

enseñar, publicar, exponer

Estrategias
para la inserción
del Diseño Gráfico
en Colombia

FREDY CHAPARRO S



Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Enseñar, publicar, exponer

Estrategias para la inserción
del Diseño Gráfico en Colombia



Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Enseñar, publicar, exponer

Estrategias para la inserción
del Diseño Gráfico en Colombia
1969-1983

Fredy Fernando Chaparro Sanabria

Tesis presentada como requisito para optar al título de
Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Tutora

Miladys Milagros Álvarez López



Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Bogotá, Colombia

Octubre 2012

Contenido

Resumen.....	1
Introducción.....	5
1. Enseñar	15
1.1. Antecedentes de la enseñanza del Diseño Gráfico en Colombia.....	15
1.2. La actividad académica de David Consuegra en los años sesenta	22
1.3. La creación del primer programa de Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Colombia	27
1.4. Las propuestas curriculares de David Consuegra en la Universidad Nacional de Colombia	35
1.5. El taller como práctica pedagógica	46
2. Publicar	53
2.1. <i>De Marcas y Símbolos</i> . Instauración de principios y métodos.....	53
2.2. Revista <i>Nova</i> 1964 - 1967	71
2.3. <i>Forma viva. El oficio de diseñar</i> . 1980.....	86
2.4. Revista <i>Teoría y Práctica Diseño Gráfico</i> . 1982 - 1987.....	99
3. Exponer	115
3.1. El regreso de Dicken Castro	115
3.2. Las exposiciones de carteles de David Consuegra	120
3.3. <i>Símbolos</i> , Dicken Castro. 1970	128
3.4. Marta Granados. Exposiciones en el Centro Colombo Americano	132
3.5. <i>Diseñadores precolombinos</i>	140
3.6. Primer Salón OP de Diseño Gráfico	154
Reflexiones finales	159
Bibliografía	165

Resumen

Enseñar, publicar, exponer, es una aproximación crítica al proceso de inserción e institucionalización del Diseño Gráfico en Colombia. Se concentra en reconocer y estudiar los conceptos y procesos generados alrededor del trabajo profesional, editorial y académico de los primeros diseñadores gráficos y teóricos de la disciplina, en particular de Dicken Castro y David Consuegra, en las décadas del sesenta, setenta y ochenta.

Teaching, publishing, and producing exhibition expos are crucial parts of the process of introducing and institutionalizing graphic design in Colombia. They focus on recognizing and studying the different processes that originated around professional, editorial, and academic practices of the first graphic designers and theoreticians in this discipline in the sixties, seventies, and eighties, especially Dicken Castro and David Consuegra.

Palabras claves

Historia, Diseño Gráfico, Colombia, Dicken Castro, David Consuegra.

Keywords

History, Graphic Design, Colombia, Dicken Castro, David Consuegra.

Introducción

Es una afirmación común decir que los pioneros y más importantes representantes del Diseño Gráfico en Colombia son Dicken Castro y David Consuegra. Los que tuvimos la oportunidad de conocerlos, formarnos y trabajar de cerca a los maestros, así lo reconocemos e igualmente, lo hemos transmitido; ellos mismos, de manera consistente y con esfuerzo, han hecho una labor de promoción y proclamación de su obra. Sin embargo, para las generaciones más recientes de diseñadores y otros de profesiones y disciplinas cercanas, estos referentes resultan lejanos, no del todo comprensibles, ni necesariamente atractivos, por lo que surge la necesidad de indagar y argumentar sobre cuál es la razón de esta afirmación. Esta investigación se propone así, resaltar en qué circunstancias y bajo qué preceptos se desarrolló su respectiva obra gráfica.

El Diccionario de la Real Academia Española, define pionero como *“toda persona que inicia la exploración de nuevas tierras”* o como *“persona que da los primeros pasos en alguna actividad humana”*, se dice también *“de personas que han migrado y establecido residencia en áreas aún no colonizadas, o cuando una persona ha actuado por primera vez en una tendencia, profesión o una nueva teoría”*. Desde su regreso a comienzos de los años sesenta luego de realizar estudios de posgrado, Dicken Castro y David Consuegra fueron construyendo su propia historia como diseñadores, que es la historia del Diseño Gráfico en Colombia. Tenían conciencia que gestaban esta historia a través de cada proyecto, los cuales instauraban como un hito fundacional. Se empeñaron en introducir en el país una nueva profesión planteando una visión diferente de una serie de actividades y oficios que ya contaban con una importante tradición en el medio y la academia e incorporaron esta visión al panorama de las expresiones y artes visuales colombianas, una tendencia y lenguaje ya consolidados en Europa, reconocido como el

estilo moderno, con antecedentes en los movimientos y escuelas de vanguardia de comienzos del siglo XX y cuyo eco llega a Colombia en los años cincuenta y comienzos de los años 70's.

La investigación busca profundizar sobre el cómo se dieron los procesos de anuncio, instauración y consolidación del Diseño Gráfico en Colombia, y sobre su institucionalización. Se busca indagar, también, sobre el cómo se comienza a elaborar una historia y un corpus teórico, un desarrollo que tiene su escenario principal en el ámbito académico, desde el cual se construyó el imaginario de la profesión. Más allá de las imágenes gráficas y los proyectos, esta investigación se pregunta sobre cuáles fueron las nociones y conceptos sobre los que se configuró el Diseño Gráfico, así como las estrategias, medios y contexto donde este proceso se dio.

El autor estuvo cerca de los procesos y la producción de muchas de las obras y proyectos, asistió a exposiciones o eventos que se mencionan, pudo conversar y compartir estos temas con varias de las personas aquí citadas y se entrevistó con algunos para abordar algunos aspectos expuestos, todos estos insumos integran el corpus del estudio. Sin embargo, la intención de esta tesis no es el análisis de las obras y los proyectos, la principal fuente primaria es el pensamiento expuesto y difundido en publicaciones y documentos.

Esta investigación inicia en 1960 con el regreso de Dicken Castro a Colombia, cuando se vincula como consejero a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia y anuncia la existencia de una profesión y disciplina que ya tenía una dinámica propia en Europa: el Diseño Gráfico. Culmina en 1983, con la realización del *Primer Salón OP de Diseño Gráfico*, evento que exaltó a David Consuegra y Dicken Castro, además de Marta Granados y Carlos Duque, como importantes diseñadores y a la vez anunció una profesión en cuya consolidación e institucionalización se empeñaba ya un buen número de personas e instituciones. El *Salón OP*, permitió resaltar un conjunto de cualidades estéticas y formales con las cuáles se asoció el Diseño Gráfico y se diferenció de otras prácticas, particularmente de la publicidad. Se propone este evento, como un momento de conclusiones, pero también, del inicio de una época de cambios sustanciales y revisión de paradigmas.

El entusiasmo, el dinamismo, el ánimo experimental, el emprendimiento, son condiciones que caracterizan la labor de los pioneros en estos comienzos de los años sesenta y de ello da cuenta los proyectos profesionales, académicos, editoriales, experimentales e incluso artísticos, que emprendieron. Estas acciones se han clasificado y se plantean como *estrategias*, las cuales se desarrollaron en tres frentes: la academia, la práctica profesional y la promoción.

Estrategia, es un término que deriva del ámbito militar, se define en el diccionario de la Real Academia Española como un “*arte, o traza para dirigir un asunto*” o como el “*conjunto de acciones planificadas sistemáticamente en el tiempo que se llevan a cabo para lograr un fin determinado*”. Si bien, no se puede establecer que existiese un plan o acuerdo para instaurar o institucionalizar el Diseño Gráfico, ni que se hubiese conformado una comunidad que concertara acciones o estableciera un marco de acuerdos y principios, las acciones y proyectos de los pioneros se desarrollaron –y coincidieron en muchos casos– en los mismos ámbitos: académico, profesional y cultural; coincidieron en las premisas conceptuales, formales, estilísticas y estéticas, compartieron referentes y actuaron orientados por los mismas concepciones y principios del arte y la cultura.

Entendidas como *acciones*, cada capítulo se ha titulado utilizando la forma verbal de un infinitivo, –*forma verbal apta para expresar la idea de una acción como noción general sin especificar las circunstancias de su realización particular*, según lo define el Diccionario de la Real Academia Española– el cual se corresponde con cada una de las “*estrategias*” planteadas: **enseñar, publicar, exponer.**

En el primer capítulo, **Enseñar**, se indaga sobre la relación de los pioneros con la academia y el ámbito universitario en particular, se revisan los antecedentes de la enseñanza de los oficios y luego se describen y analizan diversos proyectos académicos, de creación o modificación de programas o cursos de Diseño Gráfico. En particular se abordan los procesos que se dieron en la Universidad Nacional de Colombia.

El segundo capítulo, **Publicar**, se detiene en las iniciativas editoriales que emprendieron los pioneros, principalmente en la creación, edición y publicación de libros y revistas, generalmente de carácter pedagógico. Estos fueron utilizados como medios para exponer

conceptos y posturas relacionadas con el diseño, así como dar a conocer teorías y referentes, realizar aportes y dar cuenta razonada de su producción profesional.

El tercero, **Exponer**, se detiene en el ejercicio profesional dado a conocer mediante la realización de exposiciones y la exhibición de obra en museos y galerías. En unos casos, para dar a conocer su trabajo profesional y hacer un balance retrospectivo, en otros, para mostrar resultados de investigaciones o proyectos de creación alrededor de expresiones gráficas autóctonas.

Ahora bien, estas categorías se han determinado de acuerdo con los productos y el contexto; sin embargo, será frecuente que en cada capítulo se haga de nuevo referencia o se revisen, sucesos, eventos, publicaciones o proyectos, abordados en cada caso, bajo la perspectiva de cada categoría. Por ejemplo, en el caso de las exposiciones, son considerados como fuentes primarias, los catálogos, que son por lo general publicaciones cuidadosamente editadas y en los que además del registro de las obras expuestas, aparecen ensayos y artículos, por lo que se podrían considerar en estricto como una acción del *Publicar*, sin embargo en esta categoría, se tratan sólo aquellas ediciones consideradas como productos autónomos, no ligados como registro o memoria de eventos.

Si bien la atención en este estudio se centra en los pioneros Dicken Castro y David Consuegra, se considera también la obra gráfica y las contribuciones teóricas de otros importantes diseñadores y artistas, a los que de alguna manera se les puede integrar también a la condición de fundadores. Todos recibieron una influencia importante en su desempeño como profesionales o académicos, y tuvieron una estrecha relación en la medida que fueron estudiantes o discípulos y también compañeros en la academia o en el desarrollo de algunos proyectos profesionales, editoriales o expositivos. Se incluye así a la diseñadora Marta Granados, el fotógrafo, publicista y diseñador Carlos Duque y al artista e investigador Antonio Grass.

Preocupados por institucionalizar la profesión y posicionar su trabajo, los pioneros adelantaron por su iniciativa, diversos proyectos, principalmente la organización de exposiciones y la edición de revistas y libros. Estas iniciativas de *auto-edición*, son en algunos casos, visiones retrospectivas de su obra, o en otros, el desarrollo de temáticas de su interés relacionadas con

manifestaciones culturales como la gráfica de las culturas precolombinas o de expresiones populares autóctonas. Este ejercicio de recopilación, organización y edición, constituyen un importante aporte conceptual, por ello esta indagación se fundamenta en estos libros, revistas, catálogos, documentos y textos académicos, al igual que en las reseñas periodísticas, presentaciones y comentarios especializados que estos generaron.

David Consuegra es el más prolífico, escueto en su discurso verbal, confió más en el acto de escribir y publicar, pues consideraba la escritura como un ejercicio que otorgaba verdadero rigor al discurso; desde su llegada a Colombia, su tarea de editor no cesó, igual ocurrió en el entorno académico en donde produjo un buen número de proyectos, textos de conferencias, conceptos académicos y correspondencia; por ello su presencia en esta tesis es ciertamente relevante. Dicken Castro, Marta Granados y Carlos Duque, también se preocuparon por difundir su obra, pero recurrieron más a los teóricos y colegas para que interpretaran y explicaran su trabajo. Estos aportes han sido tenidos en cuenta, porque en ellos se reconocen las primeras evidencias de un discurso crítico y disciplinar sobre el Diseño Gráfico en Colombia. Entre ellos cabe mencionar a Manuel Hernández B, Marta Traba, Antonio Montaña, Germán Rubiano, Giorgio Anteji, Juan Gustavo Cobo Borda, Carlos Duque, Camilo Umaña o Jaime Franky.

