
**"LA HISTORIA DEL CARTEL
Y LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS
DE FINALES DEL SIGLO XIX Y SIGLO XX"**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN GRÁFICA

PRESENTA

MIRANDA MIJARES DE LA RIVA

Director de Tesis: *Lic. Adrián Flores Montiel*
Asesor de Tesis: *Lic. Cuauhtémoc García Rosas*



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.



TESIS CON
PALE DE ORIGEN

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

MÉXICO, D.F., 2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

3

CON AMOR
DEDICO ESTA TESIS

A Yuri y Archi

Los inseparables y amorosos
compañeros de mi vida y mi destino.

A MR

Mujer del desierto
y guerrero del camino.

A Adrián y Cuauhtémoc

Los guías más tolerantes
que compartieron conmigo sus
conocimientos y experiencias.

A mi Escuela y Profesores

A Tita y Enrique

La contribución esencial de amor,
comprensión, fortaleza, valor,
protección, perseverancia,
responsabilidad y unión en mí.

A Jime, Carlitos y Dalí

Las caritas más lindas y felices
que siempre han alimentado mi espíritu.

A Haydeé, Gualu y Javier

Almas maravillosas
que en todo momento me han
brindado su amor, apoyo y oídos.

A ti Bambino

Mil gracias por todo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. EL CARTEL Y EL ART NOUVEAU	
1.1. ANTECEDENTES Y PRIMEROS CARTELES	7
1.2. LOS CARTELES ART NOUVEAU	11
1.3. PAÍSES Y CREADORES	15
2. EL CARTEL Y LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS DEL SIGLO XX	
2.1. EXPRESIONISMO	36
2.2. CUBISMO	40
2.3. FUTURISMO	44
2.4. CONTRUCTIVISMO	46
2.5. DADAÍSMO	49
2.6. DE STIJL	52
2.7. LA BAUHAUS	55
2.8. SURREALISMO	59
2.9. ART DÉCO	64
2.10. OP-ART	69
2.11. POP-ART	71
2.11.1. HIPPISMO Y PSICODELIA	75
2.12. HIPERREALISMO	78
2.13. ARTE DIGITAL	81
3. EL CARTEL Y EL ECLECTICISMO A FINALES DEL SIGLO XX	
3.1. TRANSVANGUARDIA, POSMODERNISMO Y NEOCONCEPTUALISMO	84
3.2. EL CARTELA PARTIR DE 1980	87
CONCLUSIÓN	101
BIBLIOGRAFÍA	104

INTRODUCCIÓN

El cartel es un material impreso de dimensiones relativamente grandes y de carácter efímero, que se distingue por tener la función de anunciar, informar y comunicar visualmente un mensaje específico, ya sea comercial, cultural o político, con el único objetivo de llamar la atención y atraer a cualquier sector de la sociedad.

Uno de los factores decisivos que marcó la historia del cartel fue la invención, en 1798, de la litografía. La litografía constituyó el medio rápido, técnico y económicamente conveniente para difundir los mensajes en la sociedad de consumo.

Desde la primera revolución industrial, a mediados del siglo XIX, los carteles en todo el mundo no han dejado de anunciar algo: un producto, un servicio o un evento. Hoy en día vivimos en un ambiente saturado de carteles, en las calles, en los transportes, en los recintos públicos, en edificios gubernamentales y privados, en cualquier lugar siempre encontraremos un cartel.

Comprender la eficacia de los mensajes incorporados al cartel o los valores estéticos que han influido en él a lo largo de más de un siglo, no son el objetivo de esta tesis. Sin embargo, sí es importante destacar que con la ruptura del arte academicista, que había perdurado durante casi todo el siglo XIX, las nuevas vanguardias artísticas del siglo XX proporcionaron nuevas ideas, nuevas técnicas y nuevos estilos al diseño del cartel.

Por lo tanto, el objetivo principal de esta tesis en los primeros dos capítulos, es informar al lector que está interesado en el quehacer del diseño cartelístico, las características estilísticas concordantes que han existido en el arte y los carteles del Siglo XX. Mencionar las influencias y relaciones compositivas que el

cartel tomó de los movimientos artísticos y de los que se valió para expresarse. Señalar qué diferentes elementos técnicos o tecnológicos se fueron desarrollando con el transcurso del tiempo y los utilizaron tanto las vanguardias artísticas, como la gráfica cartelística. Nombrar a los más destacados artistas o diseñadores cuya aportación estilística influyó en las diferentes corrientes artísticas y en el diseño de carteles. Finalmente ejemplificar con pinturas o carteles los temas que se mencionan.

Ciertos temas han sido más desarrollados que otros debido a la vasta información que se obtuvo de ellos, pero no por esto los otros son menos interesantes o importantes, en cuanto a las aportaciones que tuvieron en el cartel. Cabe mencionar en este apartado que algunas vanguardias artísticas no se citarán, no porque no hayan sido parte trascendental en la historia del arte del siglo XX, sino porque desde el punto de vista particular, no se encontraron muchos vínculos con el cartel.

En el último capítulo se propondrán e interpretarán de manera muy personal las similitudes de los elementos formales de algunos carteles que datan de 1980 en adelante, de diferentes artistas o diseñadores, con referencia a los movimientos artísticos del siglo XX. Quizás, al finalizar la lectura de esta tesis, el lector se cuestione si la estrecha convivencia que han mantenido al arte y al cartel sigue latente hoy en día.

1

EL CARTEL Y EL ART NOUVEAU

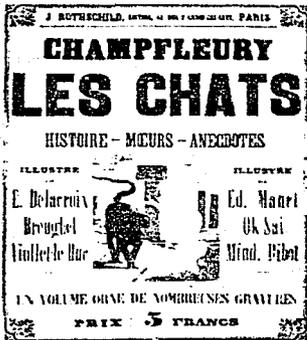
1.1. ANTECEDENTES Y PRIMEROS CARTELES

El cartel nació en Europa como una consecuencia de las necesidades de la revolución industrial, donde la producción en serie exigía que los productos y los servicios fueran distribuidos en masa. Gracias a la técnica litográfica inventada en 1798 por Alois Senefelder en Austria, que rápidamente fue perfeccionándose, el cartel encontró el medio ideal para su reproducción en serie. Este medio ofrecía por un lado la elaboración rápida y directa por el artista, y por otro prometía reproducir suficientes carteles en poco tiempo a un bajo costo, en formatos de cualquier tamaño y a color. Éste fue un factor técnico considerado determinante para la expresión gráfica del cartel.

La industria, la política y las organizaciones culturales se sirvieron de la técnica litográfica para anunciarse de un modo más eficaz y visible, usando un formato más grande, ya que los anuncios anteriores no eran mayores a una página de libro por lo que tenían una limitada audiencia.

Se consideró el primer cartel, y único del pintor francés Edouard Manet, *"Champfleury-Les Chats"* que data de 1868, donde la composición constó únicamente de formas planas y su formato es de 50 x 35 pulgadas.

Sin embargo, fue al artista francés Jules Chéret (1836-1933) a quien se consideró el padre y maestro del cartel. Chéret cumplió con el método técnico y artístico para el desarrollo y lenguaje del cartel; por una parte fue un artista pintor y por otra impresor con suficiente conocimiento de la técnica, que después mejoró con la experiencia. Sus carteles empezaron a aparecer en 1869 y sus composiciones destacaron el tema central utilizando generalmente un tipo de mujer como modelo favorito, las llamadas "Cherettes". Chéret trabajó básicamente para las representaciones teatrales y los music halls; trató de evitar los detalles y se basó en la pintura mural europea, pero sobre todo recibió gran influencia de los



Edouard Manet, *Champfleury-Les Chats*, 1868.



Jules Chéret, *La Loie Fuller*.



Jules Chéret, *Carnaval 1894: Théâtre de l'Opéra*, 1893.

murales de Tiépolo, de esas figuras flotantes y en perspectivas atrevidas.

En su dibujo se percibió también cierta similitud con Fragonard y Watteau.

Chéret creó más de mil carteles e introdujo el gran formato, con lo que capturó la atención de todos los transeúntes. En sus composiciones, la ruptura de las formas tradicionales, el colorido vibrante y lo conciso de su texto hicieron que sus carteles adquirieran un lenguaje popular, pero el efecto espacial de perspectiva y el sombreado de las letras perjudicaba a sus carteles, ya que se perdía la función esencial del cartel, que consiste en actuar a distancia.

Quizás no fue el primer cartelista en su tiempo ni tampoco el único, pero sí fue quien creó y planteó las bases para sus contemporáneos en cuanto a la evolución del cartel comercial; por todo esto a él se le atribuye la creación del cartel moderno y la influencia que dió al movimiento *Art Nouveau* en las artes gráficas. "Con Chéret, sin duda, quedó asentada una manera de hacer, lo que podríamos llamar un "prototipo" del cartel comercial; con una alta calidad artística y con una aceptación popular extraordinaria".(1)



Jules Chéret, *Bal Valentino*, 1869.

Los carteles del pintor Henri-Marie de Toulouse-Lautrec (1864-1901), a pesar de sólo haber realizado treinta y uno, fueron los más acertados en cuanto a la composición de texto e imagen se refiere. Con una gran influencia de los grabados japoneses de Hiroshigue, Hokusai y Utamaro, que representaban la vida cotidiana en la calle, retrataban artistas y hacían grabados eróticos, Toulouse rompió en sus carteles con la perspectiva, hasta cierto punto dió forma plana y monumentalidad a algunas figuras utilizando ciertas similitudes de composición del estilo japonés, liberando así al cartel del peso de la pintura histórica de caballete y de las ilustraciones de libros.

1 José Antonio Alcacer Garmendia, *El mundo del cartel*, pág. 25.

Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge*, 1891.

En los carteles de Lautrec se acentuaron varios factores importantes; la utilización de las líneas ondulantes y sinuosas muy expresivas e incisivas, muchas veces próximas a la caricatura. Las formas fueron sencillas y planas; los fondos lisos, de colores muy brillantes, sin matices ni sombreado como los de Chéret y dejando de lado la necesidad de representar los colores al natural.

En su trabajo existían zonas amplias sin ornamentos, este factor es interesante tomando en cuenta que entonces, en Francia, en toda Europa, se está dando el mayor movimiento artístico basado en la exuberancia ornamental y decorativa.

Toulouse-Lautrec, *Ambassadeurs*, 1892.Toulouse-Lautrec, *Divan Japonais*, 1893.Toulouse-Lautrec, *Aristide Bruant*, 1893.

Esta sobriedad la podemos apreciar en sus carteles "*Moulin Rouge*" 1891, "*Ambassadeurs*" 1892, "*Divan Japonais*" 1893, "*Aristide Bruant*" 1893, "*May Milton*" 1895 y "*Jane Avril*" 1899. Cabe mencionar que en todos sus carteles Toulouse representó a personajes tomados de la realidad.

Los carteles de Toulouse fueron, en su momento, los modelos de composición moderna, los que influenciarían posteriormente a sus predecesores. Toulouse aportó un enorme grado de originalidad y audacia creativa, unificando en el cartel lo artístico y lo informativo, haciéndolo más importante y eficaz. "una perfecta simbiosis entre propósitos plásticos y objetivos comerciales". (2)



Toulouse-Lautrec. *May Milton*, 1895.



Toulouse-Lautrec. *Jane Avril*, 1899.

Hay que resaltar el paralelismo de los carteles de Chéret y Toulouse, ya que ellos fueron los precursores y dejaron los fundamentos para la historia y desarrollo del cartel. Sus aportaciones técnicas, las líneas, el color, las formas, los fondos, el texto y los diferentes estilos personales con los que cada quien contribuyó, influenciaron en la creación de carteles a otros artistas, en especial a aquellos pertenecientes al movimiento artístico decorativo que empezaba a tener gran auge en ese momento: el *Art Nouveau*.

1.2. LOS CARTELES ART NOUVEAU

Para poder hablar del primer movimiento artístico que creció a la par con el cartel es necesario resaltar que éste coincidió con la crisis de fin de siglo. En esos años existía un torbellino de ideas y pensamientos dentro de la actividad socio-industrial, donde la situación política estaba en pleno auge de transición y cambios y al mismo tiempo existía una clase obrera muy pujante. Este movimiento surgió de las necesidades de identificar e integrar el arte con la sociedad, de buscar lo «nuevo», para tratar de darle al hombre de cualquier condición social un mundo bello y al mismo tiempo útil. Las aportaciones más importantes, a este movimiento no sólo provenían de arquitectos y pintores, sino también de artistas de otras disciplinas y muchos artesanos.

Hoy en día se señala con el término de *Art Nouveau* al estilo más característico a finales del siglo XIX, si bien tuvo diferentes denominaciones en todos los países y no en todos se representó de la misma manera, dadas las distintas condiciones nacionales y las diversas situaciones socio-económicas de cada uno.

Puede decirse que en todos estos países el movimiento surgió como una reacción esteticista contra el progreso industrial.

Este movimiento se extendió por Europa y Estados Unidos entre 1890 y 1910, y fue llamado *Modern Style* en Francia, *Art Nouveau* en Inglaterra y Estados Unidos, *Jugendstil* en Alemania, *Sezession* en Austria, *Liberty* en Italia, *Modernisme* en Barcelona y Valencia y *Modernismo* en las zonas españolas y americanas de lengua castellana, pero cada uno de ellos con características de estilo y valores propios.

Las artes decorativas y aplicadas fueron el centro de atención del *Art Nouveau*, por lo que las artes gráficas, consideradas en ese momento como un oficio menor, recibieron el impulso del *Art Nouveau*, lo que influyó en el cartelismo, "Las artes decorativas



Julius Klinger, Ilustración.

Maurice Denis, *Las Musas*, 1893.Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer*, 1907.Katsushika Hokusai, *Ola en altamar en Kanagawa*, 1831-1834.

aparecen principalmente en carteles e ilustraciones de libros, sea en forma simbólico-ilustrativo, o bien, casi abstracto-ornamental". (3)

Las imágenes, entonces se basaron principalmente en las ideas simbolistas y en el movimiento inglés Arts and Crafts, inspirado por William Morris, quien aplanó el diseño para evitar mostrar la vida vegetal y animal de forma realista.

Todas estas corrientes se vieron afectadas por el movimiento inglés, pero no fueron dependientes de él, sin embargo, todas tuvieron el mismo fin y, en general, los diferentes grupos de este nuevo estilo trataron de liberarse de las normas académicas tradicionales y establecidas; buscaron un acercamiento con la morfología de la naturaleza, sobre todo les seducen las formas vegetales, las observaron cuidadosamente y trataron de interpretar esta relación: "el arte no trata en absoluto de imitar a la naturaleza, sino que es una creación imaginativa que busca en ella sus símbolos".(4)

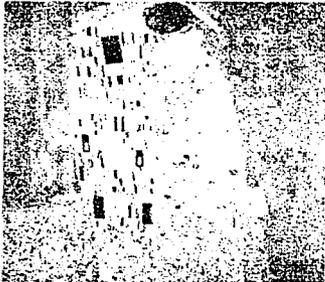
El propósito primordial del *Art Nouveau* se volvió ornamental y decorativo, buscando el movimiento como principio, donde la figura humana se vió envuelta por todos estos ornamentos. Mas tarde, la incursión de lo geométrico y abstracto, que es la última fase del *Art Nouveau*, se produjo gracias al evidente tratamiento simplificador del volumen.

En los años noventa el éxito del cartel *Art Nouveau* se encontraba en su apogeo, se realizaban exposiciones y se publicaban artículos sobre este en la mayoría de los países.

Una influencia importantísima para el *Art Nouveau* fueron las formas inspiradas en los grabados japoneses. Los modernistas se inspiraron en ellas y las alargaron excesivamente confiéndoles asimetría, evitando la perspectiva, el alineamiento y la proporcionalidad. "De la obra de Hokusai y Hiroshigue, los artistas

3 Robert Schmutzler, *El Modernismo*., pág. 10.

4 Alexandre Cirici, *Modernismo*., pág. 135.

Paul Ranson, *Dos desnudos*.Gustav Klimt, *El beso*.Edouard Munch, *Madonna*.

Europeos habían aprendido a organizar una superficie plana, distorsionando la perspectiva cuando era necesario y equilibrando las áreas de color plano con la línea".⁽⁵⁾

El estilo y sello característico de este movimiento lo representó una larga y sensual línea sinuosa y ondulante, con curvas y sesgos llamadas también "líneas látigo". Esta línea fue la solución para el tratamiento de la forma, los trazos se usaron como líneas de contorno delimitando y cerrando las superficies planas, "La cualidad plana del estilo Art Nouveau es sumamente aplicable a esquemas decorativos".⁽⁶⁾ Este estilo plano fue esencial, porque se prestó muy bien para la reproducción gráfica de los carteles.

En cuanto a la forma, esta podía ser orgánica o abstracta, los carteles expresaron un sentido de vida orgánica básicamente, las formas estaban llenas de vida vegetal. "Los artistas y diseñadores podían aplicar el estilo orgánico prácticamente a cualquier cosa".⁽⁷⁾

Otro elemento primordial fue la figura humana, que se encontró revestida de ornamentos sucesivos, subrayando lo asimétrico, sin embargo, el *Art Nouveau* volumétrico se caracterizó por la bidimensionalidad o aplanamiento de los cuerpos.

En lo concerniente al estilo tipográfico, los carteles adquirieron una mayor coherencia visual al dejar de juntar varios estilos de letras en un sólo trabajo. "...el modernismo convirtió por vez primera el cartel en unidad de escritura e imagen o de escritura y ornamento".⁽⁸⁾

Las revistas constituyeron el medio que utilizaron los carteles de estilo *Art Nouveau* para darse a conocer en todos los países europeos y en América, mientras que los artistas en colaboración con los industriales organizaron exposiciones donde dieron a conocer sus obras y sus diferentes soluciones de trabajo.

5 Alastair Mackintosh, *El Simbolismo y el Art Nouveau*., pág. 55.

6 Op cit., pág. 53.

7 Ibid, Alastair Mackintosh, *El Simbolismo y el Art Nouveau*., pág. 55.

8 Robert Schmutzler, *El Modernismo*., pág. 13.



Koloman Moser, *Título de la portada Ver Sacium.*

"Ningún otro movimiento artístico del siglo XX ha organizado tantas exposiciones, contemplándose a sí mismo y ofreciéndose a la admiración. Ninguno ha editado tantas y tan bellas revistas para verse reflejado y mostrarse en ellas." ⁽⁹⁾

Con el inicio y el fin del estilo *Art Nouveau*, el cartel nació y consolidó su cometido como anuncio publicitario cuya principal función fue informativa. Los elementos de diseño que contenían este estilo fueron la base para la evolución futura del cartel, que contó durante esa época con las aportaciones de los más famosos arquitectos, pintores, dibujantes y diseñadores.

⁹ Op cit., pág. 16.

1.3. PAÍSES Y CREADORES

FRANCIA

En Francia queda muy en claro que el precursor del cartel fue Jules Chéret, quien adoptó el estilo tras una estancia en Inglaterra e influyó en la obra cartelística de Toulouse-Lautrec, artista que desarrolló el principio de las formas planas, los grandes trazos ondulantes, la asimetría y la primacía de lo arabesco, siempre con una visión bidimensional. Y en esto se basaron los carteles franceses, en las superficies planas, la anulación del espacio y los colores brillantes, elementos muy significativos del grabado japonés.

Entre 1894 y 1899, el Salón des Cent, fue el centro artístico pionero en dar publicidad a las actividades artísticas por medio de carteles, realizados por artistas franceses y belgas.

En los carteles franceses predominaron la simplificación de las formas y la escasez de detalles. Los cartelistas parisinos optaron por la sencillez de los dibujos de Toulouse, como dice Gabriele Sterner en su libro *Modernismos* "Suprimidos los trazos interiores o de relleno, el contorno de la figura, el más importante medio expresivo, se presenta extraordinariamente estilizado sobre un fondo sin ornamentos". Algunos de los cartelistas del *Art Nouveau* francés fueron de origen extranjero como Grasset, Steinlen y Vallotton que eran suizos, o Mucha, de origen checoslovaco.

Eugène Grasset (1841-1917) dibujó a sus protagonistas, generalmente femeninas, con espesas líneas de contorno. La tipografía fue del estilo característico del *Art Nouveau*, mostrando inclinación por los decoradores medievales y los grabados japoneses.

Las figuras de Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923) contenían una extrema sobriedad, prefiriendo los temas de la vida cotidiana y familiar parisiense, se inspiró en la composición y estructura de Lautrec.



Eugène Grasset, *Salon des Cent*, 1894.



Théophile - Alexander Steinlen,
La Traite des Blanches, 1899.

Alphonse Mucha, *Gismonda*, 1894.Pierre Bonnard, *La Revue Blanche*, 1894.

Con el checoslovaco Alfons-María Mucha (1860-1939), llegado a París en 1890, se representó de manera muy genuina todo lo que el movimiento artístico de aquel momento reflejaba. Su trabajo corrió paralelamente al de Chéret, gracias al cartel que le encargaron para anunciar la obra teatral "Gismonda". Mucha creó las formas ornamentales en el fondo, en la estrella principal y en la tipografía y usó colores estarcidos muy brillantes. No utilizó la superficie plana, como lo hicieron los austriacos o los holandeses, de hecho dibujó a tres dimensiones por lo cual su trabajo fue más complejo. Para sus composiciones se sirvió de fotografías de modelos desnudas y a su estilo llegó a denominársele *le style Mucha*.

Alphonse Mucha, *Paper Job*, 1897.Alphonse Mucha, *Salon des Cent*, 1896.

Pierre Bonnard (1867-1947) le enseñó la técnica litográfica a Lautrec y su estilo estuvo muy ligado al de él. Fue muy representativo su cartel "La Revue Blanche" 1894.

El pintor Félix Vallotton (1865-1925) establecido en Francia, integró el componente simbolista y el sentido de lo real. Los carteles de Louis-Maurice Boutet de Monvel (1851-1913) estaban dibujados con gran esmero y tuvieron visiblemente la influencia de las estampas japonesas.

Alphonse Mucha, *Gismonda*, 1894.Pierre Bonnard, *La Revue Blanche*, 1894.

Con el checoslovaco Alfons-María Mucha (1860-1939), llegado a París en 1890, se representó de manera muy genuina todo lo que el movimiento artístico de aquel momento reflejaba. Su trabajo corrió paralelamente al de Chéret, gracias al cartel que le encargaron para anunciar la obra teatral "Gismonda". Mucha creó las formas ornamentales en el fondo, en la estrella principal y en la tipografía y usó colores estarcidos muy brillantes. No utilizó la superficie plana, como lo hicieron los austriacos o los holandeses, de hecho dibujó a tres dimensiones por lo cual su trabajo fue más complejo. Para sus composiciones se sirvió de fotografías de modelos desnudas y a su estilo llegó a denominársele *le style Mucha*.

Alphonse Mucha, *Paper Job*, 1897.Alphonse Mucha, *Salon des Cent*, 1896.

Pierre Bonnard (1867-1947) le enseñó la técnica litográfica a Lautrec y su estilo estuvo muy ligado al de él. Fue muy representativo su cartel "La Revue Blanche" 1894.

El pintor Félix Vallotton (1865-1925) establecido en Francia, integró el componente simbolista y el sentido de lo real. Los carteles de Louis-Maurice Boutet de Monvel (1851-1913) estaban dibujados con gran esmero y tuvieron visiblemente la influencia de las estampas japonesas.



Pierre Bonnard, *France-Champagne*, 1891.

El arquitecto Héctor Guimard (1867-1942) diseñó un cartel basado únicamente en tipografía sobre un fondo ornamental.

