseño: **Israel Bernal**
Impresión offset, 17x12,5 cm, sf.

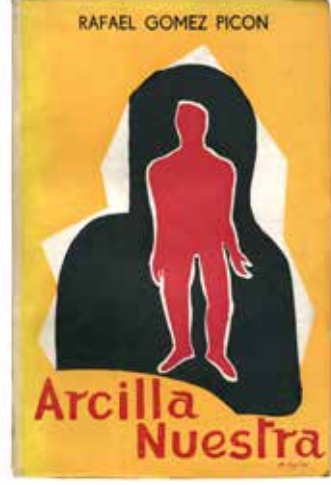
Llamarada / Edgardo Soria
Diseño: **H. Arboleda A.**
Impresión offset, 21,5x17,5 cm, 1961.

Charlas de Luis Donoso / Roberto Londoño
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 17x12,5 cm, 1934.

Farol sin calle / Ciro Mendía
Diseño: **José Félix Mejía**
Impresión offset, 21,7x14,2 cm, 1957.

Arcilla nuestra / Rafael Gómez Picón
Diseño: **Marco Ospina**
Impresión offset, 21x14 cm, 1957.

Una voz insurgente / Ofelia Uribe de Acosta
Diseño: **Edufo Piñarete Villamil**
Impresión offset, 15,1x12,3 cm, 1963.



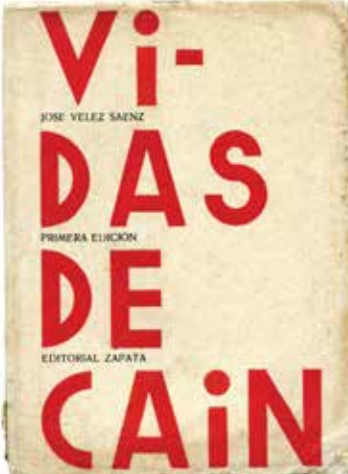
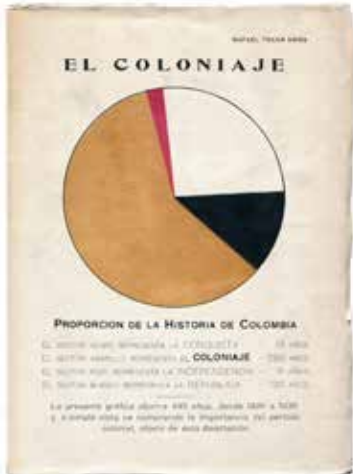
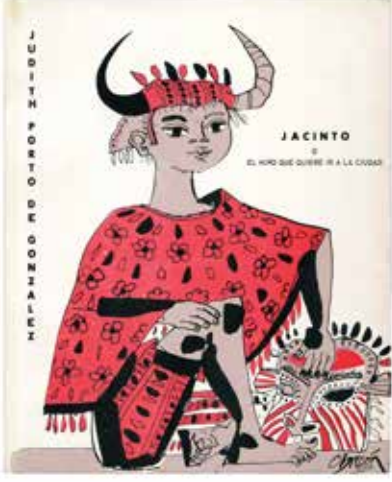
180 días en el frente / Arturo Arango Uribe
Diseño: **Alberto Arango Uribe**
Impresión offset, 17x12,5 cm, 1933.

Estampa rústica de la tierra / Carlos Nossa Monroy
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 19x16,8 cm, 1939.

Labio adicto / Águeda Pizarro
Diseño: **Omar Rayo**
Impresión offset, 21,5x21,5 cm, 1972.

Evangelios del hombre y del paisaje / Helcias Martán Góngora
Diseño: **Merino**
Impresión offset, 17,5x12,5 cm, 1941.

Jacinto o el niño que quería ir a la ciudad / Judith Porto de González
Diseño: **Alejandro Obregón**
Impresión offset, 21,2x17 cm, 1979.



Democracia en Venezuela / Luis Enrique Osorio
Diseño: **Rinaldo Scandroglio**
Impresión offset, 25x17,5 cm, 1944.

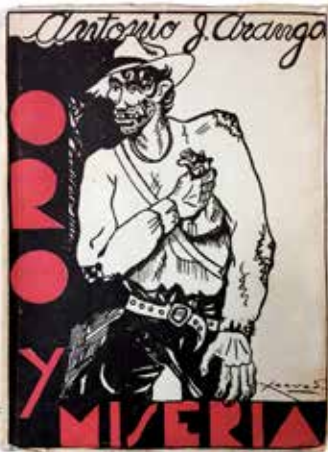
El colonaje / Rafael Tovar
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 24,5x17,8 cm, 1939.

Vidas de Cain / José Vélez Sáenz
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 17x12,5 cm, 1947.

Vuelo al Orinoco / Luis Eduardo Nieto Caballero
Diseño: **Gamoneda**
Impresión offset, 17,5x12,5 cm, 1935.

Un campesino sin regreso / Euclides Jaramillo
Diseño: **Jaime Lesmes**
Impresión offset, 21,5x14 cm, 1959.

Caucayá / Rafael Ortigón
Diseño: **A. Loockhart**
Impresión offset, 22,5x16,5 cm, 1960.



Oro y miseria / Antonio J. Arango
Diseño: **Acevedo**
Impresión offset, 17,5x13 cm, 1942.

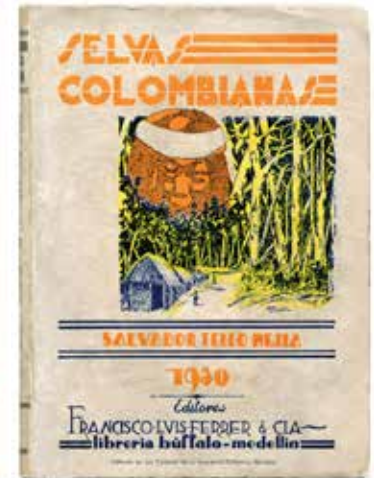
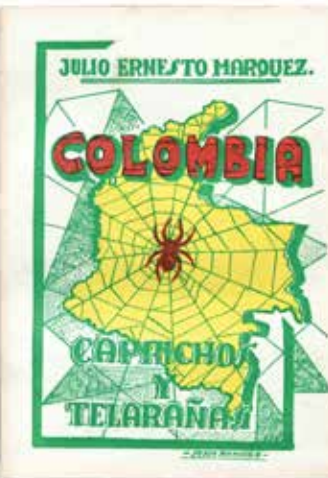
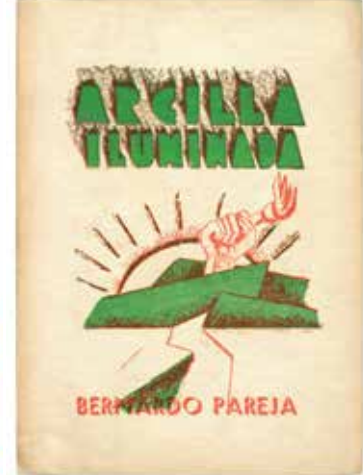
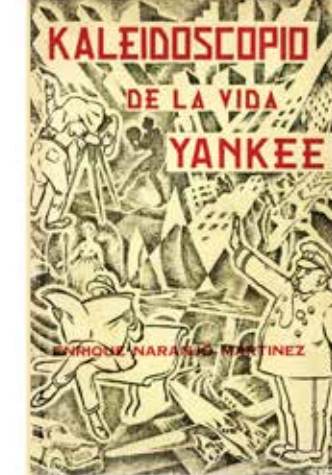
Frutos de lucha / Francisco Botero
Diseño: **Acevedo**
Impresión offset, 24x20 cm, 1938.

En la línea de fuego / Luis Molina Mendoza
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 20x15,5 cm, 1934.

Kaleidoscopio de la vida Yankee / Enrique Naranjo Martínez
Diseño: **R. Zagarra**
Impresión offset, 22x15,3 cm, 1950.

Escrito está / Dora Castellanos
Diseño: **Enrique Grau**
Impresión offset, 20,7x13,2 cm, 1962.

Arcilla iluminada / Bernardo Pareja
Diseño: **Rubén Jaramillo**
Impresión offset, 16,5x11,5 cm, 1953.



Colombia: caprichos y telarañas / Julio Ernesto Márquez
Diseño: **Jesús Ramírez**
Impresión offset, 17x12,2 cm, 1974.

Selvas colombianas / Salvador Tello Mejía
Diseño: **A. Puerta**
Impresión offset, 20,4x14,5 cm, 1930.

El hombre, la mujer y la noche / Adel López
Diseño: **Rinaldo Scandroglio**
Impresión offset, 20x14 cm, 1938.

Sangre de España / Eugenio Ayape
Diseño: **M. Largacha**
Impresión offset, 17,5x12 cm, sf.

Revolución y caudillos / Otto Morales Benítez
Diseño: **Hernando Escobar Toro**
Impresión offset, 21,7x14,4 cm, 1957.

Macroeconomía de la América cafetera / Hernán Echavarría
Diseño: **Leopoldo Richter**
Impresión offset, 20x13 cm, 1972.



Llamarada / Luis Carlos Flórez
Diseño: **José Ortiz**
Impresión offset, 19x14 cm, 1941.



90

Entre nos / Rocío Pérez de Piedrahita
Diseño: Margarita Echavarría
Impresión offset, 22x14,5 cm, 1959.

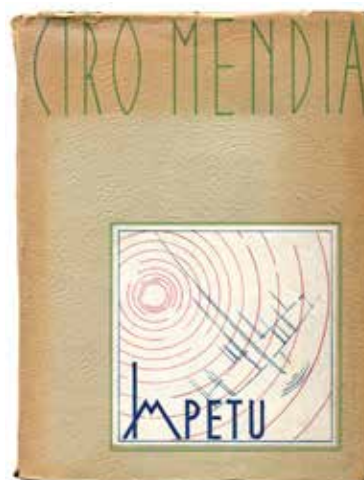


La mesa de Juan Díaz / Pedro Alejo Rodríguez
Diseño: Sergio Trujillo Magnenat
Impresión offset, 17,1x12 cm, 1938.



La cosecha / J.A. Osorio
Diseño: **Alberto Arango Uribe**
Impresión offset, 17,3x12,5 cm, 1935.

Ímpetu / Ciro Mendiá
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 24x18 cm, 1942.



Lo que mis ojos vieron / Joaquín Quijano Mantilla
Diseño: Sergio Trujillo Magnenat
Impresión offset, 17,5x12,5 cm, 1933.



El cedro grande / J.A. Gutiérrez Ferreira
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 19x12,5 cm, 1944.



Cada voz lleva su angustia / Jaime Ibáñez
Diseño: **Merino**
Impresión offset, 10,5x11 cm, 1961.



El parlamento en pijama / Pedro Juan Navarro
Diseño: **Adolfo Samper**
Impresión offset, 21x17 cm, 1935.



Panegíricos, discursos y artículos de Guillermo León Valencia /
Guillermo León Valencia
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 17,5x12,5 cm, 1933.



Verdad de amor / Dora Castellanos
Diseño: **Judith Márquez**
Impresión offset, 20,6x13 cm, 1955.



Juegos de azar y especulación / Rafael Torres Mariño
Diseño: **Kaiku**
Impresión offset, 20x14 cm, 1933.



3 kilates 8 puntos / Flor Romero de Nohra
Diseño: **David Manzur**
Impresión offset, 21,5x14,5 cm, 1966.



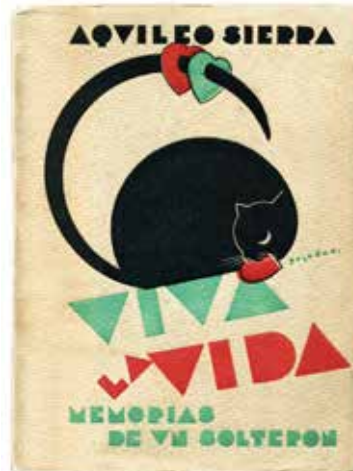
Viaje sin pasajero / Alfonso Bonilla Naar
Diseño: **Rodríguez Cubillos**
Impresión offset, 19,8x12 cm, 1965.



Elocuencia colombiana / Roberto Ramírez
Diseño: **Alejandro Gómez Leal**
Impresión offset, 24x17 cm, 1921.



Viva la vida: memorias de un solterón / Aquileo Sierra
Diseño: **Posada C.**
Impresión offset, 12,3x17 cm, 1934.



Cúcuta Seminegra: la Escuela Tipográfica Salesiana*

Pocas personas saben que Colombia tuvo también una magnífica fundición, montada con toda la técnica, y que surtió de implementos tipográficos fundidos en los talleres del antiguo Colegio Salesiano de León XIII, no solo a las imprentas bogotanas sino a la mayor parte de las existentes en el resto del país.

Tarcisio Higuera. *La imprenta en Colombia*, 1970

Los salesianos llegaron a Colombia en virtud de un convenio celebrado en 1889 entre Joaquín Vélez —ministro de Colombia ante la Santa Sede—, el padre Miguel Rúa —sucesor inmediato de Don Bosco— y el esfuerzo personal del papa León XIII. Partieron de Turín en enero de 1890, y luego de haber desembarcado en Barranquilla llegaron el 11 de febrero del mismo año a Bogotá, con la misión de impartir formación técnica y religiosa entre los jóvenes colombianos. Así, en el mes de septiembre abrieron los primeros talleres de tala-bartería, carpintería y zapatería, y al año siguiente, los de encuader-nación, mecánica, tipografía y herrería.

El curso de tipografía tenía dos modalidades de formación: los cajistas, que se dedicaban a la composición y el armado ma-nual de los textos, y los impresores, que además de aprender todo lo relacionado con la imposición del material para su impresión, recibían nociones en el manejo de herramientas, papeles y cortes, preparación de tintas y todo lo relacionado con el funcionamiento y mantenimiento de las máquinas para impresión.

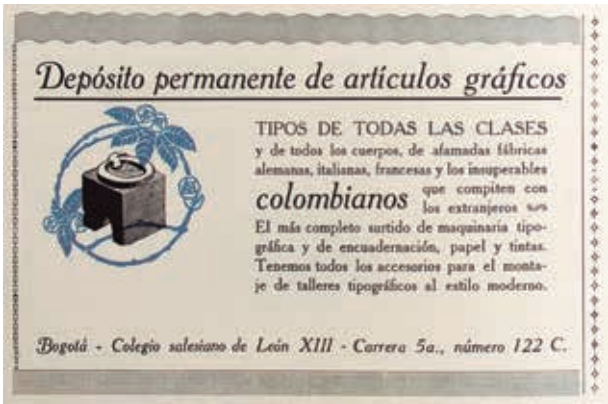
Los conocimientos y aportes de los maestros salesianos llevaron a su más alto nivel la enseñanza y la imprenta del León XIII en

Colombia durante gran parte del siglo XX, con publicaciones periódi-cas como las revista *Arte Gráfica*, la cual se editó entre 1926 y 1942. Fue de las primeras revistas especializadas en Colombia en divulgar los cambios estéticos, técnicos y de mercado de las artes gráficas del país. En sus páginas los salesianos exhibieron lo mejor de su diseño, de inspiración italiana, y el alto manejo técnico de su impresión.

En cuanto al curso de fundición de tipos —que no se ofrecía en ninguna otra escuela de la ciudad—, los salesianos lo vieron como una opción de gran innovación técnica y laboral para sus estudiantes.

En los especímenes tipográficos desarrollados por la Escuela de Artes y Oficios puede verse la apropiación de tipos de letra forá-neos, que unas veces se ofrecían como provenientes de fundidoras europeas, y en otras ocasiones como material propio, creado a partir de la copia de las matrices originales. En una operación de mercadeo bastante diciente, los tipos se rebautizaron con títulos de referentes locales, apelando a los nombres de ciudades colombianas reconocidas. Las escuelas salesianas fueron los más importantes centros de formación de tipógrafos y operarios de imprenta durante los primeros decenios del siglo XX. Muchos de los libros exhibidos en la colección, y gran parte de la producción literaria del país durante esas décadas, fue compuesta por manos de artesanos formados en estas escuelas.

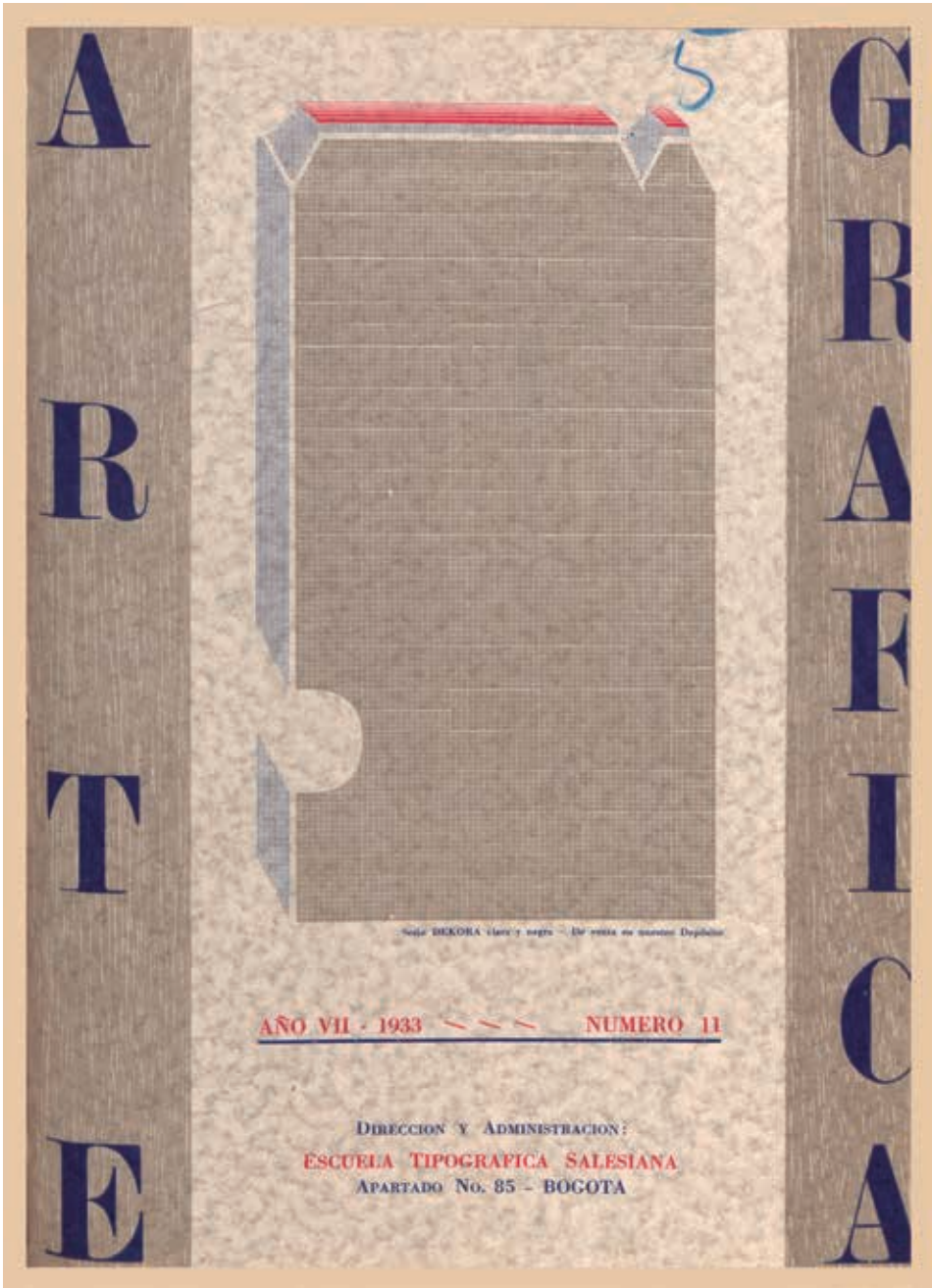
*Texto escrito a cuatro manos entre Juan Pablo Fajardo González e Ignacio Martínez-Villalba.



1



2

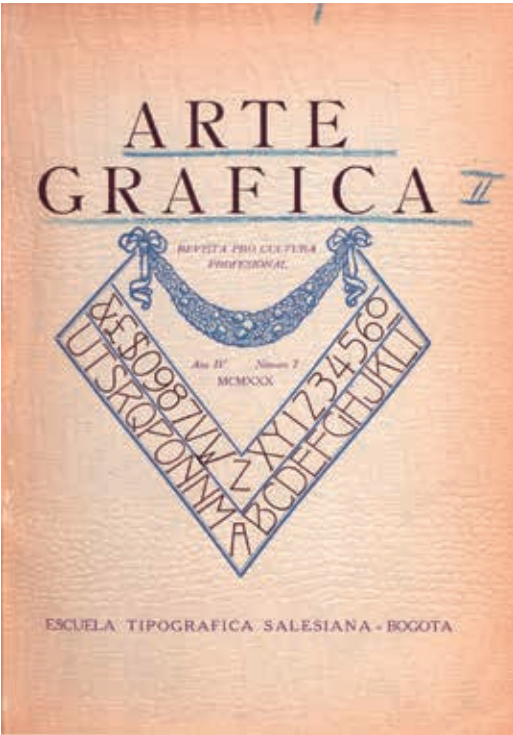


6

1-6 Portadas y páginas interiores de la revista *Arte Gráfica*
Diseño: **Escuela Tipográfica Salesiana**
Impresión tipográfica, impresión offset y linotipia, 28x20 cm, 1926-1933. Biblioteca Nacional.



3



4



5

93

La abstracción popular*

El verdadero arte colectivista de nuestra época no es el frustrado y lamentable cartel socialista, sino el arte abstracto.

Marta Traba, *El alud de la pintura abstracta*
Revista Estampa 11-17 de septiembre de 1961

En el conjunto de estas carátulas son evidentes los referentes abstractos y la geometrización de formas naturales. La abstracción fue una de las corrientes dominantes en el campo del arte en el país, desde finales de los años sesenta hasta bien entrados los ochenta. Este momento enmarca también una discusión paralela, en la que el diseño busca su identidad como profesión y merodea en el espacio del arte, donde comparte un camino de experimentación estética al recurrir a la geometría y la simplificación como herramientas constitutivas del ejercicio del diseño.

Estas colecciones populares son de ejercicios editoriales hechos desde el Estado colombiano, en diferentes épocas, para producir grandes compilaciones, sobre todo de literatura, en formatos económicos y grandes tirajes. Estas campañas, que pretendían llegar a segmentos de la población con poco acceso a los libros, contaron con el trabajo de algunos de los diseñadores más destacados del último tercio del siglo XX en el país.

Marta Granados diseñó las cubiertas de la Colección de Autores Nacionales, Benjamín Villegas —cuando trabajaba para Colcultura— dio identidad a la Colección Popular del Instituto Colombiano de Cultura —la cual, con algo de humor, el poeta Jorge Rojas, primer director de la entidad, llamó “Los pañuelos de Benjamín”— y David Consuegra diseñó las cubiertas de las Ediciones Fondo Cultural Cafetero.

Entre 1971 y 1974 Colcultura editó una colección con textos de autores nacionales e internacionales conocida como la Biblioteca colombiana de cultura - Colección popular. Bajo la dirección de Jorge Rojas y con María Mercedes Carranza como editora la colección alcanzó 155 entregas con el mismo formato y papel, donde lo único que varía, además de los textos, es el color de las franjas geométricas en la portada.

El antecedente más importante de esta colección es la Biblioteca Popular de Cultura Colombiana producida por el Ministerio de Educación bajo la dirección de Germán Arciniegas durante los gobiernos de la República Liberal (1930-1946). La colección alcanzó 161 entregas y cumplió con el objetivo gubernamental de ampliar la cobertura cultural en el país. Entre 1946 y 1951, durante el gobierno de Mariano Ospina, la producción de la colección estuvo detenida y solo hasta 1952 se retomó la impresión de los siguientes números. Ese año el escritor conservador Rafael Maya cambia la orientación ideológica de la colección e inicia una nueva bajo el nombre Biblioteca de Autores Colombianos. En estas colecciones

estuvo vinculado Sergio Trujillo Magnenat como dibujante de viñetas para las portadas.

Cuando Gloria Zea asumió la dirección de Colcultura en 1974 continuó por algún tiempo con la edición de la Biblioteca colombiana de cultura - Colección popular diseñada por Villegas, pero rápidamente inició otras colecciones editadas por Juan Gustavo Cobo en colaboración con Santiago Mutis. Las primeras colecciones en circular fueron la Biblioteca Básica Colombiana y la Colección Autores Nacionales. Luego entraron en circulación las colecciones Historia viva, Coediciones regionales, Cuadernos de poesía, y Colección popular.

El diseño gráfico de todas las colecciones de libros y discos producidas por Colcultura entre 1975 y 1986 fue realizado por Marta Granados, diseñadora de cabecera de la institución, quien también desarrolló carteles para cine y teatro, catálogos para exposiciones, programas de mano y otros impresos relacionados con las actividades de difusión de Colcultura. En las portadas para estas colecciones predominan las figuras geométricas básicas, con bordes marcados sobre bloques de color planos.

Las pautas gráficas para las colecciones están emparentadas —indirectamente— con el trabajo de un grupo de artistas que asumió la abstracción geométrica como lenguaje en la segunda mitad del siglo XX. Al ubicar los “pañuelos” de Villegas uno junto al otro se construyen composiciones similares a las de Carlos Rojas en sus series *Papeles pegados* (1959) o *América Cruzados* (1960). Lo mismo ocurre con las plantillas de Granados y Consuegra que juntas se asemejan a las composiciones cromáticas de Fanny Sanín o de Édgar Silva. En la década de los sesenta, como señala Germán Rubiano, los artistas colombianos se dividían entre figurativos y no figurativos; el segundo grupo se alimentaba de tendencias internacionales en la búsqueda de un lenguaje común que apelara a las masas.

Algunos de los artistas no figurativos, como Carlos Rojas u Ómar Rayo, tenían un vínculo estrecho con el diseño gráfico. Rojas, en su obra temprana, construye composiciones a partir de carteles con textos impresos en tipografía, donde exalta las estructuras geométricas de las letras fragmentadas. Su interés en la tipografía también es evidente en el catálogo de una exposición en la galería El Callejón en 1956, para el cual dibuja su nombre con letras trazadas a partir de geometría; además de esto, en 1970 gana un premio en el Concurso Mundial de Carteles organizado por el Comité Intergubernamental para las Migraciones Europeas, con una composición geométrica en blanco y negro.

Ómar Rayo, en paralelo al desarrollo de su obra, dibuja continuamente letras para escribir su nombre en las portadas de libros y catálogos.

94



- 1 Sin título
Carlos Rojas
Acuarela sobre papel, 62x48 cm, 1983. Museo La Tertulia.
- 2 Colección Popular - Colcultura
Diseño: **Benjamín Villegas**
Impresión offset, 16,5x11,8 cm, 1971-1974.
- 3 Disco de la *Colección clásica juventud* - Colcultura
Diseño: **Benjamín Villegas**
Impresión offset, 30,7x31 cm, ca.1972.
- 4 Colección Biblioteca Básica Colombiana - Colcultura
Diseño: **Marta Granados**
Impresión offset, 21x14,5 cm, 1975-1980.



2

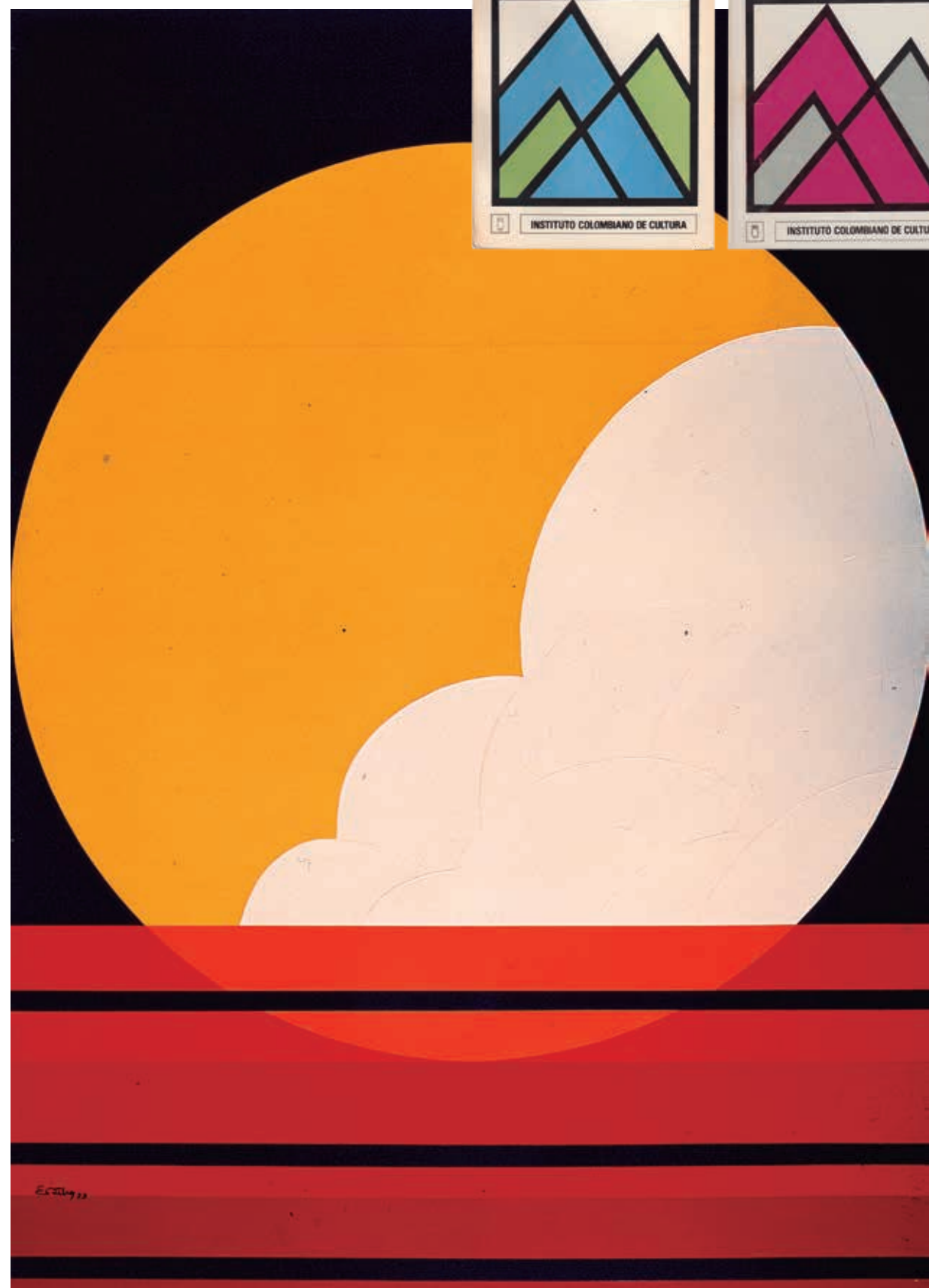


3

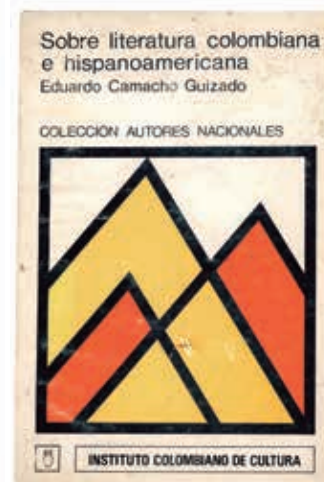
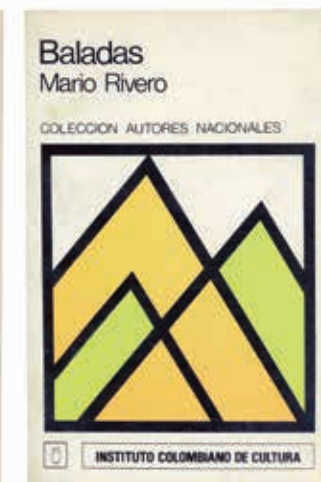
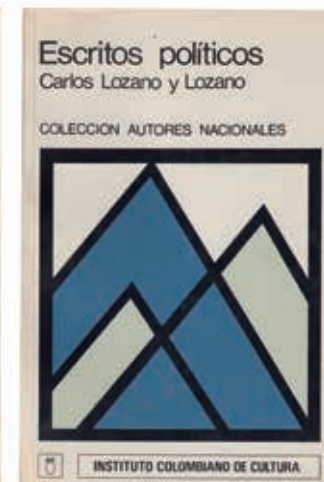
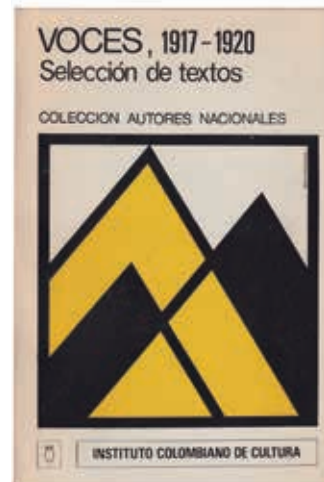
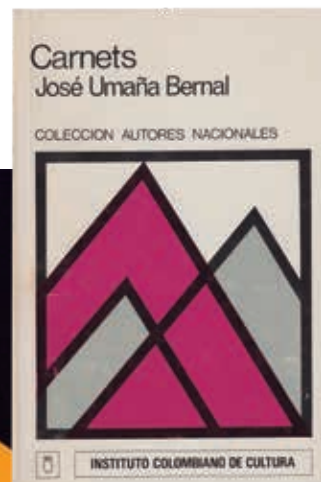
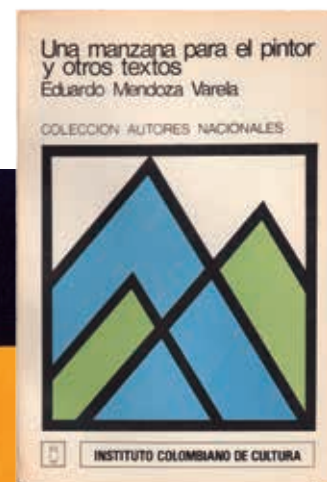
*Texto escrito a cuatro manos entre Juan Pablo Fajardo González y José Ruiz Díaz.