Desde sus inicios en la década del sesenta, se pueden reconocer ya iniciativas y proyectos tendientes a conformar una historia del diseño gráfico en Colombia. En su mayoría estas miradas se han centrado en las imágenes, la obra gráfica, los proyectos y el contexto en que estas se desarrollaron, o bien, en exaltar a los diseñadores y su obra. Desde una amplia perspectiva, existen intentos de construir cronologías y relación de sucesos, como la elaborada por los arquitectos Germán Cantor y Manuel Arévalo publicadas en la revista *Arte en Colombia* como *Cronología del Diseño Gráfico en Colombia* en 1987, o la cronología publicada como edición especial por la revista *Proyecto Diseño* en 1999 –que incluyó además el diseño industrial y el diseño de vestuario–, el cual fue asesorado por el diseñador y profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Orlando Beltrán, basada en un proyecto académico similar apoyado por la empresa *Auros Copias* y expuesto en el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother en 1998.

En la *Historia del Arte Colombiano* de Salvat publicada en 1976, el historiador y crítico Germán Rubiano dedica una breve reseña a la aparición y evolución del Diseño Gráfico en la

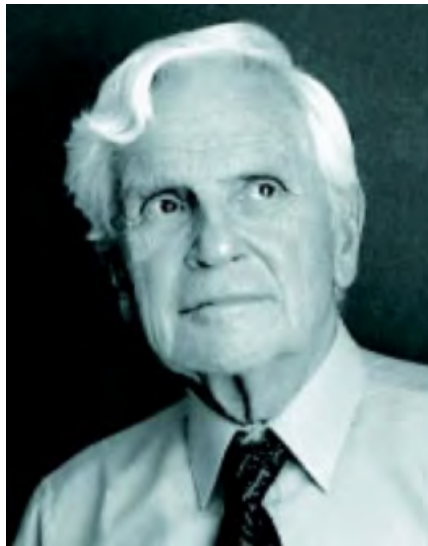
sección dedicada a las manifestaciones del arte abstracto, de igual manera lo ha hecho el historiador y crítico Álvaro Medina en *El Arte Colombiano de los años veinte y treinta* en el cual resalta expresiones gráficas relacionadas con la ilustración editorial y publicitaria y el cartel. El diseñador Diego Amaral realiza un panorama general de la historia del diseño gráfico para la *Nueva Historia de Colombia* de Editorial Planeta publicada en 1989, y la más reciente, el ensayo crítico sobre la aparición del Diseño Gráfico en Colombia adelantado por el arquitecto, diseñador industrial y profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Jaime Franky en compañía del diseñador Mauricio Salcedo, el cual forma parte de un ambicioso proyecto de investigación sobre la aparición y evolución del Diseño Industrial y el Diseño Gráfico en América Latina, coordinado por el diseñador y teórico Gui Bonsiepe y la diseñadora argentina Silvia Fernández, que con otros investigadores latinoamericanos conformaron en 2002 la red NODAL, proyecto que se formalizó en el libro *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe* publicado 2008 por Editora Blücher de Brasil. Estas referencias tienen que ver con visiones amplias de la historia del diseño gráfico, pues ya se han adelantado historias de ámbitos específicos, como el libro infantil, la publicidad, la fotografía, el cómic, la ilustración o el cartel, entre otros.

Los programas académicos han incluido en sus *pensum*, la historia del Diseño Gráfico en Colombia, cursos que inician por lo general desde las expresiones de las culturas indígenas prehispánicas, continúan con la llegada de la imprenta y las primeras publicaciones de la época colonial, la influencia en la ilustración generadas por empresas como la Expedición Botánica en el siglo XVIII y la Comisión Corográfica en el siglo XIX, el movimiento editorial de finales del XIX y comienzos del siglo XX, las primeras manifestaciones comerciales, publicitarias y de promoción difusión de programas estatales hasta los años cincuenta, dando luego particular énfasis al proceso iniciado en los años sesenta con la llegada de los pioneros, en el que se reconoce el inicio formal de la profesión en el país, una mirada centrada por lo general en su producción profesional: diseño de programas de identidad visual, carteles, revistas y libros.

En este ámbito académico se tiene ya referencia de proyectos tendientes a conformar esta historia, de los cuales se debe mencionar los desarrollados por los historiadores y profesores de la Universidad Nacional de Colombia, Carlos Arturo Acosta y Mario Herrán, o el grupo de profesores investigadores de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad de

Los Andes, Pedro Duque y Neftalí Vanegas, estudiantes también de la Maestría de Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, los cuales vienen adelantando una indagación sobre la gráfica publicitaria y editorial con énfasis en la primera mitad del siglo XX.

Las aproximaciones que sobre la historia del diseño en Colombia se han hecho, y en particular, sobre la obra de los primeros diseñadores gráficos, se han centrado en describir y datar la producción profesional y la obra gráfica, pero poco se ha abordado acerca de las premisas y los argumentos que la sustentan, tampoco sobre el pensamiento de estos pioneros o el que expresaron teóricos y críticos, y registrado en libros, revistas catálogos y documentos académicos. Así, esta tesis pretende hacer una aproximación a esos productos y a esa otra dimensión de la gráfica que se expresa mediante la palabra.



Dicken Castro Duque
(Medellín, 1922)



David Consuegra Uribe
(Bucaramanga 1939, México DF 2004)

1. Enseñar

enseñar

(Del lat. *vulgo. insignāre, señalar*).

1. tr. Instruir, doctrinar, amaestrar con reglas o preceptos.
2. tr. Dar advertencia, ejemplo o escarmiento que sirva de experiencia y guía para obrar en lo sucesivo.
3. tr. Indicar, dar señas de algo.
4. tr. Mostrar o exponer algo, para que sea visto y apreciado.
5. tr. Dejar aparecer, dejar ver algo involuntariamente.
6. prnl. Acostumbrarse, habituarse a algo.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua.
Versión digital 2012

Una de las condiciones relevantes de los pioneros del Diseño Gráfico en Colombia fue su dedicación a la actividad académica. En este capítulo se destaca principalmente la actividad académica de Dicken Castro y David Consuegra, docentes de la Universidad Nacional de Colombia, institución en la cual alcanzaron su mas alta promoción y reconocimiento como académicos. La docencia les brindó la plataforma y el contexto para el desarrollo de proyectos de investigación, proyectos de creación gráfica, publicaciones, realización de exposiciones y eventos. Incidieron en la creación de los primeros programas académicos de nivel superior universitario en Colombia o plantearon revisiones y reformas permanentes; también propusieron metodologías y prácticas pedagógicas acordes con los postulados que pregonaron.¹

1.1. Antecedentes de la enseñanza del Diseño Gráfico en Colombia.

Antes de la creación de los programas de carácter universitario, la enseñanza de lo “gráfico”, estuvo asociado a los oficios o a las llamadas artes aplicadas. A Alberto Urdaneta

¹ Al respecto Camilo Umaña menciona de David Consuegra: “Una constante fue su indeclinable devoción por la pedagogía ya fuera desde la fundación de Facultades de diseño y el ejercicio de la enseñanza en ellas, o de su constante y amada dedicación al trabajo de auto-editor [...] Es un hecho que Consuegra no proyectó una línea de trabajo para terceros ni una infraestructura: siempre diseñó en solitario. Así mismo y dado que en Bogotá no proveía suficiente actividad para el talentoso artista, mucho menos organizó una oficina de diseño que hubiera sido incompatible con sus intereses investigativos y editoriales”. (Umaña, 2010, 127)

(1845-1887), un hombre polifacético de la segunda mitad del siglo XIX se debe atribuir la iniciativa de crear programas de formación para las artes gráficas. Con múltiples intereses y una amplia cultura general –Urdaneta fue militar, agricultor, dibujante, pintor, escritor, músico, compositor, coleccionista de arte, gestor cultural, editor y académico– tuvo especial interés por las bellas artes y por la actividad editorial. De familia prestante, pudo formarse en Europa y conocer la actividad científica y cultural que intentó insertar luego en el país. En 1871 al regreso de su formación en Francia, se le encomendó la organización de cursos de dibujo natural en la Universidad Nacional de Colombia, en cuya presentación ya exponía la postura pedagógica de orientar la enseñanza del arte como una manera de atender de forma amplia las necesidades de la sociedad incluyendo a todos los sectores, en contra de la postura por una formación purista, de y para las bellas artes. Su noción de *artes mecánicas*, es una visión anticipada de la noción de diseño:

Arte es el conjunto de reglas o preceptos que se tiene en cuenta para hacer bien alguna cosa. Se divide en Artes Mecánicas i en Artes Liberales [...] Las artes liberales, fruto de la imaginación, se dirigen o al espíritu solo, como lo hacen las Bellas Letras, o a los sentidos al mismo tiempo que al espíritu, como las Bellas Artes. [...] Mas tarde, en el desarrollo de la inteligencia i las necesidades de la civilización, se descubrieron el grabado, la imprenta, la litografía i tantas otras artes basadas en el dibujo. (Urdaneta, 1874, 409)



álbum que contiene los trabajos de los estudiantes de la Escuela de Dibujo y Grabado publicada por Alberto Urdaneta en 1981. Grabado de los estudiantes Crane y Ricardo Moros Urbina.

Carátula del

La historiadora Marta Fajardo de Rueda, refiere en su monografía *Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1870-1886*, que Urdaneta regresa a Europa luego de participar y verse comprometido en uno de los episodios políticos de la época, y allí, concibe una serie de publicaciones relacionadas con el arte y la agricultura. Convence al grabador español Antonio Rodríguez, ilustrador del magazine *Monde Illustré* de París, especialista en la

técnica de la xilografía o grabado en madera, para emprender varios proyectos editoriales en Bogotá, pero principalmente, para conformar la Escuela de Dibujo y Grabado. Comienzan por publicar en 1881 con la imprenta de *Silvestre y Compañía*, una edición homenaje al movimiento comunero en su primer centenario, “*el primer libro ilustrado, totalmente nacional, que se publicó en Colombia*” (Fajardo, 2004, 27).

A mediados del siglo XIX en Bogotá ya existía una tradición de grabadores y talleres que atendía la demanda de impresión e ilustración de libros, periódicos, folletines y publicaciones religiosas, algunos extranjeros –españoles y venezolanos–, habían instalado talleres con máquinas tipográficas importadas y se conocía la técnica de la xilografía y la litografía, pero la intención de Urdaneta era formar una verdadera escuela, así que con sus propios recursos y algo de apoyo estatal, comenzó la tarea, principalmente la edición del *Papel Periódico Ilustrado*.

Urdaneta logró crear y formalizar la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886, adscrita a la recién creada Universidad Nacional de Colombia e incorporó como sección, la Escuela de Dibujo y Grabado que venía ya funcionando en el Claustro de San Bartolomé en la esquina suroriental de la Plaza de Bolívar. A cargo de Antonio Rodríguez, ya por ese año daba cuenta de 26 alumnos de entre 12 y 15 años, especializados en transcribir fotografías, pinturas y dibujos elaborados la mayoría por el mismo Urdaneta. Lograron adquirir, la mayoría, un alto nivel de calidad a juzgar por la edición del *Papel Periódico Ilustrado* y los catálogos que Urdaneta publicó asiduamente. Algunos de ellos siguieron vinculados a otros proyectos de publicaciones ilustradas o continuaron con su formación como artistas. La temprana muerte de Urdaneta en 1887, la crisis política de finales del siglo XIX que interrumpió la actividad de la Escuela de Bellas Artes y la aparición de otras técnicas de impresión, que entre otras ya permitía reproducir fotografías, propició la desaparición de la sección de dibujo y grabado, pero muchos de estos grabadores consolidaron el oficio en las primeras décadas del siglo XX.

Epifanio Garay, destacado pintor bogotano y Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en esos primeros años del siglo XX, promovió la enseñanza de la litografía, técnica que reemplazó a la xilografía y luego se integró la técnica del fotograbado. La enseñanza de las artes gráficas, como respuesta a la demanda de un sector editorial más profesionalizado, fue asumida por la comunidad salesiana, la cual llegó a Colombia en 1891 con la idea misional de brindar

formación en artes y oficios principalmente a las clases populares, incluyendo la enseñanza de la fundición de *tipos* para la composición de textos.

Los programas de la Escuela de Bellas Artes durante la primera mitad del siglo XX siguieron ofreciendo cursos de grabado y los *pensum* desde los años veinte contaron con cursos complementarios de Arte comercial y Propaganda junto con programas de Artes Decorativas y Decoración interior. Los registros de los planes de estudios dan cuenta de cursos de carteles, dibujo de letras, rotulación o de artes gráficas, también se mencionan cursos de diseño, entendido éste como la creación de motivos ornamentales o el estudio de los estilos para ser aplicados en la decoración de espacios, publicaciones u objetos artesanales².