Otros cartelistas representativos del *Art Nouveau* fueron: Manuel Orazi, quien realizó carteles para una joyería, y Georges de Feure (1868-1928), quien representó mujeres modernas de rostros pálidos y melancólicos. También estaban Henri Gabriel Ibels, de origen holandés, Jacques Villon, Föache, Lucien Métivet y el pintor Manuel Robbe.

La adelantada posición que Francia tenía en el diseño de carteles perdió terreno a principios del siglo XX.



Foache, *La Dépêche*, 1900.



Hector Guimard, *Exposition Salon du Figaro le castel Béranger*, 1900.



Lucien Métivet, *Eugène Buffet*, 1893.



Manuel Orazi, *La Maison Moderne*, 1907 ap.



Georges de Feure, *Le Journal des Ventes*, 1897.



Charles Reine Mackintosh,
The Scottish Musical Review, 1896.



Dudley Hardy, *The Yeomen of the Guard*, 1893.



John Hassall, *Skegness is so bracing*, 1909.

INGLATERRA

En el Reino Unido el *Art Nouveau* tuvo su impulso en los prerrafaelitas, la obra de William Morris y el movimiento Arts and Crafts, antecedentes todos ellos posterior del desarrollo del movimiento. Las estructuras y formas de los carteles ingleses tendieron a la simplificación, y el color plano fue la solución para las imágenes, se renunció a las líneas continuas de contorno prefiriendo líneas interrumpidas y de movimientos distintos; dominaban básicamente las soluciones bidimensionales.

Sobresalieron los artistas J.W. Simpson, Charles Reine Mackintosh, Maurice Greiffenhagen, Frederick Walker, Dudley Hardy y John Hassall; estos últimos explotaron una línea humorística y caricaturesca para realizar carteles de espectáculos. Todos enriquecieron el desarrollo del cartel aportando su propio estilo.

Sin embargo, el más representativo e importante en cuanto a su aportación fue Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898), coleccionista de estampas japonesas, que se basó en éstas, en la pintura de vasijas griegas y en el arte renacentista para sus creaciones.

Beardsley liberó los ornamentos de la imagen, utilizó grandes espacios vacíos y jugó con los contrastes entre líneas y zonas planas. Su línea ondulante contenía un alto valor caligráfico y sus trazos fueron casi exclusivamente blancos y negros para buscar líneas y superficies bidimensionales, Beardsley influyó en gran parte de la gráfica norteamericana y en la historia del diseño. Lo más característico de sus composiciones era la marcada división de la superficie y el contorno. Contenía un estilo gráfico parecido al de Toorop.

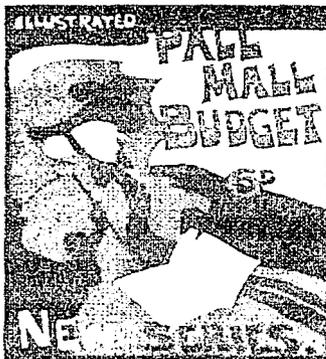
Uno de los casos más notables dentro del movimiento cartelista inglés fue el de "Beggartstaff Brothers", formado por James Pride (1872-1949) y William Nicholson (1869-1941), a pesar de sólo haber realizado una decena de carteles.



Aubrey Beardsley, *Avenue Theatre*, 1894.



Aubrey Beardsley, *ilustración para varias versiones de cartel, 1895.*



Maurice Greiffenhagen, *Pail Mall Budget*, 1894.

Su método fue completamente tosco y modesto, pero muy eficaz, original y heterodoxo, como se aprecia en su cartel "*Girl on a sofa*" 1895. Pegaron grandes recortes de color, eliminando cualquier detalle innecesario, y las formas y superficies fueron planas, sin texto. Los hermanos Beggarstaff desarrollaron un estilo que dejaba grandes superficies en blanco (influencia de Lautrec y Bonnard), sus composiciones fueron demasiado sencillas y geométricas. Influenciaron al norteamericano William Bradley y al alemán Ludwig Hohlwein.

Los hermanos Beggarstaff, Hardy y A. Gilbert para crear un contraste utilizaron sólo dos o tres colores en general primarios para combinarlos con fondo negro o blanco.

Otros importantes cartelistas fueron: Sidney Ransom quien representó el estilo *Art Nouveau*. Los carteles de Walter Crane fueron buenos ejemplos ornamentales, pero carecían del carácter de atención "Grito", de Ben Nicholson, quien siguió el camino de los hermanos Beggarstaff hasta llegar a una abstracción completa, y Maurice Greiffenhagen utilizó pocas líneas en los contornos, dividió las superficies en varios colores y colocó el texto acertadamente.



Beggarstaff Brothers, *The hour illustrated*, 1895.



Beggarstaff Brothers, *Lycium Don Quixote*, 1897.

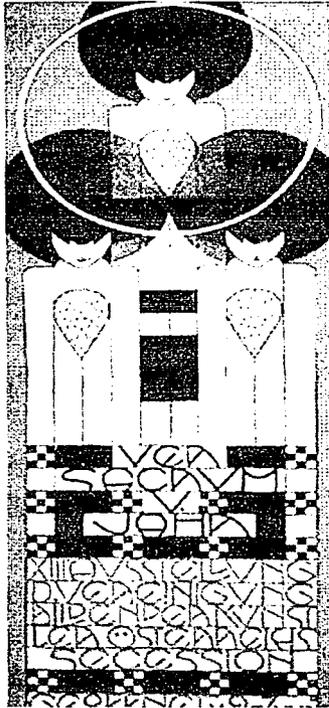


Beggarstaff Brothers, *Girl on a sofa*, 1895.

LA SECESIÓN AUSTRIA

En Austria el *Art Nouveau* ofreció una variante a considerar. Primero los carteles no eran de carácter comercial, sino que nacieron de un ambiente cultural; fueron particularmente para exposiciones y revistas. Segundo, el estilo modernista caracterizado por sus ornamentos orgánicos y naturalistas, fueron representados de una forma muy estilizada y abstracta, en grandes superficies, con mucho orden y equilibrio, con cierta geometrización y simetría, lo que los distinguió, pues la asimetría era el elemento generalmente característico del estilo *Art Nouveau*. Y tercero, la tipografía recobró una fuerza determinante para convertirse en complemento de la imagen. Todos estos elementos se valieron de la línea para obtener una composición bidimensional.

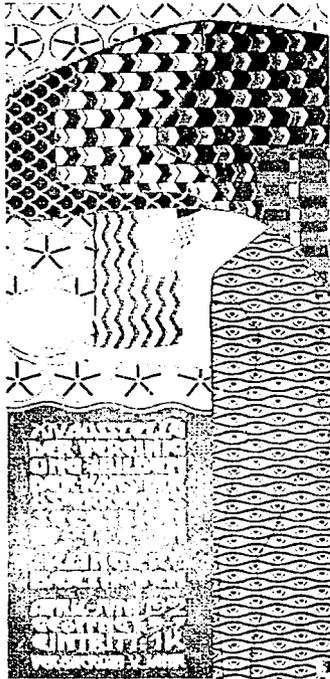
La obra de los cartelistas vieneses se recopiló en la revista *Ver Sacrum* (Rito de primavera), la cual apareció de 1898 a 1903, publicando a los creadores más importantes y representativos de la *Secesión*: Gustav Klimt (1862-1918), Koloman Moser (1868-1918), Josef Hoffman (1870-1956), Josef María Olbrich, Alfred Roller y B. Löffler.



Koloman Moser, *Ver Sacrum*, 1903.



Gustav Klimt, *Ver Sacrum*, 1898.



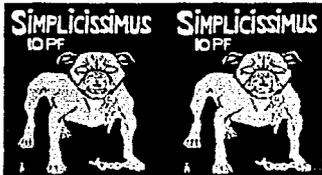
Alfred Roller, XIV Exposición de la Secesión de Viena, 1902.

El estilo de cada uno de ellos no fue igual ni parecido, pero se puede decir que todos se basaron en las formas geométricas puras: cuadrados, triángulos o círculos para las soluciones lineales y de superficie, utilizando líneas de contorno ya fuesen gruesas o delgadas. El diseño de sus carteles guardó una estrecha relación con los del estadounidense Mackintosh.

Gustav Klimt estilizó las figuras y las envolvió con texturas revelando una concepción espacial. Olbrich, Böhm, Moll, Moser y Hoffman llevaron al límite la búsqueda de la abstracción en el diseño. "La investigación gráfica de la Secesión elaboró, de forma simultánea a las escuelas de diseño alemanas, los criterios básicos para la creación de la figura del diseñador gráfico". (10)



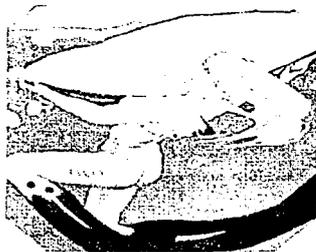
B. Löffler, *Kunstschau Wien*, 1908.



Thomas Theodor Heine, *Simplicissimus*, 1897.



Thomas Theodor Heine, Gustav Schiebel and Company.



Leo Putz, *Moderne Galerie*, 1914.



Ludwig Hohlwein, *Confection Kehl*, 1907 ap.

ALEMANIA

El cartel se desarrolló más tarde en Alemania, a diferencia de otros países europeos, debido a que la publicidad comercial se confiaba más a los diarios y semanarios. En Alemania el estilo Art Nouveau tuvo influencia de dos modalidades: el estilo abstracto holandés y el estilo de la secesión vienesa; sin embargo, las soluciones bidimensionales abstractas se utilizaron también en las escuelas más importantes de Alemania: Munich y Berlín.

Con la revista *Die Jugend* que se publicó en 1896 en Munich, se dió nombre al estilo *Jugendstil* (estilo joven) representativo de este movimiento. Uno de los carteles clave para la evolución de este estilo fue "*Tropen*" del arquitecto belga Henry Van de Velde. Otra revista importante fue *Simplicissimus*, que fue de gran estímulo para el desarrollo de los diseñadores de carteles.

El movimiento cartelista de Munich se definió por dos tendencias distintas: la floral y la casi abstracta. En esta ciudad cabe destacar a Franz von Stuck, Habermann y Eckmann. El cartelista Thomas Theodor Heine (1876-1948) representó excelentemente el estilo *Jugendstil*, hizo carteles e ilustraciones para la revista *Simplicissimus*, lo mismo que Bruno Paul y Leo Putz (1869-1940), quienes atrajeron al público por los elementos eróticos de sus dibujos. Otto Eckmann (1865-1902) resolvió los elementos orgánicos en estructuras figurativas abstractas y Franz von Stuck introdujo los efectos decorativos del mosaico.

En Munich, J. B. Maier, Leo Eibl y Ludwig Hohlwein tuvieron la influencia y los principios de omisión de los Beggarstaff Brothers, las formas de las figuras estaban atravesadas por cuadrículas y bandas, donde los colores de fondo se repetían en alguna parte de la figura.

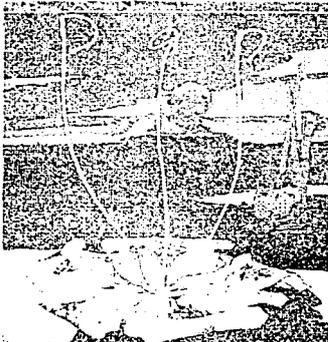
Ludwig Hohlwein (1874-1949) utilizó en sus carteles un realismo decorativo, con gran economía de medios, sin ninguna similitud con el estilo modernista. Su dibujo fue liso, de diseño simplificado, más parecido a la forma plana y geométri-



Ludwig Hohlwein, Hermann Scherrer, 1911.



Peter Behrens, Lamp. A.E.G., 1910.



ca de los hermanos Beggarstaff. La innovación de sus carteles radicó en las sombras, que daban el efecto de relieve al diseño plano porque eran muy bien definidas y remarcadas.

Otro autor importante fue Peter Behrens (1868-1940), arquitecto, diseñador industrial y grafista, que en su cartel "Lamp A.E.C" destacó las características del estilo *Art Nouveau*. Desarrolló algunos elementos de la abstracción orgánica similares a los de Van de Velde y se inclinó por la geometrización de las formas; sin embargo, estas formas no aparecían en los cartelistas más importantes del momento como Hohlwein, Bernhard o Erdt que eran más abstractos.

En Berlín la revista *Pan* se fundó en 1895 y los diseñadores de carteles más representativos de esta ciudad fueron: Paul Scheurich, Edmund Edel, Hans Rudi Erdt, Lucian Bernhard, Julius Klinger, Julius Gipkens, Jupp Wiertz, Joseph Steiner y Peter Behrens, asociado también con el grupo de Munich.

Josef Sattler (1867-1931), realizó sus mejores obras en el campo de la ilustración de libros, pero en su cartel "*Pan*" se apreciaba la influencia de la secesión vienesa, al utilizar bloques de color vivo.

En los carteles de Lucian Bernhard existió mucha austeridad, incorporó sólo los mínimos datos informativos, sin ornamentos, con un dibujo realista y sencillo, donde el tamaño que adquirieron las formas del producto se magnificó, pero armonizaba con la tipografía en una superficie de grandes fondos.



Josef Sattler, *Pan*, 1895.

Lucian Bernhard, *Stiller*, 1907-1908.



Lucian Bernhard, *Flying Competition in Berlin*, 1909.



Lucian Bernhard, *Vertex*, 1912.



Lucian Bernhard, *para The Russian firm Provodnik*, 1913.

Otros diseñadores significativos fueron: Adolf Hölzel quien realizó lo que él llamó ornamentos abstractos, y J. Vincenz Cissarz (1873-1942) que utilizó en sus carteles una constante la frontalidad bidimensional para dar movimiento a las figuras.

Hohlwein, Bernhard, Erdt, Gipkens, Klinger, Ehmcke y Behrens desarrollaron un estilo diferenciado, pero todos marcaron las superficies extensas y combinaron notablemente el texto con la imagen. Los artistas gráficos como Sattler, Weiss, Edel, Hohlwein y Klinger le dieron al cartel una calidad bastante óptima.

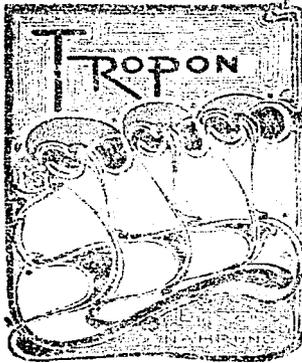
A partir de 1900 la decoración floral le dió paso a un diseño más abstracto y el taller Wiener Werkstätte, fundado en 1903 por los austriacos Moser y Hoffman, se inspiró en los ideales abstractos de simplicidad y unidad de estilo. "...y el Deutscher Werkbund, fundado en 1907 (Gustav Klimt fue uno de sus miembros fundadores), desembocó después de la Primera Guerra Mundial en la creación del Bauhaus, foco del diseño formal abstracto" (11)



Hans Rudi Erdt, *Opel*, 1911.



Hans Rudi Erdt, *Sportblatt*, 1914 ap.



Henry Van de Velde, *Tropon*, 1897.

BELGICA

El movimiento artístico belga encontró una gran expresión en el cartel gracias a la estrecha relación de la pintura y la literatura. El cartel comercial fue menos utilizado en Bélgica que en Francia, pero las características del estilo fueron muy similares y de igual manera la mujer fue la protagonista.

Fue Henry Clemens Van de Velde (1863-1957) quien se comprometió en la difusión y la didáctica de las artes decorativas e industriales del nuevo estilo belga; fue un personaje polifacético que lo mismo hizo pintura, libros, caligrafía, y publicidad que arquitectura, tejidos, embalaje y joyería. Realizó en 1897 su único cartel para la firma "*Tropon*", con formas orgánicas y rectilíneas, las líneas no fueron exactamente iguales contenían un espesor variable y repetitivo. Este cartel fue determinante en el estilo *Jugendstil*, anticipando ciertas innovaciones a la pintura abstracta decorativa.

Los primeros artistas belgas que se interesaron en el cartel fueron: Adolphe Crespin (1859-1944), coleccionista de arte japonés; Armand Rassenfosse y Émile Berchmans.

La influencia de Mucha se dejó ver en el artista Henry Meunier (1873-1922), quien resolvió la relación figura-fondo con colores planos. En los carteles de Victor Mignot las líneas tuvieron mucha fluidez y se integraron muy bien en la composición, mientras que Privat-Livemont fue el creador del tipo de mujer-flor.

El estilo de Crespin, Edouard Duyck y Henri Evenpoel fue más sencillo y menos estilizado y en los carteles de Berchmans o Rassenfosse fue más evidente la influencia de París.



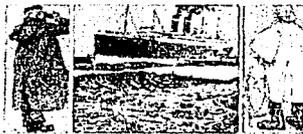
Adolphe Crespin y Edouard Duyck, *Alcazar Royal-Bruxelles Sans - Gène*, 1894.



Emile Berchmans, *Cervezas Libotte-Thiriar*, 1897 ap.



Privat-Livemont, *Le Masque Anarchiste*, 1897.



Hendrik Cassiers, *Red Star Line*, 1914 ap.



Felicien Rops, *Les Légendes Flamandes*, 1858.

En Bélgica existieron también cartelistas más simbolistas, que de igual modo siguen introduciendo algunos elementos característicos del *Art Nouveau*. Se pueden nombrar a Gisbert Combaz (1869-1941), original por sus fórmulas entre decoración y construcción, y entre figurativo y abstracto, con base en la obra gráfica japonesa. Hendrick Cassiers (1858-1944) realizó carteles representando la vida en el campo y en los pueblos flamencos. Georges Lemmen (1865-1916) hizo carteles más decorativos y menos variados en la estructura de la imagen, debido al contacto con otros exponentes europeos y con la influencia japonesa. Theo Van Rysselberghe (1862-1926) incluyó líneas que parten de lo natural -flores y nubes- y una decoración muy estilizada. James Ensor (1860-1949) llenó sus superficies de pequeños signos animando la imagen y utilizó colores planos. Felicien Rops (1833-1898) fue conocido por sus grabados y dibujos eróticos.



Jan Toorop, *Deltische Slaolie*, 1895.



J.G. van Caspel, *Imprenta de Amsterdam*, 1905.



Johan Thorn Prikker, *Exposición holandesa de Krefeld*, 1903.

HOLANDA

El término *slaoliestijl* designó el *Art Nouveau* holandés. Los diseñadores holandeses combinaron el simbolismo con el arabesco del *Art Nouveau*, pero con una gran influencia inglesa. La gráfica se caracterizó por la combinación de lo decorativo y la abstracción bidimensional, pasando de la estilización de las formas naturales a la búsqueda de una decoración geométrica.

Los holandeses se especializaron en carteles muy lineales, frecuentemente abstractos, y daban gran importancia a las letras. Su habilidad consistió en yuxtaponer color para poder producir una vibración de la imagen, que tenía una composición muy moderada.

Los más destacados diseñadores fueron: J.G. van Caspel, Willy Sluiter y el pintor Jan Toorop, estos últimos tuvieron una gran influencia del estilo simbolista. En los carteles de Jan Toorop (1858-1928) la composición en la imagen figurativa se determinó por las repeticiones, paralelismos, variaciones y ritmos caligráficos.

Otros cartelistas holandeses importantes fueron: Braakensiek, cuya obra tuvo gran afinidad con la de Chéret. Johan Thorn Prikker (1868-1932) propuso una búsqueda bidimensional paralela a la de Toorop. En la obra de Theodor Van Hoytema (1863-1917) fue evidente la influencia japonesa y javanesa; sus composiciones fueron muy elegantes con solución bidimensional. La versión de Gerrit Willem Dijsselhof (1866-1924) fue más decorativa.

Adolpho Hohenstein, *Iris*, 1898.Marcello Dudovich, *Olivetti*.

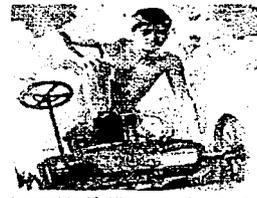
ITALIA

La gráfica italiana alcanzó mejores resultados con los carteles del estilo Liberty; a pesar de que el movimiento se manifestó más tarde, un factor determinante fue la presencia de talleres cromolitográficos competentes.

Los carteles de Leonetto Cappiello (1875-1942) fueron de gran importancia por la influencia que dieron al diseño de carteles modernos; en 1900 empezó a trabajar en París inspirándose en Chéret.

Sus mejores exponentes fueron: Aleardo Terzi, Marcello Dudovich, Leonetto Cappiello, Adolpho Hohenstein, Leopoldo Metlicovitz y Laskoff, todos ellos diseñaban carteles artísticos y publicitarios con gran influencia inglesa.

Los cartelistas como Metlicovitz, Mataloni y Hohenstein mezclaron la decoración *Art Nouveau* y lo monumental y dramático del teatro, y Leonardo Bistofi tuvo la influencia del *Jugendstil*.

Aleardo Terzi, detalle del cartel *Wanda*, 1900.Leopoldo Metlicovitz, detalle del cartel *Internal-combustion engine*, 1905.G.M. Mataloni, *Lámparas de Gas Bec-Auer*, 1895.



Ramón Casas, *Anís del Mono*, 1898.



Ramón Casas, *Quatre Gats*.

ESPAÑA

En España el *Modernismo* fue bastante complejo, puede decirse que no existió unidad, las tendencias difirieron y los componentes fueron distintos. Pero con los concursos de carteles que se realizaron aparecieron dos grupos: uno de carácter realista y sintético, emparentado con el estilo de Lautrec, representado por Ramon Casas. El otro grupo, más decorativo, mezclaba lo floral con lo prerrafaelita y estaba encabezado por Alexandre de Riquer y Pascó, quienes tenían influencia de Mucha y Grasset. También existieron carteles caricaturescos de sentido popular, pero fueron más académicos y muy alejados de los conceptos propios del cartel.

El modernismo Catalán fue el más representativo, sin embargo, existían las técnicas del sfumado y de los trazos cortos; más que la estilización lineal y la abstracción bidimensional, los españoles solamente se aproximaron a las formas características del *Art Nouveau* internacional.

En los carteles de Ramon Casas i Carbó (1866-1931) el movimiento de las figuras se relacionó con el *Art Nouveau*. La línea monumental y lo arabesco fueron muy paralelos a Toulouse, pero los sfumados y la solución del fondo se asemejaron más al arte realista e impresionista francés. Casas fue el primero en plantear las composiciones sencillas y las líneas de contorno sobre colores brillantes y uniformes.

El pintor y diseñador Alexandre de Riquer i Inglanda (1856-1920) adoptó diferentes técnicas, ya fuese de las obras de los ingleses o norteamericanos, o bien de los japoneses. Utilizó el estilo ornamental, floral y decorativo, las líneas sinuosas, los modelos bidimensionales, los contornos precisos y la estilización de las formas, características todas ellas del *Art Nouveau*; pero sus formatos fueron más alargados.

Destacaron también los carteles de Adrià Gual i Queralt (1872-1943), influenciado por Munch y Lautrec en el dibujo y el color.



Alexandre de Riquer, *Salchichón Vich*.



Francisco de Cidon, *Exposición Meitren*.

Las composiciones de Francesc de Cidon i Navarro, pintor-retratista, fueron más sintéticas para poder dar una solución bidimensional; su trazo resultó esquemático con colores muy contrastantes, con poca influencia de los Beggarstaff Brothers, al igual que el dibujante Ricard Opisso i Sala (1880-1966), quien empleó en sus obras la línea parecida a la de ciertos carteles belgas, en los que la composición era más próxima a la estilización bidimensional. Ambos diseñadores pertenecieron al grupo de Ramon Casas.

