

Construyendo una genealogía del Diseño Gráfico peruano: modernidad y vanguardia en los diseños de libros y revistas a inicios del siglo XX en el Perú

Autora: Claudia Valenzuela Suárez

Resumen - Abstract

La motivación de escribir este artículo responde a la continuación de nuevas preguntas e hipótesis que se fueron tejiendo post investigación de mi tesis de maestría, en el que comencé a identificar una genealogía del diseño, el cual denomino protodiseño¹, contextualizado a inicios del siglo XX en Lima. Dicha hipótesis alimenta y complementa las investigaciones de autores e investigadores previos, quienes establecen como inicio de la disciplina del diseño gráfico en Lima la década de 1960. Dicha investigación tiene por objetivos reflexionar sobre la construcción de una historiografía del diseño y la identificación de categorías de la misma, contenidas en un sistema programático identitario social peruano de inicios del siglo XX en el Perú.

Palabras claves

Genealogía, diseño gráfico peruano, protodiseño peruano, identidad, memoria, herencia

¹Desde la etnohistoria se utiliza el concepto de protohistoria para indicar comunidades que no desarrollaron escritura, por tanto no eran conscientes de la existencia de la misma. Desplazando el significado "proto" como anterior a algo, acuño el término de protodiseño para definir las acciones y actores en torno a la industria gráfica de la época y fundacionales de la disciplina del Diseño Gráfico, ignorando la existencia de la disciplina percé.

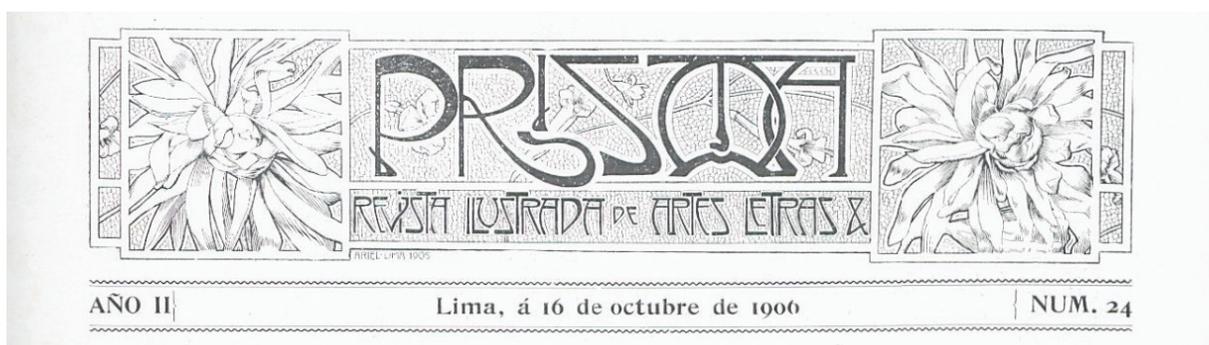


Figura 1,2

Introducción

Estudiosos han definido el inicio de la disciplina del Diseño Gráfico en 1960, lo especifica así Octavio Santa Cruz, en su libro, publicado en el 2018, "Diseño gráfico en el Perú". El año de 1960 marcó el hito del inicio de la disciplina del diseño gráfico y de los y las diseñadores en el Perú a partir de la primera exposición denominada El Primer Salón de Arte gráfico contemporáneo, dió cuenta de ello en el año de 1960 en el salón del Museo de Arte Contemporáneo (Santa Cruz, 2018).

Fueron muchos los hechos que permitieron la institucionalización y normalización del rol del diseñador, como la llegada de diferentes diseñadores suizos desde la década de los 40's, quienes trajeron todos los principios del diseño de la escuela de la Bauhaus, la creación de servicios de comunicación y propaganda (empresas privadas y del estado) y estímulos políticos y tecnológicos para la creación de dichas instituciones (Sánchez, 2018, p.40). ¿Pero qué sucedió antes de la década de los

sesentas? ¿Qué hechos fueron sucediendo en el campo de la comunicación visual antes de ese hito? ¿Quién y cómo fue ese diseñador gráfico antes del origen de la disciplina del diseño gráfico (también llamada artes gráficas aplicadas o arte gráfico)?