En los archivos de la Universidad Nacional de Colombia se tiene referencia de la contratación de artistas que se encargaron de estos cursos como Coriolano Leudo (1907-1937), Ricardo Rendón (1923), Sergio Trujillo Magnenat (1932-1936), Alberto Arango Uribe (1936-1937), Santiago Martínez Delgado (1938), Luis Alberto Acuña (1932-1951), Adolfo Samper (1942-1977) –considerado el primer dibujante de historietas en Colombia– Marco Ospina (1944-1973), Carlos Schloss Pombo (1950-1956), Enrique Grau (1959-1960), Alejandro Gómez Leal (1953-1958) y Libio Robles (1953)³. Estos artistas eran proveedores reconocidos de agencias de publicidad, de las editoriales o del estado para la promoción de campañas o eventos institucionales.

Durante la hegemonía conservadora, entre los años 1886 y 1930, se tuvo especial cuidado porque en la Escuela de Bellas Artes se impartiera una formación que mantuviera los como

² Alberto Urdaneta planteo una diferenciación entre arte puro y artes aplicadas:

Arte es el conjunto de reglas o preceptos que se tiene en cuenta para hacer bien alguna cosa. Se divide en Artes Mecánicas i en Artes Liberales [...] Las artes liberales, fruto de la imaginación, se dirigen o al espíritu solo, como lo hacen las Bellas Letras, o a los sentidos al mismo tiempo que al espíritu, como las Bellas Artes. [...] Mas tarde, en el desarrollo de la inteligencia i las necesidades de la civilización, se descubrieron el grabado, la imprenta, la litografía i tantas otras artes basadas en el dibujo. (Urdaneta, 1874, 409)

Las Artes Aplicadas para Urdaneta fueron entendidas prácticas relacionadas con la tecnología, la industria y como una opción de formación para artesanos y obreros. Aún así, este concepto no sería consistente, pues a comienzos del siglo XX en la Escuela de Bellas Artes se crearon cursos de Decoración en los cuales el taller de diseño es entendido como la producción de motivos ornamentales y el estudio de los estilos, coincidiendo con los momentos en que la formación se orientaba más al cultivo del “arte puro”, autónomo y preocupado por la búsqueda de la belleza. Esta visión sería revaluada frecuentemente, particularmente cuando se demandaba de la Escuela de Bellas Artes, orientar la formación para los oficios y para el trabajo y buscando un acercamiento con el sector productivo representado por las artes gráficas, el sector editorial y la publicidad. La visión de Artes Aplicadas, entendida como aquella que se relaciona con los procesos industriales y la tecnología, es la que terminará articulándose en los años sesenta y setenta, con las nuevas disciplinas del diseño, en sus diferentes ámbitos: arquitectónico, gráfico, industrial o modas.

³ Estos nombres son tomados del listado de profesores de la Escuela de Bellas Artes y las cátedras que tuvieron a cargo entre 1886 y 1960, elaborado por Marta Fajardo de Rueda y publicado en el folleto conmemorativo de los 100 años de la fundación de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia en 1986. Las fechas entre paréntesis corresponde a los años de vinculación.

referencias los grandes maestros del renacimiento, el barroco, el neoclasicismo y, en particular, a la Escuela Española y el modelo que se impartía en la Academia de San Fernando, en donde se formaron muchos de los artistas colombianos de la época:

Hacia los años 20 y como producto de los valores de la clase dominante, mentalidad que refuerzan los viajes que algunos artistas comienzan a hacer a Europa, surge la idea de que en España está nuestro verdadero origen y que por lo tanto “nuestras cosas son cosas de España”. Esta ideología mantiene como modelo a los pintores de la Academia de San Fernando. Por este motivo la burguesía colombiana acepta con beneplácito la introducción en su pintura del tipismo español, en una falsa versión nacional del campesino castellano de las manolas y de las gitanerías. Estos elementos son vertidos a escenarios supuestamente colombianos en los cuales rozagantes muchachas de trenzas salen a los mercados con los exuberantes frutos de la tierra como respuesta a la búsqueda de la identidad nacional hacia los mismos años treinta. Su intención era la de orientar el arte hacia la exaltación de los valores americanos. Este movimiento coincide en cierta forma con la llegada de algunos artistas que han viajado previamente a Europa y conocen a su vez el movimiento nacionalista mejicano que se expresa en sus murales y maravillosos grabados. (Fajardo, 1986, 4)

Apenas habían logrado cierta aceptación los artistas del denominado grupo *Bachué* y los artistas afectos al muralismo mexicano, a pesar de que comulgaban con la misión de exaltar los valores autóctonos de la historia, la raza y la geografía. Desde los años veinte y sobre todo entrados los años cuarenta, ya se anunciaba la incorporación de las nuevas corrientes y vanguardias artísticas europeas como el cubismo, el futurismo o el arte abstracto, contra las cuales la crítica conservadora se opuso radicalmente. Fue muy comentado el célebre “golpe de estado” que el joven pintor español radicado en Colombia, Alejandro Obregón diera al pintor costumbrista Miguel Díaz Vargas, representante de la “escuela española”, y Director de la Escuela de Bellas Artes entre 1946 y 1948. El artista plástico David Lozano, en una reseña histórica de la Escuela de Bellas Artes comenta:

Esta generación de artistas con intenciones nacionalistas, conocidos como Bachués, a la que pertenecía Díaz Vargas y contra la que se enfrentó Obregón (al que se sumarían un grupo de artistas), creía firmemente en la vocación indigenista y popular de la identidad cultural, aunque sus obras no rebasarían los valores académicos y narrativos. En cambio, la generación

de Obregón ayudó a impulsar desde la Escuela propugnaba por un arte mas abierto, sintonizado con las nuevas realidades locales y con la experimentación plástica presente en otras latitudes. Curiosamente los mencionados *Bachué*, a pesar de emplear una técnica muchas veces más académica y una temática influida por la corriente dominante del muralismo mexicano, aunque fueron duramente golpeados por la crítica conservadora y también por el proyecto modernizador liberal de Marta Traba, fueron un punto de quiebre necesario del arte colombiano. ^(Lozano, 2007, 11)

Obregón asumió la dirección de la Escuela entre 1948 y 1949 y propició una revisión de fondo de los programas de estudio, eliminó el programa de Decoración y propuso cambiar la orientación de la formación estrictamente academicista para dar espacio a nuevos estilos y cabida a los movimientos de las vanguardias europeas, pero en particular, le dio importancia a que los programas tuviesen como opción, una inserción o aplicación más directa en el medio laboral, por ello fortaleció la línea de *Arte Comercial*. La dinámica de modernización del estado propició el renacimiento de la actividad editorial y cultural, y la conformación de industrias de productos y servicios, la creación de las grandes editoriales, la profesionalización de la publicidad, actividades que demandaron sobre todo, del trabajo de los ilustradores. Se incentivaron ámbitos como la caricatura, el cómic, el cartel para la provisión de eventos y campañas institucionales. Por vía de la gráfica se permearon movimientos como el cubismo, la abstracción geométrica, el expresionismo abstracto o el *art deco*.

A finales de los años cuarenta y hasta mediados de los años sesenta, los cursos de arte comercial y decoración fueron orientados más bien como una opción formativa para el público femenino que comenzaba a ingresar a las universidades. Tal es el caso de los programas de Bellas Artes de la Universidad de Los Andes (1954), la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1958) el cual contaba con el Instituto Superior Femenino "*La Bordadita*", donde se impartían cursos de dibujo arquitectónico, decoración y propaganda, la Universidad Javeriana (1960) y las reformas de lo programas de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia hacia 1950. En Medellín el antecedente de la actual Facultad de Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana fue la Escuela de Arte y Decoración creada en 1942. En la reseña histórica de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes publicada en su página de internet, se consigna que:

La idea de estimular a las adolescentes que tomaban [...] cursillos de artesanía doméstica, llegó a oídos de Mario Laserna –Fundador y Rector–, quién vio en la Universidad de los Andes el lugar propicio para concentrar esa constelación dispersa de mujeres que demostraban algún interés, y otras verdadera disposición, para el arte. Sin más, Laserna encomendó a Hena Rodríguez y a Elvira Restrepo de Durana la creación de una escuela de arte en la Universidad. [...] En poco tiempo la Sección Femenina tuvo una acogida importante: a los tres años de fundada –hacia 1960– contaba con más de noventa alumnas las cuales se entrenaban en talleres de pintura, escultura y dibujo, así como en electivas de dibujo arquitectónico, diseño de carteles, escenografía y decoración de interiores. Pese a su vocación aún un tanto artesanal, la Sección Femenina fue uno más de los engranajes que por entonces fueron impulsando la reivindicación de algunos derechos para la mujer, en particular el del acceso a la educación universitaria. (Departamento de Arte, Universidad de los Andes, 2012, web)

En las actas de la Escuela de Bellas Artes, adscrita a la Universidad Nacional de Colombia se consigna en 1954 a propósito de un ajuste al plan de estudios, promovido por Alejandro Obregón:

Los estudios de la Escuela de Bellas Artes se desarrollarán en tres especialidades: Pintura, Escultura y Decoración. [...] El curso de Decoración [...] fue suspendido en el pensum actual y se sustituyó por uno de arte comercial, para el año de 1951. Consideramos que a este curso debe concedérsele la importancia que merece. Pues se trata de una carrera nueva entre nosotros, con grandes posibilidades desde el punto de vista práctico y que atrae a muchos estudiantes especialmente femeninos.

Más adelante se aclara sin embargo que:

En la escuela se dará gran importancia a las clases prácticas de pintura, escultura y Modelado que se estudiarán como una disciplina seria, con el fin de aprenderlas dentro de la mayor corrección posible. (Escuela de Bellas Artes, 1951)

En los años cincuenta, en la Escuela de Bellas Artes ya se había constituido un grupo de profesores pintores que se desempeñaban profesionalmente en el sector de la publicidad, particularmente como ilustradores y fortalecieron la línea de arte comercial que perduró hasta mediados de los años setenta, en contravía de la propuesta de formalizar un nuevo programa con la nueva visión denominada Diseño Gráfico.

1.2. La actividad académica de David Consuegra en los años sesenta.

Luego de culminar sus estudios de Maestría en la Universidad de Yale, David Consuegra regresa a Colombia en 1963, al aceptar la propuesta para vincularse como docente en la Universidad de Los Andes y con la expectativa de crear un programa de Diseño Gráfico. En una conferencia de su esposa, Zoraida Cadavid –referido también por Camilo Umaña– menciona que una comisión de la Universidad de Los Andes realizaba visitas de observación a diferentes escuelas de artes y arquitectura entre ellas la Universidad de Yale en donde tienen referencia del talentoso estudiante colombiano. Carlos Dupuy, Decano de la Facultad de Arquitectura en este momento, conoció también los programas de diseño y consideró importante introducir esta nueva área en Colombia.

David regresa Bogotá con un contrato de trabajo que le hace la Universidad de Los Andes, Carlos Dupuy –decano por ese entonces de Arquitectura– y Juan Antonio Roda viajan a New Haven y visitan Yale University. Allí el director de carrera les habla de un joven y talentoso colombiano que por esos días exponía su tesis de grado. Ese joven era David Consuegra que renuncia al trabajo que tenía con Paul Rand y regresa a Colombia: de inmediato inicia su labor con Los Andes. Lamentablemente Roda se opone a la creación de la Escuela de Diseño, que era para lo que lo habían contratado. Según contaba David, nada más lejano que Roda para el Diseño Gráfico. A solicitud de Roda monta el taller de Grabado. ^(Umaña, 2010, 129)

Consuegra ya había estado vinculado a la actividad docente en calidad de estudiante asistente. En su hoja de vida de la Universidad Nacional de Colombia, diligenciada en 1965, consigna experiencia docente entre 1958 y 1961 –cuando adelantaba estudios de *Bachelor in Fine Arts* en la Universidad de Boston– en cursos de diseño, color, propaganda, fotografía, artes gráficas y tipografía, y como estudiante de posgrado en la Universidad de Yale durante el año 1963, apoyando clases de Diseño gráfico y Fotografía.