Gaspar Camps (1875-1942) imitó simplícidamente los trabajos de Mucha. Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931) tuvo pocos carteles y de una calidad más bien mediocre. Miquel y Antoni Utrillo y Joan Llaverrias tuvieron una excelente calidad en el dibujo.



Ricard Opisso, *Café Restaurant Tibidabo*.

En los demás países europeos se desarrolló con una influencia mayor o menor el estilo *Art Nouveau*, gracias a las aportaciones de los cartelistas arriba mencionados. Entre ellos se encuentran Checoslovaquia, Polonia, Rusia, Suiza y Hungría.



Vaclav Oliva, *Papel Zlata Praha*, 1898.
Checoslovaquia.

En Hungría existió una gran influencia de la sececión vienesa tratando de integrar los elementos populares con los del *Art Nouveau*. Los primeros carteles modernistas húngaros fueron los de Károly Ferencsy (1862-1917) y al diseñador Arpad Basch, quienes contaban con buena habilidad para el dibujo. Los contemporáneos de Chéret fueron Benczur y Rippl-Ronai.

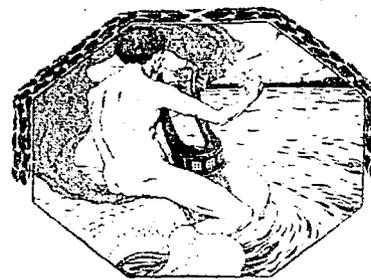


Arpad Basch, *Kuhnee máquinas agrícolas*, 1900 ap. Hungría.

En Suiza, la mayoría de los autores se formaron en Alemania, los más significativos fueron Wilhelm Friedrich Burger, Carl Moos, Emile Cardinaux y Burkhard Mangold, todos produjeron buenos y sugestivos carteles y tuvieron influencia del pintor Hohlbein.



Burkhard Mangold, *Confection Kehl*, 1909. Suiza.



EIDG-SÄNGERFEST
IN ZÜRICH

Burkhard Mangold, *Festival Federal de la Canción Suiza*, 1909.



William H. Bradley,
The Chap Book, 1894.

ESTADOS UNIDOS

En Estados Unidos el cartel artístico fue prácticamente desconocido hasta 1894. La obra gráfica del *Art Nouveau* resaltó más por las individualidades de los artistas, y en todos ellos se generó una simplicidad en el color y la forma. La mayoría de los diseñadores estadounidenses adoptó y se inspiró en la obra del inglés Beardsley, pero con las obras de Charles Pennie Mackintosh, el diseño *Art Nouveau* adquirió un formato más rectilíneo y casi simétrico, donde lo figurativo resaltó menos. El primer libro norteamericano que trató sobre el cartel fue *The Modern Poster*.

El mejor representante del estilo *Art Nouveau* fue William H. Bradley (1868-1962), quien se basó en las estampas japonesas y en el trabajo del inglés Beardsley. Los carteles que realizó para *The Chaps Book* fueron un modelo y una inspiración para los diseñadores del país, en ellos simplificó su dibujo y le dio mayor importancia a la parte tipográfica.

Otro importante diseñador de carteles fue Edward Penfield (1866-1925), cuyo dibujo fue simple, la composición contaba de una o dos figuras y fondo plano, como en los ejemplos ingleses y los de Lautrec. Al cartel realizado en 1893 para *Harper's Magazine*, se le atribuyó el inicio de la historia del cartel norteamericano, a pesar de que ya existían los carteles artísticos, pero eran de un formato más pequeño.



Edward Penfield, *Harper's marzo*, 1894.



William H. Bradley, *detalle del cartel Victor bicycles*, 1900 ap.



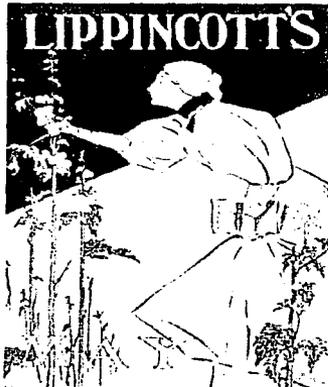
Edward Penfield, *Harper's junio*, 1900 ap.

Maxfield Parrish (1870-1966) realizó carteles con fines comerciales o para revistas. Su obra se distinguió por el trato bidimensional de las líneas, para dar volumen a sus figuras; la composición fue generalmente frontal detallando las partes alejadas y cercanas para dar el efecto de distancia.

Algunos artistas norteamericanos que trabajaron el estilo *Art Nouveau* fueron: Ethel Reed, Frank Hazenplug y Will Carqueville, Scotson-Clark y Louis Rhead, éste último realizó carteles llenos de colorido.

En Europa y Estados Unidos los creadores ya mencionados intervinieron por sus variadas formas expresivas en el arte cartelístico de la posguerra. "... la amalgama general de estilos y técnicas que se dió hacia 1900, era el hecho de que una forma artística podía afectar, y de hecho afectó, a la evolución de todas las demás" (12) Sin embargo, las aportaciones tan diversas de los artistas de este estilo empezaron a disiparse e ir por nuevos caminos "... sus medios expresivos, el impulso, la oscilación, la vibración languidecieron hacia 1905." (13)

La transformación que después sufrió el cartel de estilo *Art Nouveau* se debió a los primeros y revolucionarios movimientos artísticos del Siglo XX, como el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el constructivismo, De Stijl y la Bauhaus.



Will Carqueville, *Lippincott's*.

12 John Barnicoat, *Los carteles, su historia y su lenguaje*., pág. 36.

13 Gabriele Sterner, *Modernismos*., pág. 146.

2

EL CARTEL Y LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS DEL SIGLO XX

Durante el siglo XX el mundo experimentó enormes cambios políticos, económicos, sociales, técnicos, científicos y culturales. Los movimientos artísticos que nacieron y evolucionaron en el siglo pasado no fueron la excepción, agitaron con una explosiva revuelta el arte academicista que había dominado hasta fines del siglo XIX.

A partir del *Art Nouveau* los movimientos artísticos del siglo XX siguieron evolucionando dentro de un principio de libertad con nuevos retos a nivel temático, compositivo y técnico, gracias a las diferentes aportaciones creativas de los artistas, a los descubrimientos científicos y las realidades sociales de cada país, todo esto se relacionó paralelamente en mayor o menor medida con la evolución y desarrollo de la gráfica cartelística, ya fuese comercial, cultural o política.

Estos movimientos artísticos se clasificaron en dos grandes bloques: las primeras vanguardias del siglo hasta la Segunda Guerra Mundial y las tendencias posteriores a esta; la primera dará origen al *Expresionismo* movimiento que viene de finales del siglo XIX principalmente en Alemania, al *Cubismo* creado por Picasso y Braque en París y al *Futurismo* italiano; las derivaciones de estos dos últimos movimientos, originaron la abstracción geométrica en el *Constructivismo* ruso, *De Stijl*, la importante escuela alemana de la *Bauhaus*, el *Dadaísmo* en Alemania y Suiza y finalmente el *Surrealismo*, que se originó principalmente en París.

El *Art Déco* de los años veintes, treintas, cuarentas y cincuentas, considerado más un movimiento decorativo que artístico, fue de suma importancia en el desarrollo del diseño gráfico y por consecuencia de los carteles.

Los movimientos posteriores a la II Guerra, llamados vanguardias, surgieron en la década de los sesentas y duraron hasta los setentas: el *Op-art* en Europa, el *Pop-art* en Inglaterra y Estados Unidos, el arte gráfico *Psicodélico* y el *Hippie* que se derivaron del *Pop-art*, y el *Hiperrealismo* en Nueva York.

Finalmente, el *Arte Digital* o por computadora de la década de los ochentas, que ha repercutido hasta nuestros días, no por ser un movimiento artístico en sí mismo, sino como una herramienta tecnológica para el quehacer del diseño de carteles.

Cabe mencionar que algunos movimientos corrieron paralelamente con otros, por lo que se ha tratado de organizarlos de forma cronológica. Asimismo, existieron artistas y diseñadores de carteles que, al igual que dichos movimientos, fueron evolucionando y pertenecieron a varios estilos, y por lo tanto no es raro encontrar pinturas o carteles de un mismo artista en varias corrientes.



Eduard Munch, *El Grito*, 1893.



James Ensor, *Las Máscaras y la Muerte*, 1897.



Ernst Ludwig Kirchner, *Mujer ante el espejo*, 1912.

2.1. EXPRESIONISMO

El *Expresionismo* abarcó de finales del siglo XIX hasta 1933, cuando el poder nazi hizo eclosión en Alemania. El interés primordial de este movimiento estribó en representar más un sentimiento o emoción que la realidad de las cosas; esta corriente recibió gran influencia de pintores como El Greco por su atormentada espiritualidad, de Goya y sus visiones de la guerra, y de Van Gogh y Gauguin por el valor expresivo del color.

Los artistas distorsionaron las formas y dispusieron libremente de las figuras; en las composiciones predominaba el color, en general discordante, sobre el dibujo; esto dió como consecuencia un lenguaje figurativo muy sencillo y directo, plasmado emotiva y dramáticamente.

En el período preliminar de 1885 a 1900 destacaron el artista noruego Munch, el belga Ensor y el suizo Hodler. En el expresionismo alemán destacaron tres grupos: *El Puente* "Die Brücke" de 1905 a 1913, *El Jinete Azul* "Der Blaue Reiter" de 1911 a 1914 y la *Nueva Objetividad*, "Neue Sachlichkeit", también llamado *realismo mágico* que se desarrolló de 1918 a 1933.

En *El Puente*, los artistas trataron de transmitir la angustia de las vivencias y mostraron interés por el arte primitivo, al igual que por los grabados alemanes en madera; utilizaron las formas retorcidas, dramáticas y simplificadas. El pintor Ludwig Kirchner fue el representante más sobresaliente de este grupo.

El Jinete Azul se caracterizó por las individualidades de estilo, sin embargo, todos utilizaron colores armónicos y se alejaron del estilo salvaje del primer grupo. Los mejores representantes de este grupo fueron: Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Alexei Jawlensky y Paul Klee.

En la *Nueva Objetividad* se buscó plasmar la objetividad y la realidad, sin el sentimentalismo que caracterizó a los expresio-

Alexei von Jawlensky, *Medusa*, 1917.Oskar Kokoschka, *Retrato de Herwarth Walden*, 1910.Ernst Ludwig Kirchner, *Die Brücke*, 1900.

nistas; este grupo adquirió un compromiso político, para representar los sufrimientos del pueblo y criticar a las clases dominantes; sus mejores exponentes fueron: George Grosz, Otto Dix y Max Breckmann.

El *Expresionismo* Vienés estaba representado por Oskar Kokoschka y Schiele; en Bélgica, por Constant Permeke; en París, por Georges Rouault, Cornelius Van Dongen, Marc Chagall, Chaim Soutine y Amedeo Modigliani; y en España, por Nonell, José Gutiérrez Solana y Pablo Picasso en su período azul.

Constant Permeke, *Los novios*, 1923.Kees Van Dongen, *Desnudo acostado*, 1904.Franz Marc, *Caballito azul*, 1912.Georges Rouault, *Tres payasos*, 1917-1930.

El cartel expresionista del grupo "*Die Brücke*", fundado por Ernst Ludwig Kirchner, utilizó las formas distorsionadas características de esta corriente, los trazos toscos y cortantes propio del grabado en madera alemán, y la línea negra de gran grosor, plasmando el drama personal de cada individuo, dándole un carácter de grito nacionalista y un dinamismo como no lo tenían los carteles modernistas.



Otto Stahl-Arpke,
El gabinete del Dr. Caligari, 1920.



Schulz-Neudamm, *Metropolis*, 1926.

Los carteles alemanes proporcionaban una mayor preocupación social y contenían una relación mayor con el público que los carteles franceses de este período, los cuales se ocupaban más de detalles formales de la luz y el color

Otros carteles notables los realizó el pintor Oskar Kokoschka en torno a la revista "Der Sturm" -la primavera-; en ellos plasmó el gesto distorsionado o el empaste y la pincelada gruesa, con formas evidentemente emocionales, empleando colores brillantes.



Oskar Kokoschka, *Der Sturm*.



Oskar Kokoschka, *Exposición de verano de la Unión de Artistas, Dresde*, 1921.

El desarrollo del cinematógrafo en los años veinte, coincidió con el auge de los carteles expresionistas del cine alemán; los cuales explotaron y difundieron estas características expresionistas, quizás de un modo más estilizado y objetivo, pero de igual manera con formas retorcidas y expresivas. El cartel de Otto Stahl Arpke para la película "El gabinete del Dr. Caligari" es una buena síntesis de este período; otro buen ejemplo es el cartel de Schulz Neudamm para la película "Metrópolis" de Fritz Lang.



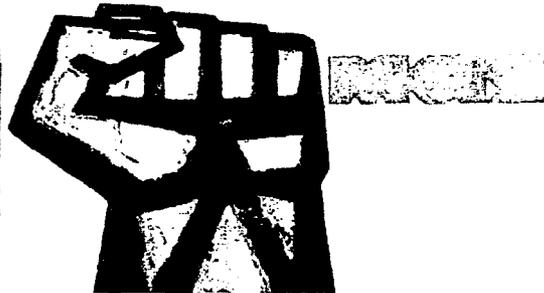
Otto Stahl-Arpke,
El gabinete del Dr. Caligari, 1919.

En la realización de carteles destacaron los artistas holandeses Roland Holst, Albert Hahn y Mari Bauer; el francés Henri Gustave Jossot; los polacos Teodor Axentowicz y Wojciech Weiss; y el inglés Will Dyson.

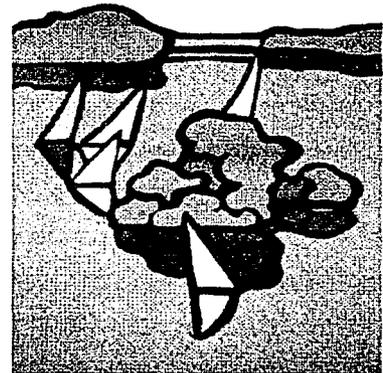
El movimiento expresionista influenció nuevamente al diseño del cartel en la década de los sesenta; la técnica de los gruesos contornos negros que enmarcan el brillante colorido característica de este estilo, es evidente en los carteles de Waldemar Swierzy; este mismo procedimiento se encuentra en el cartel de Jefim Cwik "1° de mayo", en la Unión Soviética.



Jefim Cwik, *1° de Mayo*, 1965.



SPEND YOUR HOLIDAYS IN **POLAND**
in Mazury, the land of ten thousand lakes



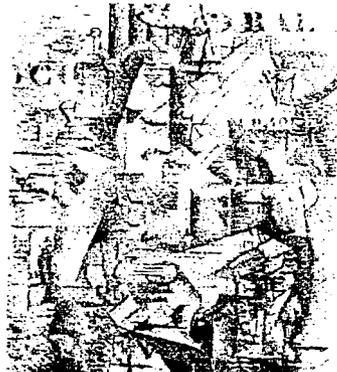
Waldemar Swierzy, *Cartel turístico polaco*, 1969.



Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón*, 1907.



Pablo Picasso, *Purgativo*, 1914.



Georges Braque, *El portugués*, 1911.

2.2. CUBISMO

El origen del *Cubismo* se ubica en la aparición de la obra "*Las señoritas de Aviñón*" del español Picasso, en 1907. Este movimiento no trató de imitar la realidad externa de los objetos, de los paisajes o de las personas, de hecho su interés se centraba en que hubiera una relación entre las figuras y el espacio. Para poder representar una realidad multidimensional en una superficie plana, a las formas se les dió un tratamiento geométrico mediante la abstracción; la cual se sirvió de la estructuración en cubos, generalmente utilizaron poliedros, para favorecer la visión global de la obra, esta a su vez fue construida a partir de los diferentes puntos visuales del artista, lo cual va en contra de las leyes de la perspectiva.

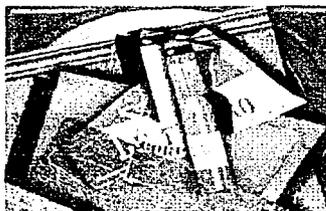
El *Cubismo* se desarrolló en diferentes etapas; la primera, conocida como *Cubismo experimental* de 1907 a 1909, redujo el volumen de las formas y del espacio, y el color poco a poco dejó de tener importancia, "pretendían establecer una separación precisa entre los objetos y negaban a la composición toda perspectiva en el espacio"; (14) evitaron los contornos cerrados para dejar abiertos los espacios.

La segunda etapa, el *Cubismo analítico*, 1909-1911, trató de analizar y ofrecer una idea de los objetos; se yuxtapusieron los objetos y las superficies quebradas en facetas por medio de la geometrización; dichas facetas se fueron agrupando simultáneamente -como una forma vista entre espejos- formando una estructura de líneas verticales, horizontales y diagonales con múltiples puntos de luz, y las obras empezaron a ser monocromas. "El objeto no se fragmenta sino que, sobrepasando en cierto modo su contenido cubista, se reproduce en múltiples visiones simultáneas" (15)

En el tercer periodo, el *Cubismo hermético*, 1910-1912, empezó a utilizar diferentes recursos como números, letras

14 Hans Tintelot, *Historia del Arte Universal*,. pág. 124.

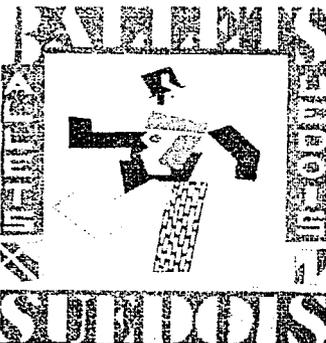
15 Op cit. pág. 124.



Juan Gris, *Botella de vino y periódico*, 1915.



Fernand Léger, *Naturaleza muerta*, 1919.



Fernand Léger, *Ballet Suedois*.

y marcas para, paradójicamente, acercar el cuadro a la realidad. Esta fase empezó el análisis definitivo del objeto utilizando el cálculo matemático y el uso racional del color.

La última fase, el *Cubismo sintético*, 1912-1914, fue mucho más decorativa, organizada y armónica; las formas se representaron con los planos esenciales de las mismas, empezaron a imitar texturas y recuperaron el color. Se incorporaron materiales como mármol, arena o serrín y se pegaron trozos de papel periódico para obtener efectos de contraste visual y táctil. El *Cubismo sintético* se caracterizó sobre todo por la angularidad de las formas. A este período se debe el hallazgo técnico del "collage".

Este movimiento se localizó principalmente en París y sus principales representantes fueron Picasso, Georges Braque y Juan Gris, quienes se preocuparon primordialmente por la estructura y la armonía. Fernand Léger, también pintor cubista, realizó interesantes carteles plasmando una realidad más clara y directa, pero de una forma geométrica y más organizada.

La influencia cubista sobre todo de la etapa del *cubismo sintético* empezó a hacerse presente en los artistas gráficos de carteles después de la guerra de 1914; estos artistas empezaron no a copiar al *Cubismo* sino a usar la forma cubista, de hecho se empezó a decir entre el público que los bodegones cubistas parecían carteles.

Las composiciones cartelísticas del artista E. McKnight Kauffer denotan un estilo sencillo y muy directo; realizó carteles principalmente para el ferrocarril subterráneo de Londres y para la compañía Shell.

Cabe mencionar en el período *Cubista sintético*, los carteles del ucraniano Adolphe Jean-Marie Mouron, mejor conocido como "Cassandre", ya que nacieron del purismo, -corriente derivada del *cubismo sintético*, que va de 1918 a 1920-; sus carteles tuvieron un estilo muy ecléctico, contenían una gran influencia del *cubismo*, el *futurismo*, el *constructivismo* y hasta



E. McKnight Kauffer, *Winter sales*, 1928.



Soaring to Success!

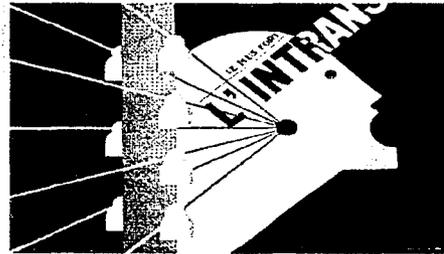
DAILY HERALD

— the Early Bird.

E. McKnight Kauffer, *Daily Herald*, 1919.

del *surrealismo*, pero en todos ellos sintetizó las ideas y los conceptos con un gran impacto y una enorme eficacia comunicativa.

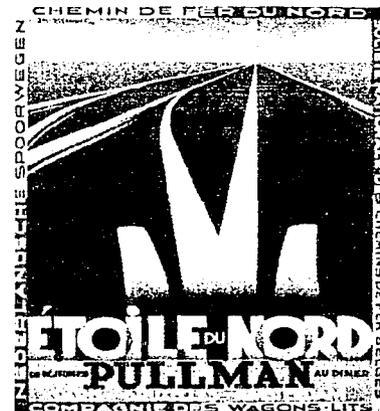
Cassandre trabajó principalmente en Inglaterra y Francia para los ferrocarriles de estos países, para el telégrafo y para la firma Dubonnet. En el cartel "*L'Intransigeant*" trazó una marcada sección aurea con una resolución absolutamente plana, sin embargo, dió la sensación de profundidad. En los carteles "*Nord Express*" y "*Etoile du Nord*" representó la maquinaria y la velocidad de una forma bastante geométrica y un poco estilizada; este último cartel ha sido el más afamado en la obra de Cassandre.



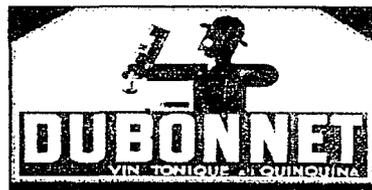
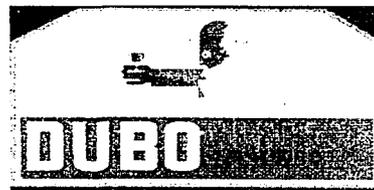
Cassandre, *L'Intransigeant*, 1925.



Cassandre, *Nord Express*, 1927.



Cassandre, *Etoile du Nord*, 1927.

Cassandre, *Wagon-bar*, 1932.Cassandre, *Dubo Dubon Dubonnet*,
1932-1935.

En el cartel "*Wagon-bar*" realizó un montaje, rara vez lo hacía, pero el resultado fue espléndido. En el cartel "*Dubo-Dubon-Dubonnet*" plasmó una pequeña historieta en tres escenas, la cual adquirió movimiento tanto por las formas como por el color, y en su cartel "*Nicolás*" anticipó soluciones gráficas que después explotaría el Op-art.

Cassandre, *Nicolas*, 1935.



Umberto Boccioni, *Estados de animo I: Las despedidas*, 1911.



Giacomo Balla, *Las manos del violinista*, 1912.



Carlo Carrà, *Festejo patriótico*, 1914.

2.3. FUTURISMO

El *Futurismo* tuvo su primer manifiesto en 1909, escrito por el italiano Filippo Tommaso Marinetti en el periódico parisino "Le Figaro". Este movimiento fue esencialmente un fenómeno italiano que iba en contra de los principios clásicos-academicistas, "Los futuristas querían introducir una corriente revolucionaria en la pintura italiana, proclamando la necesidad de despojarla del objeto, de hacerla abstracta".⁽¹⁶⁾ Su principal preocupación fue tratar de expresar el movimiento, de hecho este movimiento se interesó más en lo publicitario para poder alabar a la juventud, las máquinas, el movimiento, la potencia y la velocidad, donde el único valor era la acción.