4



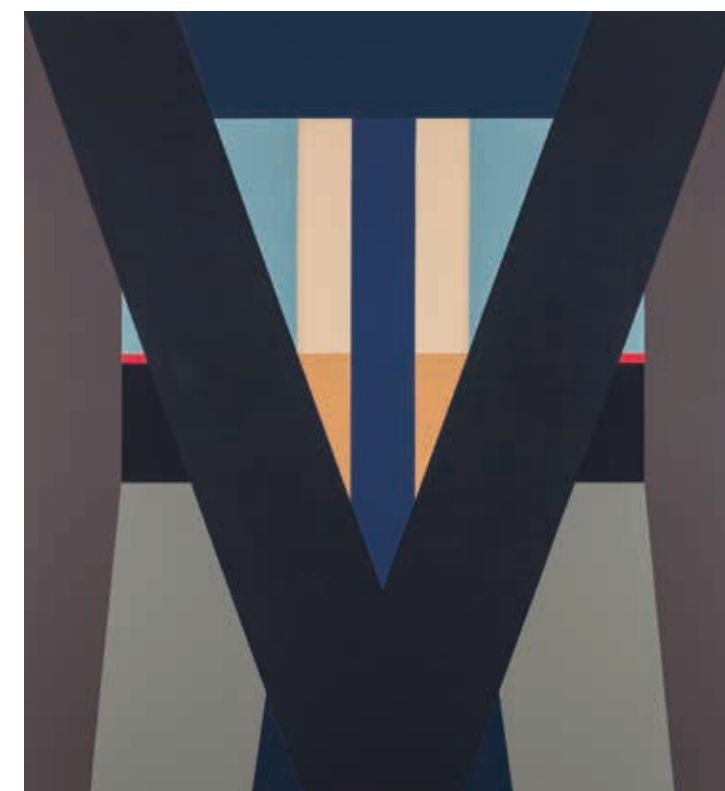
5



6



7



8

- 5 Eclipse parcial de sol no visible en Colombia
Édgar Silva
Acrílico sobre tela, 240x170 cm (cinco módulos), 1971-1974. Colección de Arte Banco de la República. APO449
- 6 Colección autores nacionales - Colcultura
Diseño: **Marta Granados**
Impresión offset, 21x14 cm, 1975-1982.
- 7 Colección Primer Festival de Escritores Antioqueños
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 17x14 cm, 1961.
- 8 Acrílico Nº1
Fanny Sanín
Acrílico sobre tela, 173x157 cm, 1998. Colección de Arte Banco de la República. AP3415

La firma de los Gómez Leal

La firma de los Gómez Leal, que se repite en los periódicos de la década de los treinta, es una de las más reconocidas de la época. Su origen se remonta a la Escuela Tipográfica Salesiana, fundada en 1917 por el sacerdote salesiano don Juan María de la Cruz, quien buscaba crear una escuela de formación profesional para los jóvenes de la zona de Bogotá. La escuela se especializó en la enseñanza de la tipografía y la imprenta, y fue uno de los principales centros de formación de los futuros diseñadores y periodistas de la época. Entre los alumnos más destacados se encuentran a los hermanos Gómez Leal, quienes desarrollaron una firma distintiva que se convirtió en un símbolo de la identidad visual de la prensa de la época.

La firma de los Gómez Leal, que se repite en los periódicos de la década de los treinta, es una de las más reconocidas de la época. Su origen se remonta a la Escuela Tipográfica Salesiana, fundada en 1917 por el sacerdote salesiano don Juan María de la Cruz, quien buscaba crear una escuela de formación profesional para los jóvenes de la zona de Bogotá. La escuela se especializó en la enseñanza de la tipografía y la imprenta, y fue uno de los principales centros de formación de los futuros diseñadores y periodistas de la época. Entre los alumnos más destacados se encuentran a los hermanos Gómez Leal, quienes desarrollaron una firma distintiva que se convirtió en un símbolo de la identidad visual de la prensa de la época.

Dentro del material gráfico de la década de los treinta es frecuente encontrar un monograma construido por los caracteres G. L. En otras ocasiones aparece, con el mismo tipo de letra, el apellido completo, a manera de firma: Gómez Leal. La mayoría de las veces el autor es, sin

duda, el pintor Alejandro Gómez Leal, formado en la Escuela de Bellas Artes y colaborador frecuente, como caricaturista, en varios medios impresos —*Fantoches*, *Mundo al Día*, *Cromos*—.

Cercano a la Escuela Tipográfica Salesiana, pueden verse algunas de sus carátulas en la revista *Arte Gráfica*. También es autor de anuncios publicitarios. Como se mencionó anteriormente, formó parte del equipo que ilustró y produjo la infografía de *Colombia cafetera* en 1927. Encontramos una firma similar a la suya, E. G. L., en ilustraciones de un periódico comunista de la misma década, pero en estas imágenes, que comparten un parecido con el monograma, la representación visual se aleja del dibujo más refinado y claramente académico de Alejandro Gómez Leal.

Esta segunda firma es de Efraím Gómez Leal, quien, en vez de recurrir al dibujo, usa el grabado, un lenguaje del que saca provecho al emplear el alto contraste mediante la incorporación de zonas blancas y negras talladas sobre linóleo. Es esta particularidad la que daba carácter a sus ilustraciones y letras, de cierta manera toscas, pero potentes. Por la cercanía temporal, y hasta cierto punto gráfica, pensamos que podría tratarse de familiares. Con el tiempo, después de varias pesquisas, se pudo establecer que se trataba de personajes de orígenes y formaciones diferentes, aunque ambos con un papel importante dentro de la gráfica de los años treinta.

TIERRA

El periódico *Tierra* aparece en 1932 como el medio impreso oficial del Partido Comunista Colombiano (PCC), de la Internacional Comunista (IC). En sus ediciones especiales, se aprovechaba su formato para producir carteles políticos, una novedad en la concepción gráfica, pues la escala del impreso servía para hacer circular piezas propagandísticas. Su carácter gráfico ha llamado la atención en estudios sobre el cartel de los años treinta y cuarenta¹.

Tierra es una publicación bien particular. De un formato considerable, compuesta a seis columnas e impresa a una o dos tintas (negro y rojo, como es de esperarse), presenta algunas características gráficas —aparte de sus mencionados carteles en las ediciones especiales— que la hacen sobresalir dentro de la prensa de esa época. La vida del periódico es accidentada: con menos de un año de existencia, es censurado por el gobierno del presidente Enrique Olaya Herrera. *Tierra* asume una postura antinacionalista frente al conflicto con el Perú, pues consideraba al capitalismo como un enemigo común de ambos países y encontraba que las clases trabajadoras de ambos países tenían más en común entre ellas que con las élites nacionales.

El periódico permaneció cerrado durante tres años y circuló de nuevo en 1935, con las nuevas condiciones políticas del gobierno liberal del presidente López Pumarejo. En una nota aparecida en 1938, *Tierra* felicita al camarada Luis Efraím Gómez Leal, quien participa en la publicación desde hace un año con sus ilustraciones y su personaje Juan Pueblo. A diferencia de la mayoría de los artistas de la época, Efraím no cree en “el arte por el arte” y sus “linóleos de grueso calibre” son armas para la lucha política.

A partir del ejemplar 146, del 7 de marzo de 1938, su nombre aparece justo debajo del cabezote, entre los créditos, con el cargo de director artístico, en segundo lugar de importancia después del director del periódico y antes del administrador. Llama la atención la rápida promoción de Gómez Leal dentro de la dirección de la publicación y la figuración que se le concede al nuevo cargo dentro del periódico. Esa suerte de dirección estética —función que pasa inadvertida en la prensa de la época—, como un cargo específico asociado al diseño o a la concepción gráfica del periódico, era inexistente. Esto da cuenta de la relevancia que adquiere el discurso visual para los periódicos, en términos de la representación de las

ideas a través de las formas gráficas, y muestra una nueva preocupación por el impacto que pudiera producir entre sus lectores.

A partir de ese momento, la línea estética del periódico no cambia fundamentalmente, y en ese proceso de continuidad puede leerse, más bien, un gesto de reconocimiento al papel del artista como constructor de la identidad de la publicación. Hay, sin embargo, algunas modificaciones sutiles: un mayor uso de tipos de letras combinadas para resaltar los titulares y una presencia más frecuente de viñetas (seguramente realizadas por Gómez Leal); además, la estrella roja está cada vez más presente y se utiliza para llenar espacios entre columnas.

Los llamativos carteles de las ediciones especiales de 1938 siguen apareciendo: ejemplar Antifascista (marzo), especial del Primero de Mayo y número de apoyo a la República española (septiembre). Juan Pueblo, el personaje gráfico atribuido a E. G. L. y presente desde 1937, también continúa con su aparición intermitente, aunque no resulta claro si esta creación es una comisión o si se trata de una iniciativa personal. Sabemos hoy que E. G. L. publica, en 1943, un pequeño libro llamado *Crónicas de Juan Pueblo*, pero es curioso que en la edición no haya ninguna referencia a la tira cómica de *Tierra* y en el perfil del autor, incluido en publicaciones posteriores, tampoco se menciona su participación en el periódico comunista. No obstante, el uso del mismo personaje alegórico, como figura literaria en narraciones cortas sin imágenes, muestra la transición del artista visual hacia el escritor o cronista.

Uno de los cambios significativos en *Tierra*, a partir del nombramiento de E. G. L. como director de arte, es el juego con el cabezote (o identificador) del periódico. El bloque gráfico, si bien se mantiene sin modificaciones, comienza a moverse a diferentes espacios de la primera página; parece una alteración sencilla, pero representa una visión más moderna de la gráfica. El periódico se siente profundamente renovado en términos visuales, es una aventura estética que ningún otro periódico de la época se permite. Al derrumbar el gran titular, para que otras tipografías y otro tipo de noticias irrumpan en el área superior de la publicación, se quiebra la idea de jerarquía. Algunas veces el identificador se mueve hacia abajo o hacia los costados, en un juego tipográfico poderoso, y el dinamismo de la página cambia profundamente de número a número, acomodándose a las circunstancias noticiosas del momento.

En 1938, Gómez Leal pasa de ilustrador a director de arte y, posteriormente, se mueve al cuadro político: en agosto de ese año, aparece un pequeño anuncio en el que se informa a los lectores de *Tierra* sobre su visita a los departamentos del Eje Cafetero para supervisar la distribución del periódico, y el 20 de diciembre aparece un artículo de línea ideológica que trata el tema del trotskismo firmado con sus iniciales, añadiendo la ele de su primer nombre, Luis: L. E. G. L.²

Los aportes de Gómez Leal a la publicación comunista resultan fundamentales en términos de la transformación visual del periódico: comienza con la titulación, en la que produce letras cargadas de espíritu moderno, asociadas a un lenguaje *déco*, dibujadas a partir de formas geométricas que le confieren una identidad única. Las letras prediseñadas que ofrecía el mercado son remplazadas por unas de fabricación propia, con un lenguaje visual bastante más moderno que el de la oferta del momento. Las más llamativas, que se emplean en composiciones de doble página, rompen la cuadrícula de la disposición tipográfica, se mueven por la página con mayor expresividad y se acompañan de ilustraciones o cenefas que representan a trabajadores, campesinos y proletarios.

Los carteles, por otro lado, aunque aparecen solo en ocasiones especiales, son una potente pieza gráfica que distingue a *Tierra* de cualquier otra publicación de la época. Se les destina una doble página, en la que la ilustración, que representa al trabajador, campesino

—1 Pedro J. Duque López, Claudia A. Reyes Sarmiento, Boris A. Greiff Tovar, Victoria E. Peters Rada y Juan D. Almanza Lamo, *Cartel ilustrado en Colombia: década 1930-1940* (Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2009).

—2 Pasa de E. G. L. cuando ilustra a L. E. G. L. cuando escribe.

o al soldado republicano, se potencia con la presencia fundamental de las letras, que desarrollan, a la vez, la forma y el contenido.

La imagen de Juan Pueblo, en formato de tira cómica, se convierte en un elemento distintivo del periódico; apunta —con algo de humor— a un público menos lector, apelando a la imagen y simplificando el mensaje. Se trata de cuatro viñetas en formato lineal, que cuentan una pequeña historia sobre las luchas y las dificultades de un personaje popular. El dibujo es bastante sencillo e incorpora dos niveles de texto: el primer nivel, en forma de letras grabadas en las viñetas mismas, y otro, en formato de rima, construido con tipos de metal que aparece debajo de la ilustración y que describe con mayor detalle la situación retratada.

Finalmente, los cambios introducidos en la diagramación de *Tierra*, a partir del nombramiento de Gómez Leal como director artístico, ayudan a potenciar una apariencia novedosa y ágil, con un cabezote que se desplaza con libertad por la primera página, una variedad de tipografías en la jerarquía de subtítulos —que adquieren también mayor movilidad en la página hasta alcanzar el nivel de título principal—, o giros de noventa grados que permiten romper la dureza de la composición ortogonal.

Hay una imagen que vale la pena traer a colación, asociada al papel simbólico de la forma de las letras. Durante el episodio de censura que obligó al cierre de *Tierra*, entre 1932 y 1935, aparece otra publicación del Partido Comunista que, probablemente, buscaba ocupar parte del espacio perdido; se trata del *Bolchevique*, que apareció en el año 34 pero tuvo una vida muy corta.

El cabezote de *Tierra* se elaboró usando una forma cercana a las letras Script, manuscritas, con un aire tosco —parecían pintadas con brocha, su factura se alejaba de cualquier refinamiento—. Por su parte, en el cabezote del primer número del *Bolchevique* se empleaban letras cercanas al constructivismo ruso, aunque apelando a una interpretación rudimentaria de la geometría. Las dos publicaciones eran estéticamente cercanas a los intelectuales de la época —concedores de los movimientos culturales vinculados al comunismo—, pero *Bolchevique* se alejaba, con este gesto, de los campesinos y trabajadores. Su gramática estética y gráfica resultaba exigente y excluyente, a diferencia de la accesible propuesta visual de *Tierra*.

A partir del tercer número del *Bolchevique* se retoma la misma línea estética de *Tierra* y, como su nombre exige un conocimiento sobre historia política y es difícil de leer, se desarrolla una nueva versión del cabezote que apela, otra vez, a una escritura manual rústica, aunque sin descuido. Todo esto parece ser el reflejo de las discusiones que estarían librándose en torno al PCC, respecto a cómo manejar el discurso político y llegar a un público más amplio; sobre la distancia o cercanía con los soviéticos y la relevancia de los temas locales; sobre cómo introducir la cuestión internacional, pero sin dejar de lado el acento regional entre un público compuesto, en principio, por la base trabajadora.

SATANÁS, ¿DÓNDE ESTÁS?

En 1953, Efraím Gómez Leal publica con la editorial Iqueima su libro *Satanás y otros cuentos*, un conjunto de narraciones cortas de distintos temas, ilustrado por el propio autor. A cada cuento le corresponde una ilustración, y se mezclan estilos gráficos; algunas imágenes están realizadas con un pincel más fino y otras están hechas en tinta con mayor densidad y oscuras. Hay algunas en las que se puede rastrear el dibujo de Sergio Trujillo Magnenat en los ojos almendrados y los rasgos idealizados; otras, como la de la carátula, mantienen un comentario político, leal a los principios del autor: debajo del título *Satanás*, que recuerda vagamente las letras de *Tierra* —letra pegada, pero hecha de manera burda, casi con brocha—, encontramos una representación endiablada del Tío Sam, quien, de espaldas, parece cerrar tratos con un cura, mientras un gato negro camina restregándose entre los dos personajes.



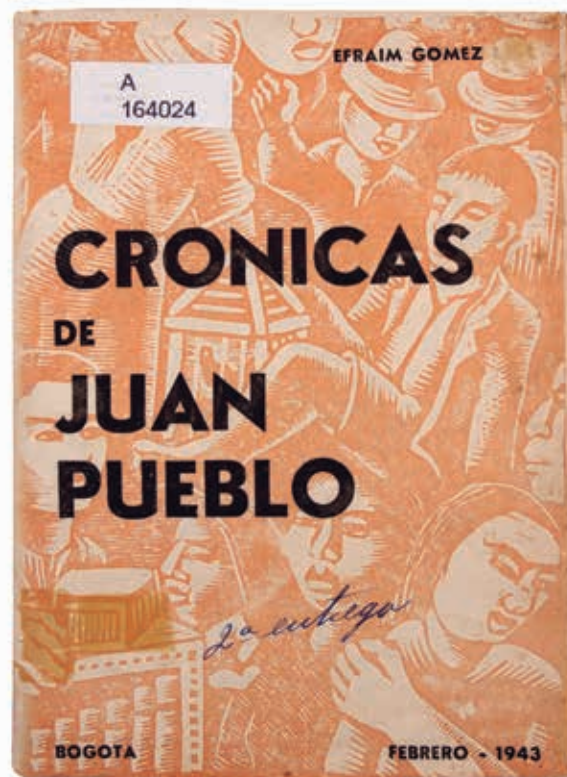
1 Ilustraciones, cabezotes y viñetas para el periódico *Tierra*
Diseño: Efraím Gómez Leal
Impresión offset, 1938. Biblioteca Nacional.



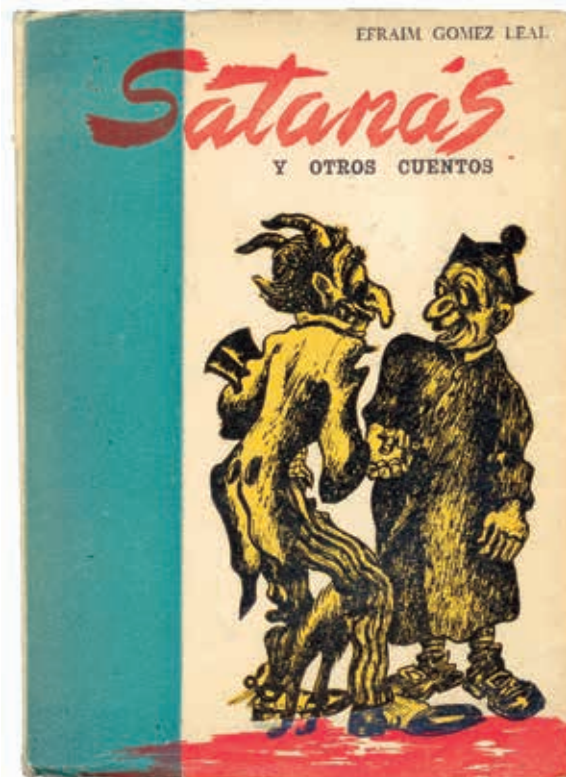


- 2 Cartel incluido en periódico *Tierra* Nº157
Diseño: Efraim Gómez Leal
Impresión offset, 50x35 cm,
1938. Biblioteca Nacional.
- 3 Cartel incluido en periódico *Tierra* Nº154
Diseño: Efraim Gómez Leal
Impresión offset, 50x35 cm,
1938. Biblioteca Nacional.
- 4 Cartel incluido en periódico *Tierra* Nº160
Diseño: Efraim Gómez Leal
Impresión offset, 50x35 cm,
1938. Biblioteca Nacional.
- 5 Portadas periódico *Tierra*
Diseño: Efraim Gómez Leal
Impresión offset, 50x35 cm,
1938. Biblioteca Nacional.





6



7

104



8

- 6 Libro *Crónicas de Juan Pueblo* / Efraim Gómez Leal
Diseño: Efraim Gómez Leal
Impresión offset, 17x13 cm, 1943.
Biblioteca Nacional.
- 7 Libro *Satanás y otros cuentos* / Efraim Gómez Leal
Ilustración: Efraim Gómez Leal
Impresión offset, 17,5x12,5 cm, 1953.
Biblioteca Nacional.
- 8 Cartel incluido en periódico *Tierra* N°179
Diseño: Efraim Gómez Leal
Impresión offset, 50x35 cm, 1938.
Biblioteca Nacional.
- 9 Viñetas para la tira "Juan Pueblo", publicada en periódico *Tierra*
Ilustración: Efraim Gómez Leal
1938. Biblioteca Nacional.

Juan Pueblo



I
Con su ley sobre la huelga
y la solidaridad,
ha querido el doctor Rocha
los obreros amarrar.

II
Los godos y los Altivos
al ver el intento audaz,
se frotan hombros y manos,
llenos de felicidad.

III
Lo malo no es esto, sino
que el gobierno—oh vileza!—
en forma abierta defiende
esta jugada mortal.

IV
Pero ya el pueblo, Juan Pueblo,
con coraje sin igual,
con ley o sin ley que estorbe
sus batallas ganará.

105



Santiago Rozo, el fascista,
viejo loco, bruto y flojo,
todo lo ve comunista
y todo lo mira trojojo.

Para él son la misma cosa
Lopez, Lleras o Durán;
Quintero, Gil, De la Rosa,
los que vienen o se van.

Y eso que él está anunciando
como Agencia de Espionaje,
ya todos lo están llamando
una agencia de chantaje.

Mas Juan Pueblo es justiciero
y pronto habrá procedido
como procedió Quintero
dándole su merecido.

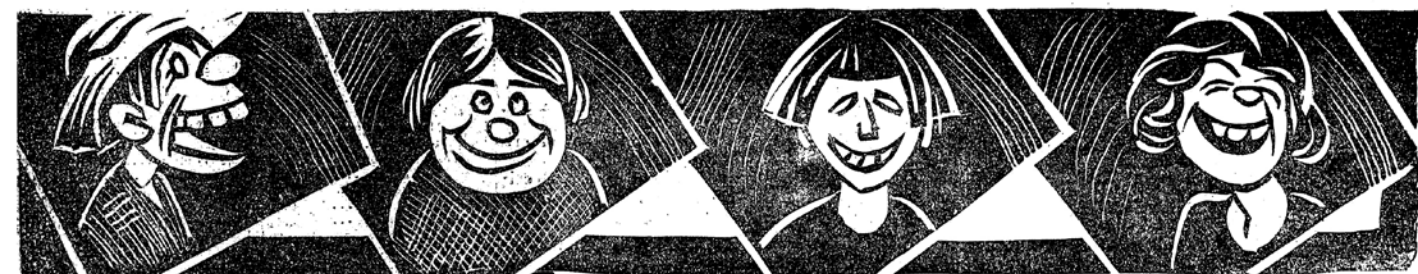


La gente estira la pata
en la horca, o en El Salto,
por que el arriendo tan alto
que cobra cualquier fondero,
por un solar o agujero
se ríe a la caballeriza,
deja a cualquiera en la lata
sin calzones ni camisa.

Ya los caseros prohíben
que la gente tenga chinos;
dijen que... «son tan cochinos»,
porque ensucian las paredes,
por que ensucian las paredes,
qué harán las pobres mujeres
que tienen siete «pelao»
si tenerlos... les prohíben
los caseros desalmados?

A Juan Pueblo lo han fregado
estos caseros ladrones,
pues cobran por los furgones
de una casa sucia y vieja,
lo del valor de la teja
y este arriendo se lo sacan
y si no paga lo atacan
o lo sacan... amarrado.

Por eso usted y sus chinos
si esto quieren evitar
debes unirte y luchar
en bien de los inquilinos,
antes que el casero venga
y usted... tenga o no tenga,
tenga que sacar sus chiros,
entre lloros y suspiros...



Aquí vamos a Juan Pueblo
que tras de tanto luchar
quiere su vida amarrar
con una mujer del pueblo,

Después de mucho buscar
en más de cien candidatas,
halló esta chata entre chatas
acabando el madurar.

Mas no le gustó... las patas
y así Juanito rodando
se topa de vez en cuando,
como ésta... trescientas latas.

Si es así... qué suerte impropia
el Juanito antirracista,
—no sí, que Dios lo asista—
se casará con su tia.

9

Luces en la noche

Establécese un impuesto de cincuenta pesos (\$ 50) mensuales sobre todo aviso, nombre o letrero que no esté escrito en español, excepción hecha de los nombres propios de personas y las marcas registradas, conforme a la ley. (Acuerdo 22 de 1936, artículo 6°)

447.-A partir de la vigencia del presente decreto, todo nuevo aviso luminoso necesitará, antes de su colocación, el visto bueno dado por el Departamento de Urbanismo, Sección de Arquitectura, a la cual se le pasará el proyecto respectivo [...] (Decreto 223 de 1936, artículo 1.°).

448. – [...] Todo aviso luminoso deberá ser construido en forma tal, que en las horas del día presente un aspecto artístico, y deberán mantenerse encendidos al menos de las 6 a las 11 p.m. (Decreto 223 de 1936, artículo 2.°).

En el año 1936, entraron en vigencia varios acuerdos y decretos que reglamentaban las características de los avisos luminosos para Bogotá. Las especificaciones establecían, por ejemplo, un impuesto de cincuenta pesos mensuales sobre todo aviso que no estuviera escrito en español, con excepción de los nombres propios de personas y las marcas registradas. Se requería, para todo nuevo aviso luminoso, un visto bueno otorgado por el Departamento de Urbanismo, Sección de Arquitectura. Además, los letreros debían mantenerse encendidos, al menos, desde las seis de la tarde hasta casi la media-noche y, lo más sorprendente, se exigía que su diseño contemplara un “aspecto artístico para las horas del día”.

Ante la proliferación rápida de signos, materiales y formas novedosas que comenzaron a colonizar calles y avenidas, la administración de la ciudad intentaba poner en cintura las señales de lo que podríamos calificar como símbolos de la modernidad. Muchos de aquellos avisos se ubicaban perpendicularmente a la fachada, de manera que el desplazamiento, a pie o en automóvil, permitía su visibilidad por ambas caras y la extendía en el tiempo que tomara transitar una calle.

Haber incorporado el tiempo de visión, considerando la velocidad o el instante como un elemento determinante en el diseño, es parte de la percepción moderna de la ciudad. Pero estos letreros hacían mucho más ruidosa (visualmente) la experiencia en la calle y se prohibieron hacia 1977, tras una inundación inusitada de avisos que empezó a denominarse “contaminación visual”. Se trataba de anuncios iluminados, pensados para ser vistos en la noche, y que, además, comenzaron a animarse, encendiendo o apagando letras, palabras o elementos gráficos asociados al aviso. Estos letreros se diferenciaban de los instalados en paralelo a la fachada, que se pueden ver durante menos tiempo y solo si el observador se detiene frente a ellos. Estos últimos se reglamentaron y constituyen la regla hoy.

Sin embargo, la norma misma planteaba un elemento llamativo al solicitar que los anuncios estuvieran encendidos hasta las once de la noche. ¿Era acaso un guiño estético que pretendía embellecer la penumbra de las calles? ¿Se trataba de un asunto de seguridad, al aprovechar su luminosidad para alumbrar las avenidas hasta la medianoche? ¿Tiene que ver, acaso, con una vida nocturna más activa, distinta de la del oscuro siglo XIX?

Respecto a la reglamentación, vale la pena destacar el requerimiento sobre el “aspecto artístico” que debían tener los anuncios en horas del día, lo que enfatizaba el hecho de que su desarrollo debía ser tarea de un profesional (rotulista, artista comercial o diseñador). En el Archivo de Bogotá existe un archivo de licencias y anteproyectos para estas señales², que proviene originalmente de la Secretaría de Obras Públicas, donde era obligación registrar los planos y bocetos de los avisos que se querían instalar en la ciudad, los cuales debía aprobarlos una oficina de permisos. Estos documentos tienen un rango temporal que va desde 1936 hasta 1978. Allí pueden identificarse varios elementos importantes, como quiénes fueron los fabricantes, el tipo de materiales utilizados y qué clase de comercios los solicitaron.

De manera paralela, este archivo arroja datos interesantes sobre la historia de la ciudad, que permiten rastrear detalles arquitectónicos y algunos elementos característicos del tipo de fachadas en

las que se ubicaron los avisos. En cuanto a las principales zonas de instalación, se trata fundamentalmente del centro de Bogotá, en torno a la carrera séptima como avenida comercial, y a medida que su uso comienza a extenderse, la solicitud de licencias avanza hacia el norte de la ciudad, hasta llegar a Chapinero, a finales de los años sesenta. Muchos de estos letreros quedaron registrados en las imágenes de algunos de los fotógrafos que han estudiado visualmente a Bogotá, como Manuel H. o Saúl Orduz. Resulta reveladora la fotografía del teatro Ópera, de Paul Beer, donde se anuncia la película *Viaje en globo*, de 1960.

Talleres especializados como Súper Neón Ltda., Avisos Luminosos Zeón, Neón Lux e Industrias luminosas Argón, por citar los más mencionados, figuran como fabricantes de estos anuncios. Se trata de talleres o pequeñas industrias que contaban con artesanos en metalmecánica y madera, al igual que con dibujantes de letras formados en dibujo técnico o autodidactas. Todos eran hábiles en copiar o adaptar alfabetos extraídos de manuales de rotulación. Lo particular es la elaboración de la letra como un objeto tridimensional, corpóreo, que se asocia a una forma que le sirve de soporte, pero que exhibe la estructura del dibujo gracias a las líneas de los tubos de neón, que revelan la manera en que se trazó la letra. Con alguna frecuencia, y de modo más recurrente en avisos de los años treinta a los cincuenta, los tipos de letra seleccionados son Script, cercanos a trazos caligráficos, con letras que se van uniendo, lo cual facilita la construcción con tramos de neón completos.

Hay una paulatina incorporación de lenguajes modernos: la arquitectura republicana y los tipos de letra Script —presentes en el centro de la ciudad— son remplazados por fachadas con ventanas de mayor tamaño, líneas rectas y menos ornamentos, en las cuales empiezan a ser frecuentes tipos de letra sin serifas, trazados con una geometría más clara y de espíritu moderno. La exigencia de presentar planos y dibujos técnicos, altura, medidas y tipo de elaboración apunta al desarrollo técnico del oficio, lo que derivó en cierta maestría en el saber.

Hay casos de mayor especialización, como, por ejemplo, cuando se trata de letreros que se piensan desde el comienzo asociados a una fachada. En este caso, la presencia de arquitectos confiere una concepción más elaborada de las letras y del espacio que deben ocupar en la construcción. Es un ejercicio de “diagramación” de la fachada, al involucrar, en un elemento plano, un conjunto de letras que se deben articular con balcones, puertas, ventanas o elementos tridimensionales del edificio. Resultan icónicos los grandes letreros de los edificios de Seguros Bolívar de las décadas de los cincuenta y sesenta, de Cuéllar Serrano Gómez, que pueden verse aún hoy en Bogotá; el primero en la carrera décima, cerca de San Victorino, y el segundo al frente del parque Lourdes, en Chapinero.