La instancia que lo recibe en la Universidad de Los Andes, es el programa de Bellas Artes, el cual justo por 1963 está siendo objeto de una crisis interna motivada por el cambio de enfoque del plan de estudios, proceso encomendado al pintor español Juan Antonio Roda, quien reemplaza a la artista Hena Rodríguez que venía orientando el programa hacia la formación clásica:

Esta concepción considerada por una nueva generación de profesores y de alumnos como academicista, se convirtió en el motivo de una escisión interna en la Escuela que sería el anticipo del sismo renovador que implantaría más adelante el maestro Juan Antonio Roda. A partir de 1961 la Escuela quedó adscrita a la Facultad de Arquitectura y el pensum de 1960 fue reformado, creando dos secciones, una de escultura bajo la dirección de Hena y otra de pintura bajo la dirección de Roda. Esa separación, aunque podía justificarse por razones artísticas, fue en realidad una partición salomónica que decidió el entonces decano de Arquitectura, Hans Drews con el apoyo de Ramón de Zubiría, a raíz de los conflictos entre la visión de Escuela de Hena Rodríguez y la de Juan Antonio Roda, la que terminaría por prevalecer. ^(Departamento de Arte, 2012)

No sólo era una discusión interna, la presencia de una nueva generación de artistas afectos al “arte moderno” en los que estaba incluido el arte abstracto, se confrontaba con la generación de artistas académicos de estilo nacionalista, debate alimentado por la crítica argentina Marta Traba, quien también estaba vinculada con la Universidad de Los Andes, encargada de los cursos de Historia del Arte.

Roda no se interesó por apoyar la formulación del programa de Diseño Gráfico pues mantuvo la visión de considerarlo como una opción electiva o complementaria de la formación plástica y mantuvo una relación más bien distante con Consuegra. Le encargó la organización de un taller de grabado e impartir algunos cursos asociados con el diseño básico y la gráfica. Antonio Grass, pintor santandereano convocado por Consuegra para que lo asistiera en esta tarea menciona:

Inicié mi “asistencia” al Maestro David Consuegra Uribe, en el “Taller de Artes Gráficas de la Universidad de los Andes”. [...] Toda la Facultad de Diseño que el Maestro “crearía” se reduciría en ese momento al “Taller de Artes Gráficas” y así duró hasta que el maestro tuvo que salir de este lugar docente. [...] En el pequeño –gran– taller, los conceptos y las técnicas se unían, [...] allí se recibían las materias teóricas y prácticas del Diseño Gráfico y el mayor complemento docente, la gracia mas grande residía en que el Maestro, que lo enseñaba todo, también creaba en él su obra personal. ^(Grass, 2007, 2)

Egresadas reconocidas como Marta Granados, mencionan en sus hojas de vida haber tomado cursos de Diseño Gráfico con David Consuegra en esta institución entre 1964 y 1966, a

pesar de no haber existido como programa formal. Algunos estudiantes del programa de Arte y Decoración de la Universidad Javeriana tomaron también cursos en la Universidad de Los Andes. La editora de la revista *Arte en Colombia*, Celia Sredni, recordaba en su labor cotidiana los conceptos aprendidos en los cursos de composición y diagramación, la artista textil María Teresa Guerrero mencionó que tomó dos cursos: Diseño e ilustración de libros infantiles y otro de Caligrafía y Tipografía. Todos coinciden en recordar el activo ambiente de trabajo del Taller Artes Gráficas el cuál giraba en torno a la técnica de la serigrafía y lo motivante que resultaba adelantar proyectos “reales”, uno de ellos por ejemplo, era el diseño e impresión del material promocional de las actividades del recién fundado Museo de Arte Moderno de Bogotá que la crítica y docente del Programa de Bellas Artes, Marta Traba, dirigía. Recuerda Antonio Grass:

El Maestro era, ad honorem, el Diseñador del Museo de Arte Moderno [...] Marta Traba nos visitaba todos los días en el Taller, para ver como iban los trabajos que el Maestro diseñaba para ella: catálogos, afiches, plegables, etcétera, y para imprimirlos, nosotros hacíamos “colecta” para comprar sedas, bastidores, pinturas, papeles y demás, todo a buena cuenta de nuestra ayuda general a la creación del museo [...] ella y el Maestro eran en ese momento las estrellas de la Universidad de los Andes. (Grass, 2007, 3)



Ejemplo de carteles impresos en el taller de artes gráficas para el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

En el taller se desarrolló el proyecto final de Marta Granados en 1965, una edición de 15 ejemplares en serigrafía de un libro que denominó *El cartel turístico*, constituido por una serie de afiches de pequeño formato, cuyo tema fue la promoción turística de las ciudades colombianas. La gráfica se caracterizó por la síntesis o estilización geométrica de los hitos

arquitectónicos o del paisaje, expresados en llamativos colores planos, aspectos que más adelante desarrollaría profesionalmente: el cartel y el color.

El interés de Consuegra por la investigación y la edición tuvo sus primeras manifestaciones en este espacio: menciona Grass que realizó en 1964, una edición de su tesis *De Marcas y Símbolos* y la edición una serie de grabados titulada *Ornamentación grabada en las totumas indígenas de Colombia*.



Grabados de la serie *Ornamentación grabada en las totumas indígenas de Colombia*, 1964.

El traslado del Museo de Arte Moderno de Bogotá a uno de los edificios del campus de la Universidad Nacional de Colombia, inicialmente concebidas como casa para los profesores, significó el cierre del taller de serigrafía, pues allí se contaba con el taller de impresión de la institución. Consuegra formó parte también de un colectivo de artistas llamado G:25 que realizó algunas actividades culturales conciertos y exposiciones y que funcionó un corto tiempo en una casa del centro de la ciudad, en el cual también se conformó un taller de serigrafía.

La vinculación con la Universidad de Los Andes se extendió hasta finales de 1967 mediante un contrato de medio tiempo. En 1965 se vincula como docente de planta a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. No se tiene referencia de una relación activa con el programa de *Arte Comercial* vigente en ese momento, pues a pesar que en 1963 se había creado con la denominación de Diseño Gráfico, en 1965 se había vuelto a reorientar hacia la formación publicitaria abandonando la denominación y reemplazándola por *Arte Comercial*, lo cual permite explicar esta desconexión. Su dedicación era parcial, por lo que se le encargaron uno o dos cursos. Se tiene el registro de asignaturas básicas comunes a los programas de la Facultad –en ese momento, Arquitectura, Pintura, Escultura, Cerámica y Arte comercial– los cuales compartían en su inicio, un ciclo común.

En 1967 es invitado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano para integrar un amplio grupo de trabajo para revisar el programa de Bellas Artes y sus intensificaciones, entre ellas el programa de Decoración de interiores y Diseño Gráfico. El equipo estaba conformado por artistas que ya desarrollaban un trabajo profesional alterno relacionado con el diseño y las artes aplicadas como Pablo Solano, Carlos Rojas, Gerardo Aragón, muchos de ellos vinculados también a la Universidad Nacional de Colombia. Una funcionaria de esta universidad, refiere a Camilo Umaña aspectos de este proceso:

Ana Jacobini –Directora de la Escuela de Arte y Decana del programa de Diseño Gráfico– se reunía con un grupo de personas, profesionales en Diseño Gráfico, arquitectura, bellas artes, pintores, escultores, dibujantes y de las diferentes disciplinas en las artes plásticas. Entre este grupo de catedráticos se encontraba el Maestro David Consuegra, quien participó y colaboró decididamente con la creación del programa de Diseño Gráfico, que hacía parte de los cursos de que conformaban la escuela de arte. Consuegra dictó clases en los periodos académicos de agosto a diciembre de 1967 y de febrero a junio de 1968 en las asignaturas de Color, Diseño, Publicidad, Rotulación y Técnicas de expresión. (Umaña, 2010, 131)

Consuegra tiene desavenencias con las directivas del programa e incluso se menciona que le fue prohibido su ingreso a la institución. Por otra parte, en 1967 Marta Traba se desvincula del Museo de Arte Moderno y del cargo como directora de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, en un entorno de confrontación política, el Museo es trasladado a otra sede fuera del campus, lo que significa para Consuegra la culminación de la etapa como diseñador de esta institución que era su vinculación profesional más formal, según registra en su hoja de vida. Otras circunstancias determinan la decisión de regresar –a sus treinta años–, a su ciudad natal Bucaramanga para tratar de reorientar su vida profesional y personal, así que renuncia también a la Universidad Nacional de Colombia.

Así culmina esta década para David Consuegra, una de las etapas más productivas, intensas e interesantes de su vida y también para la definición profesional y disciplinar del Diseño Gráfico en Colombia: varios proyectos editoriales de investigación y creación, el planteamiento de sus postulados teóricos, su vinculación a la creación y desarrollo de programas de estudios de tres instituciones universitarias, el diseño de un buen número de

identidades visuales para instituciones y empresas. Su trabajo posterior a los sesenta es la revisión, variación y profundización de las premisas y proyectos que dejó planteados en esta fase inicial.

1.3. La creación del primer programa de Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Colombia.

Hacia 1958, la Universidad Nacional de Colombia inicia un nuevo intento por hacer efectiva una reorganización de su estructura académico-administrativa orientada a lograr una mayor cohesión entre las diferentes instancias, a decir, las facultades y escuelas, las cuales funcionaban de manera autónoma y se resistían a formar parte de una política académica integral. Era uno de los proyectos en el que el presidente liberal Alberto Lleras Camargo se había comprometido⁴. Este proceso culmina con la expedición de la Ley 65 de 1963, por la cual se establece el régimen orgánico y se propone, además de instancias centrales que buscan hacer una gestión más eficaz, la organización por Facultades y Departamentos, lo cual implicaba la ordenación de los diferentes programas y escuelas por áreas del conocimiento. También buscaba conformar una universidad de más alto nivel y trascendencia que respondiese a los requerimientos y condiciones del país.

Lograr unificar criterios académicos para el desarrollo de los programas, implicaba la revisión juiciosa de los planes de estudio, los criterios de admisión, las condiciones y requisitos para la vinculación y permanencia de los docentes; así mismo, el diagnóstico comprometía de manera importante a la Escuela de Bellas Artes. Sin contar con la discusión plástica del momento motivada por las nuevas tendencias del arte y los cambios que reclamaban los llamados artistas modernos⁵, representados por la visión de la crítica argentina Marta Traba, se planteaba la preocupación por una escuela anquilosada, por la desactualización y la falta de compromiso de algunos de sus profesores y lo laxo de los procesos académicos.

⁴ Alberto Lleras Camargo fue el primer presidente entre 1958 y 1962, del llamado Frente Nacional, un acuerdo de alternancia del poder entre el partido conservador y liberal, que hacía una tregua a la violencia partidista y superaba la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla.

⁵ Desde finales de los años cuarenta y en los años cincuenta, la escuela contó con profesores representantes del “arte moderno”, que rompían la tradición academicista y nacionalista de influencia española: Alejandro Obregón, Enrique Grau, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Marco Ospina y Manuel Hernández entre otros. Por otra parte, se integraron historiadores y críticos de arte que ampliaron la mirada como Marta Traba, Casimiro Eiger, Jesús Arango Jaramillo y Eugenio Barney Cabrera.

Para la Universidad Nacional de Colombia, la Escuela era una más de sus ruedas sueltas; en su autonomía, no eran claros los criterios de admisión, ingreso, calificación y graduación. Ya en 1937 la Escuela de Bellas Artes fue una de las instancias que se resistió a la implementación de la Ley Orgánica promulgada por el Presidente Alfonso López Pumarejo, al negarse a formar parte de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, logrando mantener la autonomía académico-administrativa y resistiendo a la presión que le imponía el contexto universitario de orientar los estudios hacia una formación para el trabajo y el progreso, es decir, al fortalecimiento de las artes aplicadas. En ese momento, se mantuvo la visión del arte autónomo centrado en el academicismo influenciado por la Escuela Española de la Academia de San Fernando.

La tarea de revisión de la orientación de la Escuela le correspondió iniciarla al pintor Jorge Elías Triana quien fue su Director entre 1956 y 1959. Se apoyó sustancialmente en teóricos y humanistas, primero en el abogado y escritor Jesús Arango Jaramillo quien asumió la dirección hasta 1960 y en el abogado, historiador y crítico de arte Eugenio Barney Cabrera, a quien le correspondió en rigor, implementar la reforma de los planes de estudio al asumir la dirección entre 1960 y 1963. Era la primera vez que la Escuela no estaba a cargo de artistas, y esta condición no resultó nada grata para un buen grupo de profesores, pues además le correspondió a Barney la tarea de procurar dar rigor a las prácticas académicas que, por la época, eran bastante relajadas. Manuel Hernández uno de los primeros artistas abstractos en el país, quien ingresó como profesor en 1959, último director de la Escuela de Bellas Artes entre 1964 y 1965, refiere el tenso ambiente en que se dio esta reforma que implicó, además, la desaparición de la Escuela y su adscripción a la Facultad de Artes como Departamento de Bellas Artes y Departamento de Dibujo. En particular resalta la gran resistencia de los artistas y docentes afectos al modelo pedagógico del “academicismo decimonónico” que, a la vez, abogaban por mantener la imagen del artista bohemio y díscolo⁶. Barney era más afecto a los artistas modernos y a las nuevas tendencias que los artistas jóvenes proponían, como se describe en esta reseña de la revista *Gaceta*:

⁶ Aspectos mencionados por el pintor Manuel Hernández en conversación realizada en agosto de 2009. Como último Director de la Escuela de Bellas Artes, entre 1964 y 1965, le correspondió hacer efectiva la reforma de los planes de estudios, su ajuste a la nuevas lineamientos institucionales sancionados en la Ley orgánica de la Universidad Nacional de Colombia en 1963 y finalmente la desaparición y traslado al campus de la universidad, al hacerse efectiva la creación de la Facultad de Artes en 1965, que acogió a la Escuela como un Departamento, conjuntamente con Arquitectura y el Conservatorio de Música.

En Bogotá, donde vivió la mayor parte de su vida, Barney comenzó a escribir crítica de arte en varios periódicos. Dio mucha importancia a la generación de Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Carlos Correa, Marco Ospina y otros que surgieron, porque habían roto con la academia y por su temática social. Y de la generación de Obregón, Wiedemann, Botero, Negret, Ramírez Villamizar, Manzur y Grau afirmó que con este grupo el arte colombiano había entrado al modernismo. ^(Zawadski, 2004)

Barney se interesó decididamente en fortalecer el Programa de Arte Comercial, conformando un grupo sólido de profesores que tenía una relación cercana con el ámbito de la publicidad, que dio las bases del programa que se ofreció independiente de los de Pintura y Escultura y que se mantuvo hasta mediado de los años setenta.

En 1960, el Arquitecto Dicken Castro regresa a Colombia, luego de su periplo por los países bajos, Barney Cabrera lo invita a vincularse a la Escuela como miembro del Consejo Directivo. Uno de los mayores inquietudes de Castro fue el descubrimiento de la noción de Diseño Gráfico que se planteaba en Europa asociada con el denominado *estilo internacional* heredero de la *Bauhaus* y que tenía como máximos representantes en el momento a la escuela suiza de Basilea, la Escuela de Ulm en Alemania y en particular, la que Castro conoció de cerca, el movimiento del Diseño Gráfico en Holanda, en donde realizó estudios de posgrado a finales de los años cincuenta. Estas inquietudes le fueron transmitidas a Barney, que considerando su interés por fortalecer la intensificación en arte comercial, encontró en esta nueva noción de Diseño Gráfico, un camino que ampliaba y superaba la visión de los artistas. Dicken Castro menciona que realizó en 1960 en los espacios de la Sede de Santa Clara, una exhibición de una actividad que anunció como nueva: el Diseño Gráfico. Estaba constituida por carteles, avisos, catálogos, programas de identidad visual y otras piezas recolectadas en su estadía en Europa. La síntesis formal, los colores planos, la geometría se ofrecía como innovación, en un momento en donde el concepto de la gráfica publicitaria se basaba en la ilustración realista y algo estilizado de la figura humana y el bodegón. El Diseño Gráfico se planteó de entrada en oposición a esta concepción.

Barney da continuidad a el proceso iniciado por Jorge Elías Triana de tal manera que en 1962, se da trámite a una reforma de los planes de estudio de la Escuela de Bellas Artes. El Consejo Académico de la Universidad Nacional de Colombia expide el Acuerdo 9 de febrero 13 de 1963 “*por el cual se establecen los requisitos de ingreso, el plan de estudios y los títulos y certificados en la Escuela de Bellas Artes*”. En ella aparece por primera vez, en el artículo sexto, enunciado el programa de Diseño Gráfico, por ahora el primer documento en el cual se menciona formalmente el término en Colombia. El Acta 14 del Consejo Directivo de la Escuela de Bellas Artes del 6 de noviembre de 1962, en la cual se formaliza la propuesta y la creación del programa de Diseño Gráfico, esta firmada por Eugenio Barney Cabrera, Dicken Castro, Luís Ferroni, Luís Ángel Rengifo (grabador), Pedro Luís Hanne Gallo (grabador) representante de los estudiantes y Eudoro Díaz como Secretario.

Se promueve una reforma en el que introduce la noción de formación integral alrededor de un fuerte componente teórico y humanístico. Diseño Gráfico se plantea como un curso con un componente básico de cuatro semestres conducente al título de “Experto” cada uno constituido por un promedio de 12 asignaturas en un balance del 50% entre cursos prácticos – Letreros, Dibujo y perspectiva, Color, Técnica de blanco y negro, Bocetos, Dibujo geométrico, Fotografía, Artes Gráficas – y cursos teóricos –Publicidad, Castellano, Inglés, Cinematografía e Historia del Arte. Los cursos opcionales dan cuenta del nuevo enfoque: Escenografía e Historia del teatro, Historia del Cine, Historia de América, Etnología y elementos de arqueología, Sociología del arte americano, Estética y crítica del arte, Investigaciones histórico-estéticas sobre el arte precolombino y Preparación de profesores. La asignatura principal ya se enuncia como *Taller* y de hecho se plantea la noción de Taller integral. En los programas de Pintura y Escultura se mantuvo en el plan básico, una asignatura que se denominó Carteles, presente desde los años cuarenta.

Dos años después en Febrero de 1965, se expide un nuevo Acuerdo modificando el de 1963. Tiene que ver con los ajustes de todos los programas de la Universidad y el proceso de reforma en la Universidad promovida por el médico José Félix Patiño, Rector entre 1964 y 1966, proceso conocido como la *Reforma Patiño*. Si bien se mantiene el espíritu planteado por Barney Cabrera, en el caso de Diseño Gráfico este es modificado y su denominación pasó a ser *Arte*

Gráfico Publicitario, definido de manera más clara como un curso de ocho semestres; se formaliza también el programa de *Arte Comercial* (nocturno) de seis semestres que mantiene la tradición del curso que se impartía desde los años cuarenta. Se mantiene el esquema curricular y el balance entre asignaturas prácticas y teóricas. El taller integral que comprende el séptimo y octavo semestre es definido con mayor precisión:

Diseño Gráfico, Diseño Publicitario, Dibujo Figurativo, Letras y tipografía, Arte final, Cine y TV, Publicidad, Tesis de grado, Ilustraciones (historias), Ilustraciones (publicitarias), Tipografía en Publicidad, Fotografía, Dibujo en Publicidad, Color en publicidad, Marcas y letras, Textos en Publicidad, Uniformidad en Publicidad, Diseños en exhibición, Propaganda cultural, afiches, experimentos fotográficos, tesis escritas. ^(Acuerdo UN, 1965)

Es evidente que este ajuste estuvo a cargo del grupo de profesores que tenían como proyecto la creación de un programa de publicidad, profesión que se articulaba con un entorno práctico y reconocible, más que apostarle al escenario algo difuso de un programa de Diseño Gráfico. Prevalció el interés por mantener una noción de “*arte aplicada*” que se fundamentaba de manera importante en el dibujo y la pintura orientada hacia la formación de ilustradores, intención que se hace evidente por el mayor peso específico en intensidad –4 horas a la semana– que se le da a una serie de asignaturas como Teoría del color y composición, Dibujo figurativo, Dibujo Publicitario y Publicidad. El curso de *Diseño Básico* en el primer semestre, por ejemplo, está comprendido por temas como Publicidad, Arte Publicitario, Dibujo, Color, Modelado, Dibujo lineal y perspectiva, concepto de “diseño” bien diferente del que venían pregonando en otros espacios, Dicken Castro y David Consuegra. Posteriormente se involucrarían asignaturas como elaboración de comerciales para radio, televisión y campañas publicitarias.

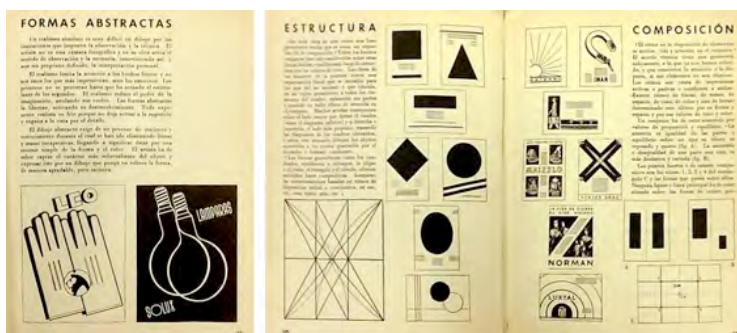
Resulta difícil establecer cuál era el desarrollo práctico de estos talleres integrales y se puede inferir que se trataba más bien de la exposición de ámbitos temáticos muy centrados en la práctica del oficio, que el estudiante abordaba como trabajo de grado. No se hace explícito tampoco, cuál era la noción de Diseño Gráfico y por qué en ocasiones, se proponía como un ámbito amplio de la comunicación gráfica, como se puede entender en la propuesta de Barney

Cabrera, y en otras, como un ámbito más del arte comercial, como se infiere de esta reforma de 1965, en donde se expone diferenciándolo del *Diseño publicitario* o de *Letras y tipografía*.

A juzgar por lo manifestado por artistas, egresados y profesores de la época, la asociación del Diseño Gráfico se daba con aquellas manifestaciones que hacían uso de las formas básicas, abstractas y geométricas o con la estilización geométrica de representaciones figurativas en colores o tintas planas, por lo general en alto contraste de blanco y negro. En rigor se entendía más bien como un estilo o forma de ilustrar que se adaptaba a las técnicas de impresión, propia de carteles, portadas y principalmente, del diseño de marcas, símbolos y sistemas de señales. De todos modos, los principios de la síntesis y la abstracción ya estaban considerados en muchas manifestaciones gráficas en Colombia desde los años cuarenta, lo que se puede reconocer en piezas editoriales, publicitarias y en el estilo de algunos ilustradores y caricaturistas. Un manual español sobre arte comercial disponible en la biblioteca de la Escuela de Bellas Artes y frecuentemente consultado en los años cincuenta y sesenta titulado *El dibujo publicitario*, hace alusión a esta concepción de lo gráfico en una sección denominada *Formas abstractas* y la cual se describe así:

El realismo reduce el poder de la imaginación, anulando sus vuelos. Las formas abstractas la libertan, activando su desenvolvimiento. Todo exponente realista es frío porque no deja actuar a la sugestión y engaña a la vista por el detalle.

El dibujo abstracto exige de un proceso de madurez y conocimiento durante el cual se han ido eliminando líneas y masas inexpresivas, llegando a significar éstas por una síntesis simple de la forma y color. El artista ha de saber captar el carácter más sobresaliente del objeto y expresar éste por un dibujo que ponga en relieve la forma de manera agradable, pero incisiva. (Serrano, sf, 10)



Páginas del libro *El diseño publicitario*, secciones dedicadas a las formas abstractas y conceptos de estructura y composición.

En 1970 la universidad continúa en el proceso de ajuste académico administrativo y en la revisión mas cuidadosa de los planes de estudio, encontrando serias inconsistencias en plan de *Arte Gráfico Publicitario* y expide el Consejo Superior Universitario el Acuerdo 40 de 1970. Se llama la atención sobre:

Las serias contradicciones del Acuerdo 019 y en general por no responder a la situación real de la antigua Escuela de Bellas Artes, fue objeto de varias modificaciones aplicadas desde el primer semestre de 1965, entre las cuales estaba la que ofrecía otorgar el título de "LICENCIADO" sin solicitar para ello la aprobación requerida [...] exige cuatro años de bachillerato para cursar carreras de nivel universitario y otorga al cabo de esta el título de "EXPERTO" a pesar de que para la fecha en que fue aprobado ya se exigía el título de "BACHILLER". (Acuerdo UN, 1970)

Para solventar esta situación y ajustarse a las disposiciones universitarias, se crea un plan de transición y se define otorgar el título de *Licenciado en Arte Gráfico-Diseño Publicitario* a aquellos estudiantes que contasen con el título de Bachiller y hubiesen cursado el plan de estudios. Aparece de nuevo el término "Diseño", pero articulado a la noción de la publicidad. Esta concepción del diseño como arte aplicado y ligado estrechamente con la formación en las Bellas Artes, estuvo bien arraigada en la Universidad Nacional de Colombia, a pesar de los debates sobre el devenir del arte y sus modelos pedagógicos. El llamado "academicismo" logró mantenerse como la manera de enseñar las bellas artes y por extensión el Diseño Gráfico hasta finales de los años ochenta. Si bien se había logrado erradicar a la publicidad y relegado a sus cultores a mediados de los setenta, aún en los años ochenta el programa de Diseño Gráfico contaba con un alto número de asignaturas relacionadas con la formación para el dibujo y la ilustración: dibujo de bodegones, dibujo de figura humana, dibujo anatómico, modelado y escultura, técnicas pictóricas, técnicas de grabado, impartidas con los modelos más tradicionales en salones de caballete, dibujo con modelo, con carboncillo, óleo y acuarelas. Aún eran referencia y material didáctico los modelos del arte europeo traídos por Roberto Pizano, pintor y Director de la Escuela de Bellas Artes en los años veinte, y el entorno de clase no difería mucho de los que se ilustraban en los grabados de la Escuela del siglo XIX. El plan de estudios vigente en 1970 para el programa de *Arte Gráfico Diseño Publicitario*, nos muestra un

componente fuertemente orientado a la práctica del dibujo, bien distante de la concepción altamente humanística con la que concibió el Diseño Gráfico, Eugenio Barney Cabrera.



Clase de dibujo y color para estudiantes de Diseño Gráfico a mediados de los años setenta.
Archivo de los profesores Luz Helena Ballestas y José Jairo Vargas

PLAN DE ESTUDIOS PARA LA CARRERA DE ARTE GRÁFICO - DISEÑO PUBLICITARIO

CICLO BÁSICO INTEGRADO			CICLO ESPECIALIZADO				
I SEMESTRE	II SEMESTRE	III SEMESTRE	IV SEMESTRE	V SEMESTRE	VI SEMESTRE	VII SEMESTRE	VIII SEMESTRE
32117 6 Diseño Básico I	32118 6 Diseño Básico II	32119 6 Diseño Aplicado III	32504 2 Publicidad IV	32505 4 Publicidad V	32506 4 Publicidad VI		32802 4 Exhibición Comercial I
32107 4 Dibujo Técnico I	32115 4 Perspectiva y Descriptiva I	32116 4 Perspectiva y Descriptiva II		32525 4 Ilustración I	32526 4 Ilustración II	32527 4 Ilustración III	32528 4 Ilustración IV
32101 6 Dibujo a mano alzada I	32102 6 Dibujo a mano alzada II	32103 6 Dibujo a mano alzada III	32104 6 Dibujo a mano alzada IV	32105 6 Dibujo a mano alzada V	32106 6 Dibujo a mano alzada VI	32534 4 Fotografía I	32535 8 Fotografía II
32301 4 Teoría del Color I	32302 4 Teoría y Técnica del Color II	32303 4 Teoría y Técnica del Color III	32513 4 Arte Final I	32514 5 Arte Final II	32515 5 Arte Final III	32516 5 Arte Final IV	32517 6 Arte Final V
32201 6 Modelado I	32202 6 Modelado II	32203 6 Modelado III	32521 4 Rotulación IV	32522 2 Rotulación V	32515 5 Rotulación VI	32524 5 Rotulación VII	32803 2 Coordinación
32501 2 Comunicación Visual I	32502 2 Comunicación Visual II	32503 2 Comunicación Visual III	32511 4 Arte Publicitario IV	32512 5 Arte Publicitario V	32529 2 Diseño Publicitario I	32530 2 Diseño Publicitario II	32530 6 Diseño Publicitario III
32710 3 Introducción Historia de la Cultura I	32711 3 Introducción Historia de la Cultura II	32701 4 Historia del Arte I	32702 4 Historia del Arte II	32703 4 Historia del Arte III	32704 4 Historia del Arte IV		
		32109 2 Dibujo Anatómico I	32110 4 Dibujo Anatómico II				
Totales	31	31	34	30	30	20	30

Requisitos de grado: Haber cursado y aprobado todo el plan de estudios.

Título que otorga: Licenciado en Diseño Gráfico Publicitario.

Plan de estudios del programa de Arte Gráfico Diseño Publicitario vigente en 1970.
Tomado del *Catálogo Universidad Nacional de Colombia*, 1970.

A pesar del pregón que en el ámbito académico ya hacía David Consuegra sobre la noción del Diseño Gráfico como una disciplina que asumía de manera más compleja el problema de la comunicación visual, lejos se estaba en los sesenta de ser comprendida y aceptada. Dicken Castro y el mismo Consuegra cuando se vincularon a la Facultad de Artes en esta época, no tuvieron una relación cercana con los programas de arte comercial y publicitario y poca oportunidad tuvieron de incidir en su orientación. El artista Antonio Grass rememora en un tono algo extremo, cuál era el entorno académico de la época:

Antes del maestro Consuegra aquí no existía la palabra “Diseño”, que ha hecho el mundo contemporáneo. En la Javeriana existía una carrera de Arte y Decoración, que toda reina de belleza tenía en su curriculum!, en la Nacional había una nefasta “Carrera de Publicidad”, que

no usaba diseño, sino la “Composición de los franceses del siglo XVIII” y conceptos jurásicos del “Patio de los arriendos de la China”, allá se hacían los carteles de “Torero” y se usaba la nalga desnuda para vender jabones, que hoy ha quedado instalada en su reino absoluto [...] En los territorios coloniales era muy difícil la vida para adquirir y transmitir el conocimiento, todo está por hacerse y abundan los “culebreros” las universidades del país no procedieron, entonces, correctamente con el maestro Consuegra. ^(Grass, 2007, 7)

Este texto ilustra el tono de las discusiones que se daban entre los publicistas y los nuevos “diseñadores”, discusiones que llegaron a tener un alto nivel de beligerancia a mediados de los años setenta, en las que se involucraron activamente los estudiantes y que llevó a la erradicación de la orientación publicitaria y la definición del programa de Diseño Gráfico. Finalmente, muchos de los docentes “publicistas” fueron desvinculados o marginados como docentes. Se planteó como una discusión por el “buen gusto”, como bien se puede inferir en el texto de Grass, pero también incidió la discusión y agitación política de izquierda en el entorno universitario de los setenta que veía en la publicidad el reflejo del capitalismo y la sociedad de consumo, la vinculación de teóricos de la comunicación visual que alimentaron una postura crítica al respecto y la presencia de profesionales del diseño con una concepción más clara de la práctica.

1.4. Las propuestas curriculares de David Consuegra en la Universidad Nacional de Colombia.

Como ya se mencionó, la definición del programa de Diseño Gráfico se dio en medio de un fuerte debate contra la publicidad. En 1974, de nuevo se produjo una reorganización de requisitos, programas y títulos de los programas asociados al Departamento de Bellas Artes, en la que cabe resaltar la definición de un núcleo básico de cuatro semestres, común a los programas de Artes Plásticas, Cerámica y Diseño Gráfico, así como la aparición de una secuencia de asignaturas de Comunicación Visual, a cargo de humanistas, semiólogos y comunicadores, que se vincularon estrechamente con el programa, al no encontrar eco en otras instancias como el Instituto de Investigaciones Estéticas. En 1977 el título fue modificado por el de Licenciado en Diseño Gráfico.

Influido por la discusión académica en torno de los objetivos profesionales, en las que fueron perdiendo terreno los que perseguían una relación más estrecha con la industria de la publicidad, contra los que buscaban una definición profesional en el campo de la comunicación gráfica, se produjo una nueva modificación en 1978, en la que el ciclo básico se redujo a dos semestres y la Comunicación Visual junto con la Historia, pasaron a convertirse en el bloque más representativo del programa, buscando una fundamentación teórica para el ejercicio profesional. Aún así, muchas de las asignaturas se siguieron compartiendo con Artes Plásticas y su contenido estaba definido más en relación con los planes de esa área, que de las necesidades del Plan Académico de Diseño Gráfico. (Comité Asesor DG, 1992, 5)

La línea de Comunicación Visual fue clave en la definición conceptual del Programa de Diseño Gráfico. En esta medida hay que reconocer que la construcción y definición del Diseño Gráfico están asociadas a una visión humanística y a la presencia de un fuerte soporte teórico proveniente de otras disciplinas como la comunicación, la semiología, la semiótica o la historia. Paradójicamente no fueron los diseñadores empíricos o formados académicamente, los que plantearon la discusión de fondo, pues ya ha quedado claro cómo en ellos prevaleció una preocupación por enseñar la práctica del oficio. El cuerpo de docentes del área de comunicación fue liderado por el cineasta Carlos Álvarez, fotógrafo, cineasta, activista político y duro crítico de la visión publicitaria; por Armando Silva, comunicador social y semiólogo y por Giorgio Antei, historiador y semiólogo. Silva fue activo integrante del Comité Asesor del programa y en general asumió la tarea de proporcionar el marco teórico de las propuestas curriculares que de él emanaban. En octubre de 1976, en el momento más álgido de la discusión con los publicistas, propone una reorientación del plan de estudios conjuntamente con el diseñador Jesús Gámez, – quien tuvo la experiencia de estudiar en la Escuela de Ulm en los años sesenta y conocer la noción y modelo de diseño de Tomas Maldonado–. En rigor era la creación de un nuevo programa que denominó *Comunicación Visual* que más adelante propondría denominarlo *Diseño y Comunicación visual*.

Este proyecto para la creación de la carrera de Comunicación Visual en la Universidad Nacional, aparece como resultado de un largo, conflictivo y rico proceso que, se ha venido dando entre los diferentes estamentos de la Facultad de Artes. Creemos que en él se encuentran parte de las aspiraciones estudiantiles, especialmente los puntos recogidos en el

movimiento que se cristalizó en 1975 y que dejó documento escrito. También es reflejo de las inquietudes de algunos profesores de Arte y Diseño, quienes dentro o más allá de sus planteamientos ideológicos, son conscientes de la necesidad de buscar una salida hacia una academia más acorde con las exigencias del medio y más en correspondencia a las presiones de las bases. Pero además, también participa del interés de las Directivas por darle contenido a nuevas formas de expresión artística. [...] algunos de los profesores del área de diseño y dibujo [...] comenzamos a deliberar sobre los planteamientos y criterios alrededor de los cuales debería formularse un proyecto que diera respuesta a las agudas contradicciones en las que se hallaba sumida la carrera de Diseño Gráfico. Así se llegó al acuerdo de ampliar su dimensión hacia la Comunicación Visual, también recientemente conformada [...] es, esencialmente un modelo concebido para el desarrollo de esta disciplina, que sirve como marco teórico de las referencias conceptuales y prácticas dentro de las cuales ha de inscribirse su práctica. ^(Silva, 1976, 1-2)

La propuesta es un documento extenso y profusamente argumentado, que abandonaba de tajo la visión artística de la práctica del oficio para plantear la formación de un comunicador con un amplio conocimiento de su realidad, con una disposición de sentido crítico y compromiso político: *“Campo de evidente compromiso ideológico, donde el comunicador usa el medio para plantear directamente sus observaciones y críticas sobre los procesos sociales”*. El taller es reemplazado por el abordaje de los medios:

Los medios de comunicación se desarrollan dentro de su expresión en diferentes códigos que forman tipos de comunicación, bien oral, literal escrita, gestual y visual, dentro de muchas otras. [...] Para nuestro caso, cubrimos específicamente aquellos medios colectivos que, dentro de su lenguaje, su desarrollo en articulaciones visuales. También somos específicos frente a otras carreras similares como la comunicación social y sus diferentes especializaciones, en cuanto que el comunicador visual es un profesional más general y más específico. Más general, pues en el proceso de producción, resuelve problemas de forma y diseño, y más específico por la misma razón de ser especializado justamente en lo visual, dentro del lo cual está resolver el diseño y su función. También es específico respecto al técnico de diseño o dibujo, en cuanto que el comunicador produce conceptualmente y su producción apunta al contexto sociocultural. Esto conduce a una formación integral que abarca los campos científicos, artísticos, sociales y técnicos. ^(Silva, 1976, 12-13)

La nómina docente que Silva considera necesaria, menciona a un psicólogo de la percepción, un comunicador, un antropólogo, un sociólogo, un epistemólogo, un metodólogo de la comunicación, un productor-crítico de cine, de televisión y de animación, no están considerados los diseñadores ni los artistas. La propuesta no se concretó, en perspectiva resultaba demasiado audaz para las condiciones del momento y para el contexto del Departamento de Bellas Artes, que si bien acogió estas nuevas perspectivas e incorporó un buen número de docentes para el área teórica, su núcleo estaba constituido por docentes artistas vinculados al programa de diseño que no podían ser tan fácilmente relegados. Sin embargo el área de comunicación visual en el programa y la Facultad se convertiría en el eje medular y en su mejor momento, adquirió una trascendencia mayor que el taller de diseño. Para Silva, el entorno de los medios impresos era una limitante que no respondía a la dinámica de la imagen y los nuevos medios que ya eran una realidad, pero más que eso, se imaginaba formando a un sujeto crítico, con inquietudes por investigar sobre la imagen y con sólida formación teórica que le permitiese actuar de manera crítica. Más adelante Silva insistiría en su propuesta:

Es evidente que hablamos de un profesional que no es sólo gráfico. Ahora es tecnológico, es audiovisual, es electrónico, es investigador de procesos comunicativos donde interviene la imagen. Proponemos que se unan dos palabras para definir su horizonte: Diseñador, para seguir con la tradición que se sigue cumpliendo y Comunicador, para acercarlos al estudio de las nuevas tecnologías audiovisuales y para enfatizar que estudia procesos de comunicación. Entonces llamar la carrera Diseño y Comunicación. Pero como queda un tanto recortada la expresión puede agregársele Visual y quedaría un profesional en DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL. (Silva, 1991, 4)

En 1978, de nuevo se revisan y se definen los programas de estudio de la Facultad de Artes. El Acuerdo 97 de 1978 define la carrera de Diseño Gráfico determinando que ésta: *“procurará al estudiante una sólida formación teórica y práctica en el campo de los medios gráficos de comunicación masiva.”* (Acuerdo 97, 1978, p 26)

A pesar de seguir contando con un alto componente de formación plástica tradicional en dibujo y técnicas pictóricas, la presencia de un sólido componente transversal de Historia y Comunicación Visual le daría el carácter que permitió definir la noción de Diseño Gráfico. De

nuevo serían los humanistas los que la provocarían y sustentarían, el proyecto de Barney Cabrera de alguna manera se configura 15 años después.

En esta coyuntura, el arquitecto y Decano de la Facultad de Artes, Arturo Robledo, propone a David Consuegra en 1976, reincorporarse como docente y asumir más adelante, el recién creado cargo de Director Académico del programa de Diseño Gráfico, pues con anterioridad esta tarea se delegaba al director de los programa de pintura, escultura, grabado y cerámica. Con un reconocimiento institucional de la autonomía disciplinar del programa de Diseño Gráfico, el sentido era afianzar una iniciativa que apenas se planteaba, conformando además, un grupo de diseñadores profesionales reconocidos. Consuegra se sumaría a Marta Granados y Dicken Castro, vinculados también desde mediados de los años setenta, pues eran los docentes del área teórica los que asumían de fondo la orientación del programa, ante la segregación de los publicistas y el compromiso ambiguo de los profesores artistas.

La década del ochenta se puede considerar como un buen momento para la academia, se contaba con la presencia de los diseñadores más reconocidos en el país y con la vinculación de un excelso grupo de historiadores y comunicadores visuales. Representaban la consolidación de la noción de diseño gráfico que se anunció en los sesenta: la estética de la síntesis gráfica, la preocupación por la identidad y expresión de lo propio, la noción de lo proyectual, se instauraban como preceptos, pues es también en los ochenta que la producción académica y profesional de Castro, Consuegra y Granados se encuentra en el mejor momento, con una proyección que además trascendió el ámbito local.

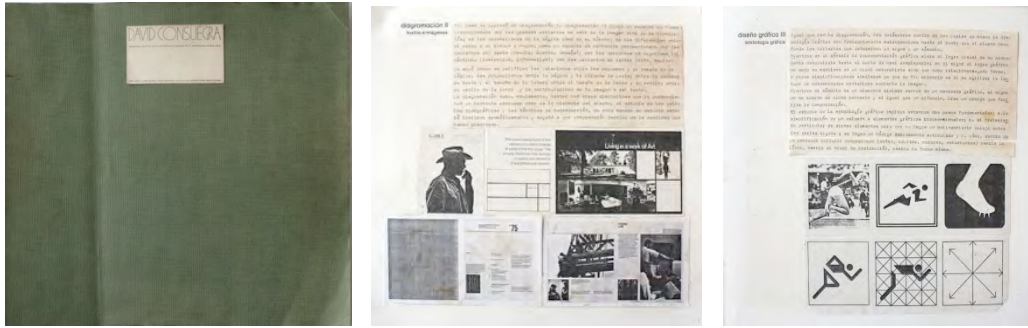
De manera similar a la invitación de 1963, para Consuegra la docencia es de nuevo el pretexto para regresar a Bogotá luego de residir en Bucaramanga desde 1969. Asume el cargo de Director Académico e inmediatamente emprende una revisión del programa curricular, plantea debates académicos, propone nuevas prácticas pedagógicas y un nuevo enfoque para el desarrollo de proyectos de grado. Este entorno lo motiva de nuevo, como en los años sesenta, a emprender diversos proyectos editoriales orientados principalmente al ámbito académico – entre ellos las revista *Temas de Consulta* y la revista *Teoría y práctica del Diseño Gráfico*–, se incrementa también su actividad profesional en el diseño de identidad visual y la edición de libros infantiles.

Si bien Consuegra encuentra un programa de Diseño Gráfico ya estructurado, aún persistía un ambiente inconformidad y de crisis, por lo que se siguió insistiendo en revisar y proponer cambios curriculares, en particular fue su preocupación lograr una independencia del Departamento de Bellas Artes. En un documento titulado *Por una mayor identidad* presenta un proyecto de adecuación física para crear un espacio de exposiciones y organizar las aulas de clase, allí menciona:

Una de mis mayores inquietudes respecto al Diseño Gráfico desde el día que me vinculé de nuevo a la Universidad Nacional ha sido buscar una mayor identidad dentro del Departamento de Bellas Artes. Con el apoyo de los jefes de sección se logró establecer que el área de Diseño Gráfico posee no sólo un criterio de análisis diferente a las demás carreras, tal como Escultura Pintura o Grabado, sino que no es correcto incluirla como parte de Bellas Artes. Sin embargo, perteneciendo al Departamento se determinaron dos grupos principales: Artes Plásticas y Diseño Gráfico [...] Diseño Gráfico desafortunadamente ha corrido con la suerte de andar un poco más recostado a un ambiente que ni le pertenece ni evoca sus mismas necesidades de comunicación. ^(Consuegra, 1981, 2)

En 1982 Consuegra adelanta una propuesta para implementar un nuevo plan de estudios. Se trata de un documento de 45 páginas, formato cuadrado de 30 x 30 cm, escrito, diseñado y diagramado con la intención de ser publicado, elaborado con textos escritos en máquina de escribir e imágenes fotocopiadas de diversas publicaciones. En la carta remitida al Comité Asesor de la Carrera de Diseño Gráfico en agosto 2 de 1982, propone *“considero que sería de gran valor que se revisaran cuidadosamente los textos y los ejemplos adjuntos y se pensara seriamente en su publicación. Este sería un aporte de gran importancia no sólo para la Facultad sino para la universidad y el país ya que ofrecería el primer análisis completo de una carrera y su estructuración y ejemplo para realizar otros similares”* ^{(Consuegra, 1982,}

¹⁾ El esquema de diagramación del documento sigue las pautas editoriales de sus publicaciones y textos de referencia, un contenido por página estableciendo un espacio superior para los textos descriptivos y un espacio para ubicar las imágenes.



Páginas del documento *Propuesta programa de Diseño Gráfico*, 1982.

El documento en sí, es la segunda fase de la propuesta curricular y se detiene en dejar planteados los contenidos de cada una de las asignaturas. Los criterios principales de su propuesta son primero, insistir en la autonomía del diseño y su independencia de las bellas artes, considerando que existe ya un corpus teórico y práctico que le permita actuar independientemente, y segundo, promover una estructura curricular coherente y articulada en torno a la noción de Diseño Gráfico. En el texto que describe el curso de color, plantea:

Uno de los grandes problemas de la pedagogía es la falta de contextualización del conocimiento. Las materias se dictan como contenidos autónomos sin una interrelación estructural que los ubique no sólo como parte integral de un todo formativo sino como elemento que hace parte de miles de otros universos, muchas veces aparentemente ajeno. (Consuegra, 1982, 35)

Si bien los textos de una propuesta curricular suponen una exposición neutral y objetiva, son recurrentes en Consuegra el comentario anecdótico y las anotaciones críticas, los cuales no siempre se apoyan en juicios objetivos, por ejemplo, en el caso de la asignatura *Diseño Tipográfico I* su contenido se expone así:

Por razones realmente absurdas, se ha relegado el estudio del Diseño Tipográfico a un plano en que se le considera una parte mecánica donde una máquina puede prácticamente realizar el trabajo e incluso, con la aparición de los alfabetos autoadhesivos, descuidado por completo el dibujo de la letra. (Consuegra, 1982, 38)

En el caso del curso de Perspectiva menciona:

Mientras el conocimiento de la perspectiva no supere los mecanismos de construcción no dejará de ser una materia fría y aparentemente innecesaria [...] otras de las limitaciones que

tiene la perspectiva es que es considerado como un lenguaje autónomo, válida como fin y no como medio [...] si no se les ubica dentro de una determinada disciplina, en este caso el Diseño Gráfico, su gran potencial se opaca merced a los principios que la rigen. ^(Consuegra, 1982, 35)

En el caso de Fotografía III se concentra sólo en el llamado de atención, si que finalmente se exponga cuál es su contenido:

Si se pudiera erradicar de una vez por todas del vocabulario docente, la palabra “truco” entraríamos a enseñar que las diferentes técnicas y sus dominios no son salidas fáciles [...] el uso inadecuado de un vocabulario desvirtúa la labor investigativa y el estudiante sigue creyendo que dominando un quehacer artesanal logra superar las dificultades de expresión [...] la fotografía, se le ha considerado muy desprevenidamente como una salida fácil para quien no sabe dibujar y los recursos de laboratorio como una manera de ocultar la mala toma. ^(Consuegra, 1982, 27)

Este tono de reclamo e inconformidad con el estado de cosas fue característico del discurso de Consuegra y forma parte en general de los argumentos iniciales de sus diferentes propuestas, plasmadas en sus textos o conferencias. No era dado a trabajar de manera colegiada, tampoco se prestaba al debate o a escenarios de confrontación y el hecho de que fuese afecto mas bien a escribir, pero sobre todo publicar por su propia iniciativa, se constituía en una estrategia de auto validación, que le permitía otorgar un estatuto de verdad a sus propuestas y postulados.

Su propuesta es un plan de estudios de ocho semestres constituido por cinco áreas: Diseño, Humanidades, Expresión, Técnicas de expresión y Electivas. Ofrece un balance mas proporcionado entre el componente práctico y el teórico y el discurso, a diferencia de la elaboración de Armando Silva, está más centrado en los procesos y ámbitos del diseño. Asume Consuegra, el desarrollo de todos los contenidos, aún de aquellos que se podrían considerar no son de su competencia, como es el caso de la antropología, la psicología, la administración o los idiomas, aunque deja pendiente los contenidos de las líneas de asignaturas de Comunicación Visual. En todos los casos se cuida que exista una orientación de los contenidos a la práctica del diseño, pues insiste que:

[...] el aprendizaje de un lenguaje o de una técnica determinada presupone una necesidad y una aplicación inmediata ya que de otra manera es inoperante la disciplina [...] Uno de los principios a seguir es el de siempre ligar forma y contenido. Aprendida la apariencia se debe buscar como aplicarla sin olvidar que con la estructura y el concepto se obtiene un todo plástico bien fundamentado. (Consuegra, 1982, 34)

Esta consideración tenía que ver con su apreciación de que la mayoría de asignaturas o contenidos no tenían relación directa con las competencias o la forma como trabajaba el diseñador en su práctica cotidiana, era una crítica a las asignaturas que se impartían por y para los artistas y que los estudiantes de diseño debían cursar compartidas. Unos de los ejemplos con los que reiteradamente ilustraba esta crítica, era preguntar por qué se enseñaba a los estudiantes de diseño a dibujar figura humana con modelo desnudo, carboncillo y con el papel dispuesto en sentido vertical sobre caballete, si el diseñador en su práctica realiza ilustraciones en formatos pequeños, trabaja sentado sobre una superficie horizontal y dibuja por lo general a personas vestidas en situaciones cotidianas: *“En el dibujo artístico se dibuja generalmente la figura desnuda, en el dibujo gráfico es necesario que esté vestida para que se ubique en sus diferentes actividades.”*⁷. (Consuegra, 1984, 2)

En el artículo Nuevo planteamiento para Investigar de la revista *Teoría y Práctica del Diseño Gráfico* precisa:

El dibujar siempre sobre un pliego considerándolo como un plano y vertical ocasiona que el estudiante se condicione a un trabajo que seguramente no repetirá profesionalmente. Como sucede con el diseñador gráfico que nunca dibuja a tamaño pliego. Los llamados artes definitivos deben condicionarse a un entorno inmediato como es el tamaño del scanner cuyas dimensiones no exceden el cuarto de pliego. (Consuegra, 1987, 6)

Consuegra impartía un curso de dibujo en la Universidad de Los Andes y de esta experiencia surgieron diversas inquietudes metodológicas e incluso teóricas. En un texto, transcrito de una conferencia, que denominó *El dibujo artístico y el dibujo gráfico*, desarrolla

⁷ Este texto es parte de una conferencia realizada por David Consuegra en el auditorio del edificio de Bellas Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, hacia 1984. Consuegra acostumbraba a iniciar sus conferencias con la lectura de un texto introductorio del tema, el cual reproducía y distribuía entre los asistentes.

este concepto en cual plantea una serie de factores que determinan las diferencias en cuenta como es abordado el dibujo por el artista y por el diseñador.

Si nosotros partimos de la definición que dibujo es “la expresión gráfica de una realidad percibida” estamos partiendo de la premisa que el dibujo es figurativo y por lo mismo consecuente con algo que se encuentra delante de nosotros. Puesto en otras palabras estamos repitiendo gráficamente “lo que vemos”. Si partimos de la definición que dibujo es la “expresión gráfica de una realidad percibida” estamos partiendo de una situación en la cual lo que vemos no es exactamente igual a aquello que plasmamos gráficamente. (Consuegra, 1984, 2)

Como ya se anotó, el que la carrera siguiera inscrita en el Departamento de Bellas Artes inquietó a Consuegra desde su regreso. De hecho el acceso al programa de Diseño Gráfico no era directo, se daba como una opción del estudiante admitido al programa de Artes Plásticas luego de cursar un ciclo básico de dos semestres –las opciones era Pintura, Escultura, Cerámica o Diseño Gráfico–. Sólo hasta 1985, se estableció una convocatoria directa de ingreso al plan, como estrategia para elevar el número de estudiantes, pues en este momento el promedio de los que escogían el programa era de unos seis estudiantes por semestre. Todos sus argumentos se enfilaron entonces, en propiciar una autonomía, que además de disciplinar, fuese también administrativa:

El Arte Pictórico y el Diseño Gráfico son disciplinas cuyas bases íntimas (diseño, composición, color, historia) pueden ser compartidas en la medida que proporcionen unas estructuras propias, tanto a una expresión plástica como a un conocimiento de un vocabulario constituido por unos elementos humanísticos y unos elementos gráficos. Pero si bien estas bases son compartidas en su forma deben ser diferenciadas en su concepto ya que una y otra disciplina obedece a distintas actitudes frente a la obra que se va a ejecutar. Por ello insisto una vez más que el Diseño Gráfico no es una disciplina diferente de otras similares tanto por forma como por actitud mental frente a la obra. [...] en las marcas, el cartel, etc., la actitud mental es diferente por cuanto no sólo debe evitar en todo momento una visión particular, sino que debe forzar al individuo a buscar no sólo la expresión sino en la composición, elementos que permitan una obra de lectura universal. (Consuegra, 1982, 2)

Consuegra dedicaría en 1987 un artículo en su revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico*, a los *Programas de diseño*, recogiendo su experiencia como par evaluador y asesor del ICFES –

institución oficial encargada de otorgar las licencias de apertura y funcionamiento de los programas de estudio– y también como miembro del Comité Asesor del programa de Diseño Gráfico en la Universidad Nacional de Colombia. Allí sintetiza su postura con respecto a la enseñanza del Diseño Gráfico y sobre el enfoque y estructura de los programas curriculares.

El Diseñador Gráfico debe, como cualquier profesional, realizar una serie de estudios mezcla de teoría y práctica, de humanidades y expresión, de concepto y lenguaje, que le habiliten para la realización de trabajos que se relacionan con la síntesis visual, con el ordenamiento de códigos visuales, con la ilustración como lenguaje, con el diseño editorial, con la narración gráfica, con la fotografía como medio de comunicación, con la investigación estética en beneficio de nuevos lenguajes, con la transmisión de conocimientos mediante la pedagogía.

(Consuegra, 1987b, 14)

Además de insistir en plantear un programa de Diseño Gráfico como un ámbito diferenciado de las artes, con autonomía y metodologías pedagógicas propias, resalta también la importancia de que exista una adecuada y estratégica articulación con las humanidades:

Dentro de los programas vigentes en el país, se encuentran varios problemas tanto de concepto como de contenido. Por un lado es necesario clarificar los términos para que no se siga ubicando el Diseño Gráfico como un lenguaje cuya relación con otras disciplinas plásticas como pintura, dibujo, fotografía, cine, etc. [...] Por otro lado, es necesario que las Humanidades como Historia del Arte y del Diseño y Comunicación Visual, se reestructuren tanto la metodología como en los contenidos para que participen de manera positiva a clarificar el entorno tanto histórico como cultural. (Consuegra, 1987b, 14)

Para Consuegra fue siempre importante incentivar el ejercicio del Diseño Gráfico más allá de la práctica del oficio, invitando a sus estudiantes y colegas a emprender iniciativas y proyectos propios y de alguna manera plantear la inquietud por la investigación, que en su caso la denominó como “investigación estética”. Al respecto enfatiza:

Finalmente se añora en todos los programas existentes, la insistencia por la investigación estética, por marcar pautas que induzcan al futuro diseñador a dedicar lo mejor de su conocimiento a obras que permitan cimentar las nociones que tenemos de la imagen, su estructuración dentro de los cánones establecidos por el diseño y la búsqueda de nuevos vocabularios en beneficio de la comunicación y por ende, del mundo editorial. (Consuegra, 1987b, 14)

Ninguna de las propuestas de David Consuegra fueron implementadas integralmente, pero muchos aspectos fueron considerados particularmente en la organización de los talleres y el desarrollo del *Trabajo final*, el cual tuvo a su cargo hasta finales de 1990. Su insistencia en formular una estructura curricular alrededor del Diseño Gráfico, fue recogida en la reforma de los planes de estudio que se implementó en 1992, en la cual se logró independencia de la orientación plástica determinada por parte del Departamento de Bellas Artes y del Departamento de Expresión –antes Departamento de Dibujo–. La disminución de las asignaturas propias de las Bellas Artes fue sensible, fortaleciéndose el taller y la comunicación visual como ejes principales del plan de estudios.

1.5. El taller como práctica pedagógica

Dicken Castro menciona que fue asistente, en 1948, del arquitecto colombiano Álvaro Ortega en el Taller de Diseño Básico impartido para el programa de Arquitectura de la recién fundada Universidad de los Andes. Ortega nació en 1920 y fue uno de los arquitectos propulsores del movimiento moderno en Colombia en los años 40 y 50. Introdujo también el uso de nuevos materiales y técnicas constructivas como el cemento y el concreto. Estudió con Walter Gropius en la Universidad de Harvard en los Estados Unidos y su regreso en 1948 fue designado como profesor del Taller de Diseño Básico, considerando su conocimiento del curso de la Bauhaus, sobre el cual se desarrolló el taller y del que se tiene referencia como una de las primeras aproximaciones a la noción moderna de diseño en Colombia. Igual menciona Dicken Castro, que Ortega propuso también vincular a la Universidad de Los Andes a Josef Albers, quien acababa de retirarse por jubilación de la Universidad de Yale, iniciativa que no fue posible considerando la avanzada edad del maestro de la *Bauhaus*.

A finales de los años sesenta se tiene referencia del desarrollo del *Taller Básico* común a los programas de Artes Plásticas y Arquitectura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, el cual fue impartido por Dicken Castro, Bernardo Salcedo, Carlos Rojas, Antonio Grass y en un momento dado, David Consuegra. El curso se planteaba como un proceso que se inicia desde una aproximación abstracta de las nociones de punto, línea, plano, volumen, forma, color y principios de estructuras constructivas y de composición, a partir del análisis

formal de lo que se denominó “elemento natural”, esto es, tomar como pretexto una fruta, un animal o un objeto, el cual se analizaba desde la perspectiva de los elementos mencionados a partir de lo cual se surtía un ejercicio de abstracción, síntesis y reconfiguración formal, para de allí hacer propuestas arquitectónicas, de objetos industriales o propuestas gráficas. Este ejercicio se dividió posteriormente en dos niveles; diseño bidimensional, más asociado con la gráfica, y diseño tridimensional asociado con la producción de objetos escultóricos, algunas veces objetos utilitarios o propuestas arquitectónicas.

Consuegra tuvo conocimiento de los principios pedagógicos de los cursos de la *Bauhaus*, tanto en la Universidad de Boston como en la Universidad de Yale, pues dichas instituciones contaron con varios arquitectos y diseñadores europeos que emigraron a los Estados Unidos huyendo de la Segunda Guerra Mundial. Sin que lo mencionara expresamente, su discurso sobre la noción de diseño asociado al lenguaje de las formas básicas y a la síntesis visual se derivaba de estos modelos. En rigor, la introducción de la noción de diseño se dio por vía del contacto de los pioneros con las escuelas norteamericanas y europeas de los años cincuenta.

No existen referencia expresa por parte de Dicken Castro o David Consuegra en los años sesenta y setenta de movimientos o escuelas de diseño que se daban sincrónicamente en el mundo. No hay por ejemplo, referencia a la Escuela de Ulm, o alguna conexión con los movimientos artísticos que desde los años cuarenta se daban en Argentina alrededor de la abstracción geométrica y los primeros planteamientos de diseño –industrial en particular– que ya se introducían por vía del contacto directo con artistas o diseñadores europeos, como es el caso de Max Bill (1908-1994) –pintor, escultor, diseñador industrial y gráfico alemán egresado de la *Bauhaus* y primer director de la Escuela de Ulm–, quien visita a Brasil y Argentina en la década del cincuenta. No se hace referencia tampoco de Tomas Maldonado (1922) vanguardista artista y diseñador argentino que se inició formando parte de los movimientos de la abstracción geométrica y arte concreto en Argentina en los años cuarenta y luego como pionero y promotor del Diseño Industrial y Gráfico en América Latina, como quiera que fue Director de la Escuela de Ulm en la década del sesenta, en reemplazo de Max Bill. Tampoco se tiene referencia de un contacto con el movimiento de abstracción geométrica en Venezuela entre los años sesenta y ochenta, que promovió la inserción del Diseño Gráfico e Industrial en ese país.

La paradójica falta de comunicación entre los países latinoamericanos y más bien su contacto directo con los centros del poder de los Estados Unidos y Europa tiene en el fenómeno de instauración del diseño, un ejemplo bien elocuente. Todas estas referentes llegarían al Diseño Gráfico en los años setenta y ochenta, por vía de los arquitectos y primeros diseñadores industriales, y la llegada de los primeros textos de diseño, particularmente los traducidos por la Editorial Gustavo Gili, que permitió conocer a los más importantes artistas, diseñadores y sobre todo teóricos, representantes del estilo moderno europeo de los años cincuenta y sesenta como Josef Müller Brockmann, Bruno Munari, Otl Aicher, Max Bill, Karl Gerstner, Armin Hoffmann, Adrian Frutiger o Wucius Wong, entre otros.



Ejemplos de pinturas y diseños de Max Bill y Tomas Maldonado.

El esquema del curso de Diseño Básico a partir del “elemento natural” se mantendría para Diseño Gráfico como asignatura inicial compartida con los programas de artes plásticas, desde la década del setenta y ochenta, y en cierta medida es todavía vigente. El profesor Luis Fernando Robles, artista plástico formado en la Escuela de Bellas Artes y considerado uno de los primeros pintores abstractos, quien tuvo a cargo el curso de Diseño Básico en los ochenta, reemplazó el “elemento natural” por la selección de una pieza de orfebrería de una cultura indígena de la colección del Museo del Oro, lo cual se articulaba con las investigaciones que desarrollaba en ese momento el pintor Antonio Grass sobre el Diseño Precolombino, y se aplicó en otras instituciones académicas como la Universidad Jorge Tadeo Lozano, como cursos de Diