

Los «inicios» del diseño gráfico peruano: entre la tradición extranjera y la persistencia de lo local

On the “beginnings” of Peruvian Graphic Design: Between Foreign Tradition and the Persistence of Local Influences

Sobre os “inícios” do design gráfico peruano: entre a tradição estrangeira e a persistência das influências locais

MIGUEL ANTONIO SÁNCHEZ FLORES

Doctorando en Literatura Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Magíster en Historia del Arte y Curaduría y licenciado en Ciencias y Artes de la Comunicación por la PUCP. Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es docente asociado del Departamento de Comunicaciones de la PUCP y coordinador del grupo de investigación Comunicación y Subjetividades. Ha publicado *Periodismo Zoom. Crisis y oportunidades para el periodismo peruano pos-COVID-19* (Fondo Editorial de la PUCP, 2022), la novela *Secta Pancho Fierro* (Planeta, 2017), el libro de cuentos *Ciudades vencidas* (Animal de Invierno, 2016). Además, ha editado *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)* con el Fondo Editorial de la PUCP.

MAURICIO CAPACYACHI TRIVELLI

Bachiller en Comunicación para el Desarrollo por la Pontificia Universidad Católica del Perú y diplomado en Tecnología, Subjetividad y Política por CLACSO. Miembro de los grupos de investigación Comunicación y Subjetividades, y Comunicación y Política.

Los «inicios» del diseño gráfico peruano: entre la tradición extranjera y la persistencia de lo local¹

On the “beginnings” of Peruvian Graphic Design: Between Foreign Tradition and the Persistence of Local Influences

Sobre os “inícios” do design gráfico peruano: entre a tradição estrangeira e a persistência das influências locais

Miguel Antonio Sánchez Flores¹ y Mauricio Capacyachi Trivelli²

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

¹ sanchez.miguel@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0000-0002-6909-6843>)

² mcapacyachi@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0009-0003-2518-1709>)

Recibido: 15-09-2025 / Aceptado: 24-11-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202502.001>

RESUMEN

La historiografía oficial peruana ha señalado constantemente los fines de la década de los cincuenta como los primeros años del diseño gráfico profesional en el Perú. Caracterizada por la ampliación comercial de las grandes economías en el país, la década, además, afianzó la llegada de artistas gráficos extranjeros a Lima y también la aparición de instituciones educativas vinculadas con la enseñanza de la disciplina. De ese modo, los acercamientos a estos «primeros años» han priorizado, sobre todo, el relato «modernizante» de la influencia extranjera como

parte de su consolidación como práctica profesional, y han eludido otras tradiciones como la influencia precolombina o el trabajo predecesor de grandes artistas como Elena Izcue y Julia Codesido.

Sin duda, la presencia de agencias de publicidad en la mitad del siglo XX y también la llegada al Perú de diseñadores sobre todo suizos colaboraron con la conformación profesional de una primera generación de diseñadores gráficos peruanos, quienes no solo desarrollaron visualidad gráfica para empresas y marcas, sino que también incorporaron nuevos referentes y técnicas a su práctica.

¹Este artículo presenta algunos de los resultados del proyecto «Exposición: una mirada a los primeros años del diseño gráfico peruano (1950-1970)», que obtuvo financiamiento en el Concurso Anual de Proyectos de la Pontificia Universidad Católica del Perú en 2019. Las primeras entrevistas con los diseñadores fueron realizadas en 2020 por el autor principal junto con Vera Lucía Jiménez Araujo. Las entrevistas efectuadas en 2025 se realizaron conjuntamente con Mauricio Capacyachi Trivelli, coautor de este texto.

El presente artículo, a partir de cinco entrevistas con algunos representantes de esta «primera generación», indaga en la importancia de la tradición extranjera para el desarrollo de la práctica profesional y también analiza la presencia de la influencia precolombina en sus trabajos. El texto concluye que la mayoría de los entrevistados destacan la influencia extranjera —específicamente de la tradición suiza— como punto de partida de la práctica profesional en el Perú; sin embargo, advierten también la importancia de la tradición precolombina, mayoritariamente utilitaria para su trabajo.

ABSTRACT

Official Peruvian historiography has consistently pointed to the late 1950s as the early years of professional graphic design in Peru. Characterized by the commercial expansion of the country's major economies, the decade also saw the arrival of foreign graphic artists in Lima and the emergence of educational institutions linked to the teaching of the discipline. Thus, approaches to these “early years” have primarily prioritized the “modernizing” narrative of foreign influence as part of its consolidation as a professional practice and have overlooked other traditions such as pre-Columbian influence or the predecessor work of great artists such as Elena Izcue and Julia Codesido.

Undoubtedly, the presence of advertising agencies in the mid-20th century and the

arrival in Peru of designers, mainly from Switzerland, contributed to the professional development of a first generation of Peruvian graphic designers, who not only developed graphic visuals for companies and brands, but also incorporated new references and techniques into their practice.

Based on five interviews with some representatives of this “first generation,” this article explores the importance of foreign tradition for the development of professional practice and also analyzes the presence of pre-Columbian influence in their work. The text concludes that most of the interviewees highlight foreign influence —specifically from the Swiss tradition—as the starting point for professional practice in Peru; however, they also note the importance of pre-Columbian tradition, which is mainly utilitarian for their work.

RESUMO

A historiografia oficial peruana tem consistentemente apontado o final da década de 1950 como o início do design gráfico profissional no Peru. Caracterizada pela expansão comercial das grandes economias do país, a década também consolidou a chegada de artistas gráficos estrangeiros a Lima e o surgimento de instituições educacionais ligadas ao ensino da disciplina. Dessa forma, as abordagens a esses “primeiros anos” priorizaram sobretudo o relato “modernizador” da influência estrangeira como parte de sua consolidação

como prática profissional e eludiam outras tradições, como a influência pré-colombiana ou o trabalho predecessor de grandes artistas como Elena Izcue e Julia Codesido.

Sem dúvida, a presença de agências de publicidade em meados do século XX e também a chegada ao Peru de designers, principalmente suíços, colaboraram com a formação profissional de uma primeira geração de designers gráficos peruanos, que não apenas desenvolveram a visualidade gráfica para empresas e marcas, mas também incorporaram novos referências e técnicas à sua prática.

O presente artigo, a partir de cinco entrevistas com alguns representantes dessa “primeira geração”, investiga a importância da tradição estrangeira para o desenvolvimento da prática profissional e também analisa a presença da influência pré-colombiana em seus trabalhos. O texto conclui que a maioria dos entrevistados destaca a influência estrangeira — especificamente da tradição suíça — como ponto de partida da prática profissional no Peru; no entanto, eles também alertam para a importância da tradição pré-colombiana, principalmente utilitária para o seu trabalho.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS / PALAVRAS-CHAVE

Diseño gráfico peruano, precolombino, tradición europea, publicidad / Peruvian

graphic design, pre-Columbian, European tradition, advertising / design gráfico peruano, pré-colombiano, tradição europeia, publicidade

La historiografía local ubica los inicios del diseño gráfico peruano a mediados del siglo XX. Para Santa Cruz (2018), la práctica empezó en el país «a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta con la presencia en Lima de varios diseñadores europeos, representantes del movimiento de renovación conocido como Estilo Internacional o Diseño Suizo, que ya estaba imponiéndose en el mundo» (p. 280). También para Munive (2001) la presencia de los diseñadores suizos en la ciudad «marca una etapa claramente definida en nuestra provisional historia del diseño gráfico». Y agrega que, a partir de esa influencia, la gráfica local se empieza a diferenciar de la «aplicada de las agencias de publicidad, patentes en los avisos de los diarios y otros medios, que era una singular mezcla de elementos locales y otros, copiados o adaptados del extranjero» (p. 6). Sin duda, la cita de Munive es paradigmática, en tanto que diferencia un diseño utilitario con señas «locales» de otro que integra una dimensión estética más cosmopolita que, precisamente, confronta su propia finalidad comercial.

Por su parte, Castrillón Vizcarra (2001) sostiene que «el trabajo de los diseñadores suizos fue el punto de partida de los

jóvenes [diseñadores peruanos] que practicaron con ellos». Y añade que de ellos también aprendieron que el «diseño gráfico era el arte de la sociedad industrial» (p. 5). En ese sentido, pese a la dimensión estética de la práctica, el autor sostiene que no se puede entender la disciplina descentrada de los procesos de comunicación y de la producción de bienes para las economías; es decir, de su correlato de aplicación.

De ese modo, los autores (Castrillón Vizcarra, 2001; Munive, 2001; Santa Cruz, 2018) coinciden en señalar los fines de la década de los cincuenta como el punto de inflexión de la práctica profesional propiamente dicha. Las razones, además de las expuestas, también están vinculadas con el contexto internacional de «modernización». Luego del fin de la Segunda Guerra Mundial, las grandes potencias mundiales miraron hacia los países latinoamericanos con la intención de ampliar sus mercados. De ese modo, ante la necesidad de las empresas globales por establecer un estilo de vida de consumo, se consolidó y masificó, en diversos países, la presencia de las industrias culturales y de sus contenidos: el cine, la prensa, la televisión, la radio, la publicidad y también el diseño. Así, se extendió su práctica, además de estética, entendida como «la producción de comunicaciones visuales dirigidas a afectar el conocimiento, las actitudes y el comportamiento de la gente» (Frascara, 1997/2004, p. 19).

Aún más, luego de la guerra, algunas disciplinas directamente vinculadas con el desarrollo del diseño prosperaron ampliamente. Por ejemplo, «la publicidad evolucionó vertiginosamente [...] hasta convertirse en una actividad de suma importancia dentro de la sociedad» (El Comercio, 2003, p. 34). La televisión también nace en el Perú en 1958, principalmente como una propuesta comercial, en medio de los «dilemas de la modernidad [...] la hipertrofia del crecimiento urbano, los cuellos de botella de la industrialización sustitutiva, el analfabetismo y la escasa integración cultural [en el país]» (Vivas Sabroso, 2001, p. 22).

Gechelin y Guevara (2001) señalan que, a fines de la década de los cincuenta, también se dejaron atrás en el Perú «las máquinas de tipografía y la composición en plomo, por el [novedoso] sistema offset, las planchas y el fotolito», lo que otorgaba «una mayor calidad y velocidad de impresión» (pp. 129-130). Los autores agregan que, a partir de la década de los sesenta, aumenta la demanda de la producción de la imprenta, debido «al desarrollo de ramas industriales como los productos farmacéuticos, alimentos, golosinas, detergentes [...] que requerían de un mayor número de cajas, envases y etiquetas». Y añaden que «la demanda y producción de esta rama tuvo un crecimiento del 98 por ciento en el periodo 1955-1965, que fue superior al 86 por ciento de incremento registrado en el decenio anterior» (p. 137). En ese sen-

tido, la exigencia comercial, sin duda, también repercutió y amplió la práctica gráfica en el país.

A mitad de siglo, también llegan las primeras agencias de publicidad al Perú. Para Munive (2001), el desarrollo del diseño gráfico en el Perú fue apuntalado por la llegada de las siguientes compañías: Causa, McCann Erickson y Publicidad Lowder, fundadas en 1943, 1945 y 1948, respectivamente (El Comercio, 2003, pp. 80-82). Junto con estas empresas, también llegaron diseñadores gráficos independientes, contratados concretamente por las compañías de modo *in-house*, quienes eran los encargados de diseñar afiches, logotipos, tipografías e imágenes en general, que servían para promover la compra de los productos que comercializaban. En esa línea, son ampliamente conocidos, sobre todo, cuatro diseñadores de origen suizo que llegaron a la ciudad a partir de fines de la década de los cincuenta: primero, Werner Stockli² y Markus Barandun en la década de los cincuenta; y André Bovey y Hans Bosshard en la década de los sesenta (C. González, comunicación personal, 5 de noviembre de 2025). A su vez, fueron maestros —o influyeron con su trabajo— de muchos de los representantes peruanos considerados por la historiografía como la primera generación de diseñadores gráficos peruanos, tales como José Bracamonte, Octavio Santa Cruz, Víctor Escalante, Carlos González,

Jesús Ruiz Durand, Ciro Palacios, Joe de León y Eliseo Guzmán.

Para Santa Cruz (2018), la presencia de estos diseñadores europeos «fue determinante para el desarrollo [...] del diseño en nuestro país» (p. 77). Muchos de estos primeros nombres —Víctor Escalante, Octavio Santa Cruz— aprendieron del oficio de manera autodidacta, mientras que otros, como Ciro Palacios, estudiaron en la escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Precisamente, la fecha también coincide con el establecimiento del diseño gráfico en los currículos de las escuelas de arte en el país. Así, por ejemplo, en 1966 se crea la especialidad de Artes Gráficas, actual Facultad de Arte y Diseño, en la PUCP.

Dicha expansión del diseño gráfico también puede rastrearse en países cercanos de la región. Así, para el caso colombiano, Bermúdez Castillo (2015) señala que el concepto de diseño gráfico fue recién oficial en Colombia «cuando se abrió el pénsum “Experto en Diseño Gráfico” en 1963 en la Universidad Nacional» (p. 109). Para el caso argentino, Devalle (2008) sostiene que la profesión se inicia alrededor de la década de los sesenta, cuando «la lectura industrialista deja paso a una lectura vinculada al mercado de servicios», y agrega que «el nacimiento en los años 60 de las carreras de Diseño Industrial y de Diseño en Comunicación Visual como carreras

² También llegaron en esa época los decoradores alemanes Jurgen Heldt y Eberhard (Santa Cruz, 2018, p. 77).

separadas [...] marca la percepción de una franca diferencia entre ambas y una distinción en sus objetos» (p. 221).

En ese sentido, tanto la necesidad comercial de las grandes empresas internacionales como la presencia de agencias de publicidad y de centros de estudios dedicados al diseño colaboraron con oficializar una práctica que, en el Perú, dada su rica tradición precolombina, podríamos decir que existía desde hace muchos años. Por ejemplo —y aunque esté lejos de la concepción moderna de diseño gráfico—, ya la iconografía moche del norte peruano, que data de hace más de 1200 años, reflejaba y narraba visualmente la complejidad de la mente de los antiguos pobladores peruanos, muchos años antes de que la práctica sea nombrada. También, los telares de la cultura Paracas, surgida hacia el 700 a. C., exhiben patrones gráficos definidos y una paleta de colores singular que reproduce formas geométricas. O incluso un poco más cerca, en los primeros años de la colonia, podemos identificar los diseños que acompañaban la *Nueva crónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, de 1615, como documentos que narran visualmente la vida durante los primeros años de la colonia a partir de una propuesta gráfica que incluía la organización del dibujo y la tipografía. Dicho relato, que vincula el origen del diseño con el proceso de «modernización» comercial, tampoco ha permitido plantear puentes y recuperar la influencia de artistas como Elena Izcue,

Julia Codesido o José Sabogal en la consolidación de la práctica profesional del diseño en el país.

De ese modo, pese a dichas influencias visuales, la historia oficial del diseño gráfico peruano ha ubicado la década de los cincuenta del siglo XX como la época fundacional de la práctica; por ello, prevalece su dimensión comercial sobre la estética y también se ha consolidado la influencia europea «modernizadora» como parte de su génesis. Precisamente, este artículo se pregunta, a partir de entrevistas semiestructuradas con algunos de los representantes de la «primera generación de diseñadores», qué papel desempeñó en su práctica la tradición europea y cómo esta dialogó o negoció en su trabajo y producción con la tradición precolombina, con el fin de rastrear los encuentros y las tensiones entre tradiciones y cómo estas se muestran en su trabajo.

Estado del arte

Las investigaciones previas acerca de la presencia o influencia de arte precolombino en diseño o arte gráfico en Latinoamérica revelan diferentes enfoques para abordar el objeto de estudio. En el caso de estudios historiográficos, se vincula la permanencia de este influjo en obras gráficas contemporáneas. Ejemplo de ello es el estudio de Soto Chávez y Sánchez Mosquera (2019), que revela el vínculo existente que aún persiste entre gráficas actuales y líneas de arte precolombino en

Ecuador. Mediante la revisión de la práctica estética de cuatro artistas —Estuardo Maldonado, Peter Mussfeldt, Nadín Osipina y Julián Gil—, en cuya obra todavía persisten patrones precolombinos, se constata la influencia —y presencia— de esta etapa histórica en el arte contemporáneo ecuatoriano.

A partir del mismo enfoque, Barriendos (2024) investiga el influjo de la cultura artística mexicana, y su arquitectura prehispánica, en la obra del artista alemán Josef Albers. El autor realiza un recorrido histórico y gráfico de la obra de Albers a partir de su primer encuentro con la obra muralista ubicada en el sitio arqueológico Mitla en Oaxaca, México. Esta revisión involucra la producción de obras del artista con influencia arqueológica prehispánica, así como una presencia en el debate mediante ponencias y conferencias, en las que ofrecía explicaciones sobre la implementación de nuevas técnicas y motivos en sus obras. La narrativa transita en un vínculo constante entre la formación e influencia *bauhausiana* de Albers y sus permanentes contactos con piezas mexicanas con razones precolombinas.

Desde un alcance nacional, el sentido historiográfico de la gráfica precolombina aparece en la revalorización del arte precolombino peruano presente en las acciones y obras de seis mujeres. El estudio de Ruiz Romero (2020) distingue dos procesos que permiten volver a valorar el arte de culturas prehispánicas: el colecciónis-

mo y el ejercicio de inspiración artística e identitaria. Para cada proceso, la autora distribuye el análisis historiográfico de tres mujeres: en el primero, María Ana Centeno, Aline Chazal y Regla Manjón; y, en el segundo, Carmen Tórtola, Elena Izcue y Anni Albers. La autora concluye que las formas de cada una de valorar el arte precolombino —a través del coleccionismo o de la incorporación en sus obras de arte— responde a sus contextos: siglo XIX y siglo XX; sin embargo, la experiencia descrita reflexiona sobre la responsabilidad individual en relación con las transacciones ilícitas de bienes con carga cultural.

Hacia una mirada transformadora de esta revalorización precolombina, la investigación de Gutiérrez (2024) presenta dispersas propuestas artísticas en el marco de culturas precolombinas e indígenas contemporáneas. Su análisis se concentra en lo que denomina *estrategias de contemporización de lo ancestral*. A través de la presentación de obras pertenecientes a autores como Augusto Torres, Barnett Newman, María Luisa Pacheco, Jorge Páez, Fernando de Szyszlo y Enrique Tábara, durante las décadas de los cuarenta y los sesenta, identifica y justifica la presencia de las estrategias señaladas. Además de la presentación de obras, el autor conecta la presencia precolombina con las corrientes artísticas y críticas del contexto, e introduce la propuesta institucional de museos y entidades encargadas de organizar las tendencias de cada época.

La revisión de la influencia precolombina también aparece en manifestaciones locales y culturales. Es el caso de Andraus Quintero e Indarte Farfán (2023), quienes vinculan la gráfica precolombina de la cultura manteño-huancavilca con el diseño urbanístico aplicado en la ciudad de Portoviejo, Ecuador. La investigación cualitativa emplea herramientas como la observación en piezas expuestas en museos físicos y digitales, y la revisión bibliográfica en la biblioteca de Catarama para concluir que, si bien la cultura manteño-huancavilca se desarrolla en la región de Portoviejo, su aporte gráfico es menor en contraste con otras aplicaciones en las que se encuentra más presente, como en el diseño textil, de marca y de envases.

La configuración identitaria se presenta también como un eje para aproximarse a la relación entre lo precolombino y el desarrollo del diseño gráfico contemporáneo. Slaby (2016) identifica la aplicación de iconografía precolombina en la producción del artista uruguayo Rimer Cadillo. A través de una descripción de los elementos gráficos en los diferentes momentos de la obra de Cadillo, los que aparecen según el contexto y sus influencias, el estudio busca otorgar justificación a la influencia precolombina que el artista ha presentado. A manera de conclusión, la autora señala que, en las piezas de Cadillo, se observa el encuentro de lo propio y lo otro, así como la reafirmación de un pasado en el presente que mantiene sus

lógicas de inclusión y exclusión. Y añade que la propuesta del artista invita a reflexionar acerca de las estructuras simbólicas en contextos en los que predomina su desaparición.

También Brancoli Poblete (2023) analiza el diseño gráfico como herramienta de análisis del color en el arte precolombino, específicamente en el arte rupestre del desierto chileno de Atacama. La autora propone que el diseño gráfico funciona para el reconocimiento de formas, patrones y estilos gráficos, y relaciona los hallazgos con alcances de naturaleza cultural, como la construcción de la identidad y la potencialidad de uso en futuros estudios arqueológicos, gracias a la posibilidad de interpretación que permiten los recursos gráficos.

A nivel nacional, y con un alcance positivo, se observa la ejecución del proyecto Perú a Color, una herramienta de Munive Loza (2022) para registrar colores de textiles precolombinos con la finalidad de fortalecer la identidad cultural en iniciativas de diseño y otras artes gráficas. La autora realiza el proyecto a partir de la búsqueda de textiles precolombinos en museos peruanos para fotografiarlos, clasificar los colores obtenidos e imprimir un catálogo que presente los colores con mayor similitud a los del textil. El catálogo permitió presentar un registro cromático de las culturas Paracas, Nazca y Chincha, acompañado de un texto que difunde el valor del color y la identidad de los texti-

les analizados. Como conclusión, la autora ubica los colores precolombinos como ejes temáticos de trabajos gráficos, ya que indica que el color es un elemento importante para el propósito de la comunicación gráfica, como la atracción, la legibilidad, la comprensión y la sensibilización del espectador.

Finalmente, la relación de las categorías de arte precolombino y diseño gráfico también se utiliza en prácticas educativas. Nájera *et al.* (2023) proponen una metodología de investigación-acción que supone la creación de materiales gráficos que funcionan como recursos lúdicos y pedagógicos para jóvenes y adultos en Costa Rica. La iniciativa pretende la reconexión de la población costarricense con referentes precolombinos de su cultura. En ese sentido, su desarrollo se realiza desde un nivel propositivo, que expone los productos elaborados a partir de la incorporación de motivos precolombinos de la cultura costarricense. Luego de la aplicación, los autores concluyen que su trabajo permite rescatar tradiciones gráficas precolombinas de la cultura costarricense, que logran inspirar y vincular el trabajo artesano a partir de la consideración de técnicas ancestrales.

Como se observa luego de la revisión bibliográfica, los escasos estudios y proyectos no abordan la presencia del motivo precolombino en la misma práctica artística del diseño gráfico desde la óptica de los propios productores. Por el contrario,

se incide en los usos para la investigación historiográfica, para la formación de la identidad y para fines educativos. En ese sentido, el presente artículo es singular, en tanto que profundiza en los vínculos de la tradición precolombina en el mismo trabajo de los diseñadores gráficos peruanos de la década de los cincuenta. A partir de lo señalado, el presente texto busca responder la siguiente pregunta: ¿cuál es la influencia de las tradiciones extranjera y precolombina en el trabajo de una muestra de diseñadores peruanos de las décadas de los cincuenta y los sesenta?

Marco teórico

La dimensión precolombina

Para Bóvisio (2023), lo precolombino es el arte originario de la región, «el único que no ha sido producto de préstamos, mezclas, apropiaciones de elementos foráneos». La autora comenta que, desde la Primera Guerra Mundial, se emprende en Latinoamérica un proceso de «redefinición de las identidades nacionales desde una perspectiva americanista» y agrega que dicho proceso coincide con la necesidad de gobiernos de «instrumentar la herencia indígena en función de los programas nacionalistas y americanistas que anhelaban la consolidación de estados latinoamericanos modernos e independientes» (p. 148).

La autora propone dos vertientes para dicha utilización de lo precolombino. Por

un lado, una que toma lo prehispánico como «tema de las obras, al tiempo que se rescatan ciertos elementos plásticos, como el uso del color plano, las formas sintéticas, los múltiples puntos de vista, etc. [...] tales como el caso del] muralismo mexicano y del indigenismo peruano»; y, por otro lado, una segunda vertiente «que se concentra en el legado prehispánico, en particular andino, como fuente de símbolos arquetípicos y estructuras de las que uno se puede adueñar para dar lugar a formas propias del arte americano» (p. 148).

Precisamente, en esa misma línea, Villegas (2023) estudia el diseño de varias publicaciones mexicanas y peruanas de la primera mitad del siglo XX para reafirmar que la gráfica latinoamericana inspirada en las culturas precolombinas en vínculo con las vanguardias europeas «constituye uno de los principales aportes primigenios para el desarrollo de una avanzada propia del arte latinoamericano». En su lectura, el autor pondera la impronta gráfica de una tradición ancestral en diálogo constante con prácticas contemporáneas. Villegas agrega que este proceso se consolidó «a través de la libertad creativa» expresada «a través de la simplificación de las formas, la abstracción y la superación de la mimesis, caminos que lo prehispánico proporcionaba» (p. 57).

En esa misma línea, Paternosto (2023) destaca la presencia anticipatoria en el arte contemporáneo de lo precolombino.

Vincula, por ejemplo, «los textiles andinos o la escultura tectónica de los incas» con «la “abstracción geométrica” o el “constructivismo” original de América» y agrega «que las formaciones rocosas esculpidas por los incas o los gigantescos dibujos esgrafiados en la pampa de Nazca anticipan las obras en la naturaleza de los años sesenta (*earth works o land art*)» (p. 147). El autor advierte que es importante pensar en esta tradición en tanto que dichas prácticas han sido invisibilizadas «por la cultura dominante [...] con la consiguiente homogeneización cultural que promueven los [actuales] medios de comunicación y la información dirigidos desde el centro del poder económico» (p. 147).

Del mismo modo, en su estudio sobre la iconografía andina peruana, Ruiz Durand (2004) sostiene que dicha tradición local se constituye como «nuestro patrimonio», al que «debemos conocer, estudiar, disfrutar y difundir» (p. 15). Y añade que los modos y las formas de nuestros antepasados andinos «han mantenido una permanente comunicación mediante su lenguaje visual presente en todas sus realizaciones culturales visuales [...] cargadas] de contenido conceptual, poético y místico que va mucho más allá que el de la belleza de su presencia sensorial y conceptual» (p. 20). Ejemplos de ello, desde la plástica, pueden ser algunas de las obras de Eielson, Izcue o Szyszlo, autores hegemónicos del arte peruano que, en sus obras, indagaron constantemente

en la relación de las formas de representación «modernas» con la tradición precolombina.

Condición colonial y tradiciones en tensión

Como señala Scott (1990), mientras más grande es la desigualdad, mayor grosor tiene la máscara de la resistencia. Para el caso del diseño gráfico peruano, esta máscara ha consolidado una narrativa que vincula la práctica profesional con la aparición de diseñadores extranjeros, anclando así su origen en la noción de modernidad; y relacionando la tradición local como un estadio previo —y arcaizante—. Estas «otras» y pasadas manifestaciones artísticas —presentes incluso en la actualidad como formas y motivos— reflejan resistencias y complejidades ante lo que Quijano (2000) denomina *condición colonial*; para el autor, esta establece incluso patrones de enseñanza a partir de la dicotomía entre lo europeo y lo no europeo. Sin embargo, la tradición siempre resiste —de diferentes formas, diría Scott (1990)— y, así como se expresa a través de sincretismos en las festividades religiosas y en el arte pictórico, también en el diseño gráfico exhibe formas precolombinas que dialogan y resisten frente a la tradición y estética europea, incluso en la actualidad. Dicha tradición es fácilmente rastreable

en motivos visuales de la cotidianidad, e incluso en productos de consumo masivo como, por ejemplo, el logotipo de la tradicional marca de gaseosa Inka Kola, que incorpora formas precolombinas.

En esa línea, Alomía (1991) sostiene que la labor del diseñador gráfico peruano se inscribe en una rica tradición que «no puede ser despreciada» y agrega que, precisamente, la obra siempre trasluce una «tradición cultural» (p. 20). En ese sentido, en relación con los estilos de este primer diseño gráfico peruano, además de una latente influencia precolombina, destacan también la tradición europea y la estadounidense. La primera estuvo influida por el *afichismo* francés y, sobre todo, por la tradición suiza, que ponderaba la funcionalidad y la geometría propuestas por el constructivismo y la Bauhaus³, y que fue posteriormente influida por artistas gráficos como Max Meidenger o Josef Müller-Brockmann. Por otro lado, se encuentra la tradición estadounidense, más comercial y vinculada con las agencias y el diseño gráfico publicitario, que combina prácticas de persuasión con la influencia de la experimentación pictórica en el campo del arte. Ejemplo de esto último son los ya famosos afiches realizados por Jesús Ruiz Durand en la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria del Gobierno Revolucionario de

³ Se trata de una escuela que agrupó artistas —Klee, Bayer, Albers, entre otros— que, según Lupton (1993), «se dedicaron a la producción de tipografía, publicidad, productos, pintura y arquitectura». La autora agrega que «una parte del legado de la Bauhaus es el intento de identificar un *lenguaje de la visión*, un código de formas abstractas dirigido a la percepción inmediata, biológica, antes que al intelecto culturalmente condicionado» (p. 22).

las Fuerzas Armadas (DPDRA), que incorporaron estéticas del *pop art* vinculadas con la estética de Roy Lichtenstein para difundir las políticas de reivindicación del campesinado peruano a partir de la promulgación de la Reforma Agraria (Roca-Rey, 2016).

Metodología

El presente estudio se enmarca en un nivel exploratorio bajo el enfoque cualitativo. De esta manera, se permite una exploración abierta, lo que posibilita un alcance más reducido y preciso que, principalmente, valora las experiencias y perspectivas de quienes son los participantes de la investigación (Guerrero Bejarano, 2016). El desarrollo metodológico responde a un diseño fenomenológico. Su implicancia permite la reflexión acerca de los sucesos acontecidos (Castillo Sangüino, 2021). A esta reflexión se le suma una comprensión de la experiencia y la realidad de quienes protagonizan el estudio (Aguirre y Jaramillo, 2012, como se citaron en Castillo López *et al.*, 2022).

Los protagonistas para la aplicación de este diseño son algunos de los principales representantes que configuraron la escena del diseño gráfico en la década de los cincuenta y los sesenta. Así, la reconstrucción del contexto se realizó a través de las experiencias y los testimonios

relatados por cada diseñador, logrados a partir de la aplicación de la entrevista como principal herramienta de recojo de información. Para el estudio, se construyó una muestra de cinco diseñadores⁴. Se consideró a Octavio Santa Cruz, Víctor Escalante, Carlos González, Claude Dietrich y Ciro Palacios, quienes fueron entrevistados en dos momentos.

En este sentido, el muestreo se construye de una forma intencional, debido a que la muestra de informantes se seleccionó sobre la base de su relevancia para el surgimiento del diseño gráfico peruano. Por otro lado, la intencionalidad del muestreo recae en lo indicado por Otzen y Manterola (2017) respecto a la disponibilidad y accesibilidad de cada autor para poder participar en el estudio. El acceso a cada participante se logró a través de la estrategia de bola de nieve: entre actores vinculados con la historia del arte y los propios diseñadores, se compartieron contactos y formas de acercamiento. Para comprender mejor el perfil de cada autor, se preparó la Tabla 1, que detalla características personales y profesionales de su recorrido y obra.

⁴ Una tarea pendiente y necesaria para la investigación en el tema es indagar en la presencia de diseñadoras gráficas peruanas durante dicha época.

Tabla 1
Perfil descriptivo de los artistas seleccionados

Nombre del artista	Año y lugar de nacimiento	Experiencia en diseño gráfico	Relevancia para el estudio
Claude Dieterich	1930-2025, Francia	Calígrafo, diseñador editorial, de letras, de libros y de interiores Estudiante de Arte y Diseño en Avignon, Francia Docente en Francia y el Perú	Participó en los inicios de la carrera de Diseño Gráfico en la PUCP. Participante de diversas revistas, muestras y bienales a nivel mundial Creador de diversos logos. Entre ellos, destacan los de la Feria del Hogar y el de la Comunidad Andina.
Carlos González	1936, Perú	Estudió de manera autodidacta artes plásticas, pintura y escultura. Docente de diseño. Su trabajo se basó en temas como el color, la retícula, la abstracción, el arte óptico y el cinetismo. Formado como diseñador gráfico en la agencia McCann Erickson y socio del Estudio Bracamonte	Participante en la creación de la escuela de diseño gráfico en la UNI Docente universitario por más de 15 años Incorporó de manera explícita motivos precolombinos en piezas publicitarias. Destaca los estilos visuales de épocas previas: por ejemplo, el de Julia Codesido.
Víctor Escalante	1937, Perú	Diseñador gráfico, pintor, ilustrador y periodista Aprendió del diseñador suizo Markus Barandun los principios del diseño gráfico moderno según la Bauhaus. Trabajó en diseño editorial, afiches, pintura y <i>collage</i> .	En su obra, hace confluir la coexistencia de diferentes influencias de estilo, como la Bauhaus, el <i>pop art</i> , el surrealismo y el realismo mágico. Incorpora presencias de motivos o íconos precolombinos.

Nombre del artista	Año y lugar de nacimiento	Experiencia en diseño gráfico	Relevancia para el estudio
Ciro Palacios	1943, Perú	<p>Licenciado en Artes por la PUCP</p> <p>Pintor, escultor y diseñador gráfico</p> <p>Miembro fundador de la galería de arte Trapecio y la Asociación Peruana de Artistas Plásticos (ASPAP)</p> <p>Representó al Perú en diferentes festivales de artes plásticas latinoamericanos y mundiales.</p> <p>Se desempeñó como docente de diseño en la Universidad de Lima.</p>	<p>Trabajó como asistente de docencia de Claude Dieterich durante su estancia en la PUCP, con quien aprendió tipografía y estructura de la letra desde una influencia europea.</p> <p>A pesar de su influjo europeo, resalta la importancia de incorporar elementos precolombinos en sus trabajos gráficos.</p> <p>Destaca la presencia del arte precolombino para la creación de una identidad visual propia.</p>
Octavio Santa Cruz	1943, Perú	<p>Diseñador gráfico y editorial, escultor, y dibujante</p> <p>Aprendió del diseñador suizo Werner Stockli.</p> <p>Director y docente en la Escuela Académica Profesional de Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde enseñaba el curso de Historia del Arte</p>	<p>Investigó y analizó el diseño gráfico peruano, vinculando la categoría precolombina con la obra gráfica.</p> <p>Incorpora motivos precolombinos en su obra iconográfica y de diseño editorial, como libros y portadas de revistas.</p> <p>Desarrolló una tesis doctoral en la que describe el surgimiento del diseño gráfico en el Perú desde la década de los sesenta.</p>

Nota. Elaborada a partir de entrevistas realizadas en los años 2020 y 2025.

Sobre la herramienta de la entrevista, su uso presenta un estilo semiestructurado y de carácter exploratorio. Las preguntas y secuencias estuvieron orientadas a sucesos y hechos biográficos experimentados por cada diseñador, en línea con la caracterización fenomenológica de la investigación. Su principal objetivo fue recolectar las experiencias de cada entrevistado relacionadas con la época de estudio para identificar las principales influencias en su trabajo artístico, con un especial enfoque en las precolombinas. Las narraciones autobiográficas fueron acompañadas con la mención o presentación de obras en las que cada diseñador reconocía el influjo precolombino. La dinámica duró entre 45 minutos y una hora y media, según la disposición y el material que presentaba cada diseñador.

La lectura de los resultados se realizó visualizando la existencia de una influencia de la variable dependiente, de arte precolombino, en la independiente, de desarrollo del diseño gráfico. Para ello, cada entrevista realizada fue transcrita; y, de manera manual, se identificaron las menciones que aluden a patrones o motivos precolombinos en las experiencias de cada uno de los autores. No obstante, los resultados no se limitan únicamente a presentar dichas influencias, sino a recapitular el contexto en el que se inició el diseño gráfico en Lima.

Hubo un cambio en el diseño metodológico original: el número de entrevistas

planificadas inicialmente fue reducido de siete entrevistas a cinco. El universo incluía a Jesús Ruiz Durand; sin embargo, no se pudo lograr su incorporación en la muestra por motivos personales del artista. Asimismo, durante el desarrollo de la investigación, se consideró a Joe de León, importante maestro gráfico en las décadas de los cuarenta y los cincuenta. No obstante, al igual que Ruiz Durand, el artista decidió no participar en el estudio.

Es importante resaltar que las entrevistas finales fueron realizadas en dos momentos. El primero fue previo al contexto de la pandemia por la COVID-19, durante los primeros meses del año 2020; el segundo corresponde a una etapa pospandemia, durante el año 2025. El ejercicio de entrevistar en dos momentos a los participantes de la muestra seleccionada permitió reforzar la narrativa previamente construida.

Resultados y discusión

Sobre la influencia de los suizos

En relación con las influencias europeas, el caso más singular es el de Claude Dietrich, diseñador francés que estudió en la Escuela Superior de Artes Decorativas y de Construcción en Francia bajo los lineamientos de la escuela suiza y que llegó en la década de los sesenta al Perú, exactamente en 1961: «La escuela donde yo estudié seguía la escuela suiza, un de-

rivado de la Bauhaus de 1920. Nosotros trabajamos con la escuela suiza, que era más actual, y trabajábamos con libros suizos» (C. Dieterich, comunicación personal, 5 de mayo de 2025). En esa misma línea, sobre la importancia que tuvieron los diseñadores europeos en el Perú, Ciro Palacios afirma que su impronta era algo evidente, porque a partir de ellos cambia el diseño. Y agrega que «el diseño viene con los europeos y los primeros europeos en llegar al Perú no fueron los suizos: fue el diseñador catalán Badia Vilatò» (C. Palacios, comunicación personal, 12 de mayo de 2025). Pese a la precisión, Palacios afirma que los diseñadores europeos influyeron, sin duda, en el desarrollo de la disciplina en el país: «Surge ahí una nueva concepción, que es el diseño gráfico moderno».

Sobre la influencia suiza, también Santa Cruz (comunicación personal, 24 de junio de 2025) destaca a los diseñadores suizos —especialmente a su maestro Stockli—, quienes trajeron técnicas modernas —por ejemplo, la tipografía estructurada—, pero agrega que, pese a su importancia, no fundaron una escuela formal en el Perú. Finalmente, Víctor Escalante, refiriéndose a Barandun, diseñador suizo con el que trabajó, recuerda que este seguía la pauta de la Bauhaus y que antes de venir conocía del Perú: «Él vivía en Basilea, donde está uno de los museos con las mejores telas de Paracas [...]. Recuerdo que me dijo que de joven le gustaba e iba siempre a ver los tapices, los tejidos,

la cultura peruana» (V. Escalante, comunicación personal, 19 de abril de 2025). Sobre su descubrimiento del diseño, recuerda un momento crucial junto con su maestro suizo:

Me dio un aviso y me dijo: «Cópialo». Me dijo que las letras se dibujan con dos paralelas, que no use compás para las letras, que las letras tienen que ser a mano alzada. Entonces, descubrí mi afición al diseño, en general (V. Escalante, comunicación personal, 1 de febrero de 2020).

En las respuestas, los entrevistados coinciden en la impronta de la tradición suiza y en el magisterio de los artistas suizos, que no solo los influyeron visualmente, sino que, además, fueron determinantes para el desarrollo técnico de su propia práctica.

Sobre la tradición precolombina en el diseño gráfico

Si bien Dieterich no reconoce en su trabajo la influencia precolombina, admite la riqueza y variedad de las culturas andinas y costeñas:

Todo el arte precolombino, gran parte es diseño. Muchos son objetos utilitarios; son objetos que sirven para algo. Yo hago bien la diferencia entre diseño y arte. Diseño es lo que sirve para algo: es utilitario. [En ese sentido] en la cultura incaica y preincaica, había

diseño (D. Dieterich, comunicación personal, 5 de marzo de 2020).

En su producción gráfica, él mismo destaca el logotipo para la Comunidad Andina, inspirado en símbolos de fertilidad y paz observados en relieves mochicas. Dieterich combina tradiciones precolombinas y religiosas para ofrecer al logo un significado global (Figura 1):

Recuerdo que estaba en las huacas del Sol y la Luna [en La Libertad]. Un amigo arqueólogo estaba refaccionando los muros de adobe y le pregunté sobre el motivo del arcoíris. Me dijo que es porque en ese desierto a veces llueve, después de dos o tres años, y representa la fertilidad. Cuando empecé a hacer mi diseño, pensé en la cooperación y la fertilidad. Pero también pensé en la cultura mundial, donde Noé llega con su barco, aparece una paloma con un ramo de olivo, y el arcoíris que aparece es tomado por la civilización como signo de paz. Entonces, dije *paz y fertilidad* y representé a los Andes como ellos lo hacían, con el trabajo humano. Norte y sur separados, desde Venezuela hasta Chile, unidos por la paz y la seguridad (D. Dieterich, comunicación personal, 5 de mayo de 2025).

Por su parte, Carlos González (comunicación personal, 3 de febrero de 2020) recuerda que, en su paso por la agencia

McCann, no había ningún trabajo que se vinculara con la forma precolombina y agrega que «no tenía por qué, en tanto su finalidad era diferente». Señala que las formas precolombinas se relacionan con un tipo específico de diseño: «La palabra clave para mí es *diseño*. Los antiguos peruanos eran grandes diseñadores» (C. González, comunicación personal, 17 de abril de 2025).

De manera particular, González hace referencia al logotipo con el que obtuvo el premio Símbolo del Artesano en 1973 (Figura 2), conseguido gracias a su propuesta iconográfica. En la imagen, resalta el vínculo entre la interpretación de la mano como símbolo del artesano y los trazos de la palma en forma de zigzag, en referencia a los tejidos prehispánicos (C. González, comunicación personal, 9 de noviembre de 2025). Además, la presencia de la figura animal que se desprende de la mano refiere a una artesanía moche, específicamente a un huaco de esta cultura. En esta propuesta, los motivos precolombinos coexisten y se incorporan a formas anatómicas según la técnica y los usos del artista.

Asimismo, González añade que el diseño contemporáneo tiene un primer momento con la revista *Amauta*: «Es una época en la que está Sabogal, está Mariátegui, Vallejo acaba de irse y se ha editado *Trilce* hace poco». González resalta también la carátula de Julia Codesido en los 7 ensayos de *interpretación de la realidad*

Figura 1
Logo de la Comunidad Andina



Nota. Diseñado por Claude Dieterich.

Figura 2

Primer premio Simbolo del Artesano (1973)



Nota. Diseñado por Carlos González.

nacional, publicación de José Carlos Mariátegui de 1928 (Figura 3), como un caso paradigmático de la presencia de lo precolombino en el diseño peruano y como el germen de lo que será, en el futuro, el diseño peruano: «Ella combina muy bien la pintura con la gráfica; incluso hay una parte en donde inventa una tipografía y fusiona ambas cosas de manera muy natural y espontánea, y esto es algo que no se vuelve a repetir» (C. González, comunicación personal, 3 de febrero de 2020).

Sobre el diseño de Codesido aludido por González, Villegas (2023) la califica como una obra «emblemática», en tanto síntesis entre la vanguardia y la forma precolombina. El autor añade que, en la carátula,

confluyen las raíces precolombinas, pues se inspira en la cerámica de la cultura chiribaya, originaria de la cultura de Moquegua [...]. La forma trapezoidal que ciñe el título de la obra recuerda a los vanos de las ventanas incas y los diseños escalonados se relacionan con motivos simbólicos de Illapa o dios del trueno presente en la arquitectura inca (pp. 56-57).

Por otro lado, Ciro Palacios, quien en 1960 empezó a trabajar en Apliart como asistente de Dieterich, en la entrevista de 2020 señaló que en su práctica no exploró específicamente en los motivos precolombinos, pero agrega que sí se comprometió políticamente con el premio en 1975 al retablista ayacuchano Joaquín López An-

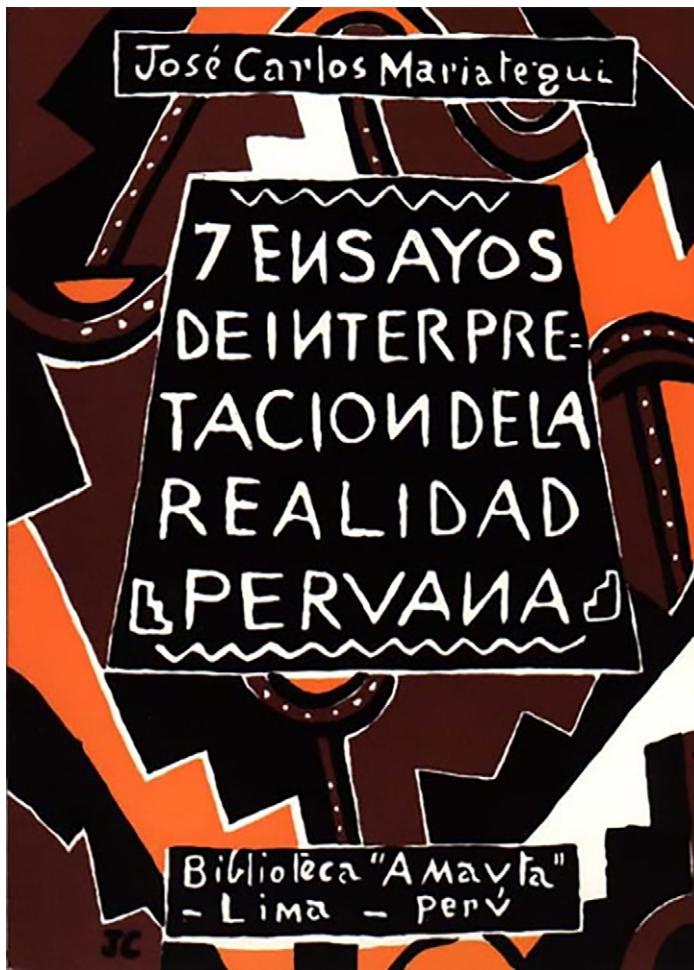
tay: «Era arte popular y no tenía por qué ser menospreciado; más bien, es un arte más puro» (C. Palacios, comunicación personal, 3 de febrero de 2020). Sin embargo, el diseñador señala que, a pesar de las influencias europeas —suiza, francesa y española—, la presencia de motivos precolombinos resulta fundamental en la construcción de una identidad visual propia. Agrega que muchos pintores y artistas de la tradición plástica tuvieron influencia del arte precolombino. Palacios (comunicación personal, 12 de mayo de 2025) menciona como un caso paradigmático al pintor Fernando de Szyszlo, en tanto que en su obra es clara la presencia de formas originarias con lo abstracto y la vanguardia, lo que evidencia una continuidad y adaptación del legado precolombino en el campo gráfico y visual. Sobre su propia práctica, Palacios recuerda un logo suyo para Chavín Soldadores Instantáneos (Figura 4), que utilizaba motivos de la cultura Chavín: «Sí, como se puede ver, el diseño presenta una C y una H. Entonces, todas sus formas las tomé de las formas *chavinoides*. Sucede que la empresa se llamaba Chavín. Eran soldadores instantáneos y eléctricos» (C. Palacios, comunicación personal, 12 de mayo de 2025).

Por su parte, Octavio Santa Cruz recuerda que, en esos primeros años,

la mirada estaba sobre la gráfica internacional y aquel que miraba la gráfica o motivos antiguos era por una

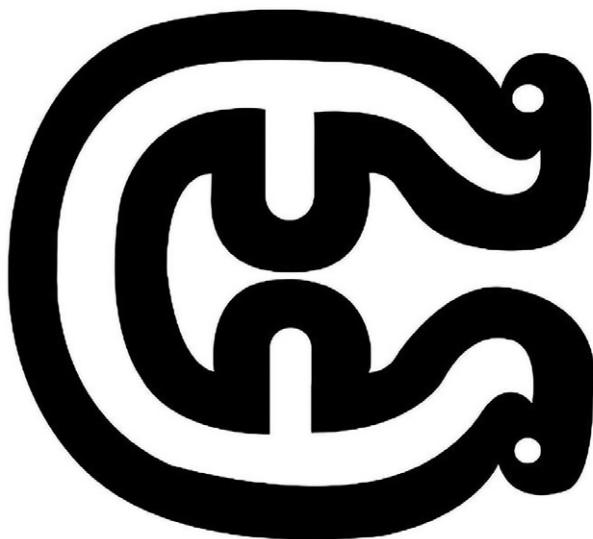
Figura 3

Portada del libro 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana



Nota. Portada diseñada por Julia Codesido para la primera edición de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui, 1928. Imagen tomada de *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, por J. C. Mariátegui, 1928/2010, Marxists Internet Archive (<https://www.marxists.org/espanol/mariateg/1928/7ensayos/index.htm>).

Figura 4
Logo para Chavín Soldadores Instantáneos



Nota. Diseñado por Ciro Palacios.

razón específica. Por ejemplo, [para] una propaganda de una línea aérea promoviendo Perú o para el turismo; por esa razón se miraba a lo nativo (O. Santa Cruz, comunicación personal, febrero de 2020).

Sobre la presencia de formas precolombinas, el autor señala que, si bien no fue una corriente dominante ni explícitamente promovida, sí había una búsqueda personal por conectar el diseño con la tradición prehispánica. Señala, como ejemplo, su portada para *La partida inconclusa*, publicación de Alberto Escobar de 1976, en la que trabajó una tipografía inspirada en la estructura de los muros incas (Figuras 5 y 6), y algunos bocetos y logotipos con motivos andinos que nunca llegaron a concretarse en exposiciones (O. Santa Cruz, comunicación personal, 24 de junio de 2025).

Finalmente, Escalante (comunicación personal, 19 de abril de 2025) recuerda que, desde su juventud, visitaba el Museo de Arqueología, sintiendo una fuerte impresión por el arte prehispánico. De esta manera, señala que las culturas y formas originarias peruanas alimentaron su interés y aprecio por elementos visuales ancestrales, los cuales influyen en su percepción del diseño gráfico y su búsqueda de identidad visual. Un ejemplo de ello es la carátula que realizó para la revista *Pesca* en 1963 (Figura 7). Sobre la obra, Santa Cruz (2018) resalta que «el concepto rector es el desarrollo del motivo precolom-

bino de un pez, distintivo de la revista». Y agrega que «la obra permite ser leída a partir del diálogo con sus propios elementos formales, que nos son ofrecidos con prodigalidad anafórica y enumerativa» (p. 200).

En suma, los diseñadores entrevistados coinciden en la importancia de la tradición local para su propia práctica; incluso, algunos como Carlos González y Ciro Palacios destacan los vínculos presentes en Julia Codesido y Fernando de Szyszlo, artistas que, en su exploración de la forma precolombina, plantean un puente también con la vanguardia artística. Asimismo, la mayoría de los entrevistados coinciden en la presencia de la tradición precolombina en su obra, muchas veces en relación con la necesidad del producto o la marca.

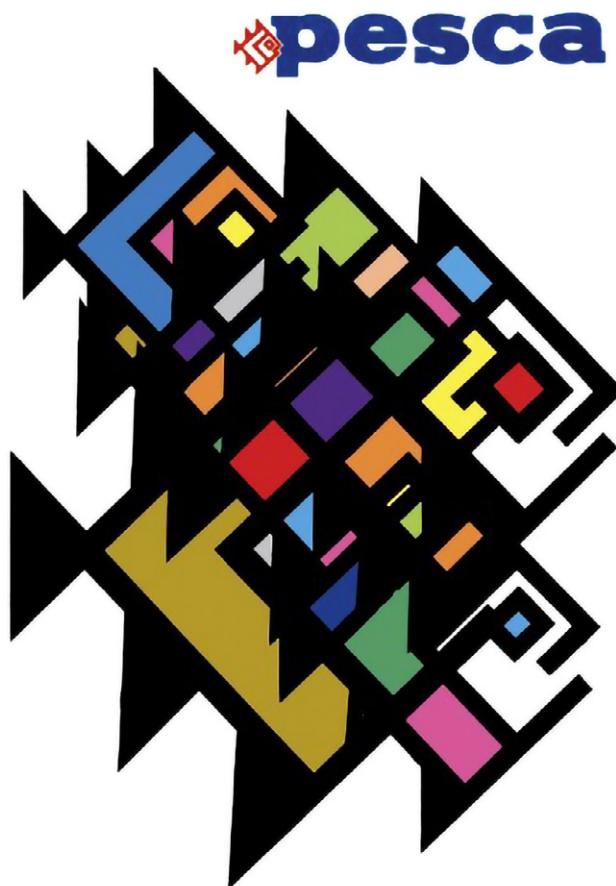
Figuras 5 y 6

Portada final y boceto de la obra La partida inconclusa, de Alberto Escobar



Nota. Portada diseñada por Octavio Santa Cruz en 1976.

Figura 7
Portada para el afiche de la revista Pesca



Nota. Carátula de la revista Pesca, diseñada por Víctor Escalante en 1963.

Conclusiones

La historiografía peruana ha ubicado el nacimiento del diseño gráfico peruano moderno a fines de la década de los cincuenta, priorizando el aspecto comercial, publicitario y masivo de la época, pero, sobre todo, el proceso de «modernización» de un tipo de diseño más «universal» a partir de la llegada de diseñadores extranjeros. El discurso incide en una presencia inicial de diseñadores gráficos suizos como los fundadores de la práctica profesional en el país. De esa forma, se elude la importancia de la tradición precolombina, o de artistas como Elena Izcue, Julia Codesido, José Sabogal o José Bracamonte en el desarrollo del diseño en el Perú.

Como parte de esta influencia extranjera, destacan dos tradiciones: una vinculada con el aspecto comercial de las agencias de publicidad americanas, cuyo diseño prioriza la organización visual del texto y la imagen —diseño gráfico publicitario—; y otra de tradición más bien europea, con influencias de la Bauhaus y del arte concreto. Ambas tradiciones se han consolidado como las principales del inicio de lo que se conoce como *arte aplicado*, ahora *diseño gráfico* en el Perú.

Sobre la influencia europea, destacan cuatro diseñadores suizos que llegaron en esa época: Werner Stockli, Markus Bärndun, André Bovey y Hans Bosshard. Los artistas llegaron a Lima contratados

por empresas multinacionales para la creación de una identidad corporativa de sus marcas en el país. Estos diseñadores trabajaron con algunos jóvenes diseñadores peruanos, autodidactas o con estudios de arte, quienes aprendieron de la práctica o fueron influidos por su estilo, sus innovaciones técnicas y sus modalidades de trabajo. Se reconocen en ellos Octavio Santa Cruz, Víctor Escalante, Carlos González, Eliseo Guzmán, Ciro Palacios, entre otros.

En las entrevistas, los diseñadores gráficos coinciden en señalar la presencia de los artistas suizos como un punto de inflexión en la consolidación del diseño gráfico peruano, no solo por el estilo que trajeron, sino también por las técnicas no vedosas que aportaron a la práctica local. Aunque Ciro Palacios y Carlos González precisan la importancia del diseñador catalán Badia Vilatò, quien llegó a Sudamérica en la década de los cincuenta, ambos también ponderan la importancia de los diseñadores suizos en la consolidación de la disciplina en el país.

La historia del diseño peruano prioriza su origen a partir de la influencia extranjera, lo que invisibiliza una tradición previa vinculada con la forma precolombina. En las entrevistas, estas dos influencias constantemente aparecen en tensión y muchos de los diseñadores señalan que recurrían a la forma precolombina siempre dependiendo del tema —es decir, de forma utilitaria—. En su mayoría, se trata

de influjos que pertenecen a experiencias personales y puntuales, como viajes, encuentros amicales, situaciones laborales.

Hoy en día, se necesita reflexionar sobre la presencia de elementos precolombinos a lo largo de la historia del diseño gráfico en el Perú, principalmente en relación también con la enseñanza de la disciplina, sobre todo porque la influencia extranjera del origen predomina en las obras ilustrativas o iconográficas, y también en los discursos académicos. En ese sentido, la investigación es relevante porque permite también repensar, desde la academia, cómo y qué se estudia en los programas de diseño gráfico de institutos y universidades; y también pensar en la necesidad de incluir la tradición local en los planes y currículos. Del mismo modo, es importante y necesario discutir el poco desarrollo de estudios vinculados con la presencia de las artistas mujeres —como Lenna Bassler o Yolanda Carlessi— en este periodo del diseño gráfico, para confirmar que la práctica también expone patrones de exclusión androcéntricos.

REFERENCIAS

- Alomia, M. A. (1991). *Análisis gráfico de las ilustraciones mochica y su aplicación en el diseño gráfico* [Tesis de bachillerato, Facultad de Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Andraus Quintero, C. e Indarte Farfán, A. (2023). La gráfica de la cultura Manteño-Huancavilca en el diseño urbanístico de la Ciudad de Portoviejo. *Revista San Gregorio*, 1(54), 38-56. <https://doi.org/10.36097/rsan.v1i54.2448>
- Barriendos, J. (2024). Josef Albers en México. La Bauhaus en busca de sus orígenes prehispánicos. *IBEROAMERICANA*, 24(87), 35-59. <https://doi.org/10.18441/ibam.24.2024.87.35-59>
- Bermúdez Castillo, J. A. (2015). El nacimiento del diseño gráfico en la educación superior bogotana, 1948-1963. *Revista Kepes*, 12(12), 85-112. <https://doi.org/10.17151/kepes.2015.12.12.5>
- Bóvisio, M. A. (2023). La herencia precolombina y el proceso de invención de la identidad americana. En R. Gutiérrez Viñuales, M. Fontán del Junco y M. Toledo Gutiérrez (Eds.), *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna* (pp. 148-151). Ediciones La Bahía; Fundación Juan March; museokaluz.
- Brancoli Poblete, B. (2023). Recursos gráficos para el estudio del color en la pintura rupestre del desierto de Atacama. *Revista de la Academia*, (36), 37-51. <https://doi.org/10.25074/0196318.36.2580>
- Castillo Sanguino, N. (2021). Fenomenología como método de investigación cualitativa: preguntas desde la práctica investigativa. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, (20), 7-18. https://www.relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/fenomenologia_como_modo
- Castillo López, M., Romero Sánchez, E. y Mínguez Vallejos, R. (2022). El método fenomenológico en investigación educativa: una revisión sistemática. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 18(2), 241-267. <https://doi.org/10.17151/rlee.2023.18.2.11>
- Castrillón Vizcarra, A. (2001). Los inicios del diseño gráfico en Lima. En *El lápiz bien temperado. Diseño gráfico de la década del 60* (pp. 3-5). Dirección de Extensión Universitaria y Proyección Social, Universidad Ricardo Palma.
- Devalle, V. (2008). El diseño gráfico en la Argentina. *Alpha (Osorno)*, (27), 217-228. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012008000200015>
- El Comercio. (2003). *Historia de la publicidad en el Perú*.
- Frascara, J. (2004). *Diseño gráfico para la gente. Comunicaciones de masa y cambio social* (3.^a ed.). Infinito. (Trabajo original publicado en 1997)
- Gechelin, A. y Guevara, H. L. (Eds.). (2001). *Historia de la gráfica en el Perú: 1584-2001*. Kartel Creativos; Perú Gráfico.
- Guerrero Bejarano, M. A. (2016). La investigación cualitativa. *INNOVA Research Journal*, 1(2), 1-9. <https://doi.org/10.33890/innova.v1.n2.2016.7>

- Gutiérrez, R. (2024). Signo, color, espíritu: sugerencias ancestralistas americanas. *IBEROAMERICANA*, 24(87), 81-103. <https://doi.org/10.18441/ibam.24.2024.87.81-103>
- Lupton, E. (1993). Diccionario visual. En E. Lupton y J. Abbott Miller (Eds.), *El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño* (pp. 22-33). Gustavo Gili.
- Mariátegui, J. C. (2010). 7 *Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Marxists Internet Archive. <https://www.marxists.org/espanol/mariategi/1928/7ensayos/index.htm> (Trabajo original publicado en 1928)
- Munive, M. (2001). Apuntes para una historia del diseño gráfico en Lima. En *El lápiz bien temperado. Diseño gráfico de la década del 60* (pp. 7-9). Dirección de Extensión Universitaria y Proyección Social, Universidad Ricardo Palma.
- Munive Loza, L. S. (2022). Registro cromático de textiles precolombinos de la costa sur del Perú para fortalecer el desarrollo de proyectos de diseño y arqueología. *Zincografía*, 6(11), 31-46. <https://doi.org/10.32870/zcr.v6i11.119>
- Nájera Fernández, A., Neri Aguilar, M. A. y Rodríguez Zamora, L. (2023). *Diseño de materiales gráficos fundamentados en la iconografía precolombina de la Región Central de Costa Rica, basados en la investigación del proyecto «Iconografía precolombina», para jóvenes y adultos* [Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica]. Repositorio SIBDI-UCR <https://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr/handle/123456789/23349>
- Otzen, T. y Manterola, C. (2017). Técnicas de muestreo sobre una población a estudio. *International Journal of Morphology*, 35(1), 227-232. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-95022017000100037>
- Paternosto, C. (2023). El arte de Amerindia: entre la antropología y la historia. En R. Gutiérrez Viñuales, M. Fontán del Junco y M. Toledo Gutiérrez (Eds.), *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna* (pp. 144-147). Ediciones La Bahía; Fundación Juan March; museokaluz.
- Roca-Rey, C. (2016). *La propaganda visual durante el Gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Instituto Francés de Estudios Andinos; Instituto de Estudios Peruanos.
- Ruiz Romero, Z. (2020). Mujeres coleccionistas y artistas en el proceso de revalorización del pasado precolombino. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 51, 167-185. <https://doi.org/10.30827/caug.v51i0.16029>
- Ruiz Durand, J. (2004). *Introducción a la iconografía andina* (Vol. 1). IDESI; BID.
- Santa Cruz, O. (2018). *El diseño gráfico en Lima. 1960*. Ediciones Noche de Sol.
- Slaby, C. M. (2016). Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (60), 59-71. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi60.1232>

Soto Chávez, B. G. y Sánchez Mosquera, F. A. (2019). Gráfica precolombina. La vigencia del pasado en los procesos de creación visual contemporánea, una visión personal. *Ñawi*, 3(2), 147-161. <https://doi.org/10.37785/nw.v3n2.a11>

Scott, J. C. (1990). *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*. Yale University Press.

Villegas, F. (2023). La gráfica precolombina: una modernidad ilustrada. En R. Gutiérrez Viñuales, M. Fontán del Junco y M. Toledo Gutiérrez (Eds.), *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna* (pp. 54-57). Ediciones La Bahía; Fundación Juan March; museokaluz.

Vivas Sabroso, F. (2001). *En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Autores correspondientes: Miguel Antonio Sánchez Flores (sanchez.miguel@pucp.edu.pe), Mauricio Capacyachi Trivelli (mcapacyachi@pucp.edu.pe)

Roles de autor: **Sánchez, M.**: conceptualización; análisis formal; investigación; recursos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto; adquisición de fondos

Capacyachi, M.: metodología; investigación; recursos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; administración del proyecto

Cómo citar este artículo: Sánchez Flores, M. A. y Capacyachi Trivelli, M. (2025). Los «inicios» del diseño gráfico peruano: entre la tradición extranjera y la persistencia de lo local. *Conexión*, (24), 23-55. <https://doi.org/10.18800/conexion.202502.001>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.