Octavio Santa Cruz (2018) señala claramente la relación visual gráfica entre Europa y Perú hacia los años sesentas, y el influjo del primero sobre el segundo. Pero no sería esa la primera vez que se gestase ese tipo de vínculo transcultural. A comienzos de los años veintes, el influjo de las artes aplicadas europeas en la gráfica peruana ya estaba presente. Ello se puede evidenciar, como ejemplo, en la estructura compositiva y tipográfica de la portada de la revista Prisma de 1906 que nos evoca a las difundidas revistas de estética del Simbolismo decadentista de finales de siglo como la famosa Ver Sacrum (1898 -1903) de Viena dirigido por el artista Gustav Klimt. (Figura 1,2)

Vínculos entre Arte y Diseño

En este afán de construir, evidenciar y visibilizar el rol de la disciplina gráfica a inicios del siglo, se percibe la relación y vínculo intrínseco entre la disciplina artística y la gráfica, pues fueron muchos artistas plásticos quienes se dedicaron al campo editorial, como lo hizo José Sabogal, Domingo Pantigoso, Cesar Moro, Gamaliel Churata, Carlos Oquendo de Amat y muchos más.

Estos vínculos entre el arte y el diseño modernista de finales del siglo 19 y el inicio de las vanguardias del siglo 20 fueron amalgamando en una propuesta peruanista, lo que dió como resultado un constante diálogo transcultural, cimientos que permitieron dar vuelo a la industria editorial y gráfica a inicios de siglo XX en el Perú. Es importante detenernos en las necesidades comunicativas de la época, completamente diferentes a las contemporáneas, la imprenta fue el instrumento tecnológico en aquella época, ello incluye además la construcción de tipos móviles, máquinas linotipistas y la maquetación de libros y revistas.

Antes de la disciplina del Diseño:

El linotipista, el impresor, el tipógrafo, eran considerados artesanos; sin embargo, estos roles fueron re-descubiertos y reinventados por artistas plásticos y escritores quienes como parte de su proceso creativo, se involucraron con estos procesos técnicos, como lo hizo José Carlos Mariategui con su editorial Minerva y su revista Amauta, José Sabogal como diseñador gráfico de Amauta, Domingo Pantigoso con la revista Cunan y los hermanos Peralta en Puno con el boletín Titikaka y la revista Kosko.

Propongo construir una protohistoria de la disciplina del diseño gráfico en el Perú (aunque pudiese sonar ambiciosa la denominación debido a que no existía una conciencia de ello, mas sí de la diferenciación de artes aplicadas a la de bellas artes)² a inicio

Luis Alberto Castillo reflexiona y critica la tradicional mirada que afirma que el vanguardismo peruano estuvo divorciado de la tecnología, el autor analiza los procesos de modernización que efectivamente pudieron ponerse en marcha a través de la vanguardia (Castillo, 2018) como lo fue la editorial Minerva de los hermanos Mariategui, que fue capaz de dar un giro tecnológico en la historia de la producción del libro en el Perú, [...] entendiendo a la imprenta como base material capaz de transformar las relaciones sociales de producción en el terreno de la poesía (Castillo, 2018 p.54) de la literatura y de las revistas culturales en general. Es entonces importante, pensar en los procesos de la imprenta como parte de este constructo de protodiseño, las posibilidades compositivas que permitió para la creación de portadas de libros y revistas, la elección y construcción de tipos móviles, las ilustraciones grabadas y la composición del texto e imagen en una hoja de libro y/o revista.

del siglo XX, específicamente la década de los años veinte del siglo XX; en un contexto de plena efervescencia de la revolución cultural y de rupturas e irrupciones ideológicas, socio-culturales y artísticas.

¿Porqué esa década? En la reflexión que realiza Majluf en el coloquio Latinoamericano en México, el mes de octubre del 2019, y con la que concuerdo, dichos años marcaron una década embrionaria de experimentación artística [y gráfica] en diferentes dimensiones, a diferencia de las décadas posteriores. Fue una década en la que se vincularon diferentes actores culturales peruanos, tanto de Cusco, Puno, Arequipa, y Trujillo como hitos interconectados, vanguardias periféricas a Lima, que conectaron a su vez a Lima con Latinoamérica y con el mundo.³

² Para Santa Cruz en las décadas anteriores a los sesenta, fue frecuente que pintores y arquitectos tomaran los pedidos de afiches y carátulas de libros y revistas en Lima. Además reconoce que un artista plástico tendrá habilidades creativas para resultados visuales óptimos. Finalmente comenta que la diagramación de revistas lo asumieron periodistas (Santa Cruz, 1960 p.32-33), sin embargo la revista más importante de inicios de siglo 20 Amauta, fue diagramada, sí por un artista de formación Sabogal, quien dedicó muchos años de su vida a la producción de artes aplicadas para el campo editorial. El concepto de artes aplicadas deriva de la escuela europea de finales del siglo XX fundada por William Morris, Art and Crafts, donde se consideraba la integración de las artes con oficios técnicos.

³ A mediados del siglo 19 los procesos editoriales estuvieron vinculados a la técnica de la litografía y los procesos de impresión de letras manuales. Para imprimir imágenes, estas se enviaban a Europa para ser talladas en maderas para ilustrar periódicos y libros, este proceso se constituía como un formato de representaciones miméticas de la realidad, usando como referente las fotografías de la época, tal como lo describe Atanasio Fuentes (1820-1889) en 1867, al referirse a las estampas que ilustran su libro: "los gravados (sic) y litografías que adornan esta obra, son obras de fotografías salidas de los talleres de los inteligentes artistas Maunoury y Courret Hermanos" (citado en Schwarz 2013:78). Por otro lado José Abel Fernández nos comenta que "al finalizar el siglo existían en Lima talleres de litografías donde se imprimían carteles, etiquetas comerciales, ilustraciones para libros, revistas y periódicos, carátulas para partituras musicales y estampas diversas. Fernández, 1995, p. 45

A comienzos del siglo XX la industria de la imprenta y editorial se propulsaron exponencialmente. En estas imprentas trabajaron personas de oficio enfocados en manejar la técnica. Fueron muchos artistas quienes en paralelo se desarrollaron en el campo del diseño, es decir, aprendieron el oficio del artesano, añadiendo el valor compositivo estético, ellos pudieron diferenciar una obra de diseño de una pieza artística, donde en el primero prima la funcionalidad y reproductibilidad. Dichos diseños estaban conjugados de imagen, tipografía y cuerpo de texto, dichos elementos distribuidos compositivamente en el formato, para portadas de revistas culturales y de libros de diferentes autores literarios.

La explosión de las revistas culturales y las de elite; y la producción literaria, requirieron de tecnificación de procesos del mundo editorial.⁴ La imprenta y la xilografía permitieron un crecimiento industrial cultural artístico gráfico

Este contexto artístico y gráfico fue un laboratorio de experimentación en el que se enmarcó la imagen gráfica, entendiendo o implicando la ilustración gráfica y la xilografía.⁵ Los libros y las revistas se volvieron objetos estéticos de divulgación para sus creadores y de contemplación para sus consumidores.

Los artistas quienes fungieron de diseñadores tuvieron una gran preocupación por la coherencia de forma y contenido, esa vinculación es intrínseca a la disciplina del Diseño. Las preocupaciones entre formas y contenidos, entre significado y significante, es decir de la semántica y sintaxis de la imagen fue una preocupación de la producción visual a través de los libros y revistas de la época. Para Castillo es en la poesía donde se dio esa relación de forma y contenido, expresado a través de la construcción tipográfica. Considero además que no solo fue solamente a través de la poesía, sino a través de las revistas culturales y libros de muchos escritores modernistas y vanguardistas de inicios del siglo XX.

Las ideas de José Carlos Mariategui son trascendentales y fundacionales para el pensamiento identitario peruano, pero además de ideas y pensamientos, José Carlos Mariategui promovió toda una industria

cultural a través de su editorial Minerva y su revista Amauta. En dicha editorial desfilaron grandes figuras nacionales e internacionales, pero, fue también un laboratorio de interacción de arte y diseño, siendo Sabogal el director de arte de dicha revista.

La presencia de la revista marca un hito fundacional para la disciplina del Diseño gráfico en el Perú, que se gesta como una convergencia del arte, imprenta y comunicación.

“La parte iconográfica de la revista está dedicada a artistas peruanos empezando por José Sabogal. A este pintor se deben varias carátulas de la revista y la sugerencia del mismo título, lo que atestigua su participación al afán indigenista en medida no menor de sus obras pictóricas” (Melis 1999 p. 72).

En su libro, *La máquina de hacer poesía*, Castillo cita la obra de Mallarmé de “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” (Castillo, 2018, p.14), en dicha propuesta de finales del siglo 19 podemos observar que las letras, a nivel morfológico, se distribuyen en el espacio de la hoja, en diferentes direcciones visuales, además de contemplar una jerarquía según el tamaño de las letras. Ese recorrido compositivo se verá años después en la obra de Carlos Oquendo de Amat, en *5 Metros de Poema*. Castillo contempla en dicha poesía el influjo de Mallarmé. Además recalca que dicho libro se realizó en la editorial Minerva, es decir, Mariategui estuvo a cargo de su reproducción. (Figura 3).

Por otro lado, Fernanda Beigel comenta que las revistas culturales constituyen un documento histórico de peculiar interés para una historia de la cultura, especialmente porque estos textos colectivos fueron un vehículo importante para la formación de instancias culturales que favorecieron la profesionalización de la literatura. (Fernanda Beigel 2003 p. 106), y que por tanto, desde nuestro objeto de estudio, favoreció al desarrollo y posterior profesionalización de la disciplina del Diseño Gráfico, porque, como he comentado anteriormente, el espacio editorial fue dispositivo y pivot de convergencia para la literatura, el arte y por supuesto, del diseño.

⁴ Luis Alberto Castillo menciona que gran parte de las transformaciones en los modos de producción, materiales, técnicas de encuadernación, formatos, diseño, han sido llevadas a cabo por personas vinculadas al mundo y negocio editorial, que lograron convertir al libro [y revista] en un objeto de consumo. p. 14

⁵ El caso de la xilografía a comienzos del siglo XX en el Perú es un caso *Sui Generis*. Tuvo un rol fundamental en la producción de revistas culturales, así como un diálogo entre su función y su valor estético. La xilografía irá en búsqueda de su propia independencia como pieza artística, ese desplazamiento de imagen subalterna a artística derivó en ocupar un espacio expositivo, equiparando a la pintura hegemónica institucional de la época.



Figura 3

Sobre Sabogal mencionaré que su producción gráfica no fue ni categóricamente ni modernistas ni vanguardistas pues fueron el resultado de diversos procesos simultáneos, tanto de la modernidad como de la vanguardia. Por lo expuesto, reiteramos el concepto de imágenes heterogéneas e híbridas, ya que estas no se adhirieron a un postulado o una estética fija (Valenzuela 2019 p.128). Figura 4, 5 y 6

Otro punto importante que manifiesta el conocimiento de procesos del diseño gráfico de Sabogal es una correspondencia de 1933 con Pantigoso, en términos del artista se visibiliza su precisión por la encuadernación, el uso adecuado de la tipografía así como la jerarquía del texto en el espacio, bajo estos conceptos estamos hablando de uno de los primeros artistas gráficos que surgieron a principios del siglo 20, y ello se puede entender desde sus inicios de portadas de libros y revistas y sus relaciones con los editores mencionados anteriormente.

“El esfuerzo de Uds. es bien loable, pero no así el esfuerzo de los tipógrafos e impresores. Es necesario que Uds. vigilen y hagan la “armadura”, buscando de variar el tipo que es bien vulgar. Pero sobre todo la impresión de este último número es sumamente descuida-

da. Le vuelvo a decir que esa revista podrá adquirir fuerte vida con la colaboración de todos y muy en especial con la presentación.” Carta de José Sabogal a Domingo Pantigoso. Lima, 14 de mayo de 1931. Pantigoso M. “Temperamento y estética de dos notables pintores. (Cartas de José Sabogal a Manuel Domingo Pantigoso”, Illapa, nro. 13, 2016).

En esta carta fechada en 1931, Sabogal le exhortó a Pantigoso aplicar mejora editorial que potenciarían la presentación de la revista Cunan. El uso de los tipos refieren al uso de familias tipográficas y su aplicación de manera adecuada en la diagramación de dicho cuerpo de texto. Así como el cuidado en todo el proceso técnico de impresión para obtener un objeto-revista de primera calidad. Sabogal es consciente de la importancia gráfica visual estética que una revista de vanguardia debe tener. (Pantigoso, 2016 en Valenzuela, 2018,p.65).

Sabogal estableció la línea gráfica, el logotipo y también se encargaba de seleccionar las imágenes más relevantes para las portadas de la revista Amauta . El testimonio, revela el rol y desempeño de Sabogal en el campo editorial, no solo como dibujante o ilustrador sino como co-editor gráfico encargado del diseño de portadas. Es decir, trabajaba en conjunto con

el fundador y editor José Carlos Mariátegui (Lagares 2018 en Valenzuela 2018, p.143). En esta dinámica editorial y cultural, la interacción entre escritura y artes gráficas genera un nuevo discurso visual (relación tipografía e imagen). Las imágenes se realizaron en la técnica de la xilografía que por su versatilidad -con herramientas llamadas gubias se puede desplegar líneas hasta devastar grandes superficies- propició una creatividad significativa y simbólica en el desarrollo de las imágenes visuales, donde el significante cobra tanta importancia como el significado de las letras que componían dichas carátula (citar carátula de Amauta). (Figura 7).



Figura 4

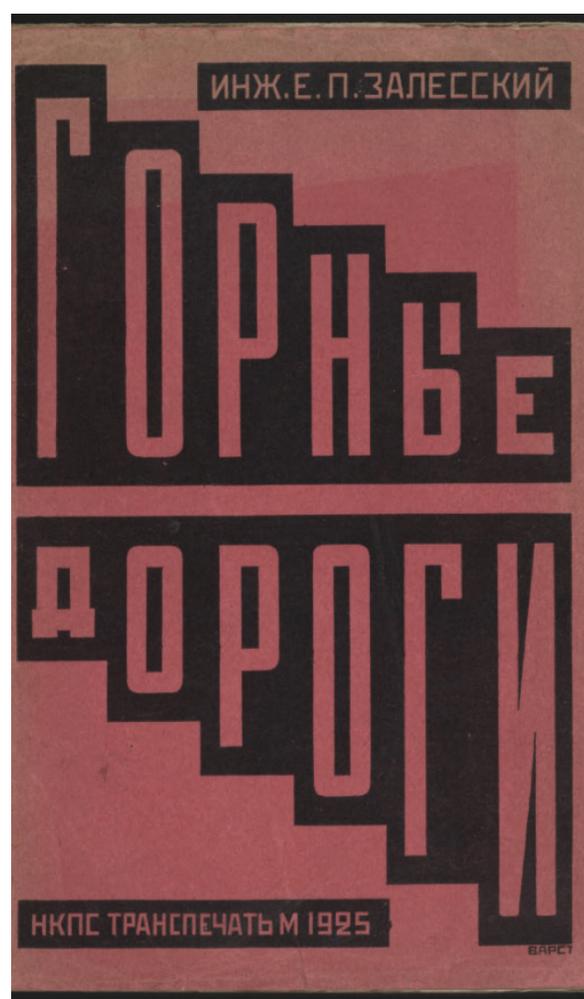
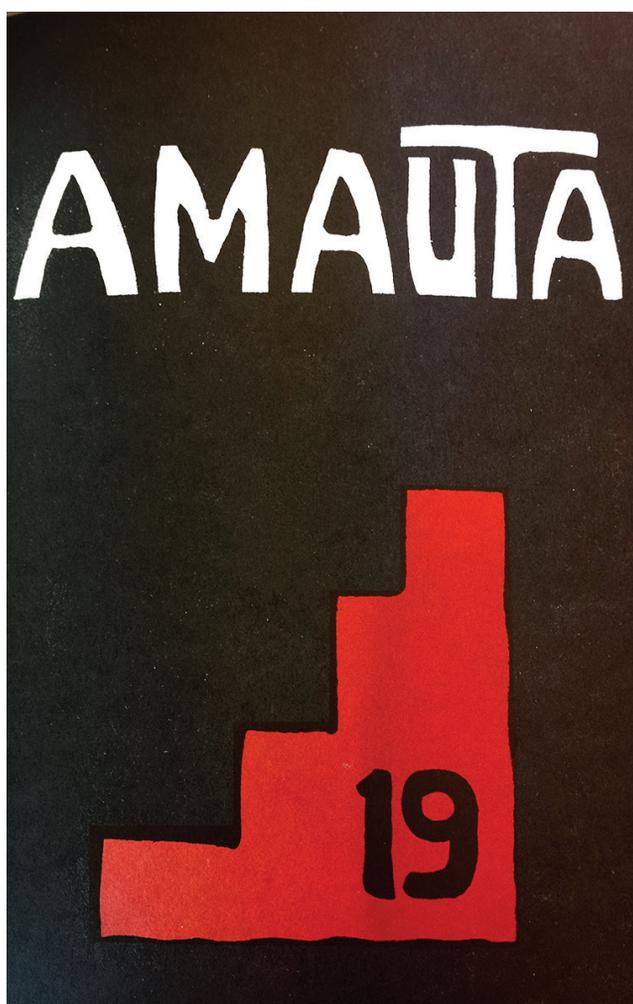


Figura 5 y 6

Finalmente, observando todos los números de la revista Amauta, en su estructura compositiva se construyó un sistema programático identitario de misceláneas. La función de estas fue indicar el fin de un cuerpo de texto de un determinado artículo y dar espacio y silencio a otro nuevo artículo. (Figura 8)

Definitivamente una innovación de la época que aún no ha sido visibilizada y que abre el espacio para realizar nuevas preguntas e ir construyendo nuevo conocimiento.

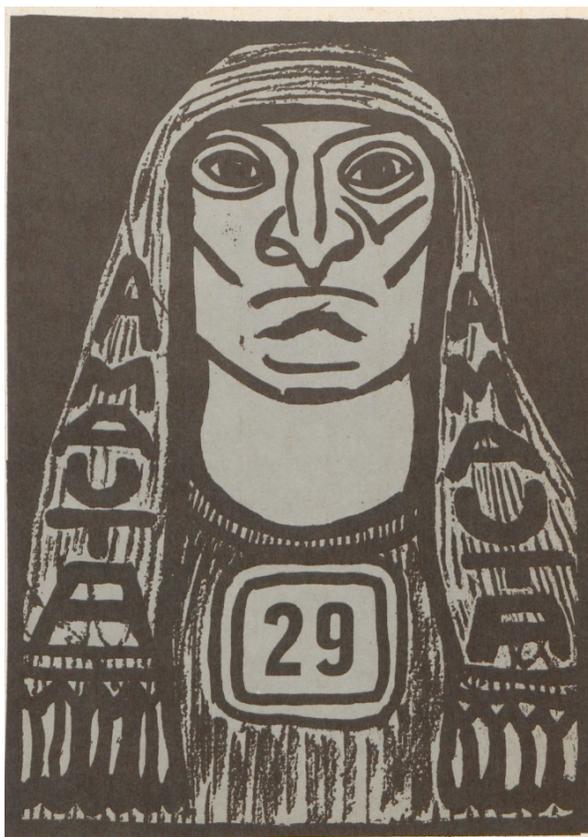


Figura 7 y 8

Conclusiones

Esta “vanguardia enraizada” tuvo un amplio campo de acción en el diseño gráfico, tanto en lo que se refiere a la ilustración como a lo tipográfico, ámbito este en el que se consolidaron originales propuestas, netamente americanistas. (...) (Gutiérrez Viñuales, 2013:18-19).

Efectivamente, con este artículo quiero abarcar de manera general lo que implicaron las revistas culturales de comienzos del siglo veinte como espacios de laboratorio para la exploración de un diseño gráfico identitario y transcultural en su representación estética apropiándose y reinventando los influjos de los movimientos de vanguardia y los modernistas con un discurso identitario peruanista.

Desde el campo de la historiografía es importante la observación, visibilización y preservación de las revistas y libros como objetos culturales, con la finalidad de evidenciar y difundir su impacto y relevancia

para las disciplinas contemporáneas del arte y diseño. Ello nos permite empezar a rastrear y construir una genealogía de las gráficas y del diseño peruano.

Comparar lo local con lo global, comparar objetos, actores, procesos e ideologías. La comparación es una metodología que nos permite, desde el estudio formal, entender la dimensión de relaciones, influjos y apropiaciones de los objetos (y las personas reflejados en ellos), que en este estudio son las revistas (y los libros) de inicios del siglo XX.

Las revistas culturales como Amauta son el resultado de una insaciable exploración de transculturalidad. Un campo de negociación entre gráfica e imagen, de significados y significantes locales y globales amalgamadas que representó la identidad polisémica de la comunicación y el arte a inicios del siglo XX en el Perú.

Referencias

- Beigel, F. (2003). Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social, (20), 105-116.
- Castillo, L. (2019). La máquina de hacer poesía:[impresión, producción y reproducción de poesía en el Perú del siglo xx](Meier Ramírez/publicaciones independientes). Lima, Meier Ramírez.
- Castrillón, A. (2006). Iconografía de la Revista Amauta: crítica y gusto en José Carlos Mariátegui. Illapa Mana Tukukuq, (3), 35-44.
- Guitierrez Viñuales, R. (2013). Modernidad expandida. Perú en el libro ilustrado argentino (1920-1930)". Illapa Mana Tukukuq. Lima, número 10, pp. 10-21.
- Melis, A. (1999). Leyendo Mariátegui: 1967-1998 (p. 14). Biblioteca Amauta.
- Pantigoso Pecero, M. (2019). Temperamento y estética de dos notables pintores. Cartas de José Sabogal a Manuel Domingo Pantigoso. Illapa Mana Tukukuq, (13), 60-71. Fuente: <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i13.1898>
- Santa Cruz Urquieta, O. (2017). El diseño gráfico en Lima. 1960.
- Sánchez F., M. (2018). Más allá del Pop Achorado: una revisión a los afiches de Jesus Ruiz Durand para la Reforma Agraria del gobierno de Juan Velazco Alvarado. En Investigaciones de Arte y Diseño, p. 35-54.
- Valenzuela Suárez, C. C.(2019). De la ilustración gráfica a la pieza artística autónoma: modernidad y vanguardia en la xilografía de José Sabogal (1919-1929).

Anexo de Imágenes

Link de imágenes: https://drive.google.com/drive/folders/1CYqT_uSh8aysg_lxn4FQgIk8L2mqsqVQ?usp=sharing

Figura 1:Detalle. Revista Prisma. 1906. Fuente: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/fullscreen/818454652/1/>

Figura 2: Revista Ver Sacrum: Volume 1, Number 4, 15 February 1901. Fuente:<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabf19010215-01&e=-----en-20-1--txt-tx1N----->

Figura 3: Mallarmé, S. (2010)(pp. 14,15). Un golpe de dados jamás abolirá el azar.Fuente: https://issuu.com/pleamar/docs/golpe_de_dados

Figura 4: Paño decorado de fibra de algodón. Técnica: urdimbres continuas, 57 x 40 cm. Pachacamac, estilo Ychma. Museo de Pachacamac. Fuente de la imagen: http://pachacamac.cultura.pe/sites/default/files/catalogo_de_textiles_-_pachacamac.pdf

Figura 5: José Sabogal. S/t. Xilografía, 20 x 29 cm. Revista Amauta. Facsimilar.1928. Lima, nro.9, portada. Fuente de la imagen: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/818713895/1/LOG_0003/

Figura 6: Varvara Stepanova. Letter press. 23.2 x 5.2cm. Portada de libro.1925. Gornye dorogi (Caminos de Montañas). Autor E. P. Zaleskii, Rusia. Fuente de la imagen: https://www.moma.org/collection/works/13211?-sov_referrer=artist&artist_id=5643&page=1

Figura 7: J. Sabogal, portada. Amauta: Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica (edición facsimilar), s/v, número 29, 1930. Lima: Minerva. Fuente de la imagen: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/818714778/1/>

Figura 8: Amauta: Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica, 1926-1930 (edición facsimilar). Lima: Minerva.