Deseaban relacionar el arte con la velocidad y las máquinas y, a diferencia del cubismo, su simultaneidad no es de planos estáticos, sino de dinámica. Se representaron las formas y la deformación que éstas experimentaban para darles la sensación de movimiento, "no pretendían captar los elementos estables, despojados de las apariencias figurativas, sino los transitorios y móviles"⁽¹⁷⁾; NO trataron de plasmar un mundo real, sino como era experimentado realmente. "La palabra clave de este nuevo movimiento era *dinamismo*, una fuerza universal, y esto es lo que la pintura debía mostrar".⁽¹⁸⁾

Cabe mencionar que el trabajo de los futuristas se desarrolló de forma paralela al movimiento cubista, por ello, para representar las imágenes utilizaron también la técnica del collage, la división del color y la fragmentación espacial. Tuvieron una gran influencia de la fotografía de exposición múltiple a alta velocidad; a pesar de haber negado este hecho, su obra está poblada de similitud fotográfica. "La liberación de formas tipográficas, la introducción de novedosos estilos de impresión, las letras aisladas y solitariamente engarzadas por ritmos sugerentes",⁽¹⁹⁾ fueron aportaciones importantes del estilo futurista.

16 Hans Tintelot, *Historia del Arte Universal.*, pág. 164.

17 Op cit. pág. 166.

18 Rosemary Lambert, *Introducción a la Historia del Arte.*, pág. 29.

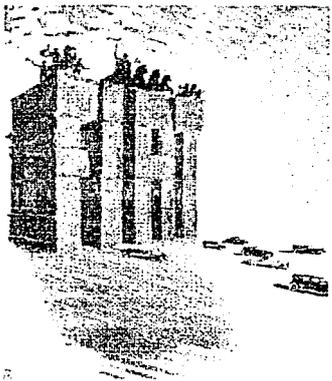
19 Ida Rodríguez Prampolini, *El Arte Contemporáneo.*, pág. 38.



Gino Severini, *La Torre Eiffel*, 1913.



Luigi Russolo, *Dinamismo de un automóvil*, 1912-1913.



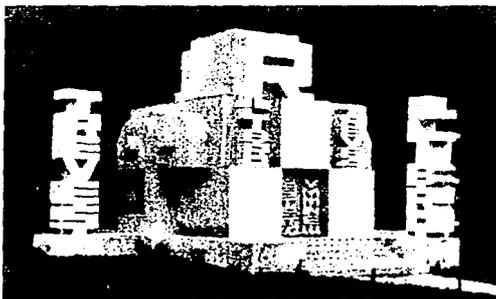
Romano, *Fiat*, 1927.

Este movimiento, como consecuencia de su exaltación, se volvió defensor de la guerra, el militarismo y el patriotismo, glorificando la violencia y atacando ciertos valores y poderes ya establecidos: "Glorificaremos la guerra [...] el militarismo, el patriotismo, el gesto destructivo del anarquista, las ideas bellas que matan, el desprecio de la mujer". (20)

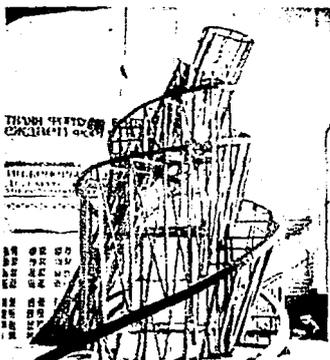
La guerra finalizó a la par que el *Futurismo*, hacia 1916. Los principales representantes italianos fueron: Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlos Carrá, Gino Severini y Luigi Russolo.

En cuanto a la reproducción de carteles, los artistas como Fortunato Deperó y Romano estuvieron muy conscientes del valor visual que tenía la palabra escrita, utilizaron diversos tipos de letra dándole un sentido de inmediatez, sobre todo en los carteles políticos. Al igual que en la pintura, el tratamiento de la imágenes fue descomponiendo el movimiento, tratando de representar su dinámica y así incrementar el impacto de sus ideas.

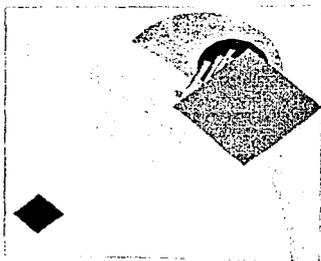
Deperó realizó bastantes carteles publicitarios con una figuración geométrica casi abstracta, al igual que publicidad tridimensional, como pabellones de feria donde utilizó arquitectura tipográfica.



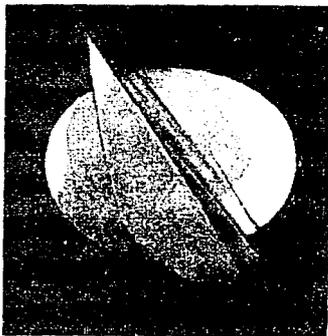
Fortunato Deperó, *Pabellón*, 1927.



Vladimir Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional*, 1919-1920.



El Lissitzky, *Proun*, 1920.



Alexander Rodchenko, *Composición*, 1918.

2.4. CONSTRUCTIVISMO

El *Constructivismo* inició en Rusia con la obra de Vladimir Tatlin, en 1913, la ideología de este movimiento estuvo en relación directa con el marxismo, con la única finalidad de propaganda y servicio a la revolución. Al igual que muchas vanguardias, trató de integrar el arte con la sociedad; que se satisficieran las necesidades materiales, se expresaran las aspiraciones y se organizaran los sentimientos del trabajador revolucionario.

El artista constructivista fue considerado un diseñador creativo, el cual debía estar ligado completamente a la ciencia y a la tecnología, de aquí que tratara de fusionar la pintura, la escultura y la arquitectura como una sola actividad.

Estos artistas rechazaron la representación de la realidad ya que la consideraban una preocupación burguesa, de ahí que su interés plástico se concretará en la abstracción geométrica por resultarles más simple: "Los constructivistas, que en realidad eran artistas abstractos, no aceptaban esta denominación y se llamaban a sí mismos *realistas*" (21), pero trataron de lograr un orden, uniformando las áreas de color; estas formas trataban de proporcionar referencias simbólicas para explorar un mundo visual de formas y vacíos. "Pensaban que lo importante no era tanto el objeto que creaban como los espacios que éste encerraba." (22) No expresaban un sentimiento, sino un espacio constructivista.

Las consecuencias de estas ideologías trajeron consigo la creación de talleres de arte y técnicos, sin embargo, existió una cierta dificultad para elaborar las ideas creativas, ya que la tecnología rusa era un poco pobre, independientemente de esto, con los gustos artísticos impuestos por Stalin, muchos artistas huyeron a Francia y Alemania hacia 1922; entre ellos estaban los más importantes representantes de este movimiento Tatlin, Alexander Rodchenko y El Lissitzky.

21 Biblioteca Salvat de Grandes Temas, *Arte Abstracto y Arte Figurativo*, pág. 80.

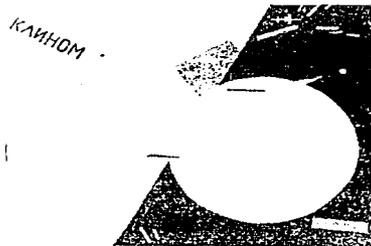
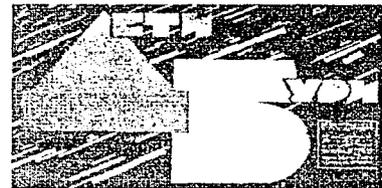
22 Rosemary Lambert, *Introducción a la Historia del Arte*, pág. 38.

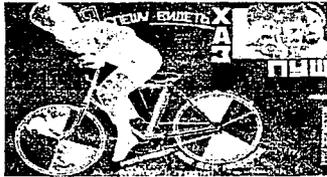
Alexander Rodchenko, *INGA*, 1920.El Lissitzky, *Exposición Rusa de Zurich*, 1929.El Lissitzky, *Tinta Pelikan*, 1924.

Tanto Rodchenko como El Lissitzky realizaron obra gráfica para anunciar la revolución política, productos y hasta carteles para cine, hasta que se vieron desplazados por la práctica del *realismo-social*.

La obra de Rodchenko fue muy variada, por un lado utilizó el collage y practicó fotomontajes los cuales plasmó en los carteles de cine y por otro, hizo marcas, logotipos y carteles para productos, se asoció con el poeta futurista Maiakowski quien realizó los slogans; la división de trabajo que compartieron, se puede decir que hoy en día, corresponde a lo denominado agencia publicitaria.

Eleazar Markovich, mejor conocido como El Lissitzky, fue también diseñador gráfico y combinó las formas geométricas, las imágenes fotográficas y la tipografía de una manera revolucionaria. Realizó complicados montajes en sus composiciones, como se muestra en su cartel para la Exposición Rusa de Zurich. En el cartel que hizo para "*Tinta Pelikan*", introdujo por primera vez la técnica del fotograma; sin embargo, uno de sus carteles que ejemplificó mejor este movimiento, fue "*Golpead a los blancos con la cuña roja*"; en él empleó formas geométricas simples como el triángulo, el círculo y el rectángulo, con colores muy contrastantes como el blanco, rojo y negro, pero con el tratamiento plano representativo de este movimiento.

El Lissitzky, *Golpead a los Blancos con la Cuña Roja*, 1919.M. Wechsler, *Cartel cinematográfico*, 1926.



Boris Prusakov, *Corro a ver la embestida de Khaz*, 1927.

Indudablemente El Lissitzky fue el mejor propagandista de la plástica constructivista, de gran influencia tanto para la escuela de la *Bauhaus* como para el *Dadaísmo*, quienes empezaron a utilizar la técnica del collage fotográfico.

Otros importantes representantes de este movimiento ruso fueron: Dziga Vertov, Boris Prusakov, Alexei Gan, G. Klutskis y M. Wechsler.



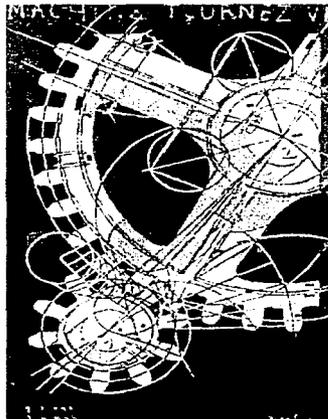
Dziga Vertov, *El hombre con la cámara de cine*, 1928.



G. Klutskis, *progreso en los transportes durante el Primer Plan Quinquenal*, 1929.



Marcel Duchamp, *Apolinère Enameled*, 1916-1917.



Francis Picabia, *Máquina, gira rápida*, 1916.



Man Ray, *Dada*, 1916.

2.5. DADAÍSMO

El *Dadá*, que en el lenguaje infantil significa "caballito de cartón", nació en 1915, en Alemania y Suiza, como protesta y rebelión contra la Primera Guerra Mundial; desarrollaron sus ideas a partir de que "el arte debe ser anárquico como la vida y la naturaleza y por lo tanto libre de todo poder y abierto al azar". (23)

El *Dadaísmo* fue más una actitud filosófica que un estilo artístico creador, tenían un síntoma de malestar y descontento con la sociedad, "creían que una sociedad capaz de producir algo tan horripilante como la Primera Guerra Mundial era una sociedad malvada, cuya filosofía y cultura deberían destruirse totalmente." (24) Este movimiento se volcó a lo absurdo, a lo primitivo o elemental.

Los dadaístas consideraban que las experiencias personales no debían estar sometidas a reglas ya establecidas y que, por consecuencia era necesario eliminar los valores artísticos tradicionales existentes, producto de la cultura burguesa. La libertad de creación buscaba un descubrimiento más casual y accidental de las cosas, escogiendo objetos de uso cotidiano, "los dadaístas utilizan estilos o artificios ajenos con el propósito de satirizarlos, de convertirlos en una parodia grotesca" (25), trataron de provocar una reacción en el público destacando lo subversivo e irracional, por ejemplo el "ready-made" -objeto fabricado- el que un artista lo seleccionase, significaba que podía tener el carácter de objeto artístico. "La elección de *readymades* se basa siempre en la indiferencia visual y, al mismo tiempo, en una total ausencia de buen o mal gusto". (26)

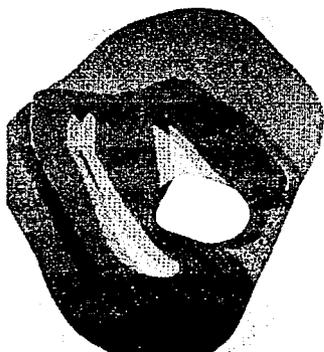
Los artistas del *Dadaísmo* utilizaron diversos recursos en sus obras; los objetos manufacturados en serie llamados "ready-made", collages de imágenes impresas como fotografías o dibujos -fotomontajes-, o bien collages con materiales de dese-

23 Pilar Berganza Gobantes, *Vanguardias y Artistas del Siglo XX.*, pág. 47.

24 Rosemary Lambert, *Introducción a la Historia del Arte.*, pág. 37.

25 Dawn Ades, *El Dadá y el Surrealismo.*, pág. 16.

26 Op cit., pág. 7.



Hans Arp, *Bosque forma terrestre*, 1917.



Raoul Hausmann, *La crítica de arte*, 1919-1920.

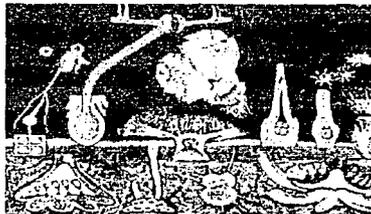


Kurt Schwitters, *Con una pluma grande*, 1926.

cho y uso cotidiano, también impresiones de objetos en papel fotográfico sensible a lo que nombraron rayogramas; todas estas técnicas dieron origen a la utilización de nuevos medios de representación artística: el ensamblaje, el fotomontaje, la tipografía libre, la poesía visual, las cuales se mezclaron entre sí.

Los artistas más sobresalientes del *Dadaísmo* fueron en Estados Unidos, hacia 1915, Marcel Duchamp, Francis Picabia y Man Ray; en Suiza, a partir de 1916, Marcel Janco y Jean Arp; en Alemania: Raoul Hausmann, John Heartfield y George Grosz, hacia 1918, en Berlín; en Hannover, por 1919, Kurt Schwitters; en Colonia: Baargelg y Max Ernst, hacia 1919; y en París, la mayoría de los autores empezaron a trabajar alrededor 1920.

El fin del *Dadaísmo* se da en 1922 como consecuencia de los desacuerdos teóricos entre el poeta Tristan Tzara y el escritor francés André Breton; este último, con un grupo de escritores, funda el *Surrealismo*.



Max Ernst, *Collage y Gouache*, 1920.



George Grosz, *Daum se casa con su pedante* *automata Jorge en mayo 1920*, John Heartfield es muy feliz por ello, 1920.



Das ist das Heil, das sie bringt.
John Heartfield, *Das ist das Heil, das sie bringt*.



John Heartfield, *Hay millones detrás de mí*.



Kurt Schwitters y Theo van Doesburg,
Recital Dadá, 1923.

En el campo del arte gráfico el *Dadaísmo* corrió paralelamente al *Cubismo*, pero no fue tan evidente, aunque sí provocador; de hecho se esmeró en hacer malos anuncios comerciales violando todas las reglas del buen gusto en tipografía y utilizando los papeles más baratos y porosos para imprimir; paradójicamente, fueron incapaces de conseguir la trivialidad accidental que trataron de imitar.

En los carteles de Kurt Schwitters destacó la utilización del collage, con acumulaciones muy libres de diferentes materiales de desecho -a estas obras él las llamó *Merz*-.

El alemán Hans Herdfelde, mejor conocido como John Heartfield, realizó eficaces y agresivos carteles de la Segunda Guerra Mundial, obtuvo imágenes de la calle y de la prensa popular y representó esa realidad por medio de la técnica del fotomontaje.



John Heartfield,
Detalle del cartel Hitler becomes.

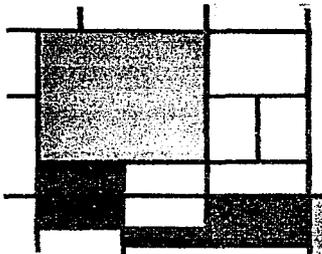


John Heartfield,
Fiesta comunista alemana, 1928.
(uno de los primeros carteles ilustrado con una fotografía)

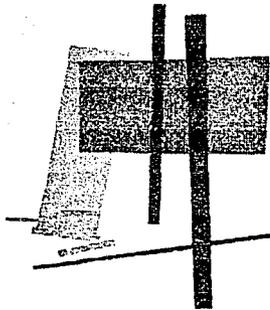


George Grosz y John Heartfield,
Dadamerica, 1920.

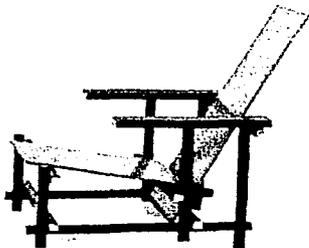
Los dadaístas fueron reconocidos por utilizar tipografías muy confusas y desconcertantes. Estos elementos tipográficos influenciaron al movimiento *De Stijl* y por consecuencia a la *Bauhaus*.



Piet Mondrian, *Composición con plano rojo largo, amarillo, negro, gris y azul*, 1921.



Kasimir Malevich, *Amarillo-Naranja-Verde*, 1915.



Gerrit Thomas Rietveld, *Butaca De Stijl*, 1917.

2.6. DE STIJL

El constructivismo holandés, mejor conocido como *De Stijl* -el estilo-, fue fundado en 1917 por el pintor Piet Mondrian y Theo van Doesburg, también suele denominarse *Neoplasticismo*. Buscaron, por medio de la pintura abstracta simple, obtener una armonía y equilibrio universales, en donde se analizaban y simplificaban los objetos hasta llegar a su esencia: "en cuanto a elementos formales buscaron la pureza a través de la matemática y se basaron, esencialmente Mondrian, en el rectángulo: en cuanto al colorido emplearon los tres primarios, azul, rojo y amarillo". (27) Sus influencias vinieron del cubismo, del suprematismo de Kasimir Malevich y del poliarquista ruso constructivista El Lizzitzky.

Estos artistas buscaron principalmente, en la primera fase de *De Stijl* de 1917 a 1920, representar la esencialidad de las cosas a través de las líneas base, "queremos penetrar en la naturaleza de tal modo que se nos revele la construcción interna de la realidad", (28) esto lo consiguieron en la composición mediante el ángulo recto que se obtiene al intersectar líneas horizontales y verticales, "lo que se ha llamado el "balance asimétrico", es decir, un desplazamiento del acento para romper la simetría del cuadro" (29), eliminando la línea curva.

Trataron de utilizar los colores primarios y el negro, blanco y gris. "La utilización de las líneas horizontales y de colores primarios producía estructuras claras, brillantes y poderosas, con la armonía y el equilibrio que Mondrian consideraba de rigor no sólo en la pintura, sino también en la vida." (30)

Al igual que el *constructivismo ruso*, *De Stijl* trató de plasmar una funcionalidad geométrico-abstracta constructivista, en una sociedad tecnificada integrada por las diferentes disciplinas; esto lo lograron artistas como el pintor Bart van Der Leck y el diseñador y arquitecto Gerrit Thomas Rietveld.

27 Ida Rodríguez Prampolini, *El Arte Contemporáneo*, pág. 67.

28 Biblioteca Salvat de Grandes Temas, *Arte Abstracto y Arte Figurativo*, pág. 87.

29 Ida Rodríguez Prampolini, *El Arte Contemporáneo*, pág. 67.

30 Rosemary Lambert, *Introducción a la Historia del Arte*, pág. 41.

En los carteles de Hendrik Werkman, composiciones que el llamó "druksels", las letras formaban la imagen produciendo un efecto de collage; combinó la pintura y el arte gráfico en un todo inseparable valiéndose de todas las técnicas dadaistas.

Uno de los diseñadores más representativos de este estilo fue Jan Tschichold, utilizó las formas abstractas simples, pero de igual manera le dió suma importancia a la tipografía.

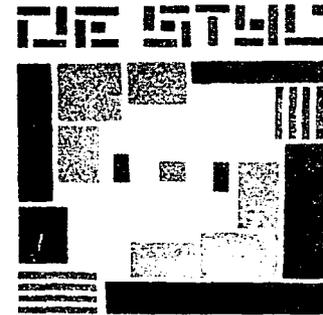
BLOK + REVUE D'ART - Nº 5.



Teresa Zarnower, *Cover BLOK*, 1924.

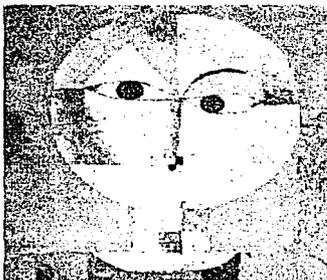


Jan Tschichold, *Graphic Design*, 1927.



P. Oud, *Coffee Labels*, 1925.

Se encuentran también carteles con este diseño en los artistas holandeses Willem Sandberg y Wim Crouwel.

Paul Klee, *Senecio*, 1922.Wassily Kandinsky, *Desarrollo en Marrón*, 1933.Josef Albers, *Homenaje al cuadrado*.Laszlo Moholy-Nagy, *AM2*, 1925.

2.7. LA BAUHAUS

Como resultado de la fusión de la Escuela de Bellas Artes con la Escuela de Arquitectura y Artes Aplicadas se creó *La Bauhaus* -casa de construcción- fundada por el arquitecto Walter Gropius, en 1919, en Weimar, Alemania. "Entre las normas de esta escuela revolucionaria, existe una libertad incondicional de experimentación siempre que los esfuerzos estén encaminados a tener una aplicación en la vida". (31)

La Bauhaus nació de las ideas funcionalistas del *constructivismo*, tanto ruso como *De Stijl*, y al igual que estas escuelas, trata de integrar a todas las artes con la sociedad.

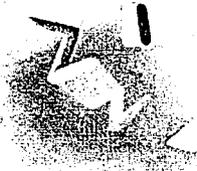
Este movimiento se dividió como otros en diferentes etapas, la primera iba de 1919 a 1924 y estuvo marcada por una evolución expresionista. El segundo período abarcó de 1925 a 1930, entonces se trasladó la escuela a Dessau, dominó el desarrollo constructivista con las relaciones y diferencias del movimiento *De Stijl*, y se insertaron en algunas obras los círculos, rectángulos y triángulos.

En la última etapa, de 1930 a 1933, se dió especial énfasis al trabajo artesanal, en un ambiente democrático entre profesores y alumnos, y dejando en libertad las capacidades individuales del alumno. "Curso preliminar de la Bauhaus donde el estudiante vuelve a los orígenes y evoluciona a partir de los simples indicios." (32)

Los profesores se dividieron en maestros de formas y maestros de taller. Los maestros de forma conseguían formas tridimensionales partiendo de un punto que al moverse formara una línea, después se añadían más líneas para crear formas y espacios planos; entre ellos hubo artistas de renombre como Paul Klee, Wassily Kandinsky, Josef Albers o Lazlo Moholy-Nagy. Los maestros de taller eran artesanos que enseñaban las diferentes técnicas.

31 Ida Rodríguez Prampolini, *El Arte Contemporáneo*., pág. 73.

32 Rosemary Lambert, *Introducción a la Historia del Arte*., pág. 44.



Laszlo Moholy-Nagy, *CHX*, 1939.



Laszlo Moholy-Nagy, *Militarismus*,
(fotomontaje) 1924.



Laszlo Moholy-Nagy, *Circo y Variedades*, 1925 ap.

La idea básica y esencial de esta escuela fue crear objetos con la finalidad de una producción industrial en serie, las formas de los objetos debían estar determinadas por su función, a fin de obtener productos iguales para todos, al mismo tiempo que útiles y funcionales; *la Bauhaus* se sirvió de la máquina, no fue contra ella, para abaratar el producto y fomentar el trabajo artesanal, dando como resultado un esfuerzo colectivo de progreso; por lo mismo, en la escuela se incorporaban diversos talleres tanto de pintura, fotografía, escultura y teatro, como de publicidad, tipografía y decoración, por nombrar algunos.

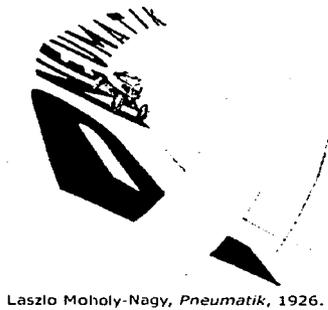
Esta escuela fue clausurada en 1933 por el gobierno nazi haciendo que muchos de sus profesores emigraran a Estados Unidos y siguieran con su labor en Harvard y Chicago.

Las aportaciones más características de la Bauhaus hacia el diseño fueron la tipografía y el trazo de las líneas. El círculo, el cuadrado, el triángulo, el rectángulo y los tres colores primarios fueron los elementos característicos para la realización de la tipografía. Las líneas eran de diferente grosor para hacer composiciones más dinámicas, generalmente estaban en dirección horizontal o vertical. Una innovación en la composición fue la colocación de textos breves girados a 90°. El uso de los diversos materiales y colores como el fotomontaje y el fotograma, se aplicaron a las nuevas visiones espaciales de los carteles.

A partir de 1925 el diseño gráfico se estableció como especialidad en la Bauhaus, lo cual contribuyó a las transformaciones del cartel en la sociedad.

Moholy-Nagy, un importante cartelista de este periodo, utilizó elementos de cine: el montaje, los trucos fotográficos y los ángulos de cámara, para aplicar la técnica del collage en sus carteles. Fue muy innovador su sistema tipográfico; sin utilizar las mayúsculas al igual que Bayer, Nagy se dio cuenta de que la forma, el tamaño, el color y la disposición de la tipografía tenían un enorme impacto visual.

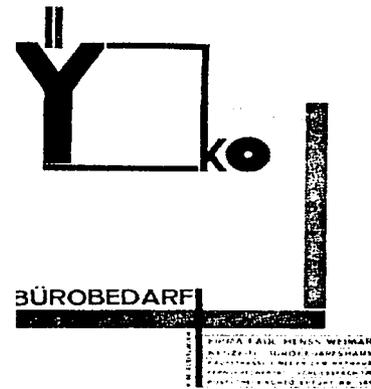
Con el estilo de la Bauhaus los diseños de Joost Schmidt impulsaron a diseñar carteles tridimensionales. El diseñador Peterhans dirigía un departamento de fotografía artístico-comercial, el cual servía para el desarrollo de stands.



Laszlo Moholy-Nagy, *Pneumatik*, 1926.

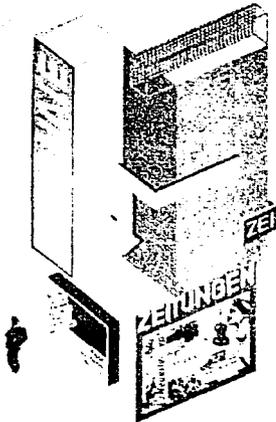


Joost Schmidt, *Exposición de la Bauhaus*, 1923.



Joost Schmidt, *Artículos de oficina*, 1924.

Herbert Bayer fue un artista de esta escuela que hizo gran uso de la yuxtaposición de grabados, fotografías y tipos de la técnica del collage; influyó de una manera muy importante en los diseñadores de América al igual que Walter Allner.



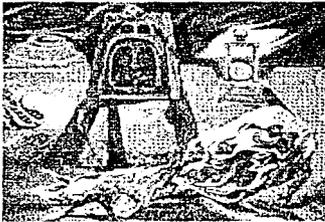
Herbert Bayer, *Kiosco de periódicos*, 1924.



Herbert Bayer, *Revista Bauhaus*, 1927.



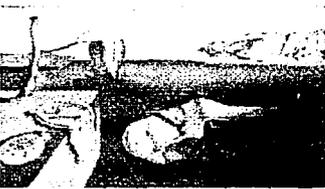
Herbert Matter, *Turismo suizo*, 1936.



André Masson, *El taller de Dedalo*, 1939.



Max Ernst, *Trampa de jardín para aviones*, 1936.



Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931.



Paul Delvaux, *Venus asleep*, 1944.

2.8. SURREALISMO

Este movimiento artístico se inició en París alrededor de 1924, con influencias de la pintura fantástica de los siglos XV y XIX; la pintura metafísica que se inspiraba en la imaginación; el *Dadá* y su insistencia en la ordenación casual de los objetos, y de Freud con su obra *Interpretación de los sueños*. "Los mensajes de la inspiración subconsciente, del sueño, son los verdaderos guías para conocer al ser humano" (33). El *Surrealismo* adoptó las ideas de la psicología moderna sobre el origen y las variaciones de las imágenes del subconsciente. Con este fundamento el *Surrealismo* volvió al estilo figurativo tratando de sugerir significados confusos, "le interesaba más explorar e ilustrar la mente inconsciente que destruir el arte establecido." (34)

Todas estas influencias hicieron que el *Surrealismo* tuviera una actitud dirigida a la liberación de todo tipo de restricciones mentales, se interesaba más por el sentimiento y el instinto que por la razón, con una total libertad de expresión. "Los surrealistas creían que el hombre se había encerrado en una camisa de fuerza de lógica y racionalismo que mutilaba su libertad e inmovilizaba su imaginación". (35) Como consecuencia, los surrealistas empezaron a explorar el subconsciente y el inconsciente, los sueños, la imaginación, la locura, los estados alucinatorios y los fenómenos parasicológicos, "el surrealismo es un mero automatismo psíquico, con el cual se propone expresar la actividad real del pensamiento, lo que el pensamiento opina, independientemente de cualquier control ejercido por la razón, aparte de cualquier preocupación estética o moral". (36)

Las imágenes surrealistas representaron las vivencias y obsesiones personales de cada artista, evocando cada una un horrible mundo de deformidades, lo cual dió como resultado un realismo-fantástico y, en consecuencia, las formas pudieron ser abstractas o más enfocadas al objeto.

33 Ida Rodríguez Prampolini, *El Arte Contemporáneo*, pág. 83.

34 Rosemary Lambert, *Introducción a la Historia del Arte*, pág. 48.

35 Dawn Ades, *El Dadá y el Surrealismo*, pág. 32.

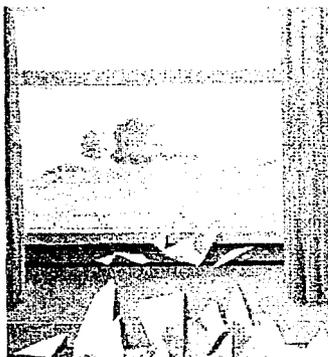
36 Hans Tintinot, *Historia del Arte Universal*, pág. 142.



Wilfredo Lam, *La jungla*, 1943.



Oscar Domínguez, *Los portones*, 1935.

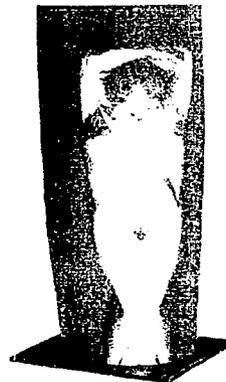


René Magritte, *La clave de los campos*, 1933.

Los artistas usaron diferentes técnicas para representar las realidades del inconsciente: la pintura al óleo, el collage, el *frottage* -transfería al papel o lienzo la textura de una superficie rugosa por medio de frotamiento-, el *grattage* -se aplicaba a una madera o tela color y después se raspaba-, el *fumage* -en un papel previamente coloreado se marcaban trazos de tizne disueltos por una llama de fuego-, el *cadáver exquisito* -era un dibujo realizado por varias personas en etapas sucesivas sin conocer el dibujo anterior-, la *calcomanía* -se utilizaba un papel o tela, la cual no contenía pegamento sino pintura muy diluida, y se pegaba a una superficie dura-, y el *automatismo rítmico* -que fue un dibujo realizado por impulso y en el cual se remarcaban las formas que se evocaban.

En un principio este movimiento se centró en París, pero al estallar la Segunda Guerra Mundial, los artistas se vieron obligados a emigrar a otros países, la mayoría se trasladó al continente americano, en este período de expansión que duró hasta 1948, se sometió la inspiración plástica a la voluntad.

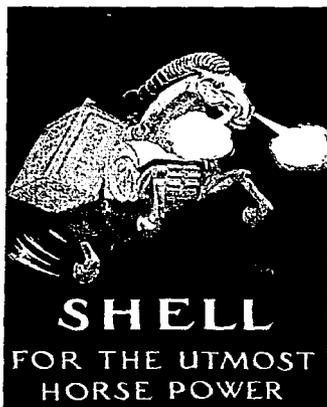
Los principales artistas fueron: André Masson, Hans Arp, Max Ernst, Joan Miró, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Francis Picabia, Man Ray, Oscar Domínguez, Wolfgang Paalen, René Magritte, Paul Delvaux, Wilfredo Lam y Roberto Matta.



Man Ray, *Mañana*, 1932.



Joan Miró, *Mano cogiendo un pájaro*, 1926.



Jean D'Ylen, *Shell*, 1924.

En los carteles surrealistas se utilizaron los métodos dadaístas que consistían en la yuxtaposición de imágenes para lograr una visión inesperada de los elementos realistas. El cartel surrealista se dividió en dos etapas: una que va de los años veinte hasta el fin de la Segunda Guerra y otra, que empezó en los años sesentas.

En la primera etapa destacaron el artista sueco Skawonius con su cartel teatral y Jean D'Ylen con el cartel "*Shell*", donde hicieron uso del humor surrealista y el absurdo.

Los carteles de John Heartfield entraron en este movimiento al igual que en el dadaísta; con el uso de fotomontajes logró alcanzar buenos resultados en sus carteles políticos.



Der Wügelengel
Heinz Edelmann, *El Ángel exterminador*, 1968.



Skawonius, *Teatro sueco*, 1938 ap.



John Heartfield, *Por la crisis del Congreso del S.P.D.*, 1931.

En la segunda etapa los diseñadores como Heinz Edelmann, Klaus Warwas y el polaco Starowieyski tuvieron una imaginaria más salvaje; también se encuentra en este período su coetáneo Cieslewicz.



Franciszek Starowieyski,
Cine brasileiro, 1969.



Roman Cieslewicz, *El Proceso*, 1964.

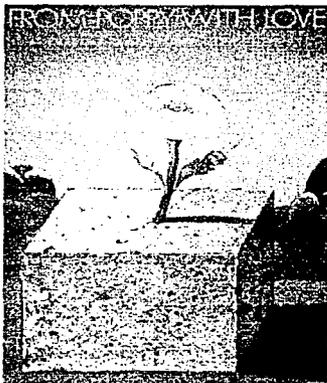


Alan Aldridge, *Película Chelsea Girls*, 1968.

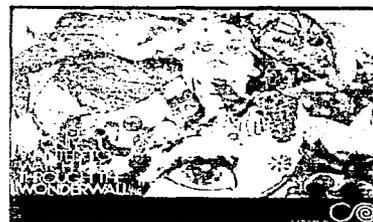
En los carteles de Alan Aldridge aparecieron elementos más eróticos y con una gran influencia de otros movimientos.

Los carteles de Tomi Ungerer y Saul Steinberg estaban muy vinculados en cuanto a que plasmaban una sociedad enferma.

Los carteles surrealistas fueron desarrollados en cualquier parte del mundo, desde los estudios Push Pin, Peter Max y Harry Gordon, en Estados Unidos, hasta Tanadori Yokoo y Shigeru Miwa, en Japón; Brattinga, en Holanda, y Teissig, en Checoslovaquia.



Milton Glaser (Push Pin Studios),
Desde Poppy con Amor, 1967.



Harry Gordon, *Wonderwall*, 1969.



Shigeru Miwa, *Colección The Modern American Short Stories*, 1968 ap.

CARNAVAL

OP MARS NAAR VENUS



CRONOIE DER TECHNIEK

HAMDORFF LAREN

15 FEBRUARI 1958

Pieter Brattinga, *Carnaval*, 1958.



Teissig, *Película francesa*, 1966.



Peter Max, *Espacio exterior*, 1967.



Tadanori Yokoo, *Laboratorio de Juegos*, 1968 ap.



Cassandre, Thomson, 1931.



Jean Carlu, Cuisine Electrique, 1935.



Jean Carlu, America's Answer Production, 1942.

2.9. ART DÉCO

El *Art Déco* fue un movimiento decorativo derivado del *Art Nouveau*, que surgió en Europa y América en las décadas de 1920 y 1930, y que se dió a conocer gracias a la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, en 1925; dicha exposición se basaba en el estilo individual de los creadores y, en consecuencia, de los objetos, haciendo que artistas y artesanos franceses dirigieran el gusto hacia las artes funcionales de todo el mundo; este concepto individualista era completamente opuesto a las doctrinas contemporáneas de la Bauhaus.

Sin embargo, con las exposiciones de *Art Déco* celebradas en Estados Unidos en 1929 y 1934, se retomó el estilo general, donde empresarios y diseñadores trabajaban en estrecha colaboración los objetos fabricados, mediante formas y materiales que permitían una producción en masa, con menor presupuesto y más fácil elaboración. No sólo les interesó mostrar lo mejor de la producción, sino que también trataron de impulsar la creación de un estilo decorativo nuevo, que fuera a la par con las necesidades de la vida cotidiana.

El *Art Déco* se inspiró, en mayor o menor medida, en diversas fuentes: el *Art Nouveau*, el *Cubismo*, los ballets rusos, el arte de los indios norteamericanos y la *Bauhaus*. El estilo característico de este movimiento decorativo se centró en las líneas fluidas, más rectas que curvas, que tendían en mayor medida a la simetría; estas líneas respondían a las necesidades planteadas por las máquinas y los nuevos materiales, lo contrario al *Art Nouveau* donde las líneas eran ondulantes, las figuras tendían a la asimetría y estaban envueltas en ornamentos vegetales y florales.

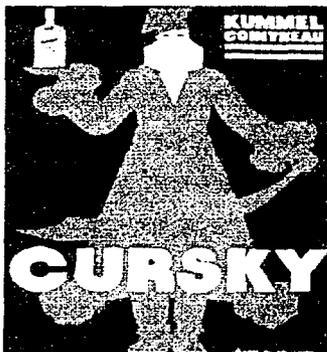
El *Art Déco*, como muchos movimientos artísticos, trató de poner fin al viejo conflicto entre arte e industria, entre artista y artesano, adaptando el diseño a las demandas de la producción en masa.



Paul Colin, *Revue Nègre*, 1925.



Go out by "General" Bus.
Jean Dupas, *London Passenger
Transport Board*, 1933.



Jean A. Mercier, *Cointreau*, 1926.

En lo concerniente al diseño del cartel decorativo europeo, éste se desarrolló en los diferentes países por las mismas décadas que el *Art Déco*.

Entre sus principales exponentes se encuentra Cassandre, -a quien se menciona en el capítulo del *Cubismo*-, que se inspiró también en la decoración neoclásica para la realización de carteles más decorativos que cubistas. El estilo del diseñador Jean Carlu estaba muy relacionado con el de Cassandre; en los carteles de "*Cuisine Electrique*" y "*Americas's Answer Production*", Carlu empezó a integrar la tipografía con la imagen, lo cual se hizo una característica muy suya; se dió a conocer por la sencillez y la fuerza expresiva que planteaban sus carteles. Ambos diseñadores contribuyeron a difundir el estilo decorativo parisense en los Estados Unidos.

El diseño del cartel "*Revue Nègre*", de Paul Colin, se relacionó evidentemente con la pintura decorativa de este período y correspondía al nuevo mundo del espectáculo parisino, al cual habían representado los carteles de 1890.

Los carteles de Cassandre, Carlu y Colin se distinguieron por su técnica, ya que los rastros de pincel o collage eran casi invisibles en los carteles ya impresos, asimismo se encubrieron de manera muy particular los efectos del fotomontaje.

Los carteles franceses más sobresalientes dentro del estilo *Art Déco* fueron "*Cointreau*", de A. Mercier; "*London Passenger Transport Board*", de Jean Dupas; "*Mlle Rahra*", de Bernard Becan; "*Le transport Gratuit*", de Pierre Fix-Maseau; "*Soirée de Gala pour l'Enfance*", de Georges Lepape, y el que realizó Paulet Thevenez para Jacques Dalcroze.



Paulet Thevenez, *Sistema euritmico de
Jacques Dalcroze*, 1924.

Frank Newbould, *Ventnor*, 1922.

R · M · S · P
SOUTH AMERICAN
SERVICE
THE ONLY MAIL SERVICE

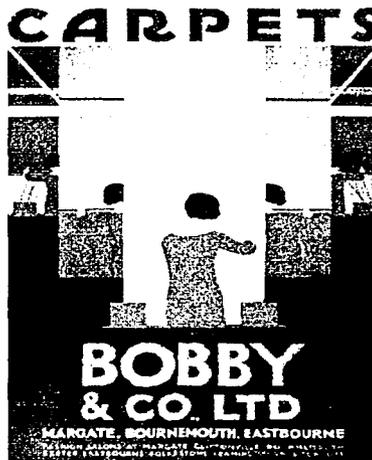
Frederick Charles Herrick, *Royal Mail*, 1921 ap.

YOU CAN BE SURE OF

E. McKnight-Kauffer, *Magicians*, 1934.Jupp Wiertz, *Vogue Parfum*, 1927.

En Inglaterra los carteles tuvieron mayor difusión entre la comunidad, que los franceses; sin embargo, no por ello fueron de gran aportación para el diseño. En el estilo *Art Déco* inglés destacaron los carteles de Frank Newbould, "*Ventnor*", y de Tom Purvis, "*London and North Eastern Railway*"; los cuales denotaban gran influencia de los hermanos Beggarstaff por lo plano y sencillo de su dibujo.

Los carteles de Frederick Charles Herrick, "*Royal Mail*", de V.L. Danvers, "*Bobby's*" y de E. McKnight-Kauffer "*Magicians*", sobresalieron por la conexión de estilo que tuvieron con la decoración geométrica. Otros artistas ingleses importantes fueron Edward Wadsworth y Aubrey Hammond.

V.L. Danvers, *Bobby's*, 1928.Aubrey Hammond, *Evie de Ropp*, 1923.

En Alemania, los principales representantes de carteles decorativos fueron: Jupp Wiertz, Marfurt, Fritz Bucholz y Julius Klinger, quienes tuvieron una gran influencia de los artistas del Jugendstil.



Fritz Bucholz; (Estudio Hans Neumann),
Caba, 1924 ap.



Julius Klinger, *Jacobiner*, 1927 ap.



Charles Loupot, *Vicky-Célestins*, 1953.

En los carteles de Kampmann, Gispen y Dolliers se dejó sentir con mayor o menor fuerza el efecto cubista.



Dolliers, *The Good Reward*, 1916 ap.

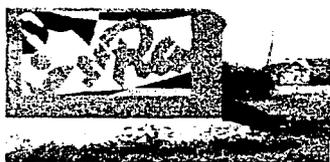


Gispen, Rotterdam-South American Line,
1927.

Para las décadas de los años cuarentas y cincuentas el estilo decorativo sufrió un enorme cambio en los diferentes países de Europa y en los Estados Unidos, debido a diversos factores. Por un lado, se unificó la organización entre el diseñador profesional y la industria, para poder aplicar el diseño a toda la publicidad de un producto, como fue el caso del diseñador francés Charles Loupot para la firma St. Raphael. Por otro, hubo una fuerte fusión de los movimientos artísticos y decorativos, que dió por resultado una gran diversidad de estilos.



Charles Loupot y Atelier, *St. Raphael*, 1938-1957.



Herbert Leupin, *Imprimerie de Lausanne*, 1959.



Eugène Max Cordier, *Ferrocarriles Alemanes*, 1955.

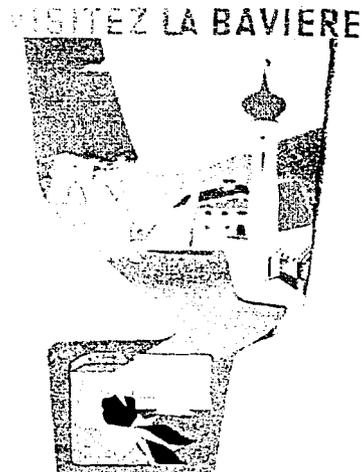


F.H.K. Henrion, *Go Super National Benzole*, 1960.

Los carteles que realizaron los suizos Herbert Leupin y Hans Erni, los franceses Eugène Max Cordier y Raymond Savignac, y los ingleses Tom Eckersley y F.H.K. Henrion, fueron buenos y distintivos ejemplos de este período decorativo. Los carteles se caracterizaron por la utilización sencilla y directa del mensaje.

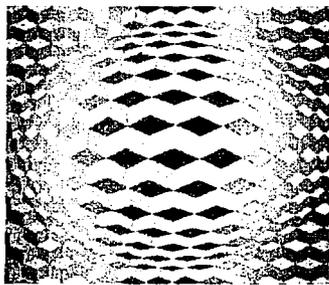


Tom Eckersley, *General Post Office*, 1957.



Raymond Savignac, *Ma Colle*, 1950 ap.



Victor Vasarely, *Cheyt-G*, 1970.

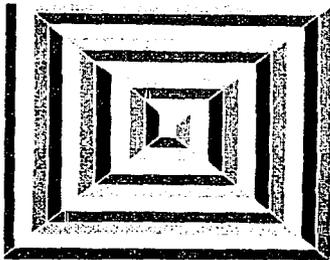
2.10. OP-ART

El *Op-art* se desarrolló principalmente en Europa y empezó en 1955 con el Manifiesto Amarillo de Vasarely, fue llamado también *optical art*. Las principales influencias que caracterizaron a este movimiento fueron la psicología de la percepción; el *futurismo italiano*, por el movimiento y el color; el *constructivismo*, también por el color, el carácter funcional y sobre todo la abstracción geométrica; y finalmente los cuadros concéntricos de color de Josef Albers, que aportaron bastante a esta corriente.

Este movimiento buscó romper la relación entre el arte y la tecnología, y los materiales que esta produce, pero encontró más relación con la rama científica; le interesó interactuar y estimular al espectador con efectos ópticos, es decir incitó los mecanismos visuales o perceptivos por medio de yuxtaposiciones de ciertas líneas y de ciertos colores.

Bridget Riley, *K'ai-ho*, 1974.

Las imágenes del *Op-art* se caracterizaron por dar la impresión de movimiento mediante ilusiones ópticas; se empezaron a utilizar fórmulas matemáticas y geométricas planas para la solución de la composición, dando como resultado una abstracción geométrica de formas estructuradas matemáticamente mediante la luz y el color; se usaron líneas onduladas paralelas en forma de repetición para dar efectos de vibración, profundidad, dinamismo, hipnotismo y perspectivas equívocas; su primordial preocupación se basó en las reglas cromáticas de colores deslumbrantes. "Estas pinturas, denominadas "arte óptico", carecen de un significado evidente y parece que su único objetivo sea la desorientación visual". (37)

Frank Stella, *Sueño Pepsi*, 1966.

El *Op-art* perduró hasta los años setenta en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, siendo Víctor Vasarely, Bridget Riley, Peter Sedgley, Frank Stella, E. Sempere y el Equipo 57 de Sanz, R. J. Soto, Tomasello, Julio Le Parc y Cruz Díez, los

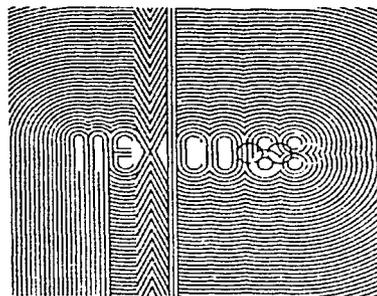
37 Rosemary Lambert, *Introducción a la Historia del Arte.*, pág.74.

artistas más sobresalientes de este movimiento. Como en muchos otros movimientos artísticos, algunos artistas también realizaron carteles.

La importancia del *Op-art* en el futuro, estriba en el hecho de que derivará en el Arte cibernético o de computadora.

En relación a la gráfica cartelística, el *Op-art* contribuyó con aportaciones compositivas, que tuvieron poco impacto en la realización de carteles, debido quizás a que estos encontraron mayor eco en los elementos compositivos del *Pop-art*, movimiento que corría a la par con el *Op-art*.

Dentro de los diseñadores más representativos de este movimiento sobresalen los trabajos de Hirokatsu Hijikata con su cartel antiguerra "*¡No más Hiroshimas!*", y los diseñadores Lance Wyman y Eduardo Terrazas, quienes realizaron la gráfica para los Juegos Olímpicos de México 68.



Lance Wyman y Eduardo Terrazas,
Juegos Olímpicos México 68, 1967.



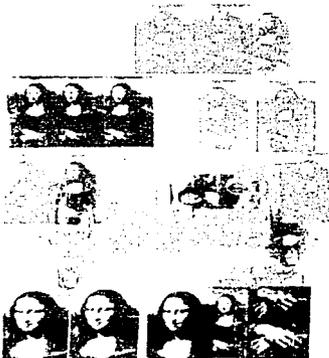
Hirokatsu Hijikata, *¡No más Hiroshimas!*, 1968.



Richard Hamilton, *¿Qué hace que nuestras casas de hoy sean tan diferentes y atractivas?*, 1956.



Peter Blake, *En el balcón*, 1955-1957.



Andy Warhol, *Monna Lisa*, 1963.

2.11. POP-ART

El *Pop-art* nació en Inglaterra en 1955, con el collage de Richard Hamilton; la ironía y confusión que caracterizaba a este movimiento se debió a las influencias de Duchamp, el estilo *Dadá* y el *Surrealismo* por su espíritu intuitivo e irracional.

Este movimiento estuvo enraizado en dos grandes metrópolis, Nueva York y Londres; por ello, trató de representar este ambiente urbano. Buscó dar un sentido estético a los objetos procedentes de la sociedad de consumo surgida de la revolución tecnológica; aunque no fue una sátira política ni social contra ésta, sino que se basó principalmente en lo figurativo y real: "se parecía al objeto real como jamás había sucedido en la historia del arte. El resultado fue una especie de arte que combinaba lo abstracto y lo figurativo de una manera bastante novedosa". (38)

El *Pop-art* representó en sus obras las imágenes de anuncios o de productos de cualquier especie, de revistas o de cómics y de todo aquello que provenía de la cultura de masas, es decir plasmó la apariencia del objeto representado. "El arte pop estaba lleno de las cosas "super-reales" que bombardean nuestra vida a diario", (39) retrataba el entorno y la mentalidad del consumidor, en consecuencia fue muy bien entendido por las masas, ya que se captaba sin dificultad.

Sus temas por consecuencia fueron muy variados, iban relacionados con la velocidad, el erotismo, los productos y los mitos artísticos como cantantes, actores, políticos y hasta cómics, "pintaban las cosas que veían cada día, con lo cual parecían adoptar el materialismo, el vacío espiritual y el ambiente ridículamente sexualizado de la Norteamérica opulenta" (40), pero finalmente todos son figurativos.

38 Simon Wilson, *El Arte Pop.*, pág.5.

39 Rosemary Lambert, *Introducción a la Historia del Arte.*, pág.75.

40 Biblioteca Salvat de Grandes Temes, *Los Movimientos Pop.*, pág.130.

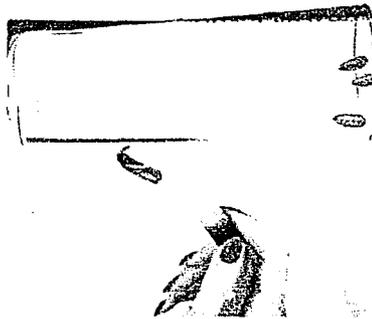
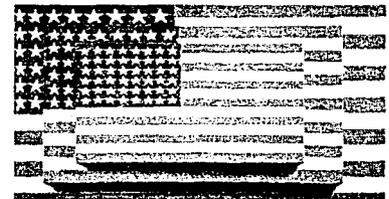
Roy Lichtenstein, *Blang*, 1962.Robert Rauschenberg, *Reservoir*, 1961.Tom Wesselmann, *Great American Nude No. 27*, 1962.

Utilizaron diferentes técnicas de pintura, collage y fotomontaje, la serigrafía y la reproducción tridimensional con todo tipo de materiales; una de las innovaciones más importantes fue la de recortar los lienzos, técnica llamada decollage.

El resultado de emplear diversas técnicas fue la alteración del contexto de una imagen; suprimir o repetir, y suceder los elementos, o bien yuxtaponer los objetos de la vida cotidiana.

En Inglaterra destacaron los pintores Peter Blake, Roger Colleman, Richard Smith, William Green, David Hockney, R.B. Kitaj, Allen Jones y Patrick Caufield.

En Estados Unidos el *Pop-art* penetró con éxito en 1961, pudiendo despegarse del expresionismo abstracto, movimiento que era el primer estilo de creación local, aunque lo hizo de una manera más lenta. Sus principales exponentes fueron: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Indiana, James Collins, James Rosenquist, Tom Wesselmann, Robert Rauschenberg, Wayne Thiebaud, Mel Ramos y Jasper Johns.

James Rosenquist, *Estudio para Marilyn*, 1962.Jasper Johns, *Tres banderas*, 1962.

El *Pop-art* duró hasta la década de los setentas, pero ya le había abierto el campo al *Hiperrealismo*.



Mel Ramos, *La Reina del Catsup*, 1965.

Los carteles de estilo pop fueron hechos por diferentes estudios especializados en el diseño gráfico, uno de los más exitosos fue Chermayeff and Geismar, fundado en 1960.



Ivan Chermayeff, *Cartel de Aeropuertos*, 1973.



Robert Indiana, *Noel*, 1969.

Los carteles del norteamericano Peter Max y el italiano Bruno Munari, fueron reconocidos por utilizar elementos simétricos y de repetición, como en las obras de Andy Warhol. Al igual que el cartel de cine yugoslavo, de origen anónimo.



Peter Max.



Bruno Munari, *Campari*, 1965.

Otro buen ejemplo fue el cartel "*¡Fuck the CIA!*", del norteamericano William Weege, que plasmó un contraste entre sexo y violencia.



W E E G E MYSTÈRES ORGANISMA
LES MYSTERES DE L'ORGANISME
DIE MYSTERIEN DES ORGANISMUS
THE MYSTERIES OF ORGANISM

Anónimo, Película yugoslava, 1967.



William Weege, *¡Fuck the CIA!*, 1967.



Milton Glaser (Push Pin Studios),
Dylan, 1967.



Peter Max, Detalle de *Life is So Beautiful*.



Peter Max, *Love*, 1967.

2.11.1. HIPPISMO Y PSICODELIA

El liberalismo del Pop-art permitió que, en la década de 1960, se manifestaran nuevos estilos artísticos, sobre todo en la gráfica. Principalmente, quienes crearon estas nuevas corrientes fueron las revoluciones estudiantiles, tanto de París, como de Estados Unidos, y la exposición de 1965: "Jugendstil y Expressionismo en los carteles alemanes", en California.

El arte gráfico *Psicodélico* fue esencialmente una readaptación del *Art Nouveau*, el cual se apoyó basicamente en los dibujos del inglés Audrey Beardsley. Este estilo estuvo estrechamente relacionado con la cultura de las drogas (marihuana y LSD), y la música rock y pop de los estudiantes. Su reacción era en contra del materialismo, el consumismo y la publicidad convencional.

El estilo *Psicodélico* se caracterizó por utilizar complicadas formas garabateadas y alucinógenas, como las drogas que consumían y que supuestamente los inspiraban. Los colores que usaron fueron más brillantes.

Los diseñadores más representativos de esta corriente fueron: Milton Glaser, famoso por su cartel en honor a Bob Dylan, él ideó la calcomanía "*I Love New York*"; Peter Max y Seymour Chwast.

El cartel *Hippy*, por su parte, estuvo influenciado por la mezcla del *Art Nouveau* y el *Simbolismo*; guardaba muchas similitudes con el estilo *Psicodélico*, pero sus carteles fueron más elaborados. La juventud se sintió desilusionada del vacío del materialismo y empezó la búsqueda de las cualidades espirituales; para reemplazar este vacío recurrió a las expresiones simbolistas del pasado, pero exagerando y amplificando los efectos, como hacían las drogas.

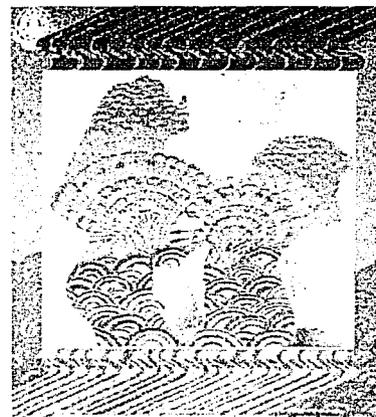
En los carteles hippies se plasmaban más los sentidos que la razón, por lo tanto fueron más difíciles de distinguir los mensajes, ya que se mezclaban la decoración vegetal con la

Palladini, *Medusa*, 1968.

tipografía o las formas de la composición.

En los carteles "*Young Bloods*", de Víctor Moscoso, y "*Avalon Ballroom*", de Bob Schnepf, se utilizaron las formas garabateadas y las yuxtaposiciones de los colores complementarios fueron muy brillantes, para producir un efecto deslumbrante en el espectador.

Un caso excepcionalmente interesante fue el cartel político cubano, "el aspecto más interesante de este súbito florecer del talento estriba precisamente en la dualidad de unos carteles que se inspiran en Occidente para su estilo y en el Este para su mensaje." (41), donde aparecieron referencias del cartel *Psicodélico* y del *Pop-art*. Su principal representante fue Raúl Martínez.

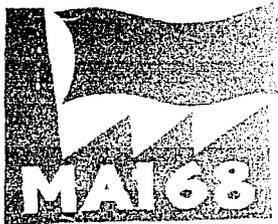
Bob Schnepf, *Avalon Ballroom*, 1967.Victor Moscoso, *Hawaii Pop Rock Festival*, 1967.Victor Moscoso, *Young Bloods*, 1967.

41 John Barnicoat, *Los Carteles, su historia y su lenguaje*., pág. 245.



Raúl Martínez, *Heroes cubanos*.

Cabe mencionar en este apartado, al estilo de la revolución estudiantil de París, en mayo de 1968, a pesar de que se encuentra fuera del contexto *Psicodélico* o *Hippy*. El estilo estudiantil se relacionó con la caricatura política del siglo XIX y el diseño gráfico constructivista de principios del siglo XX, predominando en los carteles y volantes que repartían los estudiantes clandestinamente por este suceso. Sin embargo, el impacto directo de la palabra y la imagen que tuvieron sus carteles, no fue el de un estilo muy duradero.



DEBUT

D'UNE LUTTE

PROLONGEE

Cartel de la Revolución Estudiantil de Francia, Mayo 68, 1968.



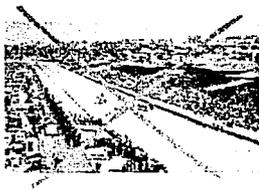
Anónimo, *Cartel político cubano*, 1970.



Anónimo, *Cartel cinematográfico cubano*, 1969.



Atelier Populaire,
La Chienlit c'est lui!, 1968.



Malcom Morley, *Pista de Carreras*, 1969-1970.



Chuck Close, *Keith*, 1972.



Richard Estes, *Gordon's Gin*, 1968.



Richard Estes, *Escena de Collie Parisina*, 1973.

2.12. HIPERREALISMO

El *Hiperrealismo* o también llamado *Realismo Fotográfico* nació en 1966, dándole origen la primera exposición "The Photographic Images" en Nueva York; estuvo influenciado por el *Pop-art* en cuanto a los aspectos triviales y las imágenes populares de la sociedad de consumo.

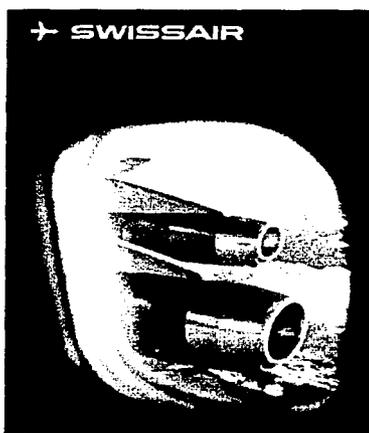
El lema característico de este movimiento: "más verdadero que lo real", preconizaba la representación de la realidad como extremadamente exacta o supernítida; se trata completamente de una reacción al arte de acción y al arte conceptual. "aspira a producir la impresión de inmensas ampliaciones fotográficas". (42) Uno de los aspectos más característico de este movimiento fueron los enormes formatos que utilizaron para representar sus obras.

El *Hiperrealismo* utilizó la cámara fotográfica para obtener un original, que después reproducirán o le darán un acabado a mano, es decir proyectaban en la tela la diapositiva del modelo y con óleo, acrílico o aerógrafo trataban de reproducir con toda exactitud dicha imagen buscando dar la sensación de profundidad con procedimientos ópticos ilusionistas de la realidad, llamados "trompe-l'oeil". La visión que se pretendía de estas obras era que fueran completamente objetivas, que reprodujeran la realidad; pero la figura humana y los objetos tenían un tamaño desmesurado y exigían una perfección de la técnica.

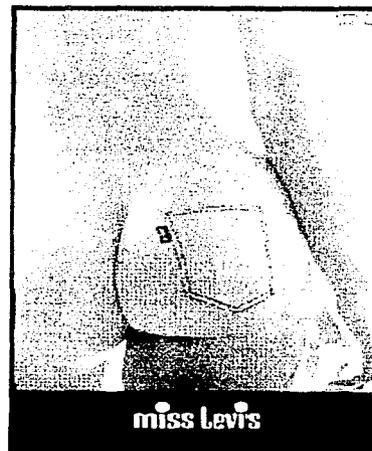
En Estados Unidos este movimiento finalizó en 1980 con obras de Malcom Morley, Chuck Close, R. Cottingham, Richard Estes, Ralph Goings, J. Salt y H. Kanovitz. En Europa el movimiento empezó a ser conocido a partir de 1972; en Alemania, lo encabezó el Grupo Zebra, de H. Albert; en Gran Bretaña, M. Leonard; y en España, A. López.

Los carteles de carácter comercial de Estados Unidos fueron los que mejor ilustraron el movimiento *Hiperrealista*; persistieron en el realismo naturalista basado casi exclusivamente en el uso de la imagen fotográfica.

Las demandas del comercio exigieron generalmente una imagen realista, pero que también podía adoptar una expresión humorística. Los norteamericanos ampliaron esa imagen, convirtiéndola en un elemento de fantasía, el cual se intensificó cuando la imagen fue banal.



Swissair.



Levi's, 1971.

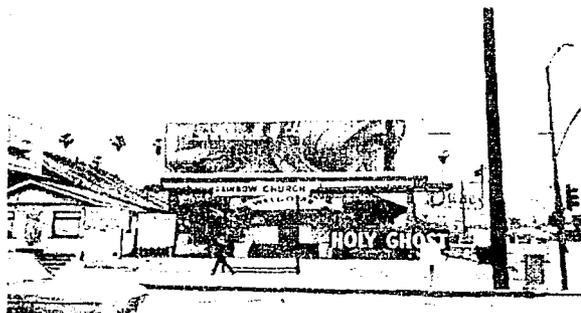
La imagen de los carteles estadounidenses fue llevada a una nueva escala, la cual conocemos hoy en día como anuncio espectacular.



Escala publicitaria de los Estados Unidos, (foto: David Hockney), 1967.



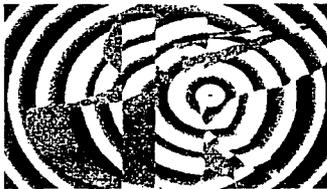
Panel publicitario de los Estados Unidos, (foto: David Hockney), 1968.



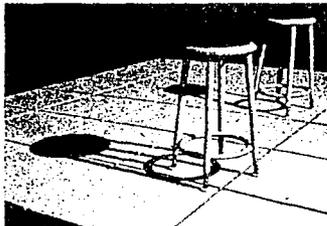
Panel publicitario de los Estados Unidos, (foto: David Hockney), 1968.



Publicidad en Grandes Dimensiones Estados Unidos, (foto: David Hockney), 1970.



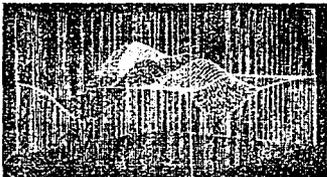
Michael Gosney, *Imagen digital*, 1980 ap.



Alan Barr, *Apunte de taburetes*, 1980.



Colette y Jeff Bangert, *Estudio de estructura*: azul, rojo, marrón y negro, 1980 ap.



Melvin Prueitt, *Arte experimental por ordenadores*, 1983.

2.13. ARTE DIGITAL

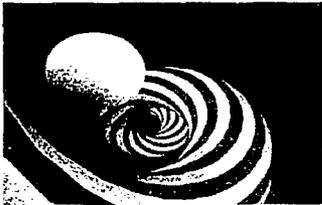
Los ordenadores digitales encontraron una estrecha relación con la ciencia, la utilizaron y se sirvieron de ella como un medio para un fin, producir y plasmar ideas. Su primera aparición fue en los años cuarenta con el Mark I de IBM, un gigantesco aparato electrónico que pesaba 5 toneladas y ocupaba toda una habitación, pero sólo podía realizar cálculos aritméticos relativamente sencillos. Con el tiempo aumentó la rapidez operativa y disminuyó el tamaño del ordenador, al mismo tiempo se empezaron a dar grandes avances en el campo de la programación "software". En los años sesentas, Ivan Sutherland introdujo la idea de utilizar un teclado y un lápiz óptico que permitiera seleccionar, colocar y dibujar una imagen, junto con otra representada en la pantalla; y ya en los años setentas, un sólo ordenador central podía mantener en funcionamiento varios equipos.

Los artistas exploraron muchas ramas de la tecnología tratando de buscar nuevas formas, nuevos materiales y nuevas herramientas, encontrándose con el ordenador. El *Arte Digital* o también llamado arte por ordenador, se basó principalmente en generar, transformar y manipular imágenes, "La producción, almacenamiento y manipulación de imágenes en el ordenador, ésta es la esencia de la nueva tecnología de la imagen" (43), mediante una herramienta nueva, eficiente y de gran rapidez. "El artista y el espectador utilizan el ordenador como una herramienta. El ordenador no produce arte, pero se usa para manipular pensamientos e ideas que podrían ser calificadas de arte". (44)

El año de 1980 fue decisivo para los sistemas gráficos digitalizados, hasta entonces concentrados en las áreas de la ciencia, matemática, ingeniería e informática. Los congresos y exposiciones que se organizaron anualmente en los Estados Unidos, a partir de esta fecha, le daban gran importancia a los usos comerciales e industriales que podía tener el ordenador.

43 John Lewell, *Computer Graphics*., pág. 8.

44 Edward Lucie-Smith, *Movimientos Artísticos desde 1945*., pág. 161.

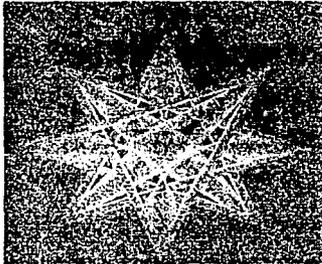


Melvin Prueitt, *Esfera y espiral*, 1982.

Ya en el año de 1984, la investigación de los gráficos por computadora competía con la realidad fotográfica.

Una vez que la información pictórica estuvo contenida en forma digital, la manipulación de las fotografías, los dibujos, los gráficos o la tipografía fue muy eficaz, de hecho los elementos o grupos de elementos en una composición pudieron modificarse por otros, así el artista transformó las imágenes con diferentes formas, tamaños, posiciones y colores.

Una de las características más importantes del Arte Digital es su durabilidad, aunque el cuadro se estropee, si los datos se almacenaron, se puede volver a reproducir la obra.

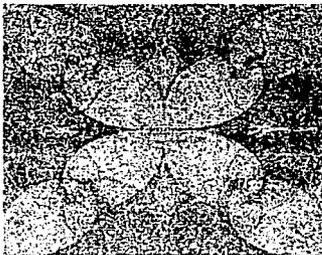


Paul Jablonka, *Arte informático*.

Destacaron los artistas norteamericanos Colette y Jeff Bangert, porque juntos encontraron soluciones a sus planteamientos estéticos, a uno le interesaba más el arte visual y el otro estaba más inclinado por la informática.

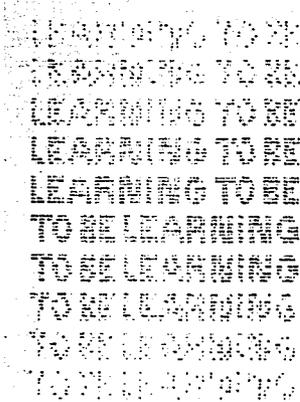
Los artistas Melvin Prueitt y Paul Jablonka, utilizaron las peculiaridades del ordenador en sus imágenes.

El diseño gráfico de la década de 1980, igualmente revolucionó gracias a la tecnología del microchip, en especial a los paquetes de software y gráficos de la compañía Apple Macintosh.



Paul Jablonka, *Arte informático*.

Los diseñadores gráficos de carteles más sobresalientes de la década de los ochentas fueron los franceses del grupo Grapus, creado en 1970 por miembros que realizaron carteles de agitación y propaganda en la revolución estudiantil de mayo 68: Gert Dumbar, de Studio Dumbar; el alemán Erik Spierkermann, experto en tipografía por ordenador; el estadounidense April Greiman, quien ha diseñado para importantes compañías como Esprit, Xerox Corporation y Benetton, su estilo combinó las técnicas del collage, lo surreal y el orden suizo; y el japonés Kazumasa Nagai, quien creó lo que se ha llamado espacio tridimensional cósmico en un plano bidimensional.



Josef Müller-Brockmann, *Cartel realizado por ordenador para un grupo editorial holandés.*



April Greiman, *Exposición Grapus, 1982.*

Actualmente, el diseñador sigue utilizando esta herramienta, realizando por medio de programas específicos, el proceso que se le ha encomendado, de manera impecablemente lógica y rigurosa. El sistema introduce las más variadas alternativas con la ventaja de almacenar o modificar el producto final. Los programas contienen tantas herramientas que se pueden hacer infinidad de operaciones casuales con las imágenes, gracias a que las instrucciones dadas por el diseñador las realizan sin fallo alguno; como máquinas, son más seguras y rápidas que cualquier artista o diseñador. "La tecnología de los ordenadores ha ampliado hoy el lenguaje de las imágenes de tal manera, que ha dejado muy atrás nuestras ideas tradicionales sobre las posibilidades del diseño". (45)

Cabe mencionar que uno de los avances más importantes de los ordenadores a finales del siglo XX, ha sido la impresión digital, la salida física de una imagen a partir de una manera digital, caracterizándose por la buena calidad y resolución de las imágenes.



April Greiman, *¿Tiene esto sentido?, 1986.*

3

EL CARTEL A FINALES DEL SIGLO XX

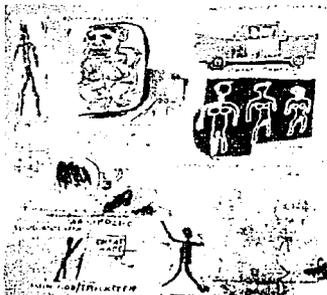
3.1. TRANSVANGUARDIA, POSMODERNISMO Y NEOCONCEPTUALISMO



Mimmo Paladino, *Alegoria*.

A partir de los años ochentas del siglo XX, comenzó a haber en el arte internacional una diversidad de estilos e ideologías; tanto en el plano teórico como práctico se manifestó la ruptura del arte con el espíritu moderno, por ende, no se habla ya de movimientos propiamente artísticos, sino de tendencias o estilos más bien eclécticos.

A finales de la década de los setentas del siglo XX, nació el concepto de *Transvanguardia* sustentado por el crítico italiano Achille Bonito Oliva. Este crítico hacía énfasis en que el arte de la *Transvanguardia* había surgido de la necesidad y como respuesta ante la actitud asumida por los artistas del *Arte Povera*, la cual, decía, poseía significados moralistas y una actitud represiva hacia los excesos de la sociedad.



Jean-Michel Basquiat, *Intitulado*, 1984.

La característica más importante de la *Transvanguardia* fue la aceptación de una postura nómada, ir de un estilo a otro con respecto a las expresiones del pasado, sin afiliarse a ninguno. "El empleo de fragmentos de diversas obras y el carácter discontinuo son los elementos más importantes del lenguaje transvanguardista; el hecho de que un pintor tome fragmentos de distintas obras del pasado no implica en modo alguno que se identifique con todos y cada uno de los lenguajes a los que corresponden dichos fragmentos, sino que hace referencia a su deseo de utilizarlos para crear una obra nueva." (46)



Jeff Koons, *Puppy*, 1992.

Los artistas estaban unidos por la coincidencia que tenían sobre la concepción filosófica del arte, no por las afinidades de expresión plástica. Entre ellos destacaron Sandro Chia, Leo Castelli, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Enzo Cucchi y Nicola de Maria.



Julian Schnabel, *Mele*, 1987.



Anselm Kiefer, *Song of the Wayland*, 1982.



Frank Auerbach, *J Y M seated in the Studio VI*, 1988.

El artista de la *Transvanguardia* buscó representar y valorar los pequeños sucesos de la vida con cierta ironía, hasta el punto de provocar la risa en el espectador. Los títulos dados a estas obras se consideraban muy importantes, ya que explicaban las historias que plasmaban. Los formatos que utilizaron eran preferentemente de gran tamaño, como los que ya habían usado los artistas norteamericanos del *Pop-art*, los expresionistas abstractos y los de la *Nueva Abstracción*.

La ruptura del arte y el espíritu moderno condujo a otra nueva corriente ideológica y artística llamada *Posmodernismo*, cuya esencia estribaba en el rechazo del racionalismo, de la perfección formal y la abstracción, y del compromiso social. El artista posmoderno defendió la idea y el principio de libertad absoluta para el creador y la eliminación de las modas. "El resultado ha sido un tipo de arte que aparentemente no cree en el progreso ni en la incidencia social del mismo, un arte que saquea la historia acumulando desordenadamente en el presente las experiencias del pasado, un arte no excluyente sino acumulativo que ha recuperado el decorativismo y la argumentación literaria o personal como base de su proceso creativo." (47)

El Posmodernismo se dió a conocer en la ciudad de Nueva York hacia 1984, gracias a varias exposiciones organizadas por galeristas y coleccionistas. Los críticos calificaron a los artistas como neominimalistas, neoconceptualistas, simulacionistas o nuevos abstractos. "Sus obras tratan de llevar a cabo una nueva lectura de las tendencias artísticas desarrolladas en Estados Unidos desde 1960, utilizando objetos industriales de consumo habitual, repertorios figurativos y abstractos, así como fotografías publicitarias". (48)

Los artistas más sobresalientes del *Posmodernismo* norteamericano fueron Jean-Michel Basquiat, Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons, Haim Steinbach, Robert Gober, Jenny Holzer, Bárbara Kruger y Julian Schnabel.

47 Op cit., pág. 243.

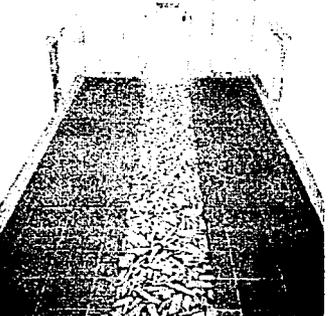
48 Ibid., Julieta de Jesús Cantú Delgado, *Historia del Arte.*, pág. 243.



Arthur Boyd, *The Australian scapegoat*, 1987.



Georg Baselitz, *More blondes*, 1992.



Richard Long, *Cornwall slate line*, 1990.

En Alemania surgieron, a fines del siglo XX, muchos artistas que retomaron lo más radical del *Expresionismo* de principios de siglo. Se les llamó neoexpresionistas, o bien, nuevos salvajes: "*Neuen Wilden*". Utilizaron colores fuertes y agresivos, con temas muy cercanos al primitivismo o *Arte Naif*.

Los artistas que representaron esta corriente fueron Karl Horst Hödicke, Anselm Kiefer, Frank Auerbach, Arthur Boyd, Rainer Fetting, Georg Baselitz, Helmut Middendorf y Salomé.

A finales de 1990 reapareció el concepto *Neoconceptualismo*, venía de los movimientos del arte conceptual de la década de los sesentas, basándose en su predecesor en cuanto al concepto que tenían del arte, donde la esencia es el lenguaje y las ideas. El arte conceptual había estado en deuda con las lecciones proporcionadas por los diseñadores gráficos, en particular por la composición de fotografías y textos, y la funcionalidad y diversidad de significados que éstas creaban.

Los principales artistas fueron Bill Viola, Richard Long, Daniel Buren, Bruce Nauman, Christo Javacheff y Jeanne-Claude de Guillebon.

Todos estos artistas se caracterizaron por emplear todo tipo de técnicas, gamas cromáticas y elementos, tanto figurativos como abstractos en sus composiciones. Pusieron de manifiesto el carácter decorativo, empleando signos que se repetían en diversas partes del cuadro, ya fuesen figurativos o abstractos.



Bruce Nauman, *Life death, knows doesn't know*, 1983.



Bill Viola, *To pray without ceasing*, 1992.

3.2. EL CARTEL A PARTIR DE 1980

A partir de la década de los ochentas, el eclecticismo y la fragmentación en la historia de los estilos artísticos, parecieron coincidir con este mismo pluralismo en el arte gráfico del cartel.

Los carteles ya no se caracterizaban por tener una homogeneidad en cuanto a estilo, pero se puede afirmar que siguieron tomando pequeños fragmentos compositivos de sus predecesores; entonces, puede decirse que hoy en día los movimientos artísticos de finales del siglo XIX y del siglo XX, siguen contribuyendo con sus aportaciones estilísticas. Aunque, no se puede generalizar, ya que muchos diseñadores han impreso un estilo muy personal y característico a sus obras; quizás lo que seguirá prevaleciendo en el futuro sea la herramienta de la que se valen para plasmar las imágenes: la computadora.

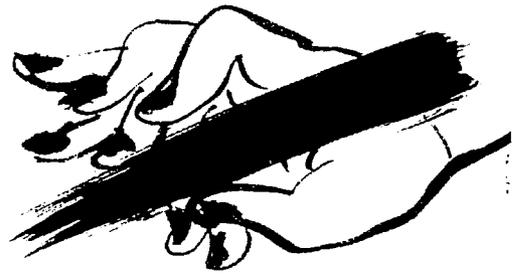
Como ya se ha dicho en el capítulo anterior, la década de los ochentas fue notable e innovadora por los ordenadores. Hoy en día, la disponibilidad, el precio relativamente barato y el sofisticado software siguen alterando el proceso del diseño del cartel: su fabricación y reproducción.

A continuación se hacen anotaciones y ejemplificaciones de carteles, particularmente de las década de los ochentas y noventas, que desde el punto de vista individual, siguen guardando alguna similitud estilística con los diferentes movimientos artísticos del siglo XX.



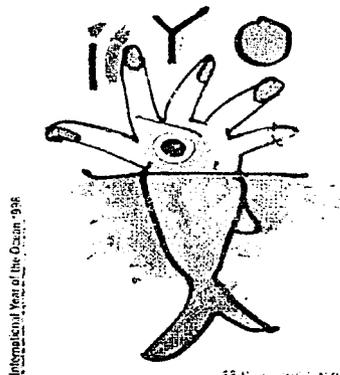
Lebensbilder Zeitbilder.
Museo del Cartel en Essen, 1983.
Jan Lenica. Polonia.

En estos cinco carteles podemos observar cierta similitud con el estilo **expresionista**. Se distorsionaron las formas utilizando trazos toscos y cortantes, a excepción del cartel del polaco Jan Lenica donde las líneas son más limpias, pero en todos ellos se utilizó la línea negra de gran grosor. El color brillante, característico del movimiento expresionista, se hace evidente en los carteles de Jan Lenica, Helmut Feliks y James Victore.



Cartel para la
exposición de artistas
gráficos de la
academia de bellas
artes en Varsovia,
1994.
Wasilewski. Polonia.

Artysta plakatowy. Warszawa, 1994. Wasilewski.



Cartel para el Año Internacional del
Océano, 1998.
Helmut Feliks Buttner. Alemania.



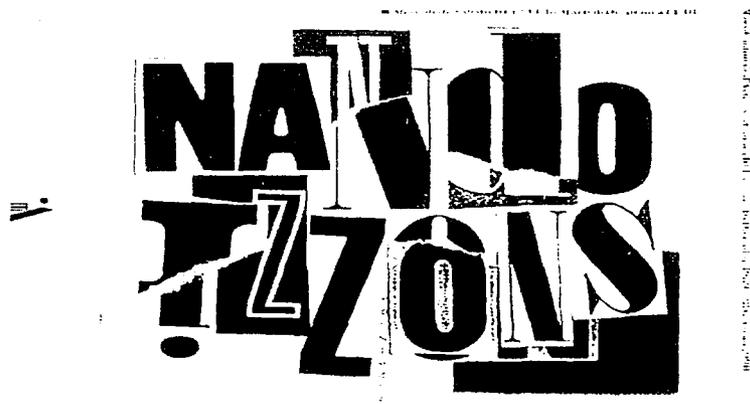
Cartel Advertencia la Madre Naturaleza
impone castigos severos, 1998.
Umberto Peña. Cuba.

COLORADO INTERNATIONAL
POSTER SYMPOSIUM
FRIDAY SEPTEMBER 12 - LORETTA CENTER
EAST BALLROOM @ 10 PM

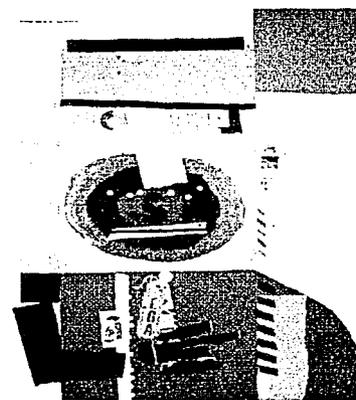


Cartel para el Simposio Internacional en
Colorado.
James Victore. Estados Unidos.

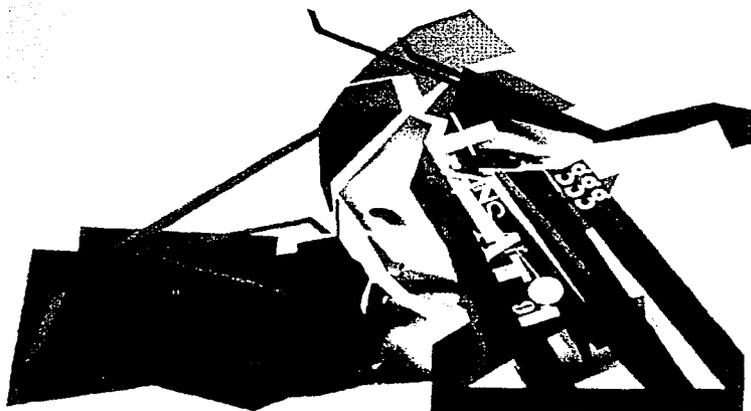
Al periodo del **Cubismo sintético** se le caracterizó por la innovación del collage, en estos carteles se aprecia el uso de éste, por la yuxtaposición y los planos esenciales de las formas. En el primer cartel de Ivan Chermayeff, se puede visualizar el contraste de los diferentes materiales usados.



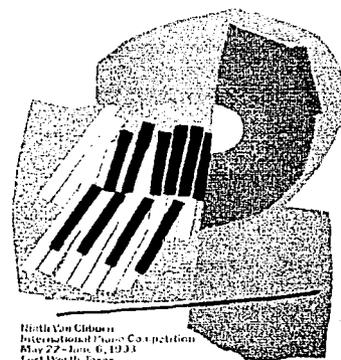
Cartel Nando Snozzi, 1990.
Bruno Monguzzi. Italia.



Cartel para el Corcoran
Museum of Art, 1994.
Ivan Chermayeff. Estados Unidos.



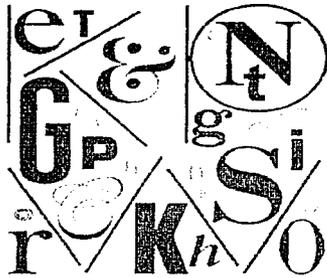
Cartel Trans arte, 1991.
Makoto Saito. Japón.



90th Van Cliburn
International Piano Competition
May 22 - June 6, 1993
Fort Worth, Texas

Cartel para el 90. Concurso
Internacional de Piano Van Cliburn, 1993.
Ivan Chermayeff. Estados Unidos.

Tratar de representar un dinamismo descomponiendo y fragmentando imágenes, y utilizar y separar diferentes tipos de letras para obtener movimiento, fueron aportaciones muy características del **Futurismo**. En estos carteles se observan algunos elementos de esta corriente.



Cartel de Mervyn Kurlansky.



Estrés, 1998.
Joe Scorsone. Estados Unidos.



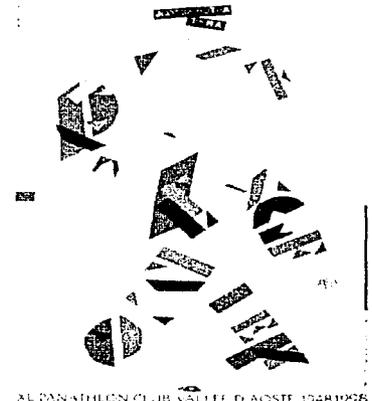
Temporada 1998-1999 en el Teatro de la Pergola. 1998-1999.
Walter Sadonni. Italia.



Tiempo, 1998.
Joe Scorsone. Estados Unidos.

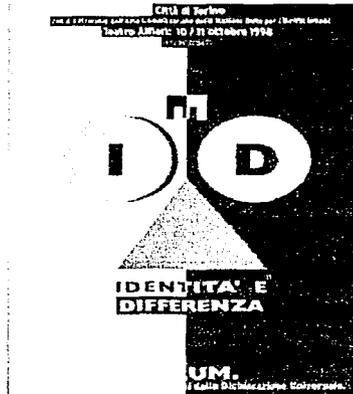


Suntory Hakushu, whisky puro de malta.
1997 ap.
Seiji Hirota. Japón.



AL PANATHLON CLUB VALLEE D'AOSTE 1948/1998
Cincuentenario del Club Panathlon,
1998.
Franco Balan. Italia.

Los elementos geométricos simples como: el cuadrado, el círculo, el rectángulo y el triángulo caracterizaron al movimiento **constructivista ruso**. También la utilización de los colores primarios y el negro, blanco y gris, al igual que el uso de las áreas uniformes de color. En estos carteles se pueden distinguir estos elementos, quizás sólo falta un poco de azul.



Cartel Identidad y Diferencia, 1998.
Gianfranco Torri.



Exposición Internacional China de Arte y
Diseño, 1999.
Kari Piipo. Finlandia.



Amor y respeto a la vida animal, 1998 ap.
Renato Aranda. México.



TIM BERNE'S PARAPHRASE
Willisau, 1998. Niklaus Troxler. Suiza.



Punto de presión, 1998 ap.
Vittorio Fiorucci. Canadá.

El uso de tipografías confusas y desconcertantes fue uno de los elementos más distintivos del Dadaísmo, también los collages con materiales de desecho y uso cotidiano, los fotomontajes de dibujos o fotografías, o bien los objetos manufacturados en serie fueron técnicas estilísticas características de este movimiento. Aquí se ilustran algunos de estos elementos.



Cartel para Vías Férreas Danesas, 1998. Gitte Kath. Dinamarca



Un pedazo de paz, 1992. Uwe Loesch. Alemania.



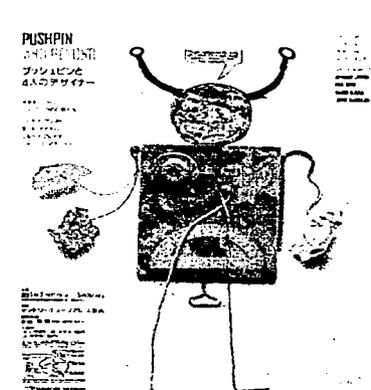
Cartel para la puesta en escena II Milione. Studio Tapiro. Italia.



Cartel sobre el medio ambiente, Nido de cucú, 1997. Isabelle Brault. Canadá

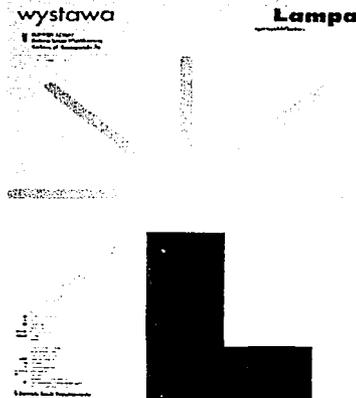


Sydney 2000 / Liga Olimpica de Discapitados 2000. Gitte Kath. Dinamarca.

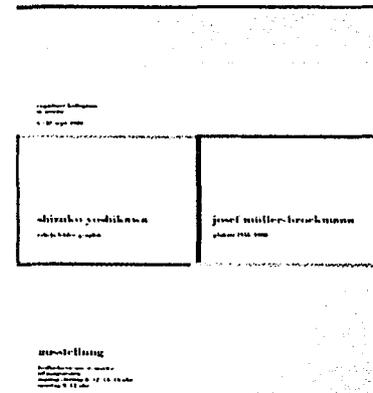


El estudio de diseño Pushpin y más allá, 1997. Paul Davis. Estados Unidos.

De la intersección de las líneas horizontales y verticales se obtiene el ángulo recto, elemento muy peculiar del movimiento **De Stijl**, de la misma manera que el **Constructivismo**, utilizaron los colores primarios, o bien el negro, blanco y gris. A excepción de las líneas diagonales amarillas del cartel de Wladyslaw Pluta y el dibujo de la zorra de Karel Misek, los cuales no se utilizaban en este tipo de composición, se puede decir que todo lo demás es característico de esta corriente.



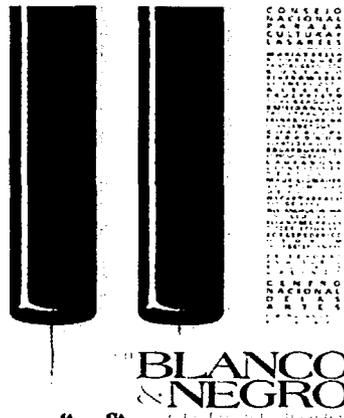
Lámpara, 1998 ap.
Wladyslaw Pluta. Polonia.



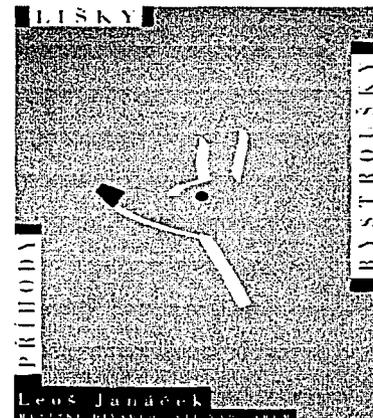
Cartel para exposición, 1981.
Josef Müller-Brockmann. Suiza.



65 Aniversario del fallecimiento de
Kasimir Malevich, 2000.
Tadeusz Piechura. Polonia.



En blanco y negro, 1998 ap.
Pablo Lavalley. México.



La pequeña y astuta zorra, 1998 ap.
Karel Misek. República Checa.

En estos carteles dominan los textos breves girados a 90°, las líneas de diferente grosor principalmente horizontales y verticales, y en algunos la utilización de fotomontajes y diferentes colores, todos estos elementos fueron aportaciones compositivas muy distintivas de la **Bauhaus**.



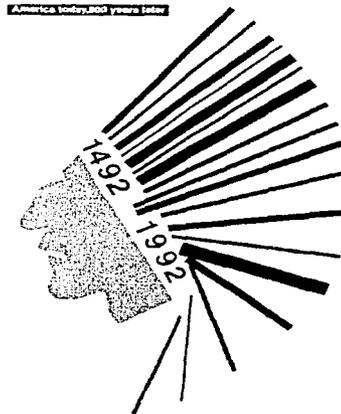
Cartel para Teatro: Elementos menos representaciones, 1992 ap. Alain Le Querrec. Francia.



Cartel para el Museo de Arte Moderno de Oxford, 1990. Mervyn Kurlansky de origen sudafricano act. Dinamarca.



Amanecer-Ocaso de Yusaku Kamekura, 1997. Makoto Saito. Japón.



1492-1992, 1992. Lex Drewinski. Alemania.



Tristán e Isolda, 1997. Pierre David. Canadá.

Yuxtaponer imágenes, para obtener una visión realista-fantástica, fue un elemento compositivo muy característico del **Surrealismo**, y que en la actualidad se utiliza con mucha frecuencia en el diseño de carteles, como lo demuestran estos.



Cartel para la Feria Mundial de la Moda, 1989. Keizo Matsui. Japón.



Chopin en colores otoñales, 1999. Stasys Eidrigevicius. Polonia.



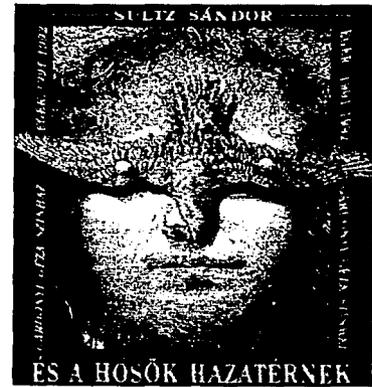
Festival de espectáculos de café-teatro, 1999. Alain Le Querrec. Finlandia.



La puesta, 1992. Wiesław Walkuski. Polonia.

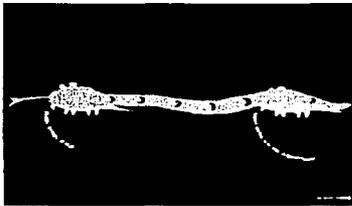


Cartel para TCK, 2000. Koji Mizutani. Japón.

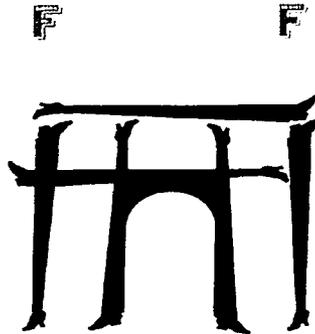


Los héroes se van a casa, 1991. István Orosz.

Las líneas fluidas generalmente más rectas que curvas, e imágenes que tienden más a la simetría, fueron elementos que sobresalieron en el Art Déco.



¡Hoy iré al acuario!, 1999. Yang Liu. República Popular China.



Fukuda en Francia, 1998. Shigeo Fukuda. Japón.



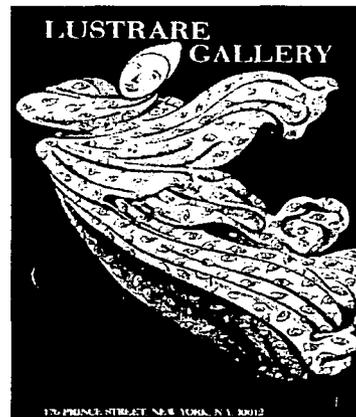
98 CHILDIR TIGER

Cachorro de tigre '98, 1998. Min Bikei. República Popular China.

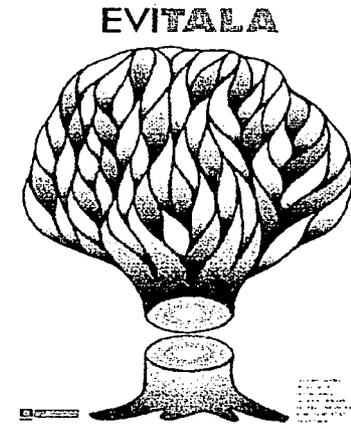
El cartel del Studio italiano Tapiro, tiene similitud con las formas decorativas del Art Nouveau, especialmente, con las utilizadas por la secesión australiana, las cuales eran más geométricas. En el cartel de Carlos Palleiro y Milton Glaser se hacen evidentes las líneas alargadas y ondulantes, en este último la figura esta envuelta de ornamentos.



44 Muestra Internacional de Cine, 1987. Studio Tapiro. Italia.



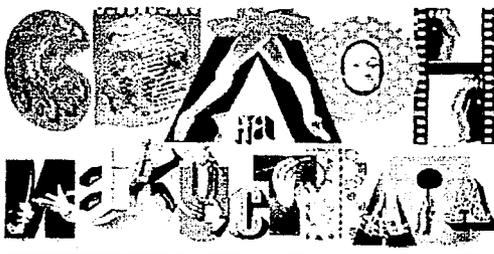
Galería Lustrare, 1992. Milton Glaser. Estados Unidos.



Evitala, 1997. Carlos Palleiro. Uruguay.

En el cartel de Tadahiko Ogawa, se hace evidente el efecto de movimiento mediante ilusiones ópticas. Quizás, la clave aquí radica en los diferentes grosores de las flores que contienen las líneas; lo que lo asimila al Op-art es la repetición de éstas.

En los siguientes carteles se distinguen imágenes suprimidas o repetidas, yuxtaposición de objetos figurativos y reales, utilización del collage y decollage y uso de imágenes de cualquier producto de consumo, elementos técnicos y compositivos propios del Pop-art.



CARON MA BSEVCTATA 2 SALON OF THE ARTS
EXHIBITION OF THE YEAR 1997 BOJIDAR IKONOMOV BULGARIA

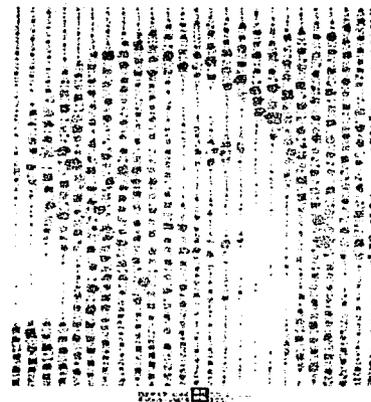
Cartel Salon de las Artes, 1997. Bojidar Ikonov. Bulgaria.



Festival Latino, 1989.
Paul Davis. Estados Unidos.



Oda a la alegría, 1992.
Nelu Wolfensohn. Canadá.



Mona Lisa de flores, 1989.
Tadahiko Ogawa. Japón



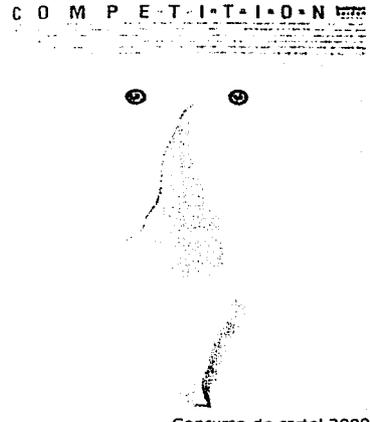
Cartel contra el sarampión, 1987.
Santiago Pol. Venezuela.



Fukuda '¡qué loco!', 1992.
Shigeo Fukuda. Japón.

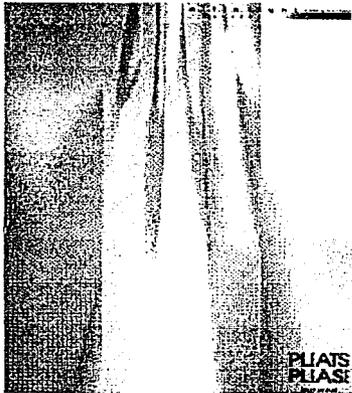


Coexistencia, 1992.
Virgine Le Cars. Francia.



Concurso de cartel 2000.
Masutero Aoba. Japón.

Uno de los elementos más distintivos de la Psicodelia fueron los colores brillantes, en estos carteles se evocan esos colores.



Luz encantada - Plegues, por favor,
1997. Mitsuo Katsui. Japón.



Cartel sobre comunicación, Al grano,
1997. Leslie Chan Wing Kei. China.



Moda en Gifu, 1997. Yoshiro Kato. Japón.

Magnificar objetos reales o figuras humanas fue la singularidad del **Hiperrealismo**, y no deja de ser utilizado hoy en día. Quizás, ya no se basen en fotografías para representar esa hiperrealidad, ahora propiamente las utilizan.

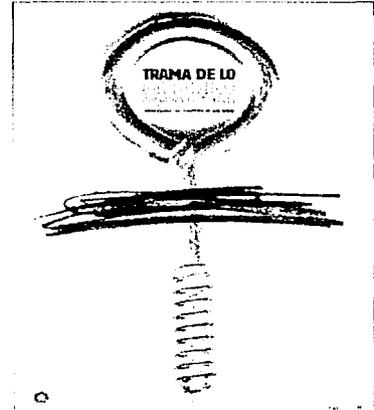


Usalo regularmente y nunca volverás a ver la caspa.

Head and Shoulders, 2000.
Leo Burnett.

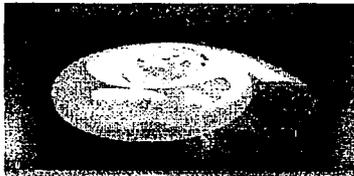


Somos todos amigos juntos en el mismo planeta Tierra, 1992.
Jiro Kanahara. Japón.

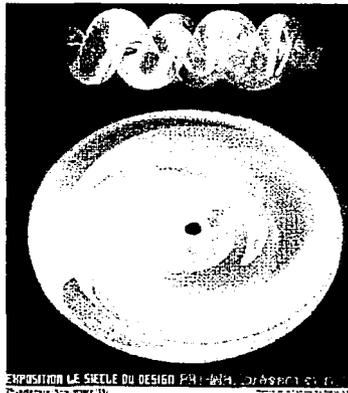


Cartel Trama de lo Femenino, 1999.
Alejandro Magallanes. México.

Las fotografías, dibujos, o tipografías de estos carteles fueron imágenes manipuladas y generadas por medio digital.



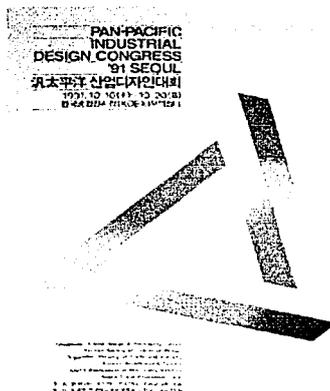
Cartel: Cerebro Global, 1996.
Mitsuo Katsui. Japón.



Exposición el Siglo del Diseño. Art-Info. Presente y Futuro, 1997. Mitsuo Katsui. Japón.



Expo Mundial de cerámica en Saga, 1995.
Mitsuo Katsui. Japón.



Congreso Pan-pacífico de diseño industrial, 1991. Choo Suk Byun. Corea.



Aire limpio, 2000. Carlos Palleiro. Uruguay.



Cartel para la Feria del Libro de Bolonia, 1985. Gianni Bortolotti.



40% de descuento a los menores de 26 en el Teatro de la Pergola, 1997-1998. Walter Sadonni. Italia.

Bologna Children's Book Fair - 1985 International Youth Year

CONCLUSIÓN

Partiendo del punto histórico del cartel y los movimientos artísticos de finales del siglo XIX y el siglo XX, se pueden hacer algunas afirmaciones o plantear algunos cuestionamientos sobre ambos temas, dejando asentado de antemano que esta tesis no pretende ni un final rotundo, ni una verdad absoluta sobre los mismos.

Se reconoce que con cada movimiento artístico se enfatizó una característica ideológica o técnica muy particular, así el *Art Nouveau* rompió con el arte academicista que imperaba en su época y trató de revalorar a la naturaleza plasmando sus formas ondulantes. El *Expresionismo* expresaba un sentimiento o emoción, donde predominaba la distorsión de las formas y los colores discordantes sobre el dibujo. El *Cubismo* marcó las relaciones entre las formas y el espacio e innovó a la plástica con el uso del collage. El *Futurismo* con su principio básico de dinamicidad, trató de introducir la cultura europea en el mundo de la tecnología moderna por medio de la fragmentación espacial. En el *Constructivismo* y *De Stijl* se hizo imperante la necesidad de integrar el arte con las sociedad, plasmando por un lado la geometrización simple y, por otro, las líneas base y los colores primarios. La *Bauhaus* enfatizó el propósito de integrar todas las artes en solidaridad con la sociedad, pero principalmente dió al diseño gráfico el carácter de especialidad, basada en la tipografía y la composición de esta escuela. El *Dadaísmo* con sus experiencias personales sin sometimiento a reglas, trató de provocar al público, valorando lo subversivo e irracional, con objetos manufacturados en serie. El *Surrealismo* en su batalla psicológica, implementó una variada gama de técnicas. El *Art-déco* implementó el concepto individualista y la diversidad de estilos decorativos. El *Op-art* produjo la impresión de movimiento por medio de ilusiones ópticas. El *Pop-art* trató de dar sentido estético a los elementos formales de la sociedad de consumo, reproduciéndolos por medio de la serigrafía.

Sus manifestaciones tanto hippies como psicodélicas fueron la contraparte de esa sociedad de consumo. El *Hiperrrealismo* marcó la necesidad de crear un ambiente más verdadero que el real mediante la utilización de la fotografía. Y el *Arte Digital* fue, y sigue siendo, el avance tecnológico más innovador de finales del siglo XX, para la elaboración y reproducción del diseño gráfico.

Se puede afirmar por lo tanto, que en todos estos estilos artísticos, los cuales predominaron en un momento específico, el cartel fue un eco divulgador de cada uno de ellos. Desde finales de siglo XIX, como dice Mackintosh Alastair, en su libro *El Simbolismo y el Art Nouveau*, acerca del cartel "Uno de los motivos centrales del arte moderno ha sido la erosión de la idea de que el arte es algo ajeno a la vida. Ahora tiene lugar tanto en las calles como en las galerías y la primera manifestación de esta fue el anuncio publicitario", si nos remitimos al pasado, en concreto a los movimientos artísticos hasta la década de los setentas del siglo XX, creo que esta cita se aplica eficazmente; pero responder a la pregunta de si el cartel sigue siendo un eco divulgador de los estilos artísticos hoy en día; entonces resulta complejo dar una respuesta inequívoca.

Por una parte se puede afirmar, que actualmente los estilos artísticos a partir de la década de los ochentas del siglo XX, tuvieron una amplia gama de manifestaciones como el *Posmodernismo*, la *Transvanguardia* y el *Neoconceptualismo*, pero todos han sido eclécticos, se hablaba ya de individualidades, tanto de artistas como de obras y estilos. En este contexto ideológico han guardado similitud con el cartel; es decir, la diversidad y la fragmentación de que se han válido los estilos gráficos en el cartel, los ha hecho completamente variados y dinámicos en su conjunto, pero las expresiones gráficas, tanto de los estilos artísticos como de los estilos cartelísticos son diferentes, lo cual no hace que uno y otro carezcan de estilo, sino que contengan un estilo diferente y ecléctico. Lo cual los sigue haciendo un eco divulgador del arte, pero en un contexto diferente.

Por otra parte, se puede decir que actualmente algunos diseñadores o artistas siguen aprovechando las experiencias y recursos aportados por todas las escuelas y tendencias del pasado, particularmente del siglo XX, y aceptan cuanto de nuevo y original vaya saliendo de los estudios de la ciencia y de la tecnología del momento. Entonces, aquí se puede decir también que siguen siendo un eco divulgador de los estilos artísticos, en cuanto al contexto histórico se refiere, ya que succionan un fragmento del pasado para aplicarlo en el presente, aunque no pertenecen a ese ayer. Sin embargo, aquí también entra lo ecléctico del presente: al utilizar elementos del pasado y combinarlos con fragmentos del hoy, transforman el estilo actual.

Quizás, el lector tampoco encuentre una respuesta para la interrogante de si el cartel es arte. Lo que si se puede afirmar es que, aunque un cartel contenga elementos artísticos, no significa que cumpla su función de informar, y viceversa: el que un cartel cumpla su función de comunicar no necesariamente lo hace un componente artístico.

Creo que el lector se dará cuenta que casi siempre al investigar acerca de diseño del cartel, los autores enfatizarán sobre el paralelismo que tiene con la historia del arte. Mi sugerencia es ¿por qué no intentarlo? tal vez, como diseñadores o comunicadores visuales, nos percatemos o comprendamos la utilidad que tiene cada estilo artístico para nuestros fines, o bien, la inutilidad que conlleva utilizar un estilo específico. Como espectadores quizás entenderíamos las diferencias entre arte y cartel, o bien las similitudes entre estos.

Para finalizar se puede concretar de esta manera: los estilos se suceden rápidamente y los cambios constantes y efímeros dejan paso a nuevas tendencias. En consecuencia, las innovaciones que cada uno provoca, producen cambios permanentemente aplicables tanto al arte como al cartel. En el contexto histórico artístico el cartel representó, representa y quizás representará en un futuro, el reflejo más fiel de los estilos de vida e ideologías de cualquier sociedad, en cualquier época.

BIBLIOGRAFÍA

Arte Abstracto y Arte Figurativo. Salvat Editores. Barcelona, 1973. Págs. 143. (Colección Biblioteca Salvat de Grandes Temas número 7).

Ades, Dawn. *El Dadá y el Surrealismo.* Editorial Labor. Barcelona, 1975. Págs. 130.

Alcacer Gamendia, José Antonio. *El mundo del cartel.* Ediciones Granada. Madrid, 1991. Págs. 127.

Barnicoat, John. *Los Carteles. Su historia y lenguaje.* 5a. Ed. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 2000. Págs. 280.

Berganza Gobantes, Pilar. *Vanguardias y Artistas del Siglo XX.* Notas de Arte. Ediciones Edetania. Valencia, 1994. Págs. 216.

Bernstein, Saúl y Leo McGarry. *Arte por ordenador.* Ediciones CEAC. Barcelona, 1989. Págs. 144.

Cantú Delgado, Julieta de Jesús y Heriberto García Martínez. *Historia del Arte.* Editorial Trillas. México, 1996. Págs. 283.

Cirici, Alexandre. *Historia del Arte.* Tomo 10. Capítulo 7 Modernismo. Salvat Editores. México, 1979. Págs. 221.

D'Angiolella, Gabrielle. *Historia de la Pintura.* Tomo 4. La Pintura contemporánea. Ediciones Asuri. Bilbao, 1989. Págs. 646-882.

Dorner, Peter. *El Diseño desde 1945.* Ediciones Destino. Barcelona, 1993. Págs. 216.

Euniciano, Martín. *La composición en artes gráficas.* Tomo II. 7a. ed. Editorial Edebe. Barcelona, 1980. Págs. 493.

Fanelli, Giovanni. *El Diseño Art Nouveau.* Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 1982. Págs. 356.

Fascara, Jorge. *Diseño gráfico y comunicación.* Ediciones Infinito. Buenos Aires, 2000. Págs. 129.

Gablik, Suzi. *¿Ha muerto el arte Moderno?* Editorial Hermann Blume. Madrid, 1987. Págs. 126.

Gallagher, Fiona. *Christie's Art Nouveau.* Watson-Guption Publications. New York, 2000. Págs. 192.

Gallo, Max. *The poster in history.* New Concise NAL Edition. Milán, 1972. Págs. 231.

Gimferrer, Pere. Toulouse Lautrec. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1990. Págs. 128.

Hauser, Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte. Desde el Rococó hasta la época del cine. Editorial Debate. Madrid, 1998. Págs. 539.

Hollis, Richard. Graphic Design. A Concise History. Thames and Hudson Inc. New York, 1994. Págs. 224.

Jalard, Michael-Claude. Historia de la Pintura. Tomo 3. El Post-Impresionismo. Ediciones Asuri. Bilbao, 1989. Págs. 438-645.

Lambert, Jean-Clarence. Historia de la Pintura. Tomo 4. La Pintura Abstracta. Ediciones Asuri. Bilbao, 1989. Págs. 646-882.

Lambert, Rosemary. Introducción a la Historia del Arte. El Siglo XX. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 1985. Págs. 91.

Lewell, John. Computer Graphics. Editorial Hermann Blume. Madrid, 1986. Págs. 160

Lorenz, Otto. Art Nouveau. Germany. Págs. 94.

Los Mil Grandes del Diseño y la Fotografía. Los 12 Mil Grandes. Enciclopedia Biográfica Universal. Volumen IX. Editorial Promexa. Págs. 232.

Los movimientos Pop. Salvat Editores. Barcelona, 1973. Págs. 143. (Colección Biblioteca Salvat de Grandes Temas número 41).

Los ordenadores. Salvat Editores. Barcelona, 1973. Págs. 143. (Colección Biblioteca Salvat de Grandes Temas número 27).

Lucie-Smith, Edward. Movimientos Artísticos desde 1945. Ediciones Destino. Barcelona, 1991. Págs. 288.

Mackintosh, Alastair. El Simbolismo y el Art Nouveau. Editorial Labor. Barcelona, 1975. Págs. 133.

Müller-Brockmann, Josef. Historia de la comunicación visual. Editorial Gustavo Gilli. México, 1998. Págs. 174.

Myers, Bernard. Las Bellas Artes. Enciclopedia Ilustrada de Pintura, Dibujo y Escultura. Volumen 10. Como mirar el Arte. Editorial Grolier. New York, Montreal, México city, Sydney, 1973. Págs. 255.

Nash, J.M. El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo. Editorial Labor. Barcelona, 1975. Págs. 118.

Pevsner, Nikolaus. Pioneros del Diseño Moderno. De William Morris a Walter Gropius. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1963. Págs. 270.

Pierre, José. Historia de la pintura. Tomo 4. El Cubismo, El Futurismo, El Dadaísmo y El Surrealismo. Ediciones Asuri. Bilbao, 1989. Págs. 646-882.

Polo García, Victorino. El Modernismo-I. La pasión por vivir el arte. Editorial Montesinos. Barcelona, 1987. Págs. 201.

Prueitt, Melvin. El Arte y la Computadora. Editorial McGraw-Hill. México, 1985. Págs. 255.

Ragon, Michel. Historia de la Pintura. Tomo 4. El Expresionismo. Ediciones Asuri. Bilbao, 1989. Págs. 646-882.

Reynolds, Donald Martin. Introducción a la Historia del Arte. El Siglo XX. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 1985. Págs. 149.

Rodríguez Prampolini, Ida. El Arte Contemporáneo. Esplendor y agonía. Editorial Formaca. México, 1964. Págs. 222.

Rosell i Miralles, Eugenia. Carteles. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 1996. Págs. 79.

Satué, Enric. El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días. Editorial Alianza. Madrid, 1988. Págs. 500.

Schmutzler, Robert. El Modernismo. Editorial Alianza. Madrid, 1985. Págs. 207.

Stangos, Nikos. Conceptos de Arte Moderno. Editorial Alianza. Madrid, 1986. Págs. 336.

Stemer, Gabriele. Modernismos. Editorial Labor. Barcelona, 1977. Págs. 178.

Sylvester, David. Las Bellas Artes. Enciclopedia Ilustrada de Pintura, Dibujo y Escultura. Volumen 8. Arte Moderno del Fauvismo al Expresionismo Abstracto. Editorial Grolier. New York, Montreal, México city, Sydney, 1973. Págs. 288.

Tintelnot, Hans y J.J. Martín González. Historia del Arte Universal. 16 del Clasicismo a la época Moderna. Ediciones Moreton. Bilbao, 1967. Págs. 220.

Wilson, Simon. El Arte Pop. Editorial Labor. Barcelona, 1975. Págs. 135.

REVISTAS

Albanés, Antonio. "Arte Digital: La computadora como una de las bellas artes". *Matiz*. México. Ed. Link Print. • Marzo 1997, Número 1. Pág 36-40.

Beltrán, Félix. "Hacia una historia del diseño gráfico. Entrevista con Víctor Margolin". *Dx*. México. Ed. Moebius. • Marzo-Abril 2000, Número 8. Pág 39-41.

Calles, Francisco. "¿Cartel?". Dx. México. Ed. Moebius. • Marzo-Abril 2000, Número 8. Pág 32-35.

Lúdica, arte y cultura del diseño. Año 1. Número cero. Diciembre 1997. Collage editores. México, D.F.

Lúdica, arte y cultura del diseño. Año 1. Número dos. Julio 1998. Collage editores. México, D.F.

Lúdica, arte y cultura del diseño. Año 1. Número tres. Octubre 1998. Collage editores. México, D.F.

Lúdica, arte y cultura del diseño. Año 3. Número ocho. Julio 2000. Collage editores. México, D.F.

Lúdica, arte y cultura del diseño. Año 4. Número diez. Abril 2001. Collage editores. México, D.F.

Lúdica, arte y cultura del diseño. Año 4. Número once. Octubre 2001. Collage editores. México, D.F.

Lúdica, arte y cultura del diseño. Año 5. Número doce. Abril 2002. Collage editores. México, D.F.

Primera Bienal Internacional del Cartel en México 1990. Trama Visual AC / Universidad Autónoma Metropolitana. 1991. Págs. 192.

Quinta Bienal Internacional del Cartel en México 1998. Trama Visual AC / Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Veracruzana. 1998. Págs. 208.

Segunda Bienal Internacional del Cartel en México 1992. Trama Visual AC. Págs. 160.

Sexta Bienal Internacional del Cartel en México 2000. Trama Visual AC. 2000. Págs. 208.

INTERNET

www.cnice.mecd.es/pagtem/arte/rep-prod/cartel-2.htm (El cartel: historia y evolución)

www.pntic.mec.es/pagtem/arte/rep-prod/cartel-1.htm (El cartel origen)