En ambos ejemplos hay variaciones y ajustes sobre una misma familia tipográfica que se inserta acomodándose a un balcón, a una fachada o a la cornisa de un parqueadero. Este ejercicio puede entenderse al observar con detenimiento el planteamiento de la trama de concreto en los ventanales del edificio de la avenida Caracas, donde parece haber un guiño en la proporción estilizada de las letras —conjugando una escala similar a un tercio— entre las líneas horizontales de los caracteres alfabéticos y las franjas horizontales de la celosía que compone las ventanas verticales con segmentos cuadrados intercalados.

En las letras del cine Ópera, en las del cinema Olympia y en los letreros de Seguros Bolívar, hay una suerte de espíritu tipográfico de la época. En los tres casos, los arquitectos idearon un planteamiento visual en forma de trama constructiva, a la que se insertaron con cuidado los caracteres, a su lado o sobre ella, entre los demás elementos arquitectónicos. Las letras son trazadas a partir de un dibujo técnico, siempre en mayúsculas, sin remates. Las letras redondas

–1 Acuerdo 22 de 1936, artículo 6.º; Decreto 223 de 1936, artículo 1.º; Decreto 223 de 1936, artículo 2.º; en Andrés Ávila Gómez y Alfredo Montaña Bello, *Arquitecturas para el cine en Bogotá. Centro, centralidades y periferia (1940-1980)*. Disponible en shorturl.at/achKZ.

–2 *Tesoros documentales de Bogotá*, disponible en <https://secretariageneral.gov.co/transparencia/informacion-interes/publicacion/flipbook-archivos-a-fondo-tesoros-documentales-bogota-2020>.

(O, Q, G, C) tienen verticales paralelos. Con frecuencia, las barras horizontales de la A, B, E y F están por debajo del centro.

En el archivo de permisos para avisos luminosos aparecen las solicitudes de cines y teatros más pequeños, como el Apolo, Odeón, San Diego y Nuevo Teatro, en general, bastante más modestos y de una escala menos arquitectónica. Entre los avisos asociados a organizaciones más conocidas están, por ejemplo, los letreros de Bavaria, El Espectador y Carulla. Por el lado de los pequeños comercios, encontramos avisos para boleras, droguerías, almacenes generales, ópticas, zapaterías y el curioso caso de Ómicron, el cual, en una cuidadísima letra Script, anuncia reparaciones de aparatos eléctricos y radios.

Como en el cierre de una película, queda registrado el momento histórico en el cual la carrera séptima, llena de avisos luminosos, cobra vida en los últimos minutos de *Rapsodia en Bogotá*, un corto del español José María Arzuaga, realizado en 1963. Es un espectáculo visual de gifs animados que se encienden y apagan, un homenaje a esa ciudad casi cosmopolita, cruzada por el campo. El documental, sin diálogos, es una banda visual para *Rhapsody in blue*, recuperando el espíritu moderno de George Gershwin. Retrata veinticuatro horas de vida en Bogotá, con una historia sugerida en forma de bucle narrativo. En las imágenes de inicio y final del documental, abren y cierran la secuencia los avisos de Seguros Bolívar, sobre la carrera décima, eje de la Bogotá moderna.

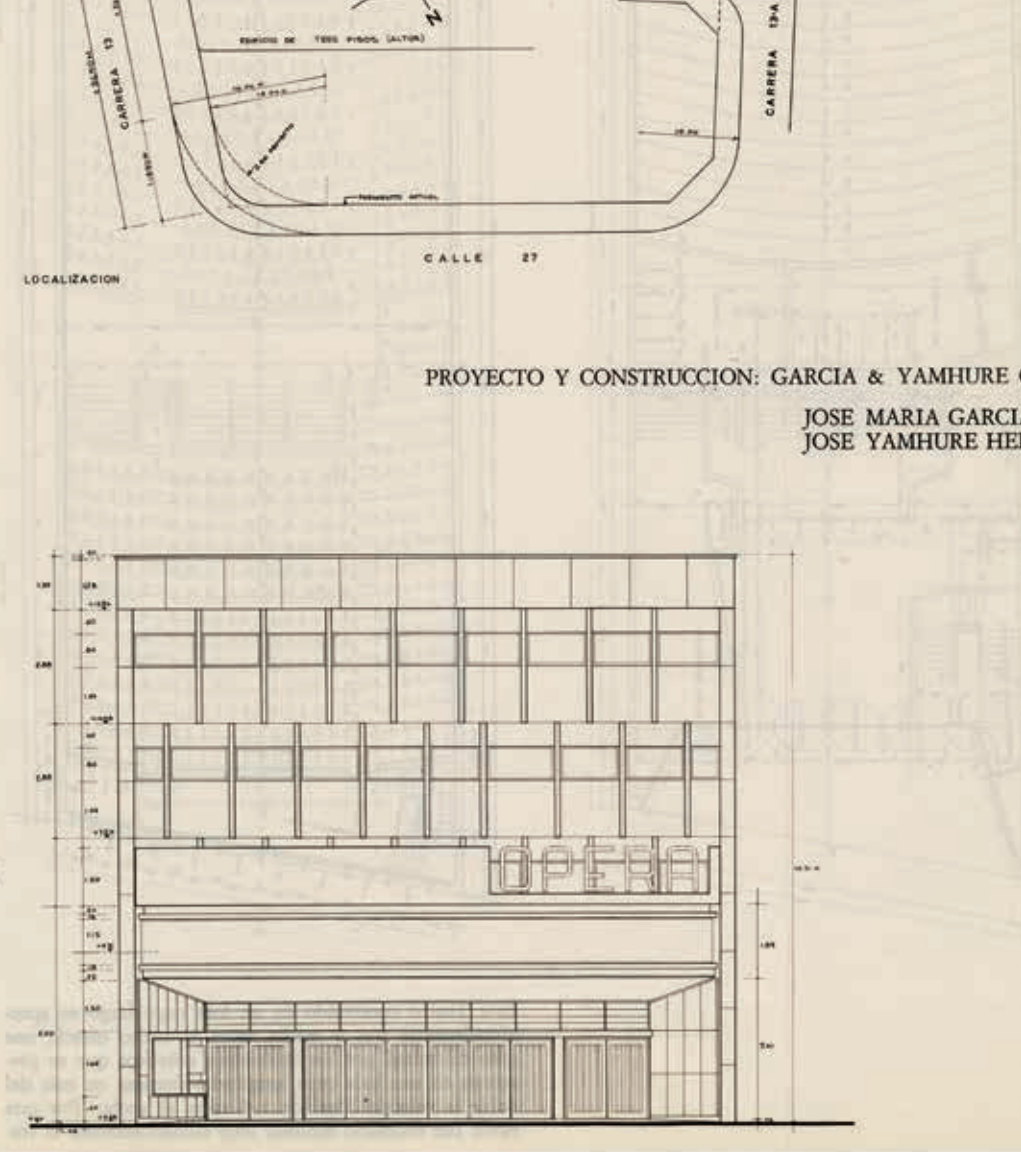
1



2

ESCALA 39

2



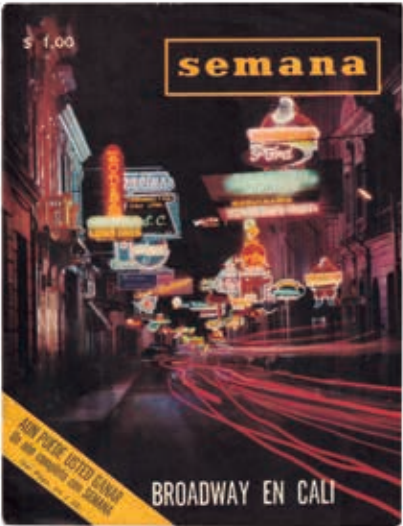
4



5



6



7

1-2 Páginas interiores del libro *Bogotá arquitectónica*, con planos y fotografías de los teatros México y Lucía
Fotografías: **Foto Industrial**
Impresión Offset, 32x21,5 cm, 1960. Archivo Arturo Salazar.

3-4 Páginas interiores revista *Escala* N°39 (Teatros)
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 35x25,5 cm, 1970. Archivo José Ruiz.

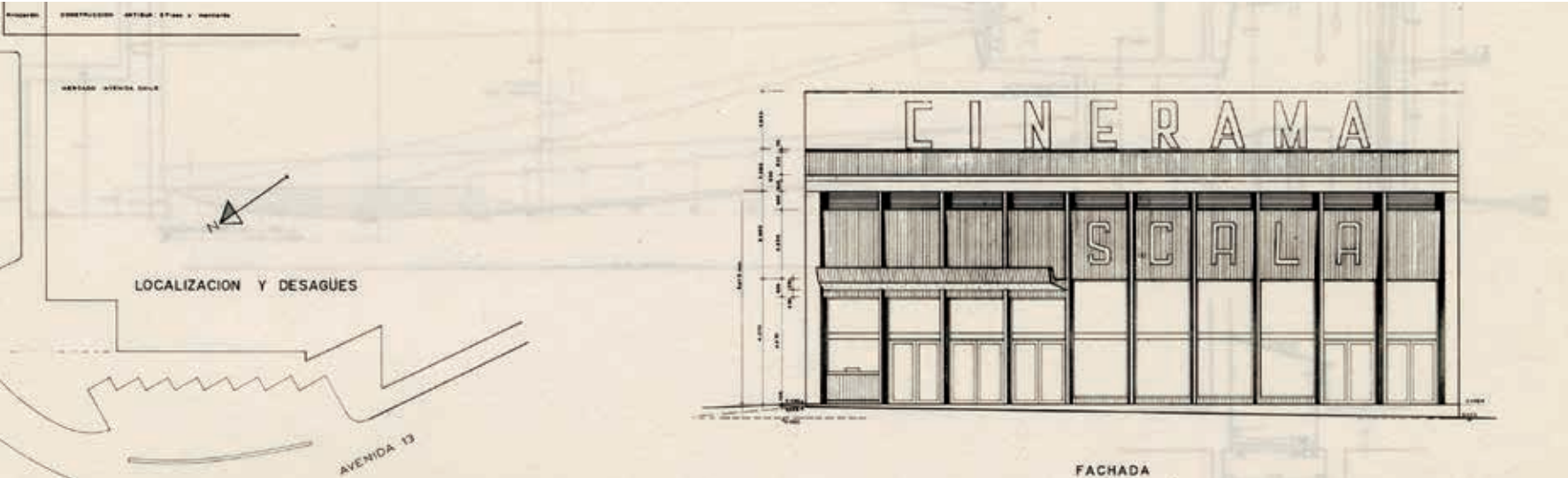
5 Revista *Escala* N°8 (Construcciones de Seguros Bolívar)
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 35x25,5 cm, 1964. Archivo José Ruiz.

6 Libro *Bogotá arquitectónica*
Diseño: **Máximo Rodríguez**
Impresión Offset, 32x21,5 cm, 1960. Archivo Arturo Salazar.

7 Revista *Semana* N°570
Diseño: **Gerardo L. Cálad**
Impresión offset, 27x21 cm, 1957.

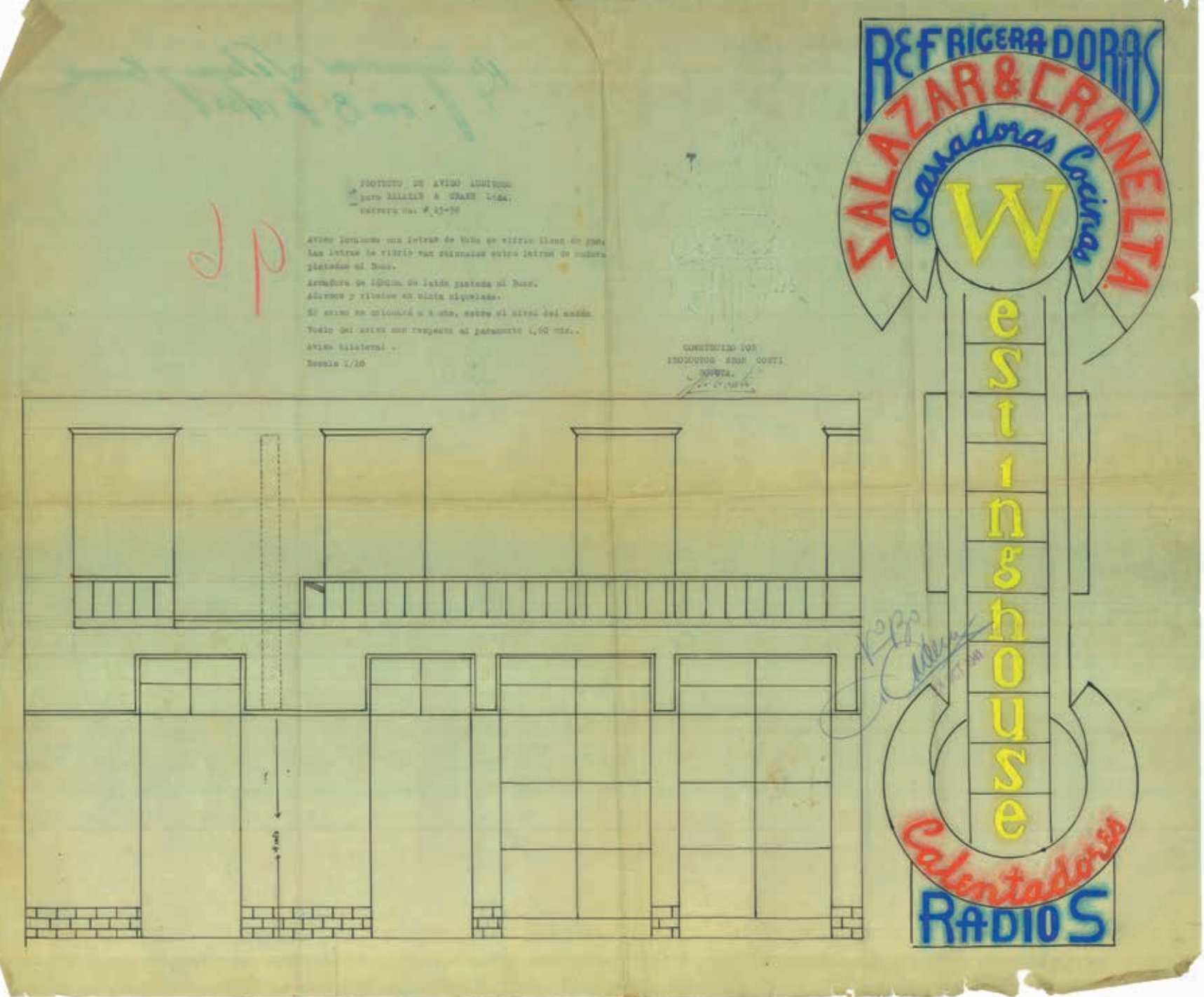
8 Fotogramas de *Rapsodia en Bogotá*
José María Arzuaga
Cortometraje, 24 minutos, 1963. Cinemateca de Bogotá.

3



8





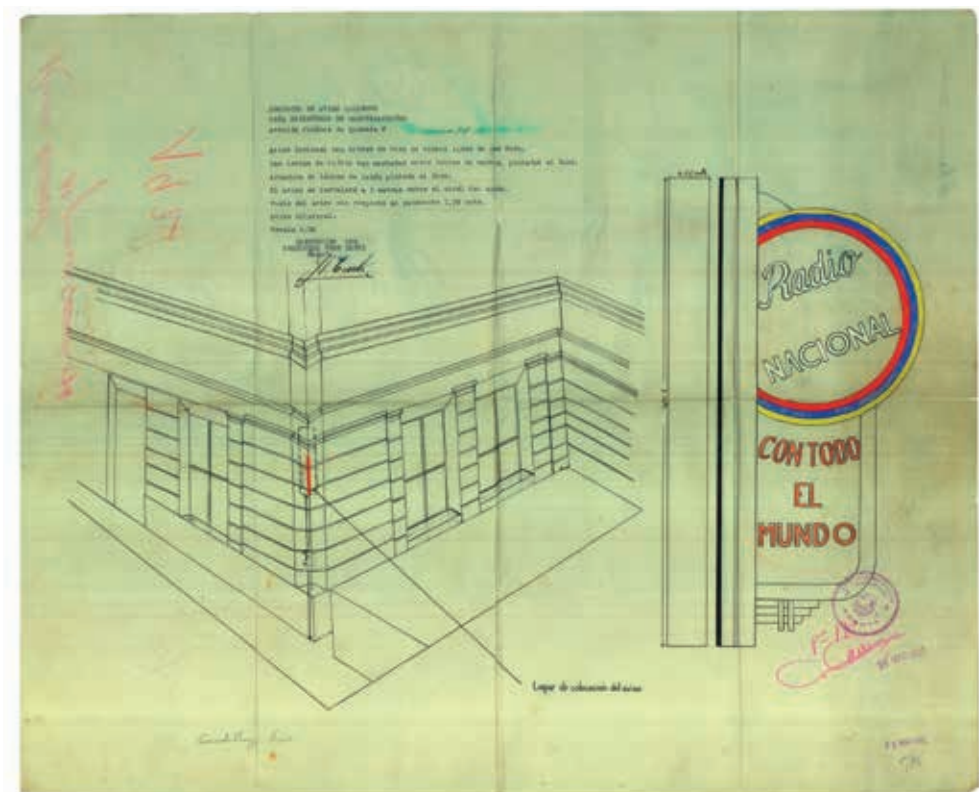
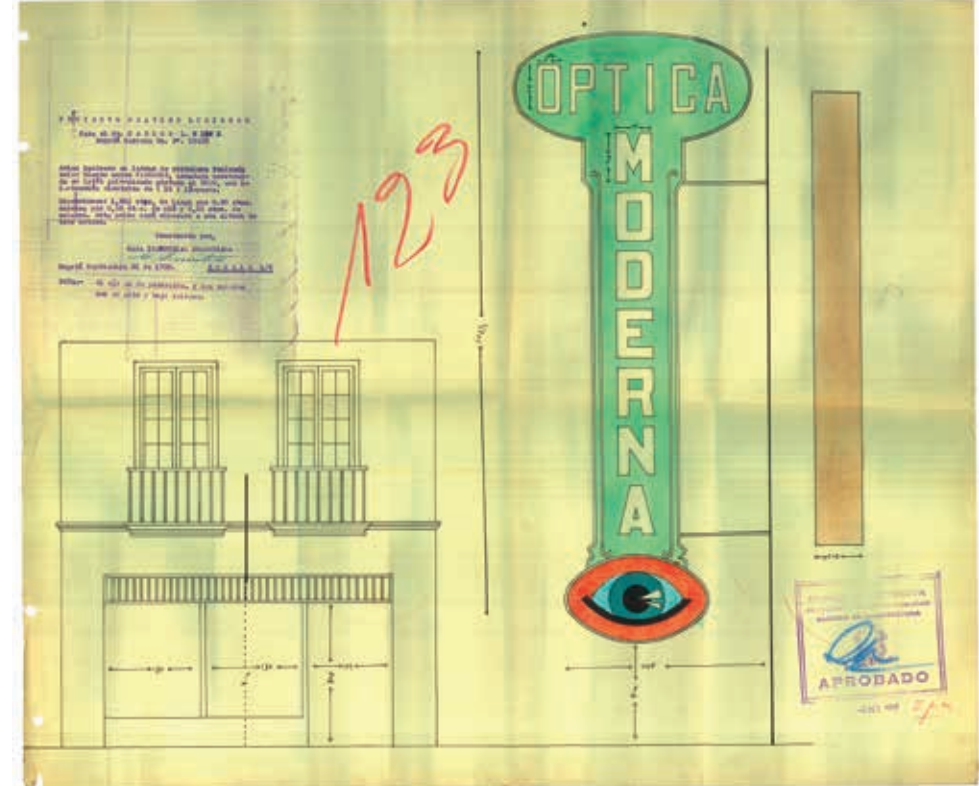
9 Proyecto de aviso luminoso Refrigeradoras Salazar y Cranelta
Dibujo: Sin registro (Productos Neón Conti)
Tinta y lápiz de color sobre papel, 40x50, 1941.
Archivo de Bogotá. (Nº topográfico 605.2423.15)

10 Proyecto de aviso luminoso Óptica Moderna
Dibujo: Sin registro (Casa Industrial Colombiana)
Tinta y acuarela sobre papel, 40x50 cm, 1936.
Archivo de Bogotá. (Nº topográfico 605.2439.03)

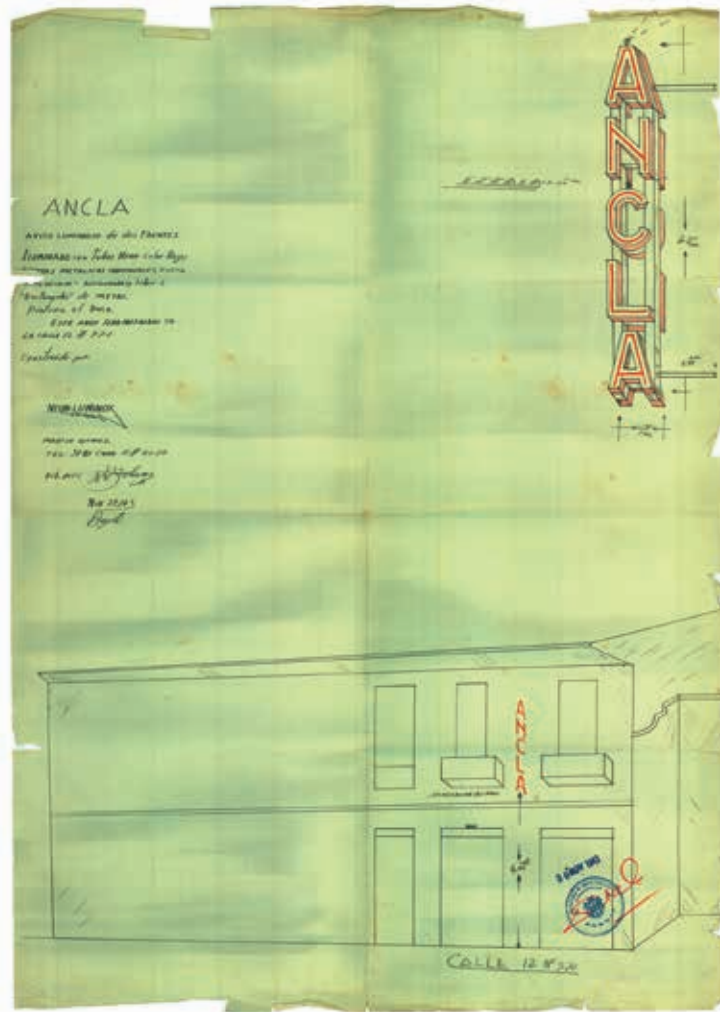
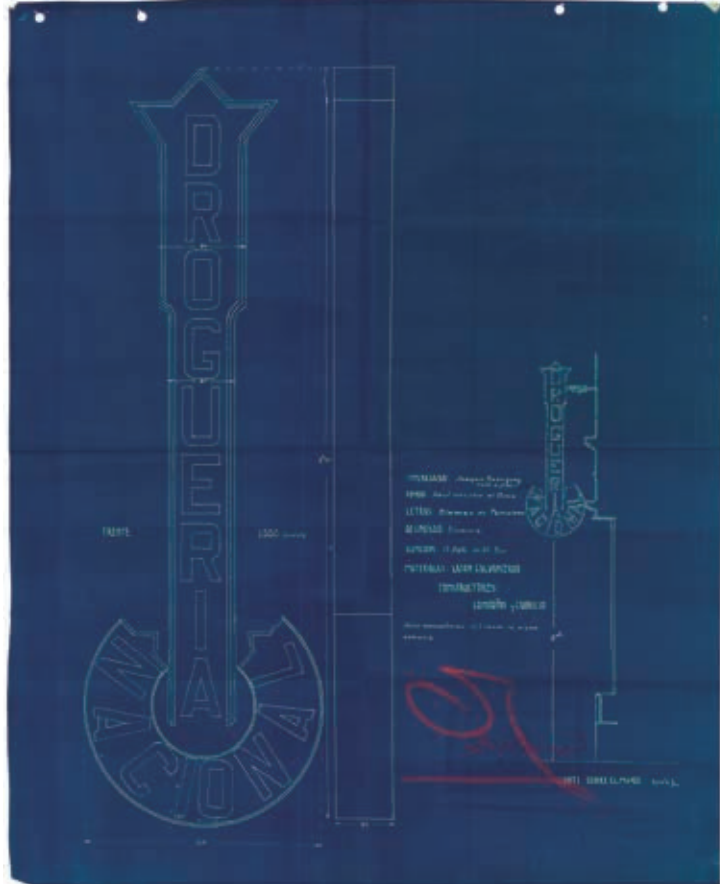
11 Proyecto de aviso luminoso Radio Nacional
Dibujo: Sin registro (Productos Neón Conti)
Tinta y lápiz de color sobre papel, 40x50, 1942.
Archivo de Bogotá. (Nº topográfico 605.2430.06)

12 Proyecto de aviso luminoso Droguería Nacional
Dibujo: Sin registro (Londoño y Carrillo)
Heliograbado, 40x50, ca. 1940.
Archivo de Bogotá. (Nº topográfico 605.2434.06)

13 Proyecto de aviso luminoso Ancla
Dibujo: R.R. Bolívar (Neón-Luminos)
Tinta y lápiz de color sobre papel, 40x50, ca. 1940.
Archivo de Bogotá. (Nº topográfico 605.2448.12).



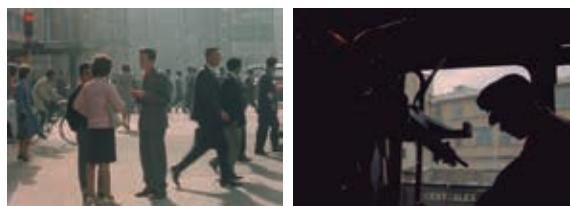
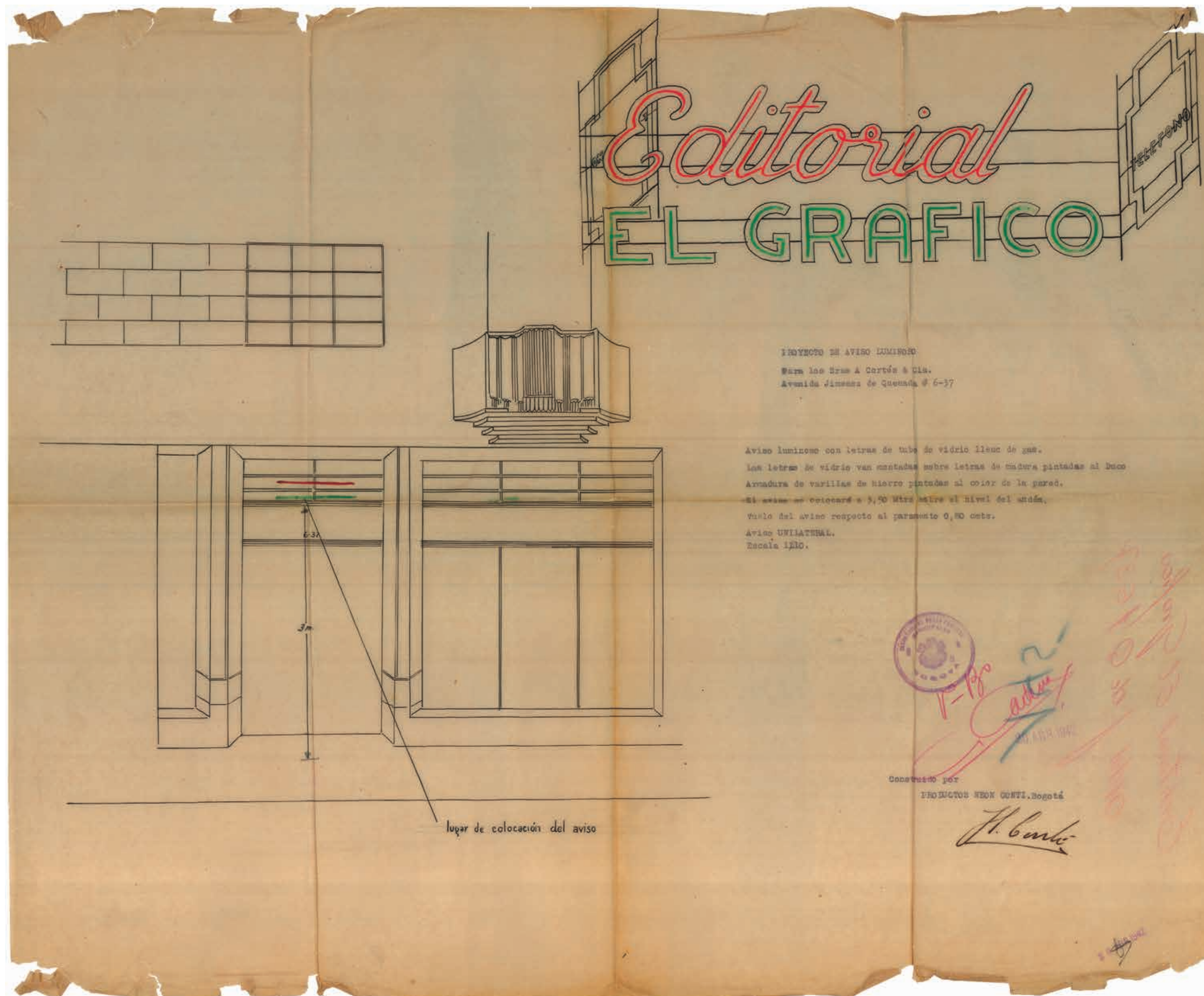
10
11



12
13



Nota: Todos los planos en este capítulo pertenecen al fondo documental de la Secretaría de obras públicas dentro de la serie documental "Licencias de avisos luminosos y vallas publicitarias", custodiado por la Secretaría General de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. - Dirección Distrital de Archivo de Bogotá.



llegó al país en la década de los veinte y se vinculó a la revista en 1926, como uno de los ilustradores principales. El cómic aparece por entregas consecutivas en casi todos los números de la revista hasta marzo de 1946. La narración termina en la entrega número 273, con la ilustración de un suceso histórico: la firma de la Constitución conservadora de 1886, la cual se encontraba vigente en el momento en que Scandroglio dibuja el cómic.

Aún hay pocos datos para entender la vida y obra de Scandroglio. Por ejemplo, no son claros su paradero ni su trayectoria posterior; al parecer, estuvo activo en el país hasta 1949. Para entender mejor su biografía es necesario mencionar su filiación política, que, recién llegado a Colombia, podría pensarse más próxima a la izquierda. Scandroglio había huido de Italia después de la Primera Guerra Mundial, tuvo que pasar por un campo de detenidos italianos en la frontera con Austria y había manifestado admiración por las corrientes de vanguardia en el arte, que conocía bien. Incluso declaró en una entrevista para la revista *Universidad*: “Las artes decorativas tienen la alta función de educar el gusto de las mayorías”, y hablaba del desdén con el cual “se ha separado el arte puro del arte aplicado”.

El final de la publicación del cómic *Historia de Colombia* coincide con el inicio del gobierno de Mariano Ospina Pérez y con el fin de la hegemonía liberal. Dos años más tarde, en 1948, la Central Informativa Colombiana (Cenic), oficina de prensa del gobierno de Ospina Pérez, comisiona a Scandroglio para que dibuje las viñetas de una publicación titulada *La gran mancha roja*, sobre el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán —cometido el 9 de abril de ese mismo año— y los sucesos posteriores. La perspectiva se construye, por supuesto, desde la lógica del gobierno conservador, y expone, a su manera, los eventos y a los responsables a través de una narrativa casi cinematográfica. Esta publicación, de formato apaisado e impresa a una tinta, es pionera en el género del cómic político en el país.

Scandroglio ya había recibido comisiones oficiales, asociadas a la representación de eventos militares y políticos de carácter propagandístico: en 1932 ilustró un cartel para la recaudación de fondos entre la población civil, con el fin de apoyar al Ejército Nacional en la guerra contra el Perú, y en 1933 creó ilustraciones para la carátula y las páginas interiores de un número de la revista *Cromos*, dedicado a describir los horrores cometidos por los peruanos en Leticia.

La gran mancha roja es un documento revelador del ambiente político del momento. Todo lo sucedido el 9 de abril se explica como una conspiración del comunismo internacional. Se citan cables y comunicaciones interceptadas a agentes provocadores. Se describe al populacho como una masa vandálica, mientras que aparecen como patriotas figuras de la derecha que, de cierta manera, siguen presentes en los apellidos y discursos de los políticos de hoy².

Sobresale la figura de la esposa del presidente Ospina Pérez, doña Bertha Hernández de Ospina, quien aparece como un bastión político de su marido y fiel representante de la mujer colombiana. Doña Bertha, recia política conservadora, participó activamente en los debates a favor del voto femenino y llegó a ser senadora unos años después de los sucesos del 9 de abril. Desde muy joven fue una entusiasta de las orquídeas, como narra en su libro *Mis jardines de orquídeas*, publicado en 1967, que contiene anécdotas sobre su colección de flores y algunos sucesos políticos, como el envío a Ricardo Gómez Campuzano de un ramo de flores provenientes de su cultivo en Medellín, para que el artista pintara una *naturaleza muerta* con sus orquídeas. Gómez Campuzano pintó dos versiones: una pertenece a la colección de la familia Ospina y la otra está en la colección de George Marshall, como obsequio de doña Bertha, en agradecimiento por su apoyo en esos días³.

En las ilustraciones de Scandroglio puede verse un interés por situar al lector en los lugares donde ocurrieron los hechos; dibuja

con gran detalle los edificios gubernamentales y comerciales que saquearon, incendiaron y destruyeron. Gran parte de las imágenes de la publicación parten de material fotográfico que circuló en los meses posteriores a la tragedia. La viñeta 42, por ejemplo, representa a un soldado acostado en el piso con el fusil entre los brazos frente al barandal de un edificio, y el referente directo es una fotografía de Sady González, publicada en *Cromos* en la entrega del 8 de mayo de 1948.

El uso de material fotográfico como insumo para ilustraciones y caricaturas era frecuente. En las calles de Bogotá, meses antes del 9 de abril, circulaban carteles de campaña con la imagen de Gaitán dibujada por el caricaturista Jorge Franklin. El modelo para la ilustración era un retrato de Gaitán de su fotógrafo de cabecera, Luis Alberto Gaitán (Lunga). Esa foto había consolidado el imaginario en torno al caudillo. Uno de los carteles más reproducidos presenta a Gaitán extendiendo el brazo derecho junto al texto “Con Gaitán a la victoria”. Llama la atención que se escogiera una representación en dibujo sobre una fotografía, pero la ilustración, además de su impacto gráfico, resultaba más sencilla de reproducir al aprovechar una imagen de alto contraste, y era copiable a mano.

En algunos de esos carteles que promovían las manifestaciones gaitanistas son frecuentes tipos de letra modernistas. Hay un cartel en particular, en el que la tipología de las fuentes es de dos clases; unas letras están hechas con tipos de madera prefabricada, “Gaitán” aparece en mayúsculas sostenidas en una fuente de palo seco, condensada y negrilla, y “con a la” en minúsculas negrillas, inclinadas con serifas. Otras letras son hechizas: en la palabra “victoria”, por ejemplo, se combinaron tamaños y tipos de letras con terminaciones egipcias para la v, y otras de trazos geométricos, aunque toscos, para las demás, organizándolas en una diagramación vertical que pretende usar el espacio disponible al lado del dibujo del caudillo.

Las imágenes de Lunga han aparecido, junto a las de otros fotógrafos, en libros como *El 9 de abril en fotos* (El Áncora Editores, 1986), *Los mejores discursos de Jorge Eliécer Gaitán* (Editorial Jorvi, 1968) y *Así fue el nueve de abril* (Internacional de Publicaciones, 1973). Sus fotografías también acompañan, año tras año, los especiales que se publican en revistas y periódicos para conmemorar la muerte de Gaitán.

Entre 1946 y 1949, Lunga ejerció como fotógrafo para el periódico *Jornada*, fundado por Jorge Eliécer Gaitán con el fin de promover la corriente del liberalismo que encabezaba. *Jornada* mantiene la estructura clásica de un periódico organizado en columnas de texto, y lo único que irrumpe esta diagramación son los fotomontajes con imágenes de Lunga y de otros colaboradores. En la segunda época del periódico también participaron los dibujantes Efraím Gómez Leal y Sergio Trujillo Magnenat, un ilustrador de apellido García y alguien que firma con el seudónimo Sur.

El primer cabezote de *Jornada* está escrito con letras mayúsculas, pero con un juego de versalitas, o mayúsculas pequeñas, que se combinan con la J en altas normales. Está ubicado en la parte superior de la primera página, al igual que los cabezotes de otros periódicos liberales y conservadores de la misma época, con excepción de *Avante*, un semanario conservador que circuló brevemente durante los meses siguientes al 9 de abril.

La particularidad gráfica de *Avante* es el cabezote, dispuesto en sentido vertical, trazado con unas impactantes y eléctricas letras negras inclinadas y gruesas, superpuestas a un fondo rojo que, a primera vista, parece que indicara que se trata de un periódico de izquierda o liberal radical. La apuesta estética es clara: pretende confundir el código visual y político del color rojo. El planteamiento combativo de las letras está más allá del espectro liberal de *Jornada*, pero, al igual que *La gran mancha roja*, tiene como objetivo glorificar a la élite política conservadora.

En octubre de 1940, la revista *Cromos* publica la primera parte de un cómic sobre la historia de Colombia que comienza con la travesía de Cristóbal Colón desde España hasta América. Las viñetas están firmadas por Rinaldo Scandroglio, un artista italiano que

–1 Francisco Bruno, “Scandroglio: Italia en la vida de su arte. Del ‘500’ al ‘900’”. Clasicismo, impresionismo, futurismo. La síntesis creadora del arte decorativo. La exposición Brasseur. *Artistas nacionales*”. *Universidad*, n.º 44 (Bogotá, 27 de agosto de 1927): 235-238. En shorturl.at/DMNX9

–2 Guillermo León Valencia, abuelo de Paloma Valencia, queda como un héroe en la viñeta n.º 56 de *La Gran Mancha Roja* y en el número 7 del periódico *Avante*.

–3 Marshall, general del Ejército de Estados Unidos, se encontraba en Bogotá el 9 de abril de 1948 asistiendo a la Conferencia Panamericana, mientras era secretario de Estado del presidente Truman. Durante el gobierno de Truman se lanzaron las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, las cuales provocaron la muerte, entre miles, del príncipe Ri, con quien doña Bertha tuvo un intercambio de orquídeas y cartas, como lo narra en su libro.

Investigaciones sobre el 9 de abril señalan otra de sus víctimas mortales: la chicha. Se llegó a considerar que la bebida fermentada enardeció los desmanes del Bogotazo: el comunismo y la chicha destruyeron la ciudad. El 23 de abril de 1948, Enrique Santos Montejo, el famoso Calibán, escribió en “La danza de las horas”, una de las columnas más influyentes de ese entonces:

En el caso de Bogotá, la miseria y la ignorancia del pueblo fueron los elementos de los que pudo servirse el comunismo [...] la chicha, el embrutecimiento alcohólico y la situación de gentes abandonadas de Dios y de los hombres suministraron la materia prima del crimen [...] el pillaje pudo ser obra de la multitud ebria e irresponsable.

Durante la administración de Ospina se decretó una ley que ponía fin al comercio de la bebida ancestral. Aun cuando fue una batalla que el establecimiento inició en el siglo XIX con diferentes tipos de justificaciones —raciales, sociales y económicas—, el 9 de abril permitió dar la estocada final a su distribución y su fabricación legal. Son testimonio de ello un conjunto de afiches y caricaturas que deben quedar registradas en el contexto de una forma de gráfica política heredada del gobierno de Ospina.

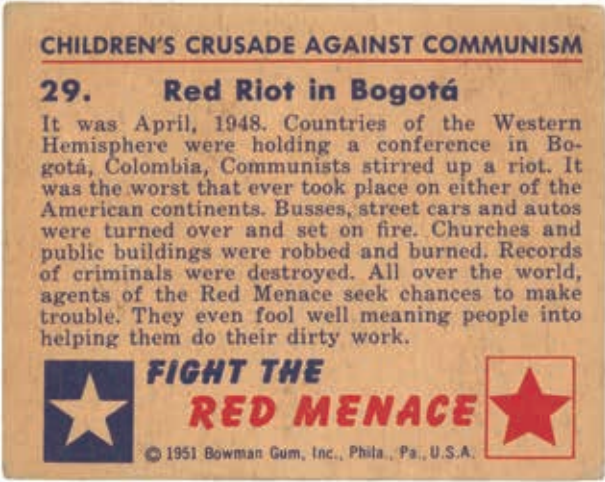
Todos estos materiales, además de formar parte de la visualidad existente a mediados del siglo pasado, conforman un conjunto en el que puede verse la adaptación de discursos políticos a narrativas gráficas de distinta naturaleza. El cómic como manifestación gráfica con fines políticos se asoció, a menudo, a propaganda anticomunista en el marco de la Guerra Fría.

Colombia, alineada en el bloque de países que adhieren al discurso político de Estados Unidos, lucha contra los movimientos de izquierda en múltiples escenarios; una muestra de esto son los materiales producidos desde la Acción Cultural Popular (ACPO), donde se articulan principios dirigidos a la educación rural desde una perspectiva católica.

Sin embargo, durante los años sesenta y setenta comienza a producirse una gráfica combativa, inspirada en una visión desde los movimientos de izquierda con un tipo de visualidad influenciada por la propaganda política producida desde los países que formaron parte del bloque socialista, liderado por China y la Unión Soviética.



2



3

116

117



4



1



5



6



7-9 Fotografías de proceso y cartel "Con Gaitán a la victoria"
Fotografías: Luis Alberto Gaitán (Lunga)
Diseño: Jorge Franklin
Fotografía blanco y negro, 35mm, 1945. Archivo Luis Alberto Gaitán (Lunga).

7



8



9



9) Entonces enardecidos grupos de anarquistas principian a incendiar los tranvías y una multitud humana concentrada en San Francisco se lanzó sobre el Palacio de la Gobernación de Cundinamarca, para saquearlo, incendiarlo y destruirlo.



10) Cumplido ese delito, lo mismo masa desfiló armada de machetes, pelos y barras hacia las oficinas del diario conservador «El Siglo» que fue asaltado e incendiado, cuando aún no eran las 3 de la tarde del 9 de abril.



11) El odio invencible contra el ilustre y malicioso Dr. Laureano Gómez, se estendió contra su residencia de «Torcoramen» en Fentibon, cuyo rica e irreemplazable biblioteca fue incendiada, junto con la edificación y los muebles de la casa.

PROFANACIÓN Y COBARDÍA

Jamás una ciudad fue sometida, como Bogotá, al más tremendo sacrificio. Sus edificios, sus monumentos, sus ricas mansiones fueron objeto de una vandálica destrucción que redujo a escombros obras de arte y de belleza, orgullo de la cultura colombiana. Cuanto habíamos construido con inmenso esfuerzo para presentarnos decorosamente ante las naciones amigas, fue bárbaramente aniquilado hasta dejar convertido todo en un hacinamiento de escombros. La historia nacional no conoce una página más vergonzosa de profanación y cobardía.

(Del Discurso del Presidente Ospina Pérez el 11 de abril de 1948).



12) Simultáneamente otro numeroso grupo revolucionario, incendiaba y demolló el Ministerio de Gobierno, hasta reducirlo a escombros.



13) Bombas incendiarias del llamado Cocktail Molotov se lanzaban contra el moderno edificio García Cordero, ocupado por el Ministerio de Educación y



14) Contra los carros del tranvía, dondequiera que fueran hallados sin importar la destrucción del vehículo más democrático y necesario a los habitantes de los barrios obreros bogotanos.

120



Fig. 27 - Este cuadro de Ricardo Gómez Campuzano es histórico y lo pintó mientras ocurría el 9 de Abril de 1948 que destruyó tremendamente a Bogotá. El, con las esquisas frescas, se había refugiado en su Estudio y trabajó hasta antes de que éstas se marchitaran. El cuadro «corona» actualmente el comedor de la casa del Dr. Mariano Ospina Pérez y de su señora, cultivadores de las orquídeas que sirvieron de modelo.

10-11 Carteles campaña en contra de la chicha publicados en el libro *La derrota de un vicio* de Jorge Bejarano. Diseño: Sin registro. Impresión offset, 24,5x17 cm, 1950.

12 Páginas interiores de *La gran mancha roja*. Ilustración: Rinaldo Scandroglio. Impresión offset, 12x34 cm, 1949. Archivo José Ruiz.

13 Página del libro *Mis jardines de orquídeas* de Bertha Hernández de Ospina. Diseño: Colombian Research Corp. Impresión offset, 25x16 cm, 1967.

14 Viñetas para el cómic *La Gran Mancha Roja*. Ilustración: Rinaldo Scandroglio 1949.

13



41 Aflojando la dura disciplina impuesta por su partido, después de rota la colaboración gobiernista, el Dr. JORGE ELIECER GAITÁN, había tolerado que los internacionalistas liberales colaboraran en la Conferencia.



51 El 7 de abril de 1948, un obscuro asesino a quien identifican con el nombre de Juan Roa Sierra, última de tres mortales dispares el Dr. Jorge Eliecer Gaitán, Caudillo del pueblo.



61 El horrible delito se imputa al comunismo en su propósito de sabotear la IX Conferencia, en obediencia a órdenes terminantes de Moscú. (Calibán). El Dr. Gaitán expiró a las 2 de la tarde mientras Bogotá y el país se paralizaban de sorpresa.

UN PLAN COMBINADO

«El viernes rojo del 9 de abril, no fue solo el estallido de las pasiones más insanas y de los más bajos y perversos instintos. Fue también la ejecución metódica de un plan subversivo cuidadosamente combinado por quienes contaban para realizarlo con la indefensión de una sociedad inerte que en paz vivía y tenía alcanzado el derecho de estar desprevenida porque más de cien años de historia le habían consagrado como modelo de orden y exponencia auténtica de la grandeza de los Príncipes, de la obra de los Libertadores y de las vidas admirables de sus estadistas ilustres, de sus poetas inmortales y de sus varones eximios».

(Juan Uribe Cualla - Discurso de la Plaza de Toros).



33 La irresponsable voz de los líderes de la revuelta repercutía en ecos macabros: un furor colectivo se apoderaba de los saqueadores.



34 Guarniciones enteras de la policía entregaban las armas a las turbas ebrias.



35 La ciudad sin guardias era libremente saqueada. Los depósitos del INA y los almacenes de viveres se desocupaban con absoluta tranquilidad.



87) Y en los tejados y azoteas para disparar a mansalva y sobre-seguro sobre los desconocidos y escasos transeúntes.



88) Se habían repartido con deliberada estrategia rusa los mejores sitios, y fue necesario batirlos con fuego de cortina como en el caso de la torre de Santa Bárbara, en donde un solo disparo cayeron piedras, ladrillos y comunistas....

12

121

10
11



NO TOMES BEBIDAS FERMENTADAS

Una de las cartelas usadas en la campaña contra la chicha.



Una de las cartelas usadas en la campaña contra la chicha.

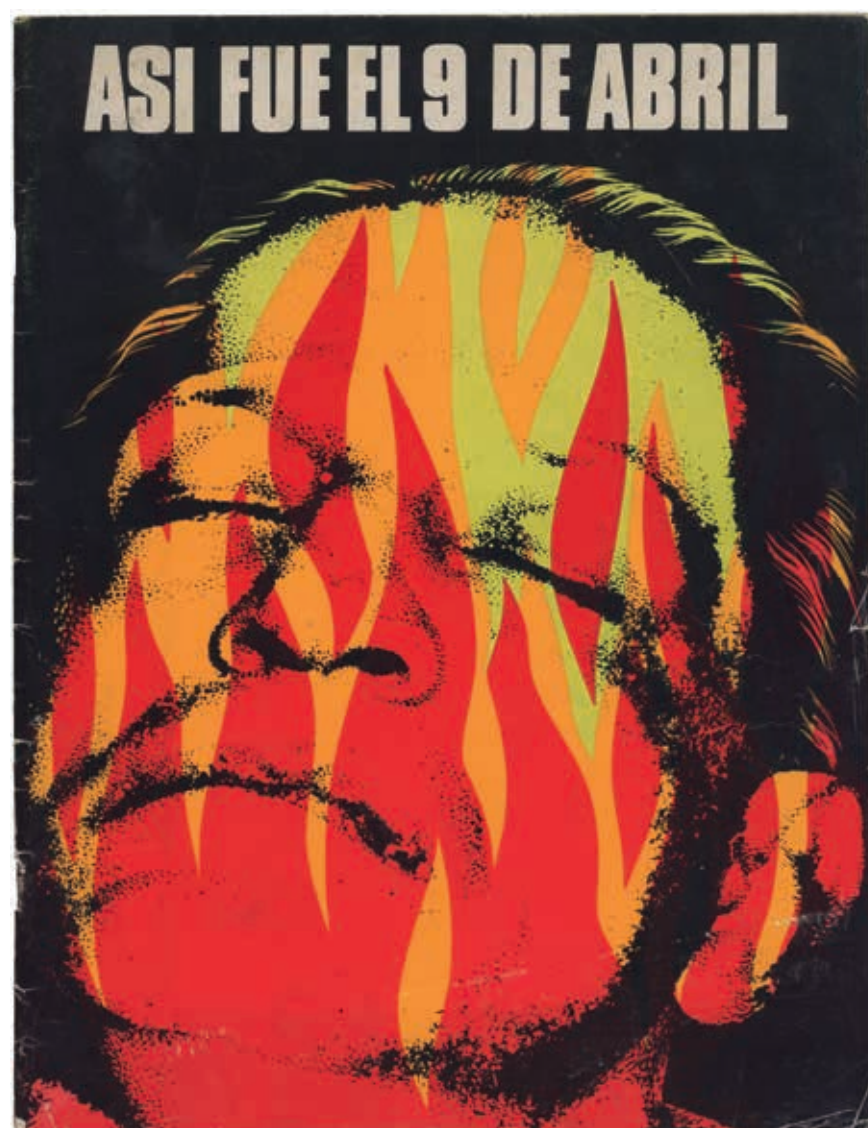




15



16



18



17

122



19

15 Libro *Los mejores discursos de Gaitán* / Jorge Villaveces
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 23,3x16 cm, 1968.

16 Tarjeta "La patria está de luto"
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 12x9,4 cm.
Colección Proyecto Bachué.

17 Libro *El 9 de abril en fotos*
Diseño: Felipe Valencia
Impresión offset, 19x21 cm, 1986.
Archivo José Ruiz.

18 Revista *Así fue el 9 de abril* / Arturo Abella
Diseño: Publicidad Técnica
Impresión offset, 27,5x21 cm, 1973.
Archivo José Ruiz.

19 Página interior de *La gran mancha roja*
Ilustración: Rinaldo Scandroglio
Impresión offset, 12x34 cm, 1949.
Archivo José Ruiz.

20 Páginas interiores de la revista *Cromos* N°1627
Fotografías: Sady González
Impresión offset, 34x24 cm, 1948.
Archivo José Ruiz.



20

123

NATALIA GUTIÉRREZ MONTES

Historiadora del arte y maestra en artes plásticas de la Universidad de los Andes. Trabaja en Bogotá, donde desarrolla proyectos de investigación y curaduría centrados en arte y archivos en Colombia. Ha estado vinculada a diferentes proyectos de investigación y creación como el archivo de la artista Beatriz González, el archivo del reportero gráfico Carlos Calcedo, Por las galerías: atlas de

galerías y espacios autogestionados en Bogotá 1940- 2018; Gráficas Molinari; Piedra, Tijera, Papel; una historia del diseño gráfico en Colombia, ARCA --Arte Colonial Americano- y Fantasmias y Paratexto-. Ha desarrollado curadurías para el Museo de Arte Miguel Urrutia, la Biblioteca Nacional de Colombia, la Universidad de los Andes y la Galería Sextante, entre otros.

Rinaldo Scandroglio, entre líneas

Tres líneas de texto, una sobre otra, forman un cuadrado perfecto, un cuadrado que es a su vez firma y logo, y que reaparece en imágenes de diferentes revistas y periódicos colombianos desde mediados de la década de los veinte hasta los años cincuenta.

SCAN D R O GLIO

Scandroglio, Rinaldo Scandroglio.

Varios historiadores han seguido la pista de Rinaldo Scandroglio, entre ellos Álvaro Medina, Alejandro Garay, Carlos Arturo Fernández, Juan Pablo Fajardo y Luz Análida Aguirre, pues poco ha quedado de su trabajo en las colecciones del arte colombiano. En las líneas que siguen se presentan algunos encuentros que he tenido con este artista, especialmente para aquellos que quieren sorprenderse con su presencia latente entre papeles, colecciones desconocidas de pintura, estanterías y ventas callejeras de libros.

Nacido probablemente en Milán (ca. 1890), Scandroglio es una figura que llegó de Italia a marcar su presencia en la gráfica de la primera mitad del siglo XX en Colombia. Sus ilustraciones acompañaron carátulas, poemas, textos literarios y cabezotes de revistas, llevado de la mano del espíritu moderno en el dibujo y las artes gráficas del país.

Al igual que muchos de los personajes que trabajaron como ilustradores en revistas durante el siglo XX, Scandroglio desarrolló a la par el oficio de la pintura. Podemos imaginarnos el ímpetu de su trabajo pictórico y artístico al leer la entrevista que le hizo Francisco Bruno en agosto de 1927 para la revista *Universidad*.

La nota periodística de Bruno nos da un panorama sobre el entorno de este personaje. Se evoca entre líneas el sonido de las campanas de la iglesia de San Diego, en Bogotá, cercana a la calle 23, donde Scandroglio vivía junto a Mina, su esposa italiana. Se señala la doble jornada del artista, en la que en el día trabaja en Litografía Colombia, una imprenta ubicada en la ciudad de Bogotá, y por las noches dedica intensas jornadas a su oficio de pintor en una de las habitaciones de su hogar.

Por todas partes, en todos los muros, los ojos del visitante sorprenden cuadros, esbozos, planes inconclusos, en una armonía de colores y de vida. Arte moderno, impresionismo, muy especialmente arte audaz, en el que se concibe la fuerte imaginación de la decoración caprichosa, de la emoción estética, en triunfo perpetuo, aplicada al inquieto girar del pincel, de la pluma o de la espátula'.

Scandroglio inició su formación como dibujante desde niño. Se acercó a este oficio en la escuela, con profesores provenientes de academias de Milán. En su adultez, continuó sus estudios con los pintores e ilustradores Leopoldo Metlicovitz (1868-1944) y Marcello Dudovich (1878-1962), adscritos al *art nouveau* y considerados los máximos padres del cartelismo moderno italiano.

Según narró en dicha entrevista, durante la Primera Guerra Mundial estuvo en una prisión en un campo de concentración en Austria, donde fundó una academia de pintura y dirigió una muestra de arte para el auxilio del hospital italoaustriaco. Tras la derrota del Imperio austrohúngaro, y con el impulso económico que le dejó una exposición realizada en Pilsen (Chequia), regresó a Italia en 1918. Además, manifestó que participó en el movimiento futurista liderado por Marinetti, y que intervino activamente en exposiciones de artes decorativas en su país natal.

Se estima que Scandroglio llegó a Colombia en 1926, con motivo de la invitación que le hizo la revista *Cromos* para vincularse a su equipo, en el que trabajó hasta principios de la década de los cincuenta. El investigador Fernández indica que el artista italiano hizo treinta y siete carátulas para *Cromos* entre 1926 y 1937, e incidió con su estilo moderno en un entorno que tendía a repetir fórmulas[?]. Se sabe que en los años veinte también produjo un gran número de publicaciones y piezas publicitarias en las revistas *Universidad* y *El Gráfico*.

Rinaldo Scandroglio dibujaba y, a la vez, entendía el valor visual y plástico de la tipografía. Construyó letras, como se puede ver en el boletín de la administración del expresidente Enrique Olaya Herrera (1930-1934), en el que imagen y texto se entrelazan en tres tintas para formar composiciones impactantes³. Igualmente, en varios avisos publicitarios se concentró en desarrollar una tipografía propia para cada pieza y así ampliar el mensaje, como puede verse en “Aguardiente, pichón y monito”,

de 1935, en el que el nombre del producto se presenta en el grito al aire de un mono.

Scandroglio atendía el trabajo realizado en Colombia como una labor articulada a las artes decorativas, con las que estaba fuertemente comprometido a su llegada al país. Así se lo manifestó a Francisco Bruno, en la entrevista que le concedió:

(...) no hago otra cosa sino procurar crear y hallar una nueva línea decorativa. En la pintura al óleo prefiero la espátula al pincel; es más apropiada para una técnica nerviosa y decorativa (...) En las ilustraciones, me complaceo en trabajar con la fantasía. Es para mí un goce positivo crear ciertos grupos florales que existen solamente en la intimidad espiritual e imaginativa; recorro a alteraciones de perspectiva, a juegos ficticios de luces y sombras, con tal de conseguir un conjunto decorativo⁴.

Durante su estancia en Colombia dejó de lado el futurismo, movimiento que le dio la puerta de ingreso al arte decorativo con sus formas planas y constructivas. Para él, el arte decorativo tenía la función de “educar el gusto de las multitudes y el amor del arte en las filas de los artesanos; todas las naciones han concurrido a la afirmación de esta nueva forma de arte, y el éxito ha sido completo”⁵.

Llama la atención el hecho de que Scandroglio llegó a Bogotá con el impulso de esta corriente artística, y con ello buscó integrar el dibujo y la pintura al entorno cercano de las personas. Bruno narra con sorpresa en su entrevista cómo vio la técnica de la aerografía aplicada a telas con motivos artísticos que recubrían los muros de la casa, donde colgaban vestimentas, gobelinos, cojines y motivos decorativos que el artista italiano se encontraba trabajando para una exposición colectiva.

Si bien la propuesta artística de Scandroglio no parece tener un compromiso político, en la entrevista se esboza su postura política, por lo que Bruno lo señala como un “apasionado fascista, seguidor de Mussolini”. En el campo de la política colombiana, el trabajo de este artista no se adhirió de manera propagandística, sino como una respuesta a pedidos pagos por los partidos políticos imperantes. Se pueden ver, por ejemplo, los carteles producidos durante la guerra con el Perú, en los que se invita a los colombianos a participar “cumpliendo el deber”. Estos carteles recuerdan a los de su maestro Dudovich, en los que para 1917 invitaba al pueblo italiano a suscribirse en el empréstito nacional⁶. Se le adjudica la novela gráfica *La gran mancha roja*, de 1948, en la que se narra, por medio de imágenes y cuadros de texto, los hechos del Bogotazo desde la perspectiva conservadora y adscritos al presidente Mariano Ospina Pérez.

Rinaldo Scandroglio permaneció activo en Colombia por más de dos décadas, promoviendo un lenguaje que, aunque europeo, era personal, el cual se fundió rápidamente en la gráfica local. También participó, sin mucho reconocimiento, en exposiciones de arte, entre ellas el II Salón Nacional de Artistas, celebrado en 1941. No hay registros fotográficos de su trabajo pictórico, y es difícil rastrear la ubicación actual de estas piezas. Sin embargo, gracias en parte a la tarea titánica del depósito legal en Colombia, su trabajo gráfico perdura entre publicaciones periódicas y se mantiene expectante de ser revisitado.

^[1] Francisco Bruno, “Scandroglio”, entrevista publicada en Universidad, n.º 44, 27 de agosto de 1927, 236.

^[2] Carlos Arturo Fernández Uribe,“Italia y Colombia: episodios de una relación inexplorada”. En América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana, coordinado por Mario Sartor (Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011), 138.

^[3] Capitolium. Casa editorial del Banco de la República, Administración Olaya Herrera (Bogotá: Editorial Minerva, 1935).

^[4] Francisco Bruno, “Scandroglio”, entrevista publicada en Universidad, n.º 44, 27 de agosto de 1927, 237.

^[5] Ibídem.

^[6] Dudovich, Marcello, Cartel, Per la libertà e la civiltà del Mondo: sottoscrivete al prestito nazionale (Por la libertad y la civilización del mundo: suscríbete al empréstito nacional), 1917.

Referencias

- ↑ Aguirre Restrepo, Luz Analida. *La crítica de arte en la revista Cromos: 1916-1936*. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales, 2004.
- ↑ Bruno, Francisco. “Scandroglio”. *Universidad*, n.º 44, 27 de agosto de 1927, 235-238.
- ↑ Capitolium. Casa editorial del Banco de la República. *Administración Olaya Herrera*. Bogotá: Editorial Minerva, 1935.
- ↑ Fajardo, Juan Pablo. “Orquideología o la política de las letras”. En *Usted nunca ha visto algo así*. Bogotá: Piedra, Tijera, Papel, 2021.

- ↑ Fernández Uribe, Carlos Arturo. “Italia y Colombia: episodios de una relación inexplorada”. En *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, coordinado por Mario Sartor, 119-152. Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, 2011.
- ↑ Garay Celeita, Alejandro. “La ciudad ilustrada. Rinaldo Scandroglio en Bogotá”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.º 21, 38-50.



2



1

1 Cartel de recolección de recursos para la guerra contra Perú
Diseño: **Rinaldo Scandroglio**
Impresión offset, 100x70 cm, 1932.
Museo Militar.

2 Publicidad para *Aguardiente Pichón y Monito*, publicada en el libro *Homenaje al doctor Enrique Olaya Herrera*
Diseño: **Rinaldo Scandroglio**
Impresión offset, 18x16,3 cm, 1935.

3-5 Portadillas para el libro *Homenaje al doctor Enrique Olaya Herrera*
Diseño: **Rinaldo Scandroglio**
Impresión offset, 35x25 cm, 1935.

4 Publicidad para *Aguardiente El Mejor*, publicada en el libro *Homenaje al doctor Enrique Olaya Herrera*
Diseño: **Rinaldo Scandroglio**
Impresión offset, 17,3x13,5 cm, 1935.

126



3



4



5

Gropius en Yumbo

Como se mencionó, la presencia de Carvajal, desde comienzos del siglo XX, y el posterior surgimiento, hacia la segunda mitad de siglo, de industrias relacionadas con los empaques, el papel y el cartón, impulsaron el desarrollo de la industria gráfica en la región. Estas empresas aprovecharon la situación geográfica, demográfica, política y social del entorno y, hacia los años sesenta y setenta, llegaron a aportar cerca de un 15 % del empleo en la ciudad, según cifras citadas en el completo ensayo de Iván Abadía sobre la relación entre el diseño y las bienales de Cali¹. En este contexto, el Museo La Tertulia, una institución joven para entonces, se conecta con el mundo de lo que, por ahora, llamaremos “lo gráfico”, esa categoría difícil y fluida que pretende abordarse acá.

Era un momento en el cual las bienales y los eventos de arte desempeñaban un papel fundamental dentro de las prácticas artísticas latinoamericanas. Hay, además, un énfasis en el campo del grabado y el dibujo. Se desarrollaban en paralelo las bienales y los encuentros de Puerto Rico y Santiago, protagonizados por lo mejor de las artes gráficas de entonces. La ciudad estaba en su apogeo. En 1971, Cali fue la sede de los Juegos Panamericanos, tema que se ha abordado recientemente, desde una perspectiva crítica, en la exposición “Cali/71”, curada por Alejandro Martín y Katia González².

El proceso a través del cual se inserta la práctica del diseño dentro del campo del arte se puede rastrear en varios antecedentes. Desde 1960 se desarrollaban los Festivales Nacionales de Arte de Cali, eventos de carácter local, pero cada vez con más conciencia de la importancia de las conexiones nacionales y, eventualmente, internacionales. En 1969 se inauguró el Primer Salón Nacional de Diseño Gráfico, organizado en el marco del IX Festival de Arte y financiado por una empresa privada: Cartón de Colombia.

En 1970, estas iniciativas conducen, con la dirección de Maritza Uribe de Urdinola y Pedro Alcántara, entre otros, a la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, el germen, sin duda, de la primera Bienal de Artes Gráficas de Cali, celebrada en 1971. Este proceso coincidía con la consolidación de la disciplina del diseño gráfico: durante la década de los sesenta había comenzado a construirse el imaginario del diseñador, se abrieron las carreras de Diseño en las universidades Nacional de Colombia y Jorge Tadeo Lozano, y existían énfasis cercanos a la profesión en los Andes y la Javeriana. Como lo señala Fredy Chaparro³, se instalaba, en el espacio público, una nueva figura en torno a la práctica de la profesión, gracias a la acción de Dicken Castro, Marta Granados y David Consuegra, especialmente, y a una labor pedagógica, comercial e ideológica (enseñar, exponer y publicar).

Para el Museo La Tertulia resultaba fundamental contar con un patrocinador privado que permitiera producir un evento de gran magnitud. Por fortuna, la empresa Cartón de Colombia decidió apoyar la iniciativa durante sus primeras tres ediciones. El respaldo de la empresa privada para la gestión del proyecto del Museo estableció un vínculo entre la élite cultural y la élite económica.

Por primera vez, entre categorías tradicionales como grabado y dibujo, ingresa una tercera: el diseño gráfico. Para los patrocinadores, incluir el diseño como una actividad importante es beneficioso en un doble sentido: hace visible su acción, en la medida en que la empresa incluye dentro de sus servicios un equipo de diseño, y da relevancia y visibilidad a una profesión en la cual la materialidad misma de su ejercicio se relaciona con la “naturaleza” de su producto: papel y cartón. Es inevitable ver acá la continuidad en el pensamiento que involucra al diseño como una actividad conexas a la actividad industrial⁴.

Desde su casa matriz en Estados Unidos, Container Corporation of America, socio principal de Cartón de Colombia, establece vínculos con antiguos alumnos y profesores de la Bauhaus, quienes trabajan en su departamento de diseño. La primera planta de Cartón de Colombia en Yumbo, desarrollada entre 1945 y 1948⁵, se encargó a Walter Gropius⁶. En la Biblioteca Departamental existe una copia de los planos originales, en la que puede verse el detalle de la fachada con letras mayúsculas, sin serifas, que proponen tipografía a gran escala para denominar el edificio: “CARTÓN DE COLOMBIA”. Debajo, en minúsculas —como resultado de los principios de “la nueva tipografía”—, se lee “walter gropius arquitecto”.

Esa conexión con una empresa que vincula nuestro contexto con la tradición reconvertida de la Bauhaus corporativa en Norteamérica permite, a su vez, que lleguen al país, como participantes, conferencistas y jurados, nombres de lo que se podría denominar la primera línea del diseño occidental: Herbert Bayer, Hermann Zapf, Milton Glaser, Ivan Chermayeff, Saul Bass y John Massey, por nombrar a algunos de los más reconocidos.

Es imposible medir el impacto que pudo tener en el diseño nacional la cercanía de nombres como estos. En cuanto a los invitados regionales, hay que mencionar a Dicken Castro, David Consuegra, Marta Granados, Rómulo Polo, Gustavo Sorzano, Carlos Duque, Jaime Mendoza, Uldarico Minotta, Benjamín Villegas, Carlos Lersundy y Antonio Grass, por citar solo algunos de los que participaron en las bienales desde el comienzo y en diferentes funciones: como organizadores, participantes, jurados o asistentes.

De manera especulativa, y retomando una entrevista a Pedro Alcántara⁷, esto permitió el inicio de cierta circulación internacional de diseñadores nacionales, una relativa cercanía con el avanzado estado del diseño en Venezuela por intermedio del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Es el caso de Marta Granados, quien empezó a participar con frecuencia en certámenes internacionales de cartel, y el de Antonio Grass, invitado a eventos en torno al libro⁸, o mucho más adelante, al proyecto conjunto que se materializó en la exposición sobre Hermann Zapf, organizada por David Consuegra en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, en 1996⁹.

Como relata Abadía en su artículo sobre la conexión entre la disciplina del diseño y las bienales, se trató de una relación compleja y problemática. Se puede afirmar que, por un lado, el impacto que tuvo el hecho de incorporar una disciplina aún en proceso de definición, en medio del turbulento campo del arte, fue positivo. Ayudó a entender y develar contradicciones, puso el diseño en un escenario público, se abrieron discusiones profesionales y se logró una cierta circulación de las muestras, con una presencia acotada en Bogotá, Medellín y Barranquilla. Y, por otra parte, la naturaleza misma del ejercicio del diseño entró en conflicto al circunscribirse en el escenario de la creación artística, se produjo una enorme confusión en la selección, en los premios y entre los jurados, quienes, al deliberar, se vieron en la dificultad de entender la especificidad del campo, mezclando categorías y premios.

En la instalación misma de las obras se evidenciaron desavenencias. Piezas como las de Rómulo Polo o Gustavo Sorzano, por ejemplo, no fueron entendidas: no se logró una exhibición adecuada ni en el espacio ni en el catálogo, dada la complejidad de su planteamiento más cercano a la instalación o el *performance*. Aunque se produjo un aprendizaje de bienal a bienal —y se decantaron los límites entre tipos de espacios, categorías, premios y jurados—, algunas de las recopilaciones hechas por Abadía sobre las primeras comunicaciones de los organizadores del evento dejan constancia

–1 Iván Abadía, “La gráfica rebelde. Una reflexión sobre la consolidación del campo disciplinar del diseño gráfico en Cali y su relación con las bienales de artes gráficas entre 1969 y 1986”, en *De mayo del 68 a la Cali del 70. Ensayos en perspectiva latinoamericana. De una década que transformó al mundo*, editado por Carolina Abadía Quintero y Antonio J. Echeverry Pérez (Cali: Universidad del Valle, 2020).

–2 “Cali/71, ciudad de América”, Museo La Tertulia, Cali, 2016, curaduría de Katia González y Alejandro Martín. En shorturl.at/iny37.

–3 Fredy Chaparro Sanabria, “Enseñar, publicar, exponer: estrategias para la inserción del diseño gráfico en Colombia” (tesis de maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, 2012). Disponible en <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/63186>.

–4 Adriana Castellanos Olmedo, “Cali, ciudad de la gráfica: las bienales americanas de artes gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)”. Buenos Aires: Idaes-Unsam, 2016. Disponible en <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article.2.php&obj=2278vol=8>.

–5 Janeth R. Sánchez Lloreda y Sabrina Echeverry Vargas, “Desarrollo histórico del diseño gráfico en la ciudad de Cali a lo largo del siglo XX” (tesis de grado, Diseño de la Comunicación Gráfica, Universidad Autónoma de Occidente, 2010). <https://red.uao.edu.co/bitstream/handle/10614/1029/TDGO0178.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.

–6 Carsten Krohn, “Walter Gropius: Buildings and Projects”. Suiza: Birkhauser, 2019.

–7 Conjunto de entrevistas realizadas por Iván Abadía Méndez, *Gráfica rebelde*, 2018. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xKVsk69oFco&t=32s>

–8 En 1980 desarrolla *Los rostros del pasado*, que se publicará en 1982; un año después gana, con este título, el primer premio de la Feria del Libro en Leipzig. Ver <https://www.redalyc.org/pdf/110/11020413.pdf>.

–9 José Agustín Jaramillo, “Tipografía: un campo en busca de raíces”, en *Revista de la Editorial Universidad Nacional*, abril de 2012. Disponible en shorturl.at/GMOQ8

de la confusión. Para Maritza Uribe de Urdinola, presidenta del Museo de Arte Moderno La Tertulia en ese momento, el éxito de las bienales se debía a las novedades que ofrecían las artes gráficas, en especial a su variedad y popularidad, que borraban la frontera entre el arte oficial y ese nuevo tipo de experimentación:

En cuanto al diseño gráfico, que ha influido en medios tan vastos como la imprenta, la televisión y aun el cine, está definitivamente considerado como el mejor exponente del más contemporáneo de los medios de comunicación. [...] nada más lógico y positivo en el mundo contemporáneo que el artista se exprese a través del dibujo, el grabado y el diseño, si quiere lograr una mejor comunicación con sus semejantes. Se ha insistido mucho en que son esas técnicas las que permiten la tan buscada popularización del arte, que no puede permanecer indefinidamente en manos de unas privilegiadas minorías¹⁰.

Para finalizar, hay que llamar la atención sobre otro tipo de consideraciones acerca de las bienales, expresadas en los trabajos de Adriana Castellanos y Santiago Rueda. Desde una perspectiva política, Castellanos recoge una declaración de Diego Arango y el colectivo Taller 4 Rojo, que, tras participar en la primera Bienal, envían una carta crítica en la que expresan su inconformidad debido a las condiciones de explotación por parte de la multinacional financiadora y su preocupación en torno al daño ambiental, como resultado de su operación en el país.

En el mismo sentido, Rueda señala la responsabilidad de la empresa en el impacto sobre los bosques tropicales de la región y la contradicción intrínseca que evidencia la participación de artistas políticamente comprometidos en el certamen. Curiosamente, el tema de la tercera Bienal, en 1967, fue “la ecología”¹¹.

–10 Catálogo de la I Bienal Americana de Artes Gráficas: dibujo, grabado, diseño gráfico (Cali: Cartón de Colombia, 1971), citado en Iván Abadía, “La gráfica rebelde. Una reflexión sobre la consolidación del campo disciplinar del diseño gráfico en Cali y su relación con las bienales de artes gráficas entre 1969 y 1986”.

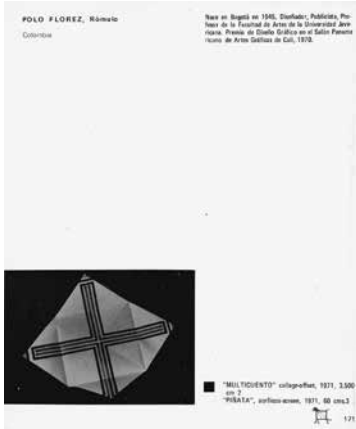
–11 Adriana Castellanos Olmedo, “Cali, ciudad de la gráfica”, y Santiago Rueda Fajardo, “Breve revisión de los contextos sociales y culturales, en la formación de los museos de arte moderno en Colombia”, 2008, *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 2 (2): 60-71. <https://doi.org/10.14483/21450706.1241>.



- 1 Mobiliario de la exposición “Cali/71”, curada por Alejandro Martín y Katia González en el Museo La Tertulia
Diseño: **Liliana Andrade**
2016.
- 2 Unidad
Eduardo “La rata” Carvajal
Fotografía análoga b/n, 35mm, 1970.
Museo La Tertulia.
- 3 Dibujo para el pabellón nacional en los Juegos Panamericanos de Cali
Diseño: **Gustavo Sorzano**
Lápices de colores sobre papel, 113,5x70 cm.
Archivo Gustavo Sorzano.



- 4 Catálogo Exposición Panamericana de Artes Gráficas - Museo La Tertulia
Diseño: **Pedro Alcántara**
Impresión offset, 20x17,5 cm. 1970.
- 5 Catálogo Primera Bial Americana de Artes Gráficas - Museo La Tertulia
Diseño: **Cartón de Colombia**
Impresión offset, 20,3x17 cm, 1971.
- 6 Catálogo Segunda Bial Americana de Artes Gráficas - Museo La Tertulia
Diseño: **Cartón de Colombia**
Impresión offset, 20x17 cm, 1973.
- 7 Catálogo Tercera Bial Americana de Artes Gráficas - Museo La Tertulia
Diseño: **Cartón de Colombia**
Impresión offset, 19,3x19,3 cm, 1976.
- 8 Catálogo Cuarta Bial Americana de Artes Gráficas - Museo La Tertulia
Diseño: **Elena Mogollón**
Impresión offset, 23x24,5 cm, 1981.



132



133



4



5



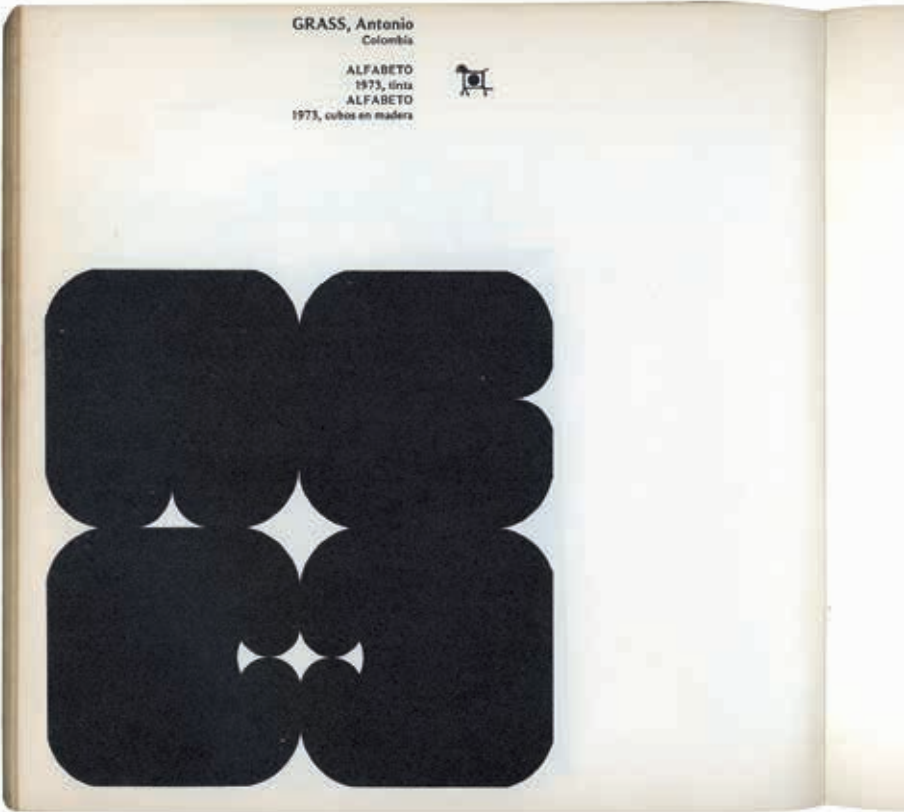
6



7



8





- 9 Trazado digital del alfabeto de Antonio Grass presentado en la Segunda Bienal Americana de Artes Gráficas
Diseño: **Antonio Grass**
1973.
- 10 Revista *Ingeniería Arquitectura y Construcción*
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 27x21,5cm, 1970.
- 11 Periódico mural, represión al movimiento estudiantil
Clemencia Lucena
Foto-serigrafía sobre papel, 100x70cm, 1971. Colección Proyecto Bachué.
- 12 Ornamentación calada en madera
David Consuegra
Litografía, 1973.
Archivo David Consuegra.
- 13 Momentum 17, Parcelas
Gustavo Sorzano
Impresión offset, 34,7x49,6 cm, 1971.
Archivo Gustavo Sorzano.

Palabra/Imagen*

En la década de los setenta se produce una aproximación entre el mundo del arte y representaciones gráficas, pueden identificarse al menos dos tipos de experimentaciones en las que el lenguaje, lo múltiple y el discurso se convierten en materia de la producción visual. De un lado hay un grupo de artistas que con la idea de la agitación y denuncia política deben acudir a mensajes más directos que desbordan la idea del símbolo. El taller 4 Rojo y el grupo de artistas que conforman los Trabajadores del Arte Revolucionario TAR, son probablemente los exponentes más claros de este pensamiento, la representación visual se pone al servicio de la política. La idea de un mensaje que se nutre de la estética pero que busca la comunicación sobre un tema particular inscribe ciertas prácticas artísticas dentro del mundo del diseño, de la misma manera que lo hace la preferencia por lo serial y el planteamiento de la imagen para ser reproducida y alejada de la idea del original.

Por otro lado, y con el desarrollo del arte conceptual en el país desde finales de la década de los sesenta, la palabra se vuelve imagen y las letras —dibujadas o copiadas— adquieren un lugar protagónico en el sentido de las obras. Bernardo Salcedo, Antonio Caro y Gustavo Sorzano —quienes trabajaron en empresas de diseño y publicidad— son pioneros en el desarrollo de obras que involucran texto y la participación activa del público. Como artistas vinculados al diseño gráfico, Salcedo, Caro y Sorzano desarrollaron piezas editoriales en las que se apropian, tergiversan y juegan con distintos tipos de información textual y gráfica.

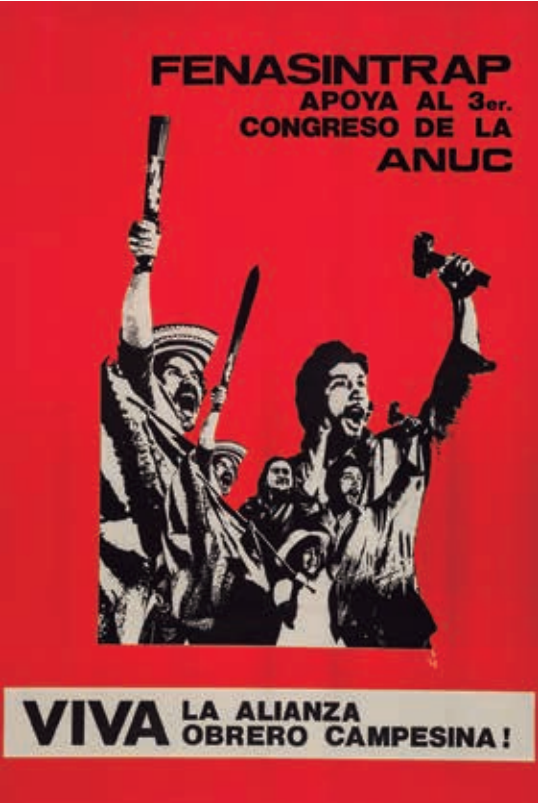
*Texto escrito a cuatro manos entre Juan Pablo Fajardo González y José Ruiz Díaz.

Otros artistas, como Álvaro Barrios, Beatriz González, Gustavo Zalamea y Rómulo Polo, también se valieron de formatos editoriales para extender sus ejercicios apropiacionistas. Barrios recorta imágenes de cómics, revistas y periódicos para generar composiciones oníricas que reinserta en estos formatos bajo el nombre de “grabados populares”. González y Zalamea se apropian de la diagramación de la prensa para desarrollar publicaciones satíricas. Polo irrumpe en la escena artística local con obras de arte participativo que consisten en impresos que deben ser completados por el público.

De igual forma, Adolfo Bernal con sus carteles impresos en tipografía con palabras disímiles y Carlos Echeverry con sus ejercicios editoriales vinculados al arte correo latinoamericano, se valen de herramientas del diseño gráfico para desplegar —literalmente— ejercicios de apropiación conceptual. De los artistas que transforman la palabra en imagen en las décadas de los setenta y ochenta, con la clara excepción de Antonio Caro, muy pocos se aventuran a desarrollar letras para sus trabajos. La incorporación de fuentes prediseñadas parece estar alineada con el planteamiento mismo de la apropiación, por lo general, recurren a tipos de letras recortados y copiados de otras publicaciones, o a procesos de impresión directa como la tipografía o el Letraset —que se usan para producir serigrafías o distintos tipos de foto copiados—.

136

3



- 1 Sin título. Camilo, movilización obrero popular. Diseño: Sin registro. Impresión offset, 49,6x35,7 cm, sf. Colección Proyecto Bachué.
- 2 Sin título. (afiche de difusión para Fenasintrap apoyando el tercer congreso de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, ANUC) Diseño: Taller 4 Rojo Impresión offset, 70x47,4 cm, 1974. Colección Proyecto Bachué.
- 3 Sin título. (1° de mayo, Día internacional de Lucha del Proletariado contra los Explotadores) Diseño: Sin registro Serigrafía sobre papel, 70x50 cm, sf. Colección Proyecto Bachué.
- 4 Afiche “Los guambianos tenemos derecho” Diseño: Sin registro Serigrafía sobre papel, 50x35 cm, 1980. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- 5 Afiche “Foro indígena” Diseño: Sin registro Serigrafía sobre papel, 50x35 cm, 1985. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- 6 Sin título. Unidad, organización y lucha. Diseño: Sin registro Serigrafía sobre papel, 69,8x33,1 cm, 1974. Colección Proyecto Bachué.



6



7

138

8



- 7 *Momentum 43, paisaje*
Gustavo Sorzano
Impresión litográfica, 70x100 cm, 1975. Archivo Gustavo Sorzano.
- 8 Documentación fotográfica de carteles de la serie *Obra impresa urbana en el espacio público de Bogotá*
Adolfo Bernal
Fotografía en blanco y negro, 70x100 cm, 1979. Colección de Arte Banco de la República. AP6727
- 9 Periódico-afiche *El observador* N°1
Diseño: **Bernardo Salcedo**
Impresión offset, 76x58 cm, 1970. Archivo José Ruiz.
- 10 *Todo está muy Caro*
Antonio Caro
Impresión tipográfica, 51x74 cm, 1978. Colección de Arte Banco de la República. AP3670



10



9

El lado B de los pioneros

En Colombia se instaló el discurso que identifica como los pioneros del diseño gráfico en el país a Marta Granados, Dicken Castro y David Consuegra; tal aseveración es justificada, y sobre ella hay un consenso bastante generalizado. Como explica Fredy Chaparro en su

tesis de maestría, especialmente Consuegra, y en segunda instancia Castro y Granados, desarrollaron un radio de acción en varios frentes que permitió la creación de un cuerpo de trabajo profesional y un conjunto de prácticas pedagógicas, académicas y comunicativas que consolidaron el imaginario sobre la profesión del diseño en el país¹.

Sin embargo, que ellos sean los referentes de la producción gráfica en Colombia ha hecho difícil ver su trabajo desde otra perspectiva. Sin minimizar el alcance y la importancia de su obra, la selección para este proyecto de investigación —y exposición— muestra una pequeña parte de la producción de cada uno que permite analizar su trabajo bajo un nuevo lente.

LO QUE MIRA DAVID

Fue revelador el hallazgo de la carátula de un disco que diseñó David Consuegra en 1968. El vinilo acompañaba, a manera de separata, una revista editada por el mismo Consuegra, llamada *Acteón*. En la imagen, que se publicó en la generosa monografía sobre Consuegra² editada por las universidades Nacional y Javeriana, se reproduce solo la cara A del disco.

Se puede ver un diseño geométrico, limpio, que juega con las formas del vinilo empacado en su interior: sugiere un círculo, líneas concéntricas y el lugar de la etiqueta. Al darle vuelta, el discurso visual no puede ser más contrastante: una ilustración a mano, en los mismos dos colores, negro y rojo, pero que es un juego de líneas orgánicas y expresivas, con letras dibujadas a mano, que parece sugerir una flor, a la vez que mantiene alguna referencia al círculo como estructura visual. Es una pauta publicitaria para el patrocinador principal del proyecto, el Instituto de Fomento Algodonero (IFA), por lo que se representa un copo de algodón en flor. La pieza se encuentra firmada y fechada solamente por este lado.

En la convivencia de dos lenguajes completamente distintos y casi contradictorios, en este impreso se muestra la coexistencia de discursos paralelos. Se trata de dos lenguajes con los que Consuegra ya había experimentado en forma simultánea, como se ve en algunos de los afiches diseñados unos años atrás para el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en los cuales se escogía una línea geométrica y racional para algunos temas que lo requerían, mientras que para otros se privilegiaban las letras expresivas dibujadas a mano y convertidas en ilustraciones, adaptadas con precisión al espíritu del contenido que se quería comunicar.

Lo curioso, en este caso, es la convivencia de los dos estilos (artista y diseñador) en una pieza tan simbólica como un disco, donde no es posible ver las dos caras al mismo tiempo. En un seguimiento a esta búsqueda estética, alejada del racionalismo, el orden y la geometría, aparecieron unos registros fotográficos de los años setenta, sobre gráfica vernácula. Aparentemente, se trata de una investigación visual que se relaciona con una mirada a la gráfica popular, dentro de la cual también se inscribe su trabajo sobre los calados de madera de la colonización antioqueña, que llegaron a convertirse en la maqueta de un libro presentado en una de las bienales de artes gráficas de Cali.

Estas imágenes de la gráfica callejera, que parece que no se exploraron más en profundidad ni están asociadas a un proyecto en particular, quedaron registradas en su artículo “El diseño tipográfico en el arte popular”, publicado en la revista *Arte en Colombia*³, como una exploración en curso. Consuegra cierra su texto señalando al respecto: “Sirva este artículo sobre esa expresión que es el arte popular, como medio de enaltecer al artista nato y como un llamado a los diseñadores para que, al dilucidar los elementos que conforman este mundo plástico, hagan un esfuerzo por recuperar su espontaneidad y belleza”.

LO QUE VE MARTA

Una de las pasiones de Marta Granados ha sido el diseño de carteles de cine. Comenzó desarrollando piezas de diferente naturaleza para muestras internacionales y sobre la historia del cine para la Cinemateca Distrital. Sobresalen los programas de mano y los afiches para las muestras de cine francés de finales de la década de los setenta, así como también son memorables sus carteles para películas como *La mansión de Araucaíma*, *Cóndores no entierran todos los días* y *Técnicas de duelo*. Tal vez en una categoría diferente se encuentra el cartel para *Rodrigo D: no futuro*, en parte porque se convirtió en un referente cultural de los años noventa, y en parte también porque representó una mirada cruda y conmovedora sobre la vida de las comunas en Medellín, donde la pobreza, la violencia y el *punk* produjeron personajes duros y entrañables.

Pocas veces se ha contextualizado la obra de Marta Granados en el marco de la búsqueda de la identidad, entendida como mirar al pasado, visible en los casos de David Consuegra y Dicken Castro, quienes fueron estudiosos de las formas precolombinas y la gráfica popular. Granados escogió un camino propio, en el que la geometría y los colores básicos —amarillo, azul y rojo— ofrecían una lectura más abstracta y más evidente del tema nacional. Quizá sin proponérselo, en el cartel de *Rodrigo D* ella estableció conexiones con paisajes de la historia de un país que, de una manera poética, cambia machetes por baquetas.

En una revisión sobre carteles para cine colombiano —con el fin de contextualizar la producción de Granados—, son relevantes las relaciones de continuidad histórica entre representaciones del cine y la historia del país en distintas épocas. En el pequeño afiche para *La paga*, primera obra del director Ciro Durán, realizado en serigrafía por un autor desconocido, el tratamiento gráfico del personaje protagonista se puede describir como una traducción del lenguaje cinematográfico a un lenguaje eminentemente gráfico. La reducción de la paleta a tonos simbólicamente seleccionados —aunque el fotograma original es en blanco y negro— fortalece la expresión. El uso del alto contraste en la ilustración enfatiza la actitud del personaje, que está entre la luz y la sombra —media cara blanca y media cara negra—. El rojo de la ruana anticipa un desenlace dramático y, como elemento narrativo, el machete aparece en segunda instancia. La tipografía cruza la imagen vertical y horizontalmente, lo cual permite diseccionar la imagen.

La paga es un mediometrage argumental de 1962, realizado en Venezuela, del cual se perdió el original. Solo se exhibió una vez en Colombia. Respecto al argumento, cuenta Durán: “Cuando yo hice *La paga*, quería decir algo sobre el problema de los campesinos. Yo soy de provincia, conocía esos problemas, los sentía. La película no se refiere a cifras, no es documental, es argumental. Se refería a vivencias que había tenido en mi infancia, cosas que había visto, campesinos con esos problemas. Además, había mucha influencia de la cinematografía soviética, porque todas las lecturas y todos los estudios que hicimos en Caracas estaban orientados tremendamente por Eisenstein, Pudovkin y Kuleshov”⁴.

Otro referente histórico del cine, asociado al conflicto en el campo y a los rastros de la violencia, es *El río de las tumbas*, largometraje en blanco y negro de 1965, dirigido por Julio Luzardo. Para esta película, el cartel recupera la imagen del campesino con un retrato frontal y un lenguaje dramático en alto contraste. La paleta de colores llena de fuerza el gesto del personaje central. De nuevo el rojo predomina, para dar un efecto contundente a los trazos en alto contraste; otra vez entre la luz y la sombra —media cara blanca y media cara negra—, las facciones del personaje se matizaron con unos toques de color.

–1 Fredy Chaparro Sanabria, “Enseñar, publicar, exponer: estrategias para la inserción del diseño gráfico en Colombia” (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, 2012).

–2 Camilo Umaña, “Jardines gráficos”, en *David Consuegra: pensamiento gráfico* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010).

–3 David Consuegra, “El diseño tipográfico en el arte popular”, *Arte en Colombia*, n.º 6 (enero-marzo de 1978).

–4 *Cuadernos de cine colombiano* No. 2. “Ciro Durán” (Bogotá: Cinemateca Distrital, 1981).

El arma empuñada, esta vez, es un rifle. El diseño del cartel es obra de Georges Arnulf (1921-1996), nacido en Mónaco. Arnulf ganó el Gran Premio de Roma de Grabado en 1950 e ilustró la etiqueta Mouton el mismo año. Su interés por el arte precolombino lo trajo a Suramérica de 1957 a 1966, y de su paso por Colombia nos quedan, además de este cartel, algunas ediciones en serigrafía con representaciones gráficas de varias culturas precolombinas que recuerdan las investigaciones de Castro y Consuegra de los mismos años⁵.

En 1990, Marta Granados diseña el cartel para *Rodrigo D: no futuro*, cinta dirigida por Víctor Gaviria. La película es un ícono de la cultura juvenil en Colombia de finales del siglo XX, inolvidable por la banda sonora, la escogencia de actores naturales y un estilo descarnado que, algunas veces, se confunde con el documental. Para el cartel se acudió a un fotograma de la película, un contrapicado, apelando de nuevo al alto contraste, con un lenguaje fotográfico pero conectado con la ilustración. La cara del protagonista se llena de rojo y negro, vemos el mismo cielo azul de *La paga*, y los colores seleccionados —amarillo, azul y rojo— recuerdan las paletas de los otros dos carteles. Esta vez, el arma empuñada son las baquetas para una batería hechiza, construida para tocar *punk*. El ciclo de la violencia se autogenera, los desplazados del campo ahora viven en los extramuros de las ciudades y los jóvenes se baten en terrazas con pogos, navajas y baquetas.

CÓMO VE DICKEN

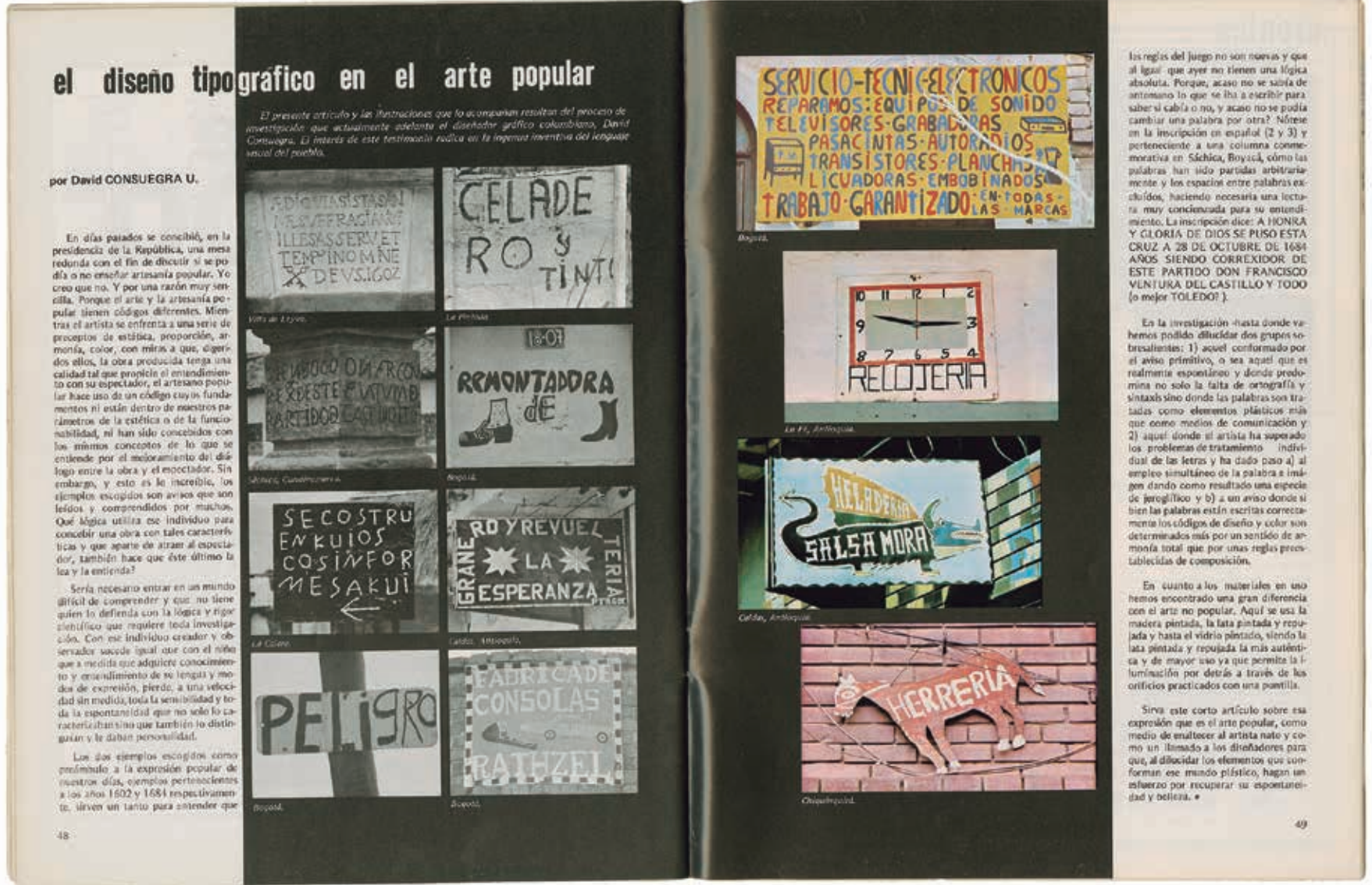
Al contrario de los casos anteriores, la investigación estética de Dicken Castro estuvo ligada, desde el comienzo, a la recuperación de referentes locales —en arquitectura, por ejemplo, rescata la conexión del ladrillo con tradiciones artesanales de construcción, así como el estudio y uso de la guadua, el adobe y otros materiales naturales del paisaje colombiano—. Elementos como la artesanía, la gráfica de los buses y la recuperación de los rodillos precolombinos son algunos de los temas que nutrieron su práctica en el campo del diseño gráfico.

Paralelo a ello, está el diseño entendido desde el racionalismo. Su formación como arquitecto especializado en urbanismo permite entender su interés por la retícula, la simplificación y la abstracción, que son los principios fundamentales del pensamiento moderno y racionalista en el diseño. Sin embargo, hay piezas que, aunque coherentes con esa forma de operar, vale la pena revisar: los logos tridimensionales exhibidos en la Biblioteca Luis Ángel Arango en 1970.

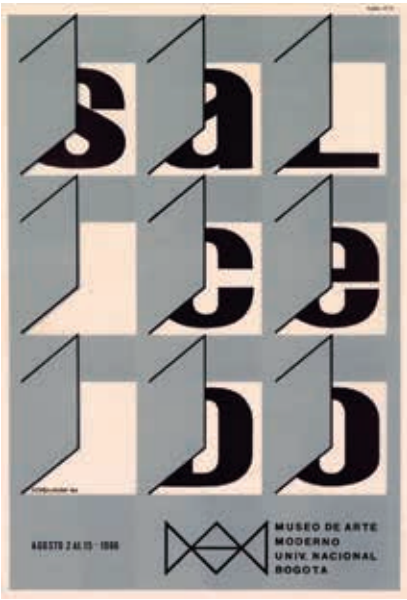
Estas piezas fueron un experimento estético, que puede entenderse como un ejercicio de construcción de una idea. En este caso, los identificadores se trazaron a partir de una geometría estricta, que el arquitecto pudo ver después como volúmenes escultóricos, prismas y formas puras. Podría pensarse que su preocupación se enmarca en un discurso de validación del diseño como arte, tal como lo señala Fredy Chaparro. La exposición planteaba un reto en medio de las discusiones sobre la definición y valorización de la práctica del diseño: estos logos a escala humana pierden toda funcionalidad y se convierten en piezas de galería, dejan de ser elementos funcionales y comunicativos para convertirse en un planteamiento estético puro. Recuerdan los logos escultóricos de Paul Ibou, diseñador belga que empezó a fabricar esculturas públicas a mediados de los años sesenta a partir de sus logos de inspiración geométrica.

Las obras de Dicken Castro son esculturas minimalistas fabricadas para la exposición. Se trata de diseños para esculturas, sólidos geométricos de colores que, además, se enmarcan preciosamente en los espacios de la Luis Ángel Arango, donde la cuadrícula del techo parece haber salido también de un papel milimetrado en el que, como por arte de magia, todo lo plano se convierte en volumen.

⁻⁵ Entre 1963 y 1975, Arnulf realizó varios portafolios de grabados en serigrafía de ediciones limitadas a partir de piezas de orfebrería precolombinas. En 1963 ilustra *Historia del traje en Colombia* - 60 serigrafías originales - Ediciones Sol y Luna.



- 1 Lado A, disco *La Negra Grande de Colombia*
Diseño: **David Consuegra**
Impresión offset, 18,5x18 cm, 1968. Archivo David Consuegra.
- 2 “El diseño tipográfico en el arte popular”, publicado en *Arte en Colombia* N°6
Diseño: **David Consuegra**
Impresión offset, 27,5x42 cm, 1978.
- 3 Cartel exposición de Teresa Cuéllar en el Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **David Consuegra**
Impresión offset, 33x23 cm, 1966. Archivo David Consuegra.
- 4 Cartel exposición de Bernardo Salcedo en el Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **David Consuegra**
Impresión offset, 33,2x23 cm, 1966. Archivo David Consuegra.
- 5 Cartel exposición de grabados de José Guadalupe Posada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **David Consuegra**
Impresión offset, 33x23 cm, 1966. Archivo David Consuegra.
- 6 Cartel exposición de Álvaro Barrios en el Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **David Consuegra**
Impresión offset, 34,5x24,5 cm, 1967. Archivo David Consuegra.





7

- 7 Lado B, disco *La Negra Grande de Colombia*
Diseño: **David Consuegra**
Impresión offset, 18,5x18 cm, 1968. Archivo David Consuegra.
- 8 Serie *Diseño tipográfico en el arte popular*
David Consuegra
Fotografía análoga color, diapositiva 35mm, 1976-1979. Archivo David Consuegra.

144



8

- 9 Cartel *Ciclo Andrei Rubliov*, Cinemateca de Bogotá
Diseño: **Marta Granados**
Impresión offset, 70x50 cm, ca.1985. Cinemateca de Bogotá
- 10 Disco *Los símbolos nacionales* - Colcultura
Diseño: **Marta Granados**
Impresión offset, 20,3x20 cm, 1979.
- 11 Cartel película *Rodrigo D. No Futuro*
Diseño: **Marta Granados**
Impresión offset, 95,5x68 cm, 1990. Cinemateca de Bogotá
- 12 Cartel película *La paga*
Diseño: Sin registro
Serigrafía sobre papel, 44,6x32,5 cm, 1962. Cinemateca de Bogotá
- 13 Cartel película *El río de las tumbas*
Diseño: **Georges Arnulf**
Impresión offset, 100x70 cm, 1964. Cinemateca de Bogotá



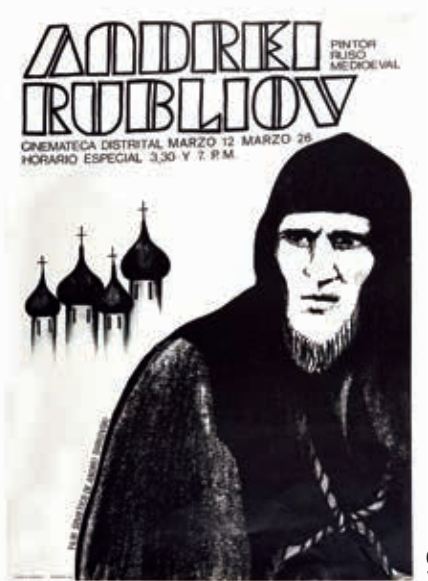
11



12



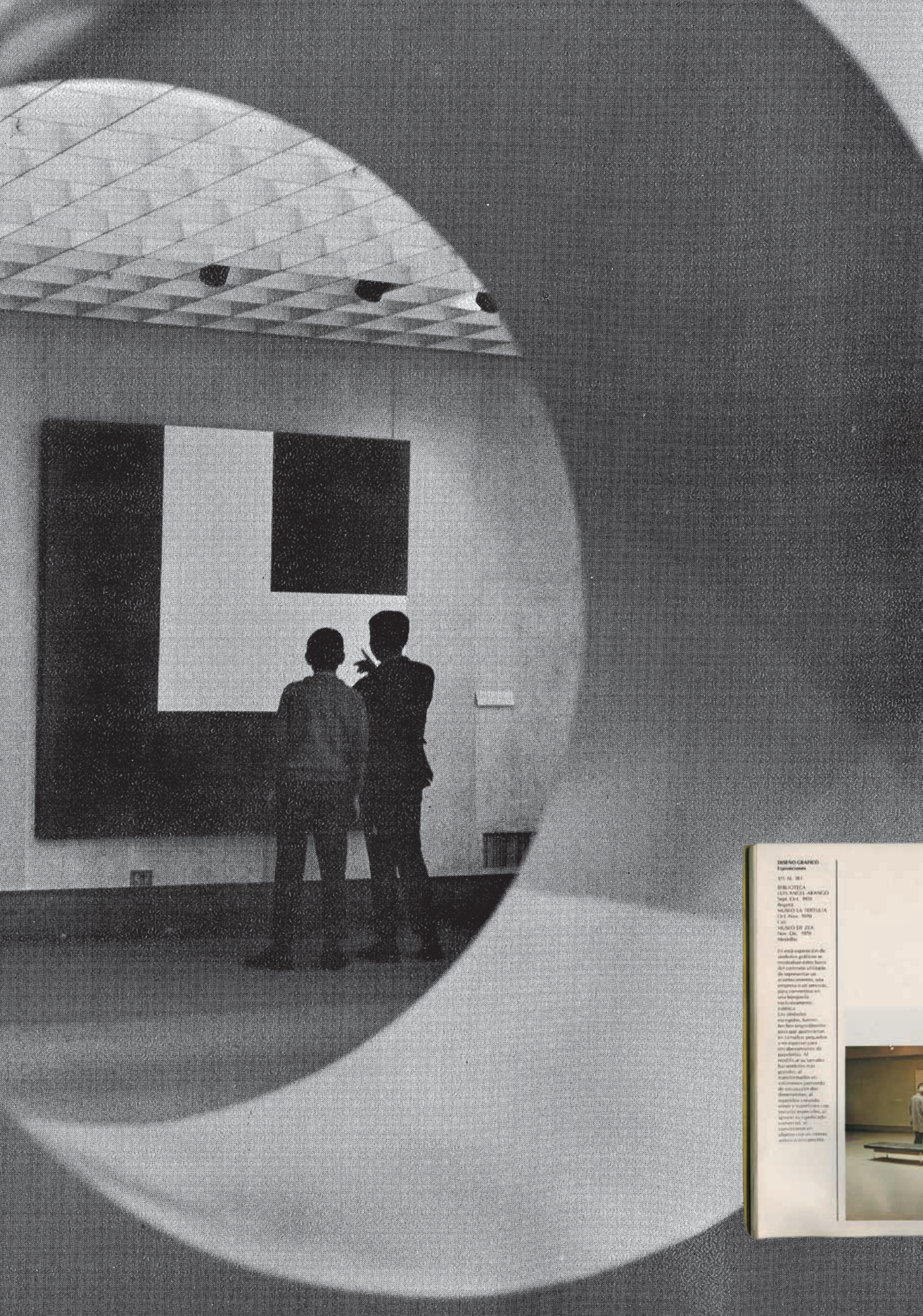
13



9



10



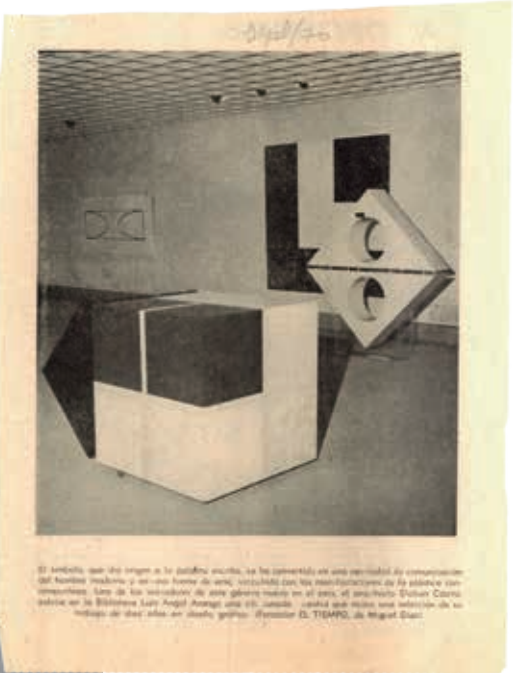
15



16



18



17



19

- 14-16 Vista de la exposición *Simbolos* de Dicken Castro en la Biblioteca Luis Ángel Arango
Efraín García (Egar)
Fotografía análoga 35mm, 1970.
- 17 Fotografía sobre la exposición *Simbolos* de Dicken Castro publicada en *El Tiempo* 1970. Archivo vertical Biblioteca Luis Ángel Arango.
- 18 ¿Soy un bus y usted que?
Dicken Castro
Políptico de 16 componentes, impresión offset, 34x37 cm c/u, 2003. Museo La Tertulia.
- 19 Libro *Forma viva: El oficio del diseño* Dicken Castro
Diseño: Dicken Castro
Impresión offset, 23x25 cm, 1980.

Diseñadores de instituciones

David Consuegra empieza a trabajar con el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAM) hacia 1963. Aca-baba de regresar a Colombia des-pués de terminar sus estudios en Estados Unidos y estar en contacto directo con los pensadores del dise-ño moderno. Desarrolló toda una

línea visual, desde el símbolo, hasta la identidad gráfica de carteles, invitaciones y publicaciones del museo. Marta Traba, la directora de la institución museal, le ofreció un espacio de confianza, algo que no es tan frecuente como se quisiera en el campo del diseño.

En ese espacio de apertura creativa, Consuegra tuvo libertad para proponer soluciones innovadoras y experimentales. A pesar de la precariedad —pocas tintas, formatos pequeños, tirajes cortos—, le fue posible explorar al máximo las posibilidades de los medios. Esta afortunada coincidencia facilitó el desarrollo de un lenguaje gráfico original y eficaz, y es un ejemplo paradigmático de alianzas afortunadas entre diseñadores e instituciones.

Hay antecedentes históricos importantes que muestran el resul-tado poderoso de esta sinergia. Uno de estos casos es el de Sergio Trujillo Magnenat y su vinculación con la Biblioteca Nacional en la sección de publicaciones, citado en uno de los capítulos anteriores.

Un poco más atrás en el tiempo, hay otro tipo de antecedentes conocidos, como el de Alberto Urdaneta en el *Papel Periódico Ilustra-do* o el de Alfredo Greñas en *El Zancudo*, y otros menos conocidos, como el de Marco Tobón Mejía y Francisco Antonio Cano en la re-vista *Literatura y Arte*, o el de Ricardo Rendón en *Panida*. Se trató de proyectos culturales y periodísticos en los cuales el artista formaba parte del desarrollo y la concepción de la publicación, más cercanos a la figura de editor / diseñador.

En todos estos casos, el artista, además, depura el mensaje que comunica. Como dice Lucas Ospina sobre el trabajo de David Con-suegra en el MAM:

Esta labor creativa de Consuegra contaminaba por extensión la imagen del museo, mostraba a esa incipiente institución como el lugar por excelencia para la interpretación de las obras; como un sitio capaz de leer y releer sus contenidos acorde al ánimo y subjetividad de cada intérprete, incluido el joven diseñador al que su directora, Marta Traba, le había dado carta blanca para que pusiera en práctica su talento (y lo firmara como obra). Los diseños hechos por Consuegra para el Museo de Arte Moderno revelaban que las exposiciones comenzaban antes de la inauguración, en sus impresos, y una vez terminadas quedaba un eco gráfico de ellas, unos corchetes de diseño que eran un buen augurio para determinar y medir el valor de la experiencia propuesta por el curador (una feliz conjunción que en su *modus operandi* evoca, por ejemplo, los créditos hechos por Saul Bass para las películas de Alfred Hitchcock)¹.

Consuegra trabajaba con jóvenes asistentes y armó un taller de serigrafía para producir los afiches. Es un ejercicio curioso de diseño y producción simultánea, que le permite tener el control casi absoluto del resultado final. Como un maestro en su taller, el artista creó un cuerpo de trabajo que puede considerarse uno de sus proyectos gráficos más destacables. La colaboración de Consuegra con Marta Traba y el museo se extendió durante casi cinco años. Con la salida de la directora, terminó este entorno ideal y se cerró un ciclo creativo.

Gloria Zea, la directora entrante del MAM, venía de trabajar en Colcultura, otra importante institución cultural de la época, y continúa con esta tradición. Durante su gestión, son varios los diseñadores destacados que trabajan en la imagen del museo en publicaciones e impresos. Pueden citarse ejemplos como el de Marta Granados, quien produce algunas de sus piezas más memorables, entre las que se encuentran los catálogos y afiches para la exposi-ción de Feliza Bursztyn en 1974. Allí desarrollaron sus propuestas gráficas artistas como Carlos Rojas, Gustavo Zalamea, Luis Fernando Zapata, el colectivo Taller 4 Rojo y, en los años noventa, diseñadores como Camilo Umaña y Carlos Duque.

Es una época en la que es natural la cercanía entre creadores visuales y museos. En Cali está el caso del Museo La Tertulia, que desde la década de los setenta establece un vínculo con Dicken Cas-tro, a quien comisiona el logo del museo y otro tipo de tareas, como jurado y asesor de la institución. Castro figura también como artista invitado a exponer su obra en 1970.

En Medellín es importante la figura de Alberto Sierra, que forma parte del grupo de fundadores del Museo de Arte Moderno de Mede-llín (MAMM) y se encarga del logo, las publicaciones y las piezas pro-mocionales. El caso de Sierra y su relación con el diseño es particular: formado como arquitecto —al igual que Dicken Castro—, se acerca a la práctica del diseño gráfico como profesor en el Instituto de Artes, en la Universidad Nacional² y en la Universidad Pontificia Boliva-riana —como figura en el currículo que aparece en el catálogo de la primera Bienal de Artes Gráficas de Cali, en 1971, en la que participa con el diseño de la *Revista Ingeniería, Arquitectura y Construcción*—.

Sierra crea un estilo particular en las piezas de comunicación para las exposiciones de la galería La Oficina, en las cuales son identificables los bloques justificados de texto, la escogencia fre-cuente de mayúsculas sostenidas y un cuidadoso uso de la retícula. Las composiciones de contrastes extremos le permiten desarrollar variaciones sobre una pieza de comunicación tan sencilla como una invitación en formato postal. Son recurrentes juegos de sentido entre la cara y el envés de la pieza, así como la inversión de las letras, pro-poniendo así una lectura al revés de los textos. En 1978 edita y dise-ña la *Re-vista*, publicación paradigmática por su aporte a la crítica del arte y la arquitectura —aunque no es particularmente arriesgada en términos de diseño, sí lo es en cuanto a su contenido—.

Durante varios años, la mayoría de los impresos del MAMM son concebidos y diseñados por Sierra, quien funge simultáneamente de curador y diseñador del museo. Como lo reseñó Camilo Umaña en 1984, en una de sus afiladas columnas de crítica sobre diseño en la revista *Semana*, el catálogo de la exposición sobre Débora Arango es una pieza sofisticada en términos de diseño y edición. En una apretada diagramación de columnas estrechas, Sierra logra dar un giro a la obra de la pintora al incluir, cerca de las imágenes, los comentarios de prensa de la época, en formato casi facsímil. El contraste entre reproducciones en color y una especie de *kodolith* o alto contraste de los periódicos, más las notas contemporáneas, plantea un juego a varias voces interpretado hábilmente en términos de diseño. No son tantos los ejemplos de proyectos de catálogos extensos realizados por Alberto Sierra, pero este, en particular, tiene varios niveles de lectura y de participación, pues Sierra cumple las labores de curador, editor y diseñador.

El hecho de que Débora haya decidido entregar al MAMM gran parte de su legado se debe, en parte, a la gestión de Sierra, pues gracias a él ocurre el redescubrimiento de la obra de la artista en ese momento. Su papel como diseñador, al estar vinculado a su práctica como curador e investigador visual, se complejiza y enriquece: se puede decir que su hacer como diseñador se inscribe en un proyecto más amplio como gestor cultural y crítico, en el cual la producción de piezas de divulgación forma parte de una estrategia extensa de visibilización y comunicación.

Durante los años ochenta, Sierra también es el autor de varias piezas gráficas asociadas a exposiciones, como afiches, catálogos e invitaciones para el Centro Colombo Americano de Medellín, a la vez que produce piezas para otras instituciones y eventos. El cartel realizado en 1986 para el Seminario de Diseño Industrial y Gráfico, en el MAMM, aún deslumbra por la actualidad del diseño, con el uso de íconos divertidos, precursores de *emojis* y *stickers*. También diseña otro afiche, con un fino sentido del humor, para el Encuentro del Campo Freudiano en Colombia, en 1989, con un formato extre-mo, muy horizontal, apaisado, que juega con la idea de paisaje y de campo, y potencia el mensaje con un *collage* hecho con más de 150 figuras de Sigmund Freud.

Existe otro ejemplo de un arquitecto que incursiona en el campo del diseño: se trata de Eric Witzler, norteamericano que llega a Colombia a inicios de los años setenta y comienza a trabajar como diseñador para el Centro Colombo Americano. En sus memorias, *My*

^{–1} Lucas Ospina, “David Consuegra, ornamento sin deli-to”. *David Consuegra: pensamiento gráfico* (Bogotá: Editorial Tangrama, 2009).

^{–2} María Wills Londoño, *Los cuatro evangelistas. Los cuatro hombres que cambiaron el arte en Colombia* (Bogotá: Editorial Critica, 2018).

Way: A South Texas Rancher in the Diplomatic Service of the United States, Ernesto Uribe, encargado del Colombo Americano durante esos años, describe cómo, en un momento de crisis de la institución debido al desorden administrativo y los malos manejos, llega a su oficina, en 1975, un diseñador profesional que ofrece sus servicios para empezar a darle una nueva cara a la institución.

El Colombo Americano se encontraba en pleno proceso de transformación. Uribe cuenta que una de las primeras iniciativas de Witzler fue hacer unos grandes murales con colores vivos, al estilo de los *super graphics*, de moda en Estados Unidos, que consistían en intervenciones a gran escala de naturaleza muy gráfica y formas geométricas. Este ejercicio le dio enorme visibilidad, como se registra en una nota de prensa de *El Periódico*³ en 1975. Siendo estudiante de arquitectura en Princeton, Witzler tuvo entre sus profesores a Louis Kahn, y una amplia perspectiva de la profesión le permitió entrar rápidamente en el mundo del diseño gráfico.

Su rol en el Colombo comenzó con un ejercicio de identidad visual del edificio y se extendió a otras áreas. Además de arquitecto y diseñador de los espacios expositivos, empezó a diseñar los impresos hasta convertirse en editor y coordinador de proyectos. Para la paradigmática muestra “Videoarte”, en 1976, construyó *El cilindro*, una intervención espacial para apoyar la exhibición de videos, la cual se constituyó como eje de la muestra. También se involucró en una exposición de Hernán Díaz sobre Nueva York, que tuvo un despliegue museográfico inusitado. Su interés por la fotografía derivó en una muestra fotográfica de la arquitectura contemporánea en Colombia que lo llevó a un proyecto investigativo más grande: *Aspectos de la arquitectura contemporánea en Colombia*, de 1977, dirigido por los arquitectos Alberto Saldarriaga y Lorenzo Fonseca, este último editor de la revista Proa.

Al revisar la producción de Witzler, en términos visuales, puede identificarse una mirada compleja sobre los proyectos gráficos. Es evidente una sensibilidad particular a los materiales, pues usa papeles, soportes, sistemas de encuadernación y tintas de manera muy experimental. Vale la pena destacar algunos de sus catálogos. Para una exposición sobre el *art déco*, empleó una gran variedad de pliegues y troques, y cargó la pieza de valor objetual. Sucede algo similar con publicaciones como la del fotógrafo Abdú Eljaiek sobre Estados Unidos, con los folletos bimestrales de programación cultural del Colombo, o el catálogo de Ceroli⁴, en papel kraft troqueado, con el perfil del artista en todas las páginas e impreso en una base con tinta blanca como fondo de las fotografías para permitir el contraste sobre papel rústico.

Arte popular en el Colombo es una de sus publicaciones más extrañas y arriesgadas. Witzler usó papel periódico a una tinta, y reprodujo titulares amarillistas combinados con textos sobre piezas de arte popular de China, India y Colombia, en un formato alargado, poco frecuente, y cosido con ganchos por encima, lo cual le da a la pieza un aire irreverente y combativo, no exento de ironía.

Dentro de su producción, es posible percibir un gusto por la esgocencia de tipografías que están de moda, entre las cuales pueden identificarse Optima, de Hermann Zapf, para el cuerpo de texto en varias de las publicaciones, así como un magistral uso de Avant Garde, diseñada por Herbert Lubalin, utilizada en la portada del catálogo para la exposición de Eduardo Ramírez Villamizar. En esta última, la alineación en tres renglones de la letra A saca provecho del juego tipográfico asociado al nombre del artista, en relación con la geometría de sus obras.

Otra de las particularidades del trabajo de Witzler y del estudio Trígrama (con Witzler como director creativo, Eccehomo Rojas y Omaira Abadía como asistentes) es un manejo cuidadoso de la fotografía como uno de los elementos del diseño. Es evidente el cuidado en el control de la imagen: al fotógrafo Ricardo Gamboa,

a quien se comisionó, en algunos casos, el registro de las piezas que se iban a reproducir en los catálogos, se le invitó a formar parte del equipo. Llama la atención, en particular, el catálogo para “Cerámica precolombina tumaco”, exposición que se llevó a cabo en 1976. En una decisión estética arriesgada, todas las figuras se fotografiaron en condiciones controladas de luz, produciendo un alto contraste expresivo, con un efecto dramático para exagerar la fisonomía y la textura de las piezas. Aunque la idea es un experimento estético atrevido, el concepto original terminó desdibujándose por fallas en la imprenta y problemas técnicos en la reproducción mecánica de las imágenes.

Durante los años setenta también se destaca el trabajo de Benjamín Villegas, arquitecto de formación, como Castro, Sierra y Witzler. Empezó a trabajar muy joven para Colcultura, donde se encarga de los logos, va entrando en el espacio de la identidad corporativa y concibe la imagen de la Biblioteca de Autores Colombianos y la revista *Lámpara*, a la que invitan a artistas que se ocupan de las carátulas o de las ilustraciones interiores. En la tercera Bienal de Cali, Villegas participa con una pieza relativamente poco común para la época: un interesante alfabeto, compuesto de trazos geométricos modulares, creado en 1973 para la Exposición Mundial de Flores⁵.

En algunos de sus trabajos de esos años, Villegas comparte con Consuegra, Castro y Sorzano el uso de una línea geométrica y austera. Posteriormente, hacia la década de los ochenta, en la ardilla de Concasa, por ejemplo, o en el caballo de Granahorrar, se distancia de la geometría al incorporar el tema de los animales como identificador. Poco conocidas son sus propuestas de carteles para campañas políticas de los años setenta, entre las cuales se encuentra una para Alfonso López, de 1974; otra para Elvira Cuervo de Jaramillo, candidata por el Partido Conservador para el Concejo de La Calera, y finalmente, para completar el abanico político, otra para el candidato de la Unión Nacional de Oposición en cabeza de lista. Su radio de acción es amplio e incluye varios informes financieros desarrollados hacia la década de los ochenta con la marca de Villegas & Asociados.

Después de trabajar para diferentes tipos de organizaciones e instituciones, inicia su labor como editor al frente de Villegas Editores, que se consolida a mediados de la década de los ochenta. En 1986 edita el libro sobre Débora Arango para el Museo de Arte Moderno de Medellín MAMM, en el que se retoman algunos de los postulados gráficos planteados por Alberto Sierra un par de años atrás, al incorporar las notas de prensa como un tema visual e histórico, produciendo esta vez un libro más ambicioso en términos de formato y acabados.

Por esa época, Diego Amaral regresa a Colombia, después de haber estudiado en Brown University, y se convierte en uno de los pioneros del diseño asistido por computador. Son inolvidables las *Gacetas* de Colcultura que, entre 1989 y 1993, inician una nueva época gracias a él⁶. La nueva *Gaceta* es una publicación arriesgada, lo cual produjo asombro y resistencia a la vez. La revista se puede describir como inolvidable por su potente apuesta visual, pero también por haberse convertido en un reto para las bibliotecas debido a su formato extragrande, que no casaba con el tamaño estandarizado de los estantes comunes.

Para las páginas interiores de la *Gaceta* de Colcultura se utilizó un papel satinado, compensado al imprimir a una tinta —la policromía se reservó para las carátulas—. Es evidente el uso del computador en diagramaciones atrevidas para nuestro contexto. Son frecuentes los montajes digitales y el uso de efectos de Photoshop. El paso de Diego Amaral por las instituciones culturales fue breve, pero dejó marca. Luego se encargó de la imagen de la revista *Número* y, más adelante, en su trabajo para empresas del sector privado,

produjo libros de lujo y corporativos, y un proyecto más personal en el campo de la fotografía.

La práctica de Amaral tiene ciertas similitudes con la de Carlos Duque, quien regresa al país a mediados de los años setenta, tras estudiar en Estados Unidos, y se enfoca en procesos de edición y producción de imagen por computador. El trabajo de Duque con instituciones culturales se asocia al mundo del teatro. En las décadas de los setenta y ochenta elaboró carteles icónicos para obras de varias compañías, como el teatro La Candelaria, el teatro Nacional, el Teatro Experimental de Cali (TEC) y el Teatro Popular de Bogotá (TPB). En todos ellos desarrolla hábilmente relaciones entre texto e imagen, con un tono de gran eficacia comunicacional, más próximo, en ocasiones, al lenguaje de la publicidad, muy propio del cartel y, probablemente, actuando más como director creativo. Duque continúa trabajando en carteles para eventos culturales ocasionalmente, pero su nombre es más conocido dentro del mundo del manejo de imagen por su aporte como asesor y fotógrafo para campañas políticas.

El caso de Camilo Umaña es único dentro del ámbito de las publicaciones culturales. Complementa su formación en sociología con la práctica del diseño autodidacta en Colcultura y, posteriormente, con estudios en Inglaterra en una escuela técnica, la London School of Printing. Durante su estancia en Europa aprovecha para visitar imprentas, talleres y fundiciones, colecciona una importante biblioteca sobre el saber de las letras y su historia, y recoge un conocimiento que lo convierte en el primer gran erudito en tipografía del país. Su trabajo, especialmente a partir de los años ochenta y noventa, muestra un refinado ojo, experto en diseño tipográfico.

Su trabajo editorial se puede dividir en dos grupos: los libros de texto y los catálogos de arte. En el primer grupo entran las colecciones de literatura de Norma, donde el fuerte es el desarrollo de una caja tipográfica ideal para favorecer la lectura, con una visión bastante tradicionalista del oficio. El segundo grupo lo componen piezas más experimentales, donde la tipografía tiene más escalas —desde grandes titulares hasta microdetalles— y elementos como los márgenes o las imágenes ofrecen posibilidades creativas⁷.

Umaña realiza piezas de naturaleza experimental para el Departamento Editorial del Banco de la República, para el Ministerio de Cultura y para el Museo Nacional de Colombia, entre otras instituciones. Decía que le gustaba diseñar catálogos porque, a diferencia de los libros, le daban un espacio de libertad: “Los libros tienen un rigor que lo obliga a uno a estar constreñido a la tradición, en el mejor sentido de la palabra; en cambio, el catálogo es una pieza experimental, y en la medida en que uno más experimente, mejor, dentro de ciertas reglas, claro, cuidando la legibilidad y lo esencial”⁸.

El trabajo de Umaña es único en el país por otra razón: su columna de crítica de diseño en la revista *Semana*, entre 1983 y 1985. En este conjunto de textos, Umaña despliega su conocimiento técnico sobre el oficio, discute sobre desacertadas decisiones acerca de tipos de letra, márgenes, problemas en las encuadernaciones y acabados, despilfarros institucionales y posturas egocéntricas de algunos diseñadores. Más allá de esto, sin embargo, hay consideraciones de fondo sobre los propósitos de la edición y su relevancia, y una comprensión de que las decisiones técnicas exceden la práctica del diseño y afectan también los contenidos. Esta es una mirada de editor —aunque Umaña nunca se adjudica ese título—, que entiende lo gráfico desde una perspectiva amplia, compleja y rica. Es una lástima que Umaña no hubiera tenido una vinculación más estrecha con la academia, lo que se explicaría —aparte de su singular personalidad— por el hecho de que fue uno de los diseñadores editoriales más prolíficos de la época.

Para cerrar la década de los noventa, hay que mencionar el trabajo para instituciones culturales de Susana Carrié, Camila Cesarino,

Orlando Beltrán y Fredy Chaparro, por citar solo algunos de los nombres de diseñadores que produjeron proyectos impresos interesantes. Las dos primeras comparten el ser de origen de países con una potente tradición gráfica en Latinoamérica. Susana Carrié nació en Venezuela y realizó estudios en Italia. Camila Cesarino es arquitecta de la Universidad de São Paulo (Brasil), donde se ha formado un grupo de arquitectos que terminaron siendo pioneros del diseño gracias a la reconocida tradición de esa facultad de incorporar asignaturas y maestros estrechamente ligados al diseño gráfico.

El trabajo de estos cuatro diseñadores se inscribe en la transición de la profesión a los procesos asistidos por computador, pero el inicio de su formación se produce en los ochenta, cuando aún son más frecuentes los procesos analógicos. Fredy Chaparro y Orlando Beltrán hacen parte de los diseñadores formados en la escuela de la Universidad Nacional, con presencia de maestros y pioneros como Castro, Granados y Consuegra, en particular. En los cuatro casos, se trata de profesionales cercanos al mundo de la cultura, un lugar especialmente prometedor para un diseñador, por el tipo de proyectos que pueden desarrollarse, tales como catálogos de arte, diseño museográfico, carteles para teatro o cine e identidad para eventos.

En el trabajo de Susana Carrié hay cierta experimentación simultánea con la fotografía, como en la identidad para la IV Bienal de Arte del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1994) y en el catálogo para el 37 Salón Nacional de Artistas (1998). En estas piezas hay una elaboración del discurso por medio de la manipulación y colorización de la imagen fotográfica, en la cual se insertan con elegancia tipografías en movimiento.

En las publicaciones de Camila Cesarino para el ámbito de la cultura —en instituciones como el Banco de la República, el Museo Nacional y editoriales académicas y comerciales, así como de literatura infantil y juvenil— puede verse una especial atención a la tipografía.

Fredy Chaparro se mueve en un espacio similar: crea logos y símbolos, desarrolla museografía para exposiciones y es frecuente colaborador de publicaciones, catálogos e invitaciones para galerías y museos. Su trabajo se destaca por su labor investigativa: ha profundizado en la historia del diseño en el país y en su consolidación, enfocada en el legado de sus maestros. Chaparro ha abordado el entorno de la profesión en los años ochenta y noventa, los Salones OP y revisó las conexiones de la Escuela de Bellas Artes de finales del siglo XIX con los orígenes de la Escuela de Diseño y las transformaciones en la definición de la profesión a través de los programas académicos⁹.

Orlando Beltrán trabajó durante varios años en la oficina de Dicken Castro. Allí fue el motor de proyectos asociados a diseño gráfico, entre los que se encuentran algunos símbolos, señalética y museografía —de naturaleza muy experimental por el tipo de soportes y soluciones técnicas—. Posterior a su trabajo en la oficina de Dicken realizó también proyectos editoriales, museográficos y comerciales como unas de las primeras cartas del restaurante Crepes & Waffles y la exposición sobre el escritor Álvaro Mutis en la Biblioteca Nacional de Colombia. En las últimas décadas, Beltrán se ha enfocado en la docencia y en investigación, recuperó la producción de Camilo Umaña como columnista sobre diseño: *las quincenas tipográficas* y otros documentos inéditos.¹⁰.

^[3] Miércoles, 31 de mayo de 1972.

^[4] Mario Ceroli, artista y escenógrafo italiano. Durante los años sesenta y setenta, usó en su obra la idea de las siluetas recortadas.

^[5] Es de anotar que Antonio Grass también participa con

^[6] Es de anotar que Antonio Grass también participa con los bocetos para un alfabeto experimental que involucra un conjunto de piezas tipográficas escultóricas en la segunda Bienal, celebrada en 1973.

^[7] La Gaceta existe desde 1976 y pasa por distintas épocas.

^[8] Camilo Umaña, en entrevista con Bernardo Hoyos en 1997: https://www.youtube.com/watch?v=DFQOSgFdpk8

^[9] Colección Milenio, en los años noventa, y La Otra Orilla, en el 2000.

^[10] Fredy Chaparro Sanabria, “Enseñar, publicar, exponer: estrategias para la inserción del diseño gráfico en Colombia” (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, 2012).

^[11] Ver Orlando Beltrán, “Reflexiones y comentarios en torno a la hemerografía del diseñador Camilo Umaña”. Trabajo realizado durante el año 2014. Sabático concedido por la Universidad Nacional de Colombia.



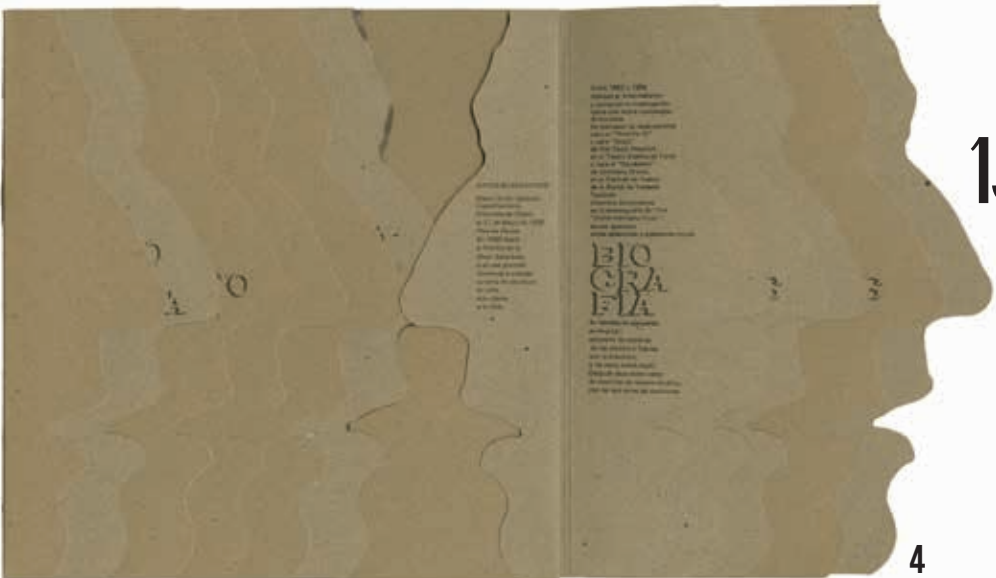
1



2



3



4

152



5



1 Catálogo exposición "Homenaje a Edison".
Centro Colombo Americano, Bogotá
Diseño: **Eric Witzler / Trigrama**
Impresión offset, 24x25 cm, 1978.

2 Programación Centro Colombo Americano,
Bogotá (abril)
Diseño: **Eric Witzler**
Impresión offset, 15x19,5 cm, 1978.

3 Programación Centro Colombo Americano,
Bogotá (julio)
Diseño: **Eric Witzler**
Impresión offset, 15x19,5 cm, 1978.

4 Portada y páginas interiores del catálogo
de la exposición "Mario Ceroli". Centro Colombo
Americano, Bogotá
Diseño: **Eric Witzler / Trigrama**
Impresión offset, 24x24cm, 1977.

5 Portada y páginas interiores del catálogo
de la exposición "Arte Popular". Centro Colombo
Americano, Bogotá
Diseño: **Eric Witzler / Trigrama**
Impresión offset, 48x24,5 cm, 1977.

6 Portada y páginas interiores del catálogo
de la exposición "EEUU en la lente de Abdú Eljaiek".
Centro Colombo Americano, Bogotá
Diseño: **Erick Witzler / Trigrama**
Impresión offset, 22x20 cm, 1974.

7 Portada y páginas interiores del catálogo
de la exposición "Art-Déco". Centro Colombo
Americano, Bogotá
Diseño: **Eric Witzler / Trigrama**
Impresión offset, 24x23,5 cm, 1975.

8 Portada y páginas interiores del catálogo
de la exposición "Tumaco La Tolita". Centro Colombo
Americano, Bogotá
Diseño: **Eric Witzler y Ricardo Gamboa / Trigrama**
Impresión offset, 24x24 cm, 1975.

9 Catálogo exposición "Una ciudad New York",
de Hernán Díaz y Rafael Moure. Centro Colombo
Americano, Bogotá
Diseño: **Eric Witzler y Omaira Abadía / Trigrama**
Impresión offset, 24x23,5 cm, 1976.



7



8



9



6

153

10 Cartel “Cuarta Bial de Arte de Medellín”
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 70x100 cm, 1981. Museo La Tertulia.

11 Portada y páginas interiores del catálogo de la exposición “Débora Arango 1937-1984”
Museo de Arte Moderno de Medellín
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 24x22 cm, 1984.

12 Invitación exposición “II Bial de Video MAMM”
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 12x17 cm, 1988.
Archivo Beatriz González.

13 Invitación exposición “Medellín-Contexto”
Galería de la Oficina
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 12x16,5 cm, 1991.
Archivo Beatriz González.

14 Cartel exposición “Once artistas antioqueños”
Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 50x25 cm, 1975.
Archivo Beatriz González.

15 Catálogo “Medellín en el MAMM 1986”
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 23,5x21,5 cm, 1986.

16 Invitación exposición de Patricia Bonilla en la Galería de la Oficina
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 11,2x12,3 cm, 1981.
Archivo Beatriz González.

17 Catálogo exposición “Muestra Nacional de Diseño Industrial y Gráfico” Museo de Arte Moderno de Medellín
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 23,5x21,5 cm, 1986.

18 Catálogo “Medellín en el MAMM 1984”
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 24,5x21,5 cm, 1986.

19 Invitación exposición de Diego Ángel en la Galeríade la Oficina
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 12,5x17,5 cm, 1982.
Archivo Beatriz González.

20 Cartel exposición “Muestra Nacional de Diseño Industrial y Gráfico” Museo de Arte Moderno de Medellín
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 70x50 cm, 1986. Biblioteca Nacional.

21 Campaña educativa
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 13,7x13,7 cm, 1973. Archivo José Ruiz.

22 Catálogo exposición de Juan Camilo Uribe en la Galería de la Oficina
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión offset, 28x46 cm (abierto), 1974.
Archivo Beatriz González.



12



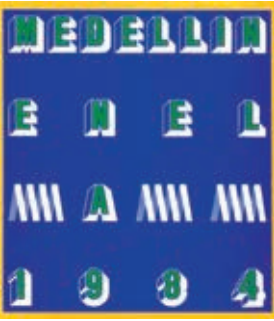
13



15



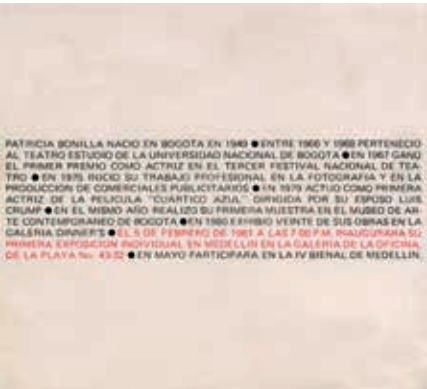
17



18



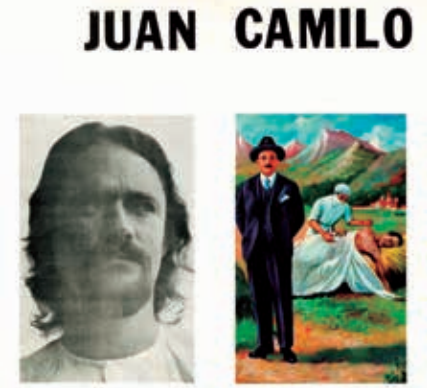
14



16



19



EXPOSICION

22

154



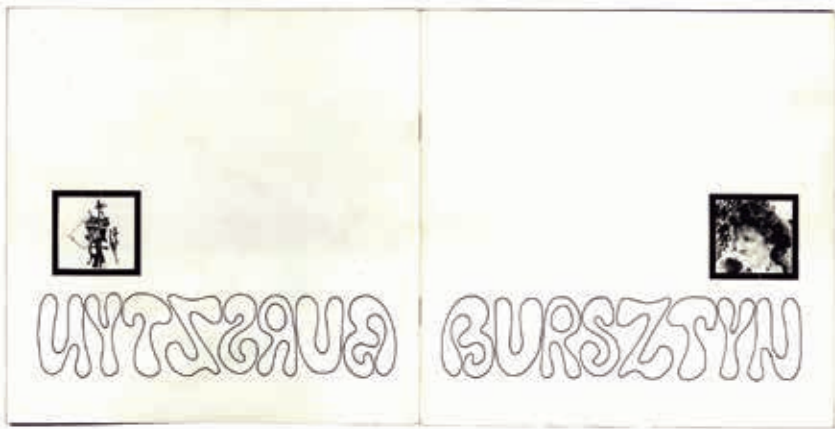
10



20



21



- 23-24 Portada y páginas interiores del catálogo de la exposición de Feliza Bursztyn en el Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **Marta Granados**
Impresión offset, 24x23 cm, 1974. Archivo vertical Biblioteca Luis Ángel Arango
- 25 Cartel exposición Feliza Bursztyn en la Galería de La Oficina
Diseño: **Alberto Sierra**
Impresión en serigrafía sobre aluminio, 64x56 cm, 1977. Museo La Tertulia
- 26 Cartel exposición Feliza Bursztyn en el Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **David Consuegra**
Impresión offset, 70x50cm, sf.

23

156



27



28



29

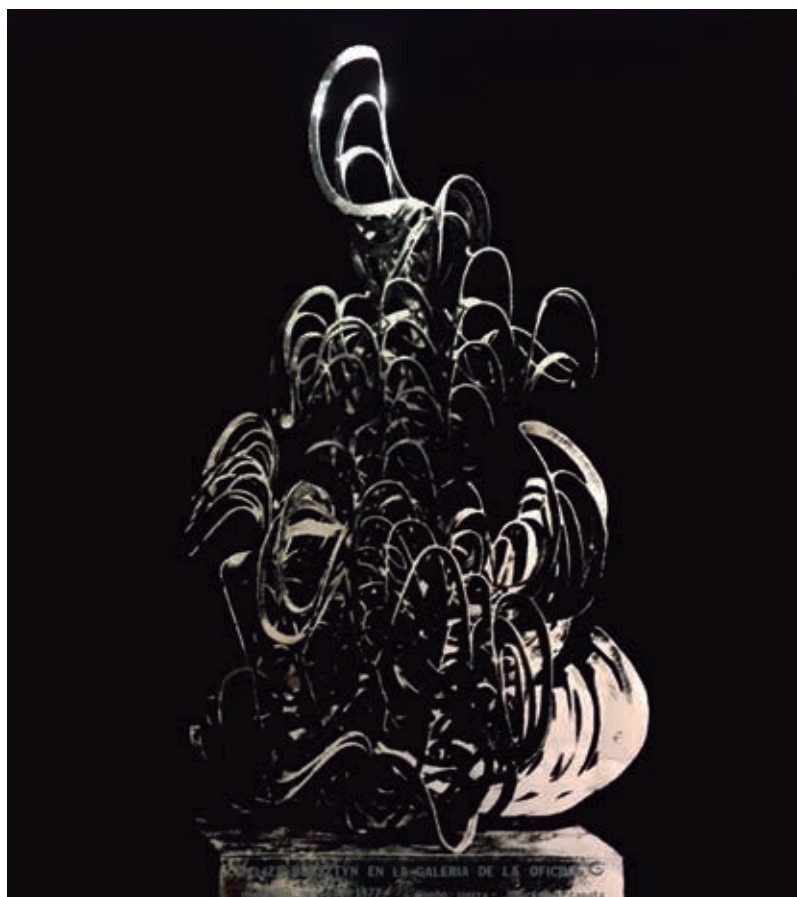
157



30



31



25

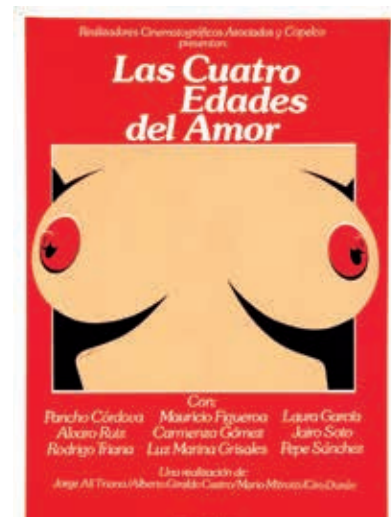


26

- 27 Cartel obra de teatro *Los diez días que estremecieron al mundo*
Diseño: **Carlos Duque**
Impresión offset, 70x50 cm, 1978. Archivo Carlos Duque
- 28 Cartel obra de teatro *Bent (desviado)*
Diseño: **Carlos Duque**
Impresión offset, 70x50 cm, 1984. Archivo Carlos Duque
- 29 Cartel obra de teatro *Guadalupe años 50*
Diseño: **Carlos Duque**
Impresión offset, 70x50 cm, 1975. Archivo Carlos Duque
- 30 Cartel obra de teatro *El Metro*
Diseño: **Carlos Duque**
Impresión offset, 70x50 cm, 1968. Archivo Carlos Duque
- 31 Cartel película *Gamin*
Diseño: **Carlos Duque**
Serigrafía sobre papel, 70x100 cm, 1977. Cinemateca de Bogotá
- 32 Cartel campaña Galán
Diseño: **Carlos Duque**
Impresión offset, 70x50 cm, 1982. Archivo Carlos Duque
- 33 Cartel película *Las cuatro edades del amor*
Diseño: **Carlos Duque**
Impresión offset, 70x50 cm, 1981. Cinemateca de Bogotá



32



33



34



35



36

- 34 Cartel exposición de Mario Abreu en el Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **David Consuegra**
Impresión offset, 32,3x22 cm, 1966.
Archivo David Consuegra
- 35 Cartel exposición de Eduardo Ramírez Villamizar en el Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **David Consuegra**
Serigrafía sobre papel, 50x35 cm, 1967.
Archivo David Consuegra
- 36 Arte final para cartel Jazz/musíc
Diseño: **David Consuegra**
Témpera sobre cartón, 35,5x28 cm, 1960.
Archivo David Consuegra
- 37 Logotipo Museo del Oro, Banco de la República
Diseño: **David Consuegra**
1968
- 38 Logotipo Campaña Nacional de Limpieza Bucal
Diseño: **David Consuegra**
1966
- 39 Logotipo para la exposición de Carlos Rojas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **David Consuegra**
1969
- 40 Logotipo Instituto Nacional de Radio y Televisión (Inravisión)
Diseño: **David Consuegra**
1964
- 41 Logotipo Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **David Consuegra**
1964
- 42 Logotipo Museo La Tertulia
Diseño: **Dicken Castro**
1971
- 43 Logotipo Acerías Paz del Río
Diseño: **Dicken Castro**
1968
- 44 Logotipo Camacho Roldán
Diseño: **Dicken Castro**
1968
- 45 Logotipo Ministerio de Desarrollo Económico
Diseño: **Dicken Castro**
1968
- 46 Logotipo Currea Aya y Uribe Holguín – Urbanizaciones
Diseño: **Dicken Castro**
1967



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46

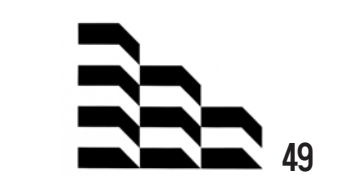
- 47 Logotipo La Lonja
Diseño: **Benjamín Villegas**
1968
- 48 Logotipo TV13
Diseño: **Benjamín Villegas**
1976
- 49 Logotipo Cuellar Serrano Gómez
Diseño: **Benjamín Villegas**
1970
- 50 Logotipo Ideas
Diseño: **Benjamín Villegas**
1967
- 51 Logotipo NTC Televisión
Diseño: **Benjamín Villegas**
1977
- 52 Revista Lámpara Nº73
Diseño: **Benjamín Villegas** a partir de una obra de Manolo Vellojin
Impresión offset, 28x22 cm, 1971.
Archivo Benjamín Villegas
- 53 Revista Lámpara Nº71
Diseño: **Benjamín Villegas**
Impresión offset, 28x22 cm, 1971.
Archivo Benjamín Villegas
- 54-55 Revista *Vivencias*
Diseño: **Benjamín Villegas**
Impresión offset, 21x21 cm, 1976.
Archivo Benjamín Villegas



47



48



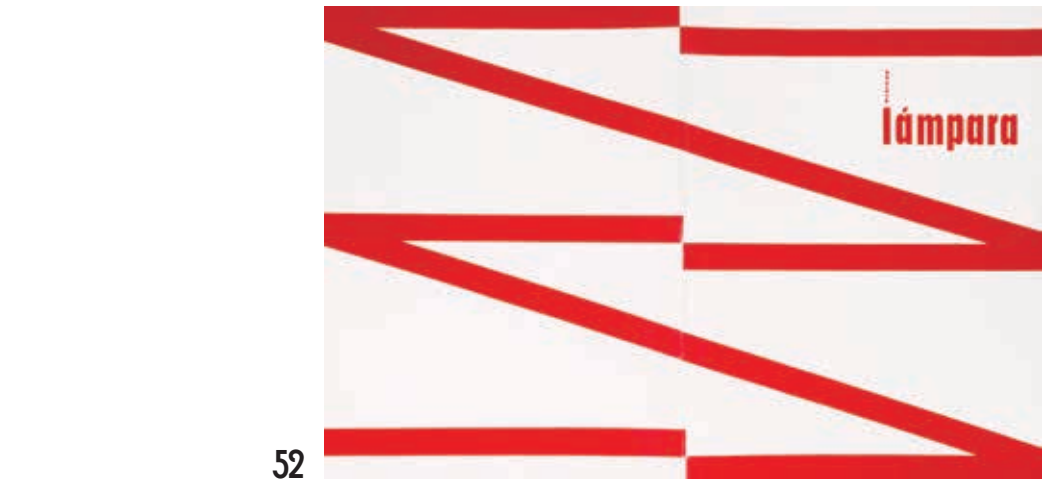
49



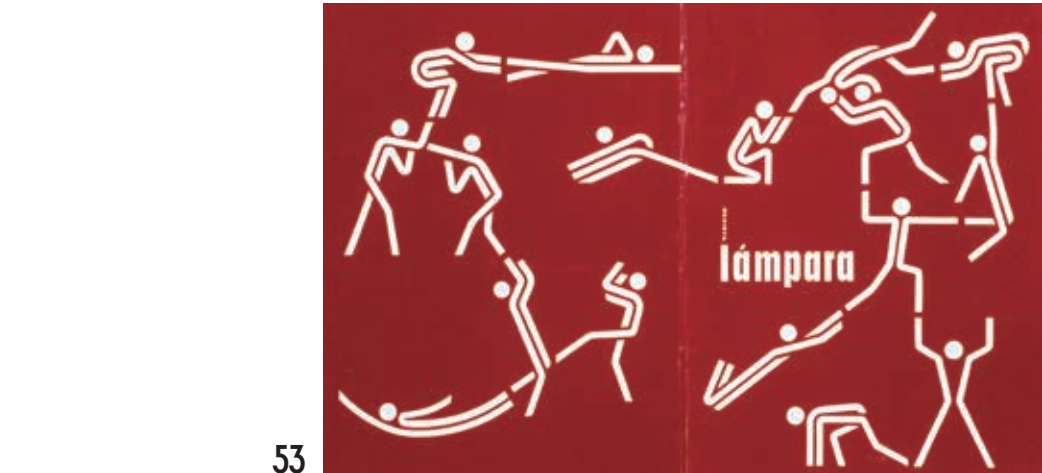
50



51



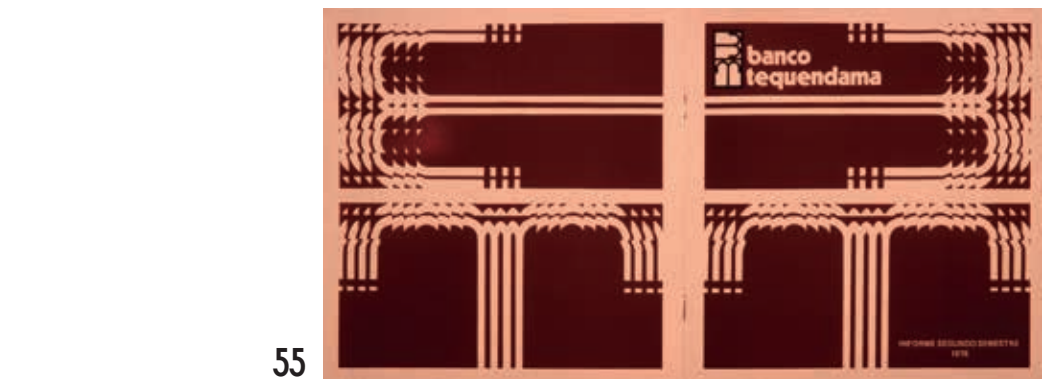
52



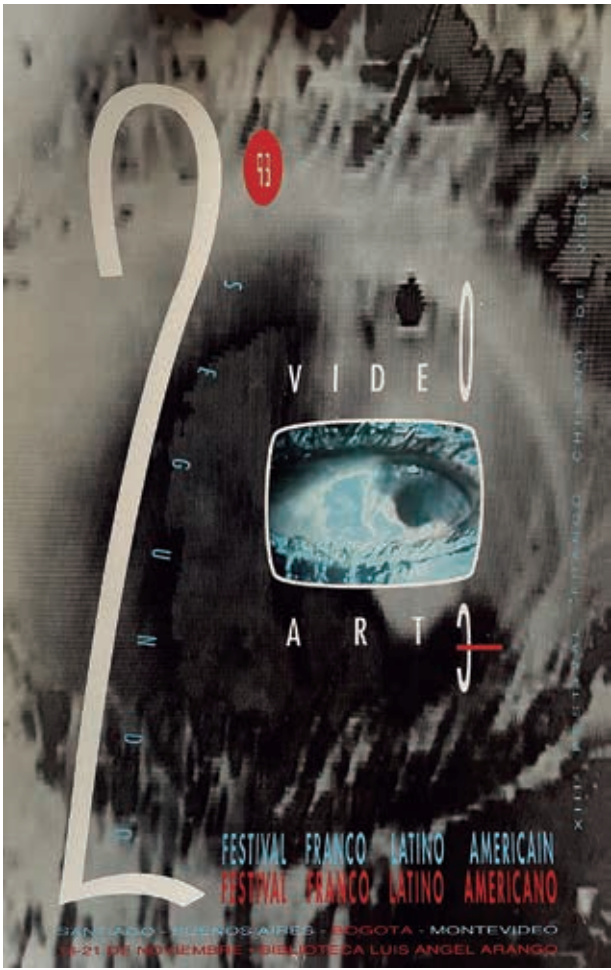
53



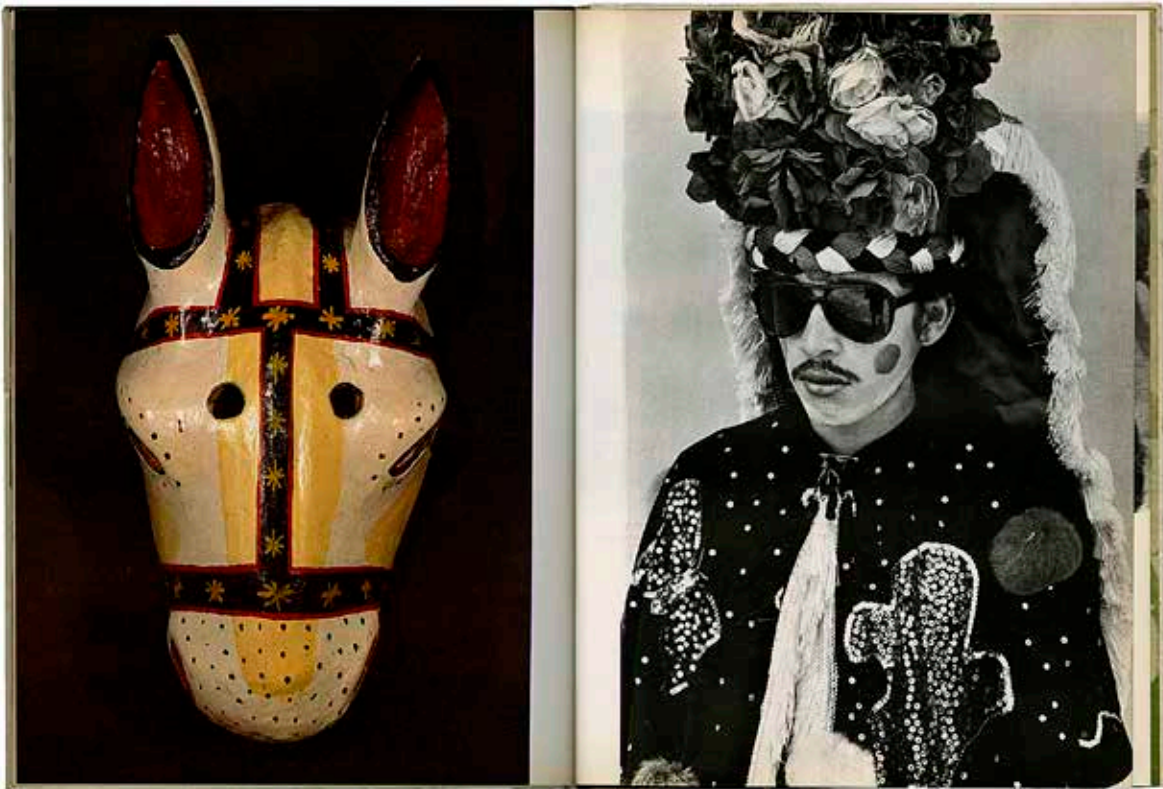
54



55



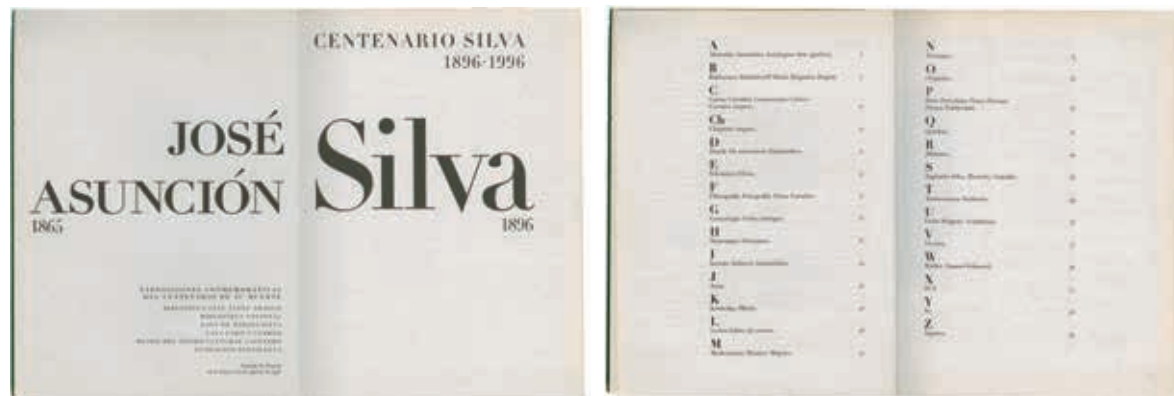
- 56 Cartel obra de teatro *Jacobo y su amo*
Diseño: **Diego Amaral**
Impresión offset, 70x50 cm, 1992.
- 57 Cartel obra de teatro *Doce fósforos*
Diseño: **Diego Amaral**
Impresión offset, 70x50 cm, 1992.
- 58 Cartel obra de teatro *Cándido y los incendiarios*
Diseño: **Diego Amaral**
Impresión offset, 70x50 cm, 1992.
- 59 Portada y páginas interiores revista *Gaceta* (segunda época)
Diseño: **Diego Amaral**
Impresión offset, 43x29 cm c/u, 1989-1991.
- 60 Afiche IV Bial de Arte del Museo de Arte Moderno de Bogotá.
Diseño: **Susana Carrié**
Impresión offset, 70x50 cm, 1994.
- 61 Afiche II Festival de Videoarte Franco-Latinoamericano.
Diseño: **Susana Carrié**
Impresión offset, 70x50 cm, 1994.
- 62 Afiche 37 Salón Nacional de Artistas
Diseño: **Susana Carrié**
Impresión offset, 100x50 cm, 1998.



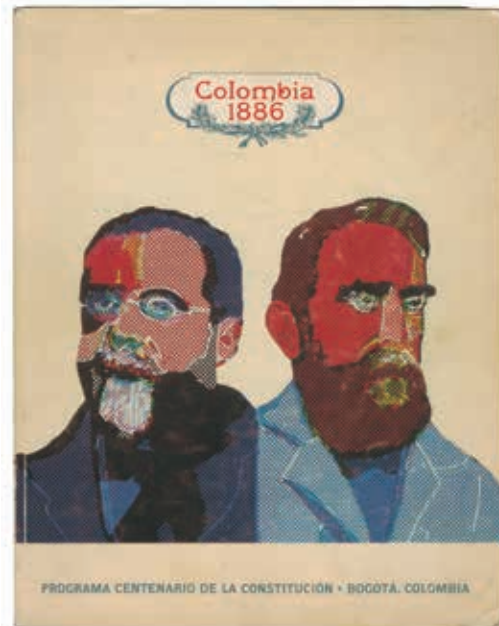
- 63 Páginas interiores del libro *Carnaval de Barranquilla* / Nina S. de Friedemann
Diseño: **Camilo Umaña**
Impresión offset, 30x22,5 cm, 1985.
- 64 Páginas interiores del catálogo de la exposición *Centenario Silva 1896/1996*
Diseño: **Camilo Umaña**
Impresión offset, 28x21,5 cm, 1996.
- 65 Catálogo de la exposición *Colombia 1886: programa centenario de la constitución*
Diseño: **Camilo Umaña**
Impresión offset, 30x23,5 cm, 1986.
- 66 Catálogo de la exposición "¡Quédense quieto! Gaspar-Félix Tournachon «Nadar» 1820-1910"
Diseño: **Camilo Umaña**
Impresión offset, 29,7x20,7 cm, 1995.
- 67 Catálogo de la exposición de Beatriz González en el Museo de Arte Moderno de Bogotá
Diseño: **Camilo Umaña**
Impresión offset, 29,3x20 cm, 1984.

162

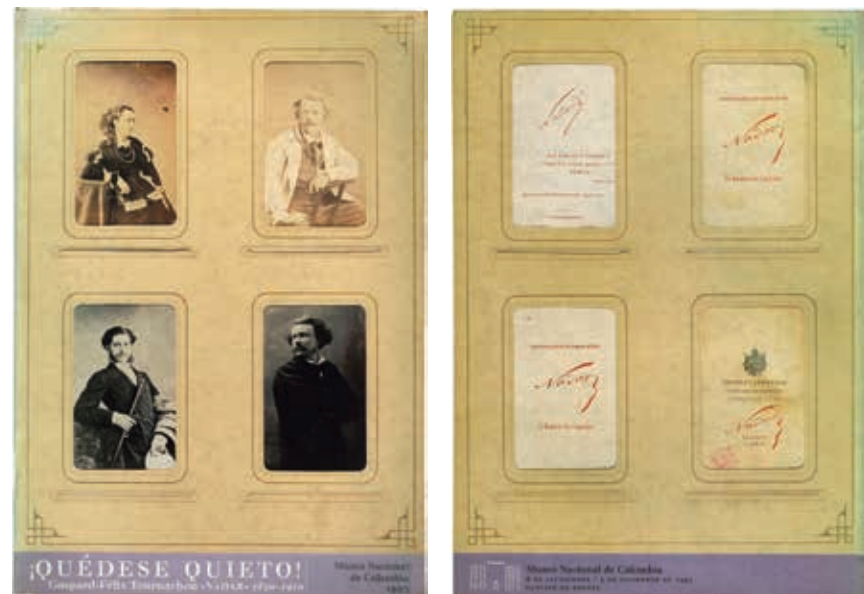
63



64



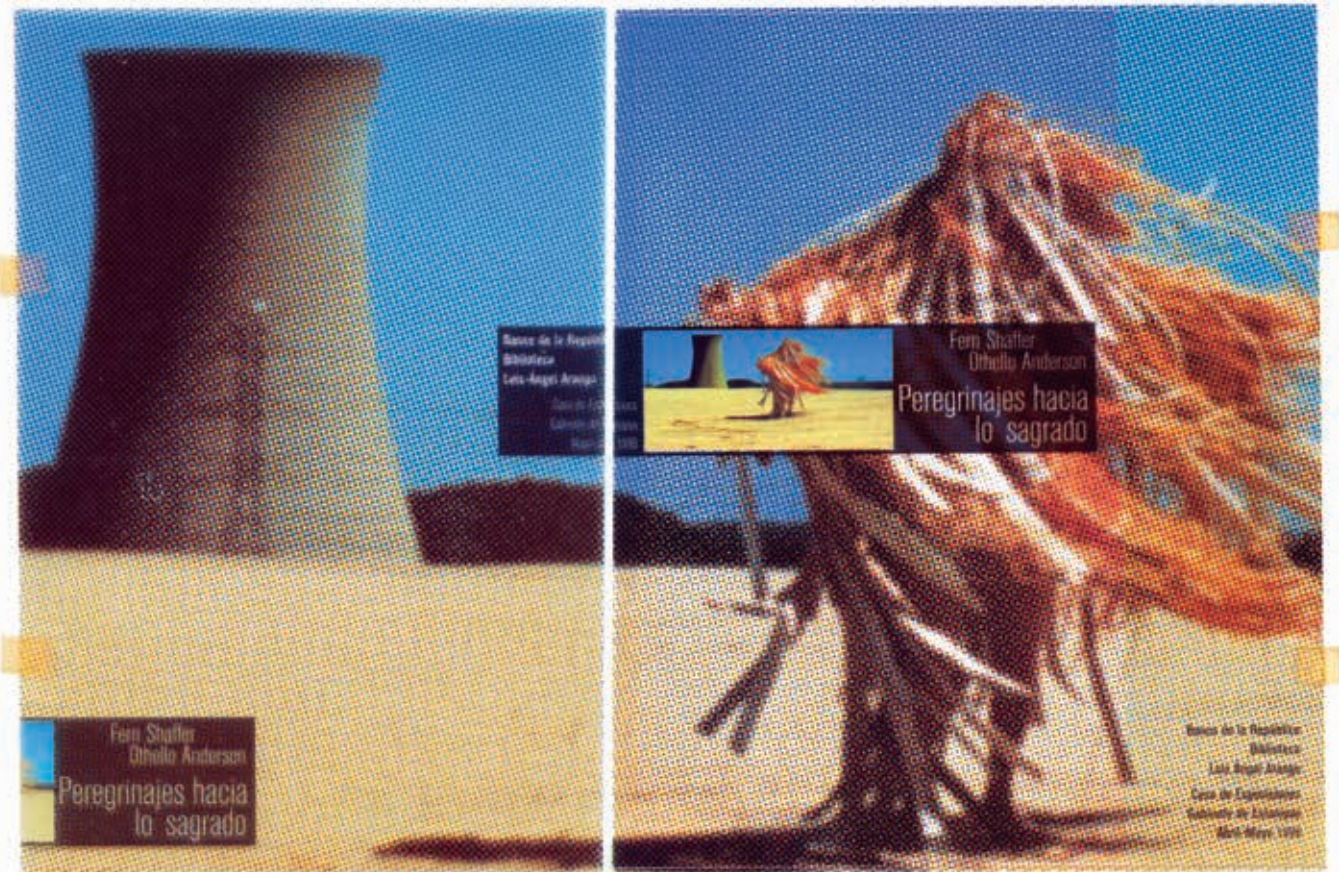
65



66

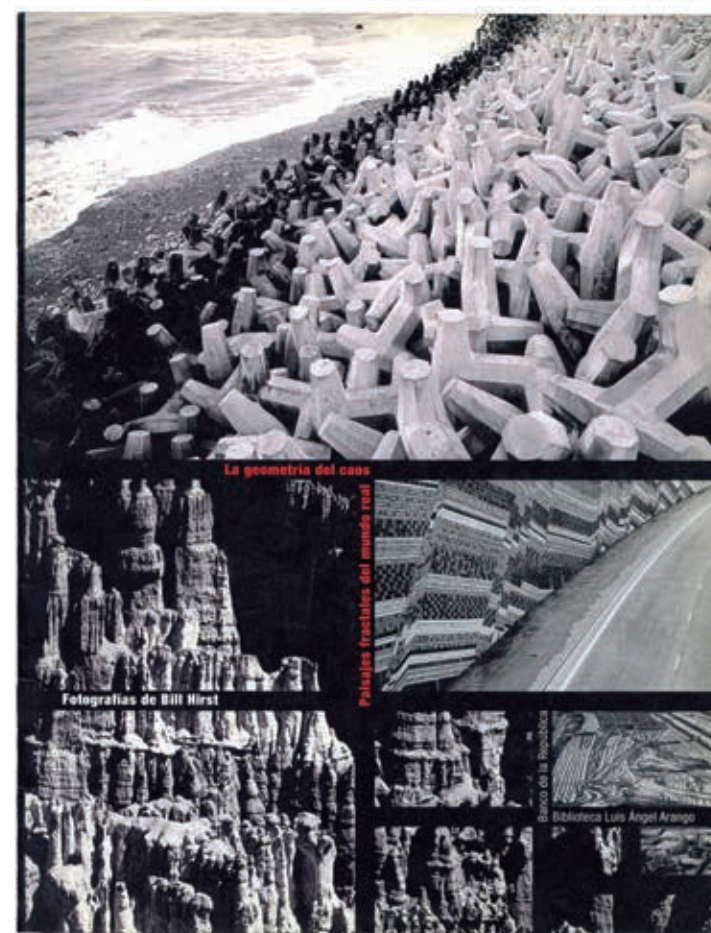


67



163

68



72



69

70

71

- 68 *Color-key* para la portada del catálogo de la exposición "Peregrinajes hacia lo sagrado"
Diseño: **Camila Cesarino**
Impresión sobre acetato, 43,5x28 cm, 1996. Archivo Camila Cesarino.
- 69-71 Colección de escritores nacionales de El Áncora Editores
Diseño: **Camila Cesarino**
Impresión offset, 21,5x14 cm c/u, 1997. Archivo Camila Cesarino.
- 72 Catálogo de la exposición de Bill Hirst "La geometría del caos, paisajes fractales en el mundo real"
Diseño: **Camila Cesarino**
Impresión offset, 28x21,5 cm, 1998. Archivo Camila Cesarino.
- 73 Catálogo de la participación de José Alejandro Restrepo en la Bienal de Sao Paulo
Diseño: **Camila Cesarino**
Impresión offset, 21x21 cm, 1996. Archivo Camila Cesarino.



73

Copie y pegue¹

murieron asesinados. La guerra, que hasta entonces se había librado en el campo, llegó con violencia a las ciudades. El narcoterrorismo, la expresión brutal de la extrema derecha y el sicariato, entre otros fenómenos, silenciaron la voz de miles de colombianos. Pocas veces fue tan visible la disfuncionalidad de un país que había sabido mantener las guerras lejos de los núcleos urbanos.

No obstante, en ese momento se produjeron fenómenos políticos esperanzadores, como la Asamblea Constituyente, en 1991, que presentó un agenciamiento de la juventud, al igual que el inicio frágil de la participación y el reconocimiento político de comunidades invisibilizadas durante siglos por el establecimiento. En las ciudades comenzó a desarrollarse una expresión alternativa de búsqueda de identidad por medio de la música, en pequeños bares donde se reunían jóvenes que no encontraban formas de representación. En Medellín, Cali y algunas ciudades del Eje Cafetero se produjo un inusitado auge del *punk* y el *metal*, géneros que aglutinaron culturas alternativas que aún hoy se mantienen vigentes.

En Bogotá, la escena del *rock* alternativo, industrial y tecno agrupó a jóvenes de clase media que venían principalmente de las facultades de Arte, Diseño, Publicidad, Lliteratura y Cine de las universidades Nacional, Jorge Tadeo Lozano, los Andes y Javeriana. Encontraron espacios —una especie de equivalente de los cafés de intelectuales de los años cincuenta, como El Automático y otros clásicos bogotanos— para reunirse en torno a nuevas formas de comunicación que evolucionaron al ritmo del pogo, la proyección de los videos de MTV y cocteles con nombres surreales.

Alrededor de estos centros de interacción juvenil se desarrolló una gráfica que refrescó las calles: circulaban afiches, volantes y fotocopias influenciados por la cultura *punk*, el cómic, los fanzines y la idea del *hágalo usted mismo*. Esa fue la forma de construir una imagen rebelde. Xerox, Letraset y los inicios del Photoshop en los computadores personales permitieron elaborar un conjunto de piezas que dieron vida al estilo alternativo de la gráfica bogotana. La disciplina del diseño consolidada en el país ya había pasado por un proceso de reconocimiento y validación social y profesional para entonces, y sin embargo, muchos de los jóvenes que produjeron esta nueva gráfica —y que tenían relación con las escuelas de diseño— querían distanciarse de las tendencias conocidas y explorar nuevos lenguajes.

La mayoría de las piezas se producían mezclando referentes visuales extraídos de todo tipo de fuentes, desde manuales de medicina y grabados del siglo XIX, pasando por el cómic y los *clip arts*, hasta las imágenes de la cultura popular. A partir de una lógica del cortar y pegar, se reelaboraban con torpeza *flyers* por medio de copias sobre copias, en fotocopia, para dejar un rastro de retrabajo sobre la imagen. A esto se añadían, generalmente, letras dibujadas a mano e ilustraciones o letras transferibles, en ciertas ocasiones algo de tipografía hecha en computador, pero con un espíritu transgresor, desdibujando cualquier norma tipográfica.

Es representativo de ese espíritu el logo del TVG, uno de los bares emblemáticos del momento, ubicado en la calle 53, abajo de la carrera séptima, avenida que fue ampliada a comienzos de la década de los dos mil y para lo cual se derribaron algunas construcciones, entre ellas la casa donde funcionó el bar. Las iniciales hacían eco a la expresión “Te veo grave”, de uso frecuente en la época. El logo, creado por el artista Alberto Lezaca, que era uno de los dueños, se basa en la expresividad de Shatter, una tipografía diseñada en 1973 por el artista comercial Vic Carless. Este alfabeto, fabricado en la modalidad de letras transferibles para uso en la industria gráfica, fue premiado en la competencia organizada por Letraset International.

Shatter es una distorsión cruda de Helvética, la tipografía adaptada por el denominado estilo suizo y que dio identidad a la gráfica corporativa mundial de los años cincuenta y sesenta. Carless recorta

la fuente de la matriz original de la letra, en un gesto que le confiere movimiento a través del desplazamiento de segmentos. Así, la fuente neutra que pretendía ser Helvética se transforma en un montón de ángulos puntiagudos que crean un efecto óptico y la hacen moverse ante los ojos del espectador. Aunque Carless tenía cuarenta y cinco años cuando dibujó la letra Shatter, y era más conocido por sus ilustraciones de yates, la tipografía se convirtió en un ícono de la experimentación y la rebeldía de la década de los ochenta, Shatter está presente en cientos de carátulas de discos de géneros musicales que se acercan a la ciencia ficción, el *ska*, el *punk* y el *new wave*.

La visualidad de esta época, asociada a la música y la moda, ejerció una clara influencia sobre lo que sucedía en el país en términos de cultura juvenil. En torno a estos mundos subterráneos circularon bandas como Aterciopelados, La Pestilencia, La Derecha, Estados Alterados y 1280 Almas, por citar algunas, y comenzaron su carrera artistas que han sido parte importante de esta escena, como María Isabel Rueda, Germán Martínez, Alberto Lezaca, Manuel Romero, Carmen Gil y Andrea Echeverri. Es en esos años cuando aparecen los primeros encuentros de videoarte y medios digitales, como el Festival Mal de Ojo y el germen del Festival Zinema Zombie (más reciente), y se publican revistas como *Santa Bisagra*, *Agente Naranja*, *El Bastardito*, *El Exterminador* y *Valdez*. Deben citarse como pioneros de esta *movida* Karl Troller y Eduardo Arias con su revista *Chapinero* y la banda *Hora Local*.

En otro contexto, aún más radical, está la escena del fanzine *underground*. Piezas como *Virus*, *Cara de Perro* o *Colombian Trash* apelan a las reacciones emotivas con imágenes cargadas de fuerza simbólica. Como explica Andrés Frix Bustamante, artista fanzinero:

Se identifica, en diversos casos, el uso de metáforas visuales, combinaciones de objetos y personajes caricaturizados, el contraste se considera como el segundo grado de significación de la forma, acentuar el dramatismo de las imágenes, confiriéndoles un aspecto más sombrío, impactante, repugnante e impresionante [...] incluso se puede observar que la composición toma mayor protagonismo y su significado es tan importante como la forma. En ambos casos predominan negros y grises, producto de la fotocopia o impresión en planchas electrostáticas, con resultados altamente contrastantes y con fusiones poco imaginables, una atmósfera casi mágica, mística y a la vez cruda².

De otro lado del espectro del diseño, en Bogotá se consolidaron las propuestas de Camilo Umaña, Diego Amaral, Camila Cesarino, Susana Carrié, Pilar Gartner y Fredy Chaparro, por citar algunos de los casos más conocidos. Todos ellos trabajaban incorporando el diseño y la manipulación de imagen asistida por computador, y constituyen lo que podría denominarse una forma de “establecimiento” del diseño gráfico en los impresos de los años noventa, produciendo carteles, catálogos y publicaciones para instituciones culturales, museos, teatros y editoriales consolidadas, como se aborda en el capítulo anterior.

En el escenario alternativo, donde se cultiva un diseño cercano a la práctica y la formación en artes plásticas, hay que mencionar los catálogos de la galería Santafé. Con la dirección de Jorge Jaramillo, la institución abrió un espacio de experimentación que se extendió al formato editorial a finales de los años noventa. Allí se gestaron colecciones como los catálogos del naciente Premio Luis Caballero y algunas publicaciones asociadas a la programación de exposiciones de la galería.

Con diseño de Lucas Ospina, Bernardo Ortiz y François Bucher, artistas de la Universidad de los Andes y antiguos participantes de iniciativas como las citadas revistas *El Bastardito* y *Valdez*, estos catálogos monográficos se caracterizaban por el uso de papeles baratos como el Edad Media, frecuente en clases de dibujo, para producir impresos experimentales, en los que el juego con soportes, como el pergamino, permitía crear transparencias y divertimentos. Cada catálogo daba una visión gráfica de la obra del artista, sin repetir fórmulas visuales, y los recortes, plegados o troqueles

El final de la década de los ochenta y el comienzo de los años noventa fueron una época dolorosa de la historia del país. Cientos de líderes políticos y militantes de la Unión Patriótica (UP) desaparecieron a lo largo y ancho del territorio nacional, y cinco candidatos presidenciales

^[1] Para la escritura de este capítulo fueron muy reveladoras las conversaciones sobre los bares alternativos con Juan David Correa, las hermanas Lore y Maite Ezepeleta —esta última gran coleccionista de este tipo de piezas— y Alberto Lezaca, fundador de T.V.G.

^[2] Andrés Bustamante, texto de investigación inédito del IO1lab_zine 2008-2023.

aportaban una interpretación, desde el diseño, a la comprensión y comunicación de la obra de cada uno de los participantes del premio. El único elemento constante, catálogo a catálogo, fueron los currículos, representados como círculos concéntricos que simulaban el crecimiento de un árbol por anillos o sistemas planetarios, en vez de las recurrentes y aburridas listas por orden cronológico.

Dentro de la complejidad que implica hablar de diseño en el país en los años noventa, y ante la dificultad de construir un discurso incluyente, deben mencionarse otros escenarios de la práctica, más cercanos a las publicaciones periódicas, la publicidad y al diseño corporativo. Hay que reseñar, al menos brevemente, publicaciones culturales nacientes o presentes, pero fundamentales en la identidad gráfica de la década, como las revistas *Número* (1993) y *El Malpensante* (1996), así como el *Magazín Cultural* de *El Espectador* —este último creado en formato de revista desde 1983 y en circulación hasta 1999—. En todas estas publicaciones hay un cuidado gráfico particular, atención a la tipografía y presencia de artistas e ilustradores que le confirieron carácter e identidad a cada propuesta.

En 1996, María José Barreto, Alejandro Vaca, Juan Lozano e Iván Augusto Cortés fundan la revista *Proyecto Diseño*, la primera publicación especializada en distintos segmentos de la disciplina, enfocada inicialmente en arquitectura, diseño interior, industrial, gráfico y algunas de sus variantes. Dos años después crean el Premio Lápiz de Acero, que se convierte en un referente para la profesión hasta el 2017, último año del evento. Dentro del premio existían veinticinco categorías: empaques, interfaces, videojuegos, animación, diseño web, anuncios publicitarios, patrimonio, etiquetas, informes anuales, entre otras.

Esta variedad es una muestra significativa de la manera en que se amplía el espectro de la profesión y del cambio que significó la introducción del computador como herramienta para crear imágenes y apoyo en diseño y edición, hasta convertirse en el soporte que permite acceder hoy a la mayoría de los contenidos diseñados. Con esto termina una época en la cual la materialidad fue fundamental, desde la forma en que se producían los impresos, incluyendo los elementos técnicos utilizados —letras de metal y papel—, hasta el modo en que se distribuían y consumían —peso, contenedores, bodegas—. A la vuelta del siglo, empieza el milenio que abre con los sistemas de representación digital: haces de luz que se transforman ante nuestros ojos.



1



2

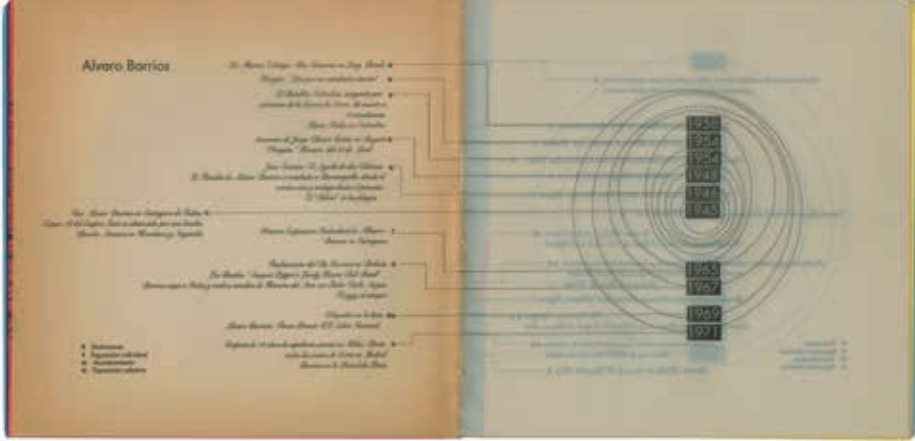


3



4

- 1 Disco *Pasaporte*
Diseño: **Diego Figueroa**
Impresión offset, 31,5x32 cm, 1988. Colección Juan Mejía.
- 2 Revista *El Exterminador* N°6
Diseño: **Lucas Ospina**
Impresión offset, 28x42 cm (abierta), 1992.
- 3-4-5 Catálogos *Premio Luis Caballero*. Galería Santafé
Diseño: **Lucas Ospinas y François Bucher**
Impresión offset, 19x20,5 cm c/u, 1997-1999.
- 6 Disco *Chapinero gaitanista*
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 31,5x31,5 cm, 1990. Colección Juan Mejía.



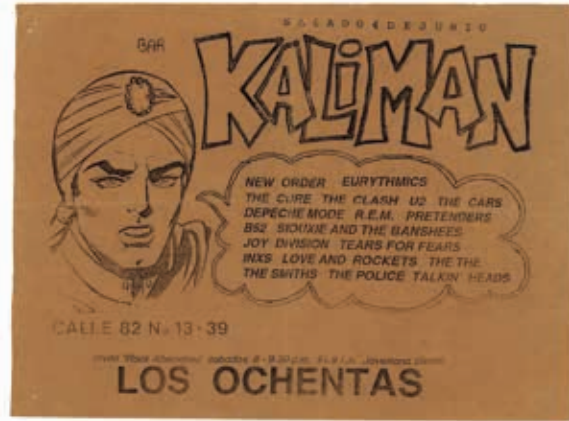
5

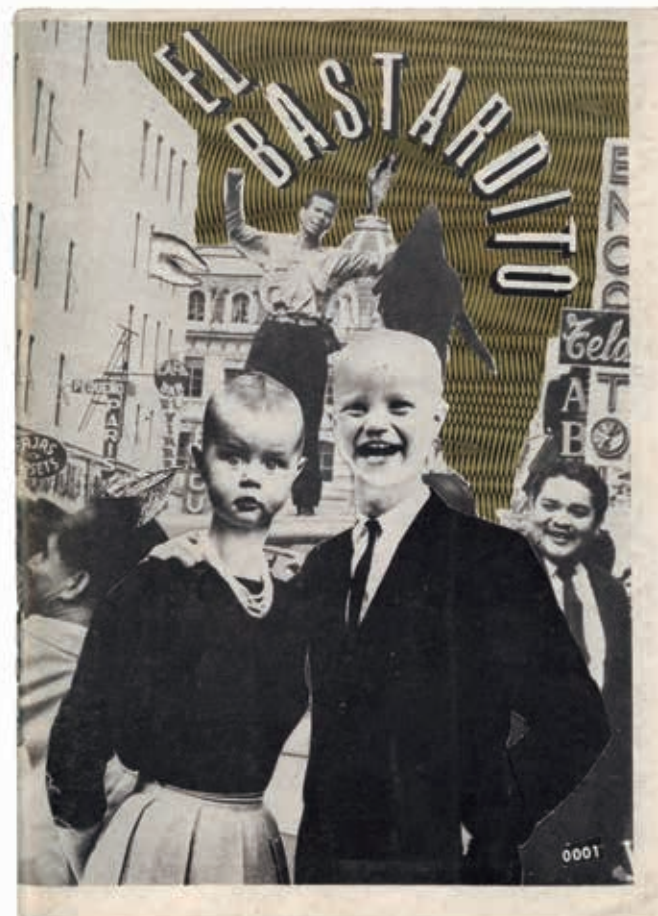


6



- 7 El mal vestido
Humberto Junca
Taches y dibujo en esfero de tinta negra y roja, sobre tela de blue jeans usados, 90x110 cm, 1999.
- 8 Disco *Censura*
Diseño: Carlos E. Sierra
Impresión offset, 31x31,2 cm, 1992.
Colección Juan Mejía.
- 9 Afiche concierto La Derecha
Diseño: Sin registro
Fotocopia, 28x21,5 cm, ca 1990.
Archivo Maite Ezpeleta.
- 10 Boleta Grunge
Diseño: Sin registro
Fotocopia, 17,3x7,7 cm, ca 1990.
Archivo Maite Ezpeleta.
- 11 Afiche Noches Históricas
Diseño: Sin registro
Fotocopia, 33x23 cm, ca 1990.
Archivo Maite Ezpeleta.
- 12 Boleta Music Factory
Diseño: Sin registro
Fotocopia, 14x11 cm, ca 1990.
Archivo Maite Ezpeleta.
- 13 Boleta concierto Los Aterciopelados
Diseño: Sin registro
Fotocopia, 10,5x8 cm, ca 1990.
Archivo Maite Ezpeleta.
- 14 Invitación bar Kalimán
Diseño: Sin registro
Fotocopia, 13x17,5 cm, ca 1990.
Archivo Maite Ezpeleta.
- 15 Invitación bar Kalimán
Diseño: Sin registro
Fotocopia, 7,5x12 cm, ca 1990.
Archivo Maite Ezpeleta.
- 16 Boleta bar T.V.G
Diseño: **Alberto Lezaca**
Fotocopia, 14x7 cm, ca 1990.
Archivo Maite Ezpeleta.
- 17 Afiche café-bar Astrolabio
Diseño: Sin registro
Fotocopia, 26,5x21,5 cm, ca 1990.
Archivo Maite Ezpeleta.





18



18-20 Portada y páginas interiores de la revista *El Bastardito* N°1
Diseño: Lucas Ospina
Impresión en offset, 17x12 cm, 1993.

19 Afiche bar T.V.G
Diseño: Sin registro
Fotocopia, 28x21,5 cm, ca 1990. Archivo Maite Ezpeleta.

21 Revista *Santa Bisagra* N°1
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 20x20 cm, ca 1995. Archivo Maite Ezpeleta.

22 Revista *Santa Bisagra* N°2
Diseño: Sin registro
Impresión offset, 20x20 cm, ca. 1995 Colección Andrés Bustamante.

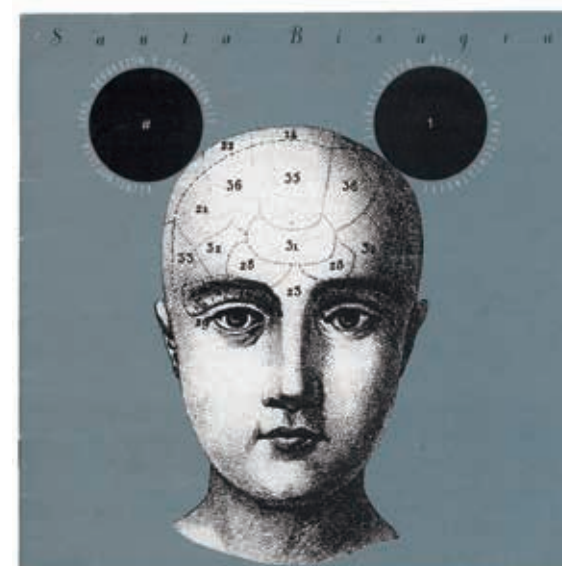
23 Revista *Agente Naranja* N°1
Diseño: Diego Tobón, Flakoz, Lobón y Pipe
Impresión offset, 28x22 cm, ca.1995. Colección Andrés Bustamante.

24 Fanzine *Subterráneo Medellín* N°3
Diseño: Adriana Álvarez, Piedad Castro, Oswaldo Ordóñez y Jhon Jairo Tejada
Fotocopia, 33x21,5 cm, ca.1995. Colección Andrés Bustamante.

171



19



21



22



23



24

Este libro fue diseñado por Juan Pablo Fajardo González y Arturo Salazar Garzón. Para los títulos y el cuerpo de texto se utilizaron las tipografías **Avante*** y **Blaa****, para la numeración se utilizó la tipografía **NUEVO ESPÍRITU*****, todas desarrolladas por el estudio de diseño, laboratorio de investigación y tipografía Piedra, Tijera, Papel. Se terminó de imprimir en la tercera semana de septiembre de 2022 en Bogotá, Colombia.

***Avante** es una tipografía desarrollada en 2021 a partir del cabezote de un semanario conservador de corta duración llamado *Avante*, que circuló durante los meses siguientes al nueve de abril de 1948.

****Blaa** es una tipografía desarrollada en 2021 a partir de las letras metálicas en la fachada del edificio de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá construido en 1957, lugar donde se desarrolló la exposición “Tipo, Lito, Calavera: historias del diseño gráfico en Colombia en el siglo XX”.

*****NUEVO ESPÍRITU ES UNA TIPOGRAFÍA DESARROLLADA EN 2021 COMO PARTE DE UNA PUBLICACIÓN SOBRE EL PLAN MAESTRO DE LE CORBUSIER PARA BOGOTÁ. LA FUENTE TIENE COMO PUNTO DE PARTIDA LA REVISTA L’ESPRIT NOUVEAU EDITADA POR LE CORBUSIER Y UN GRUPO DE INTELLECTUALES HACIA 1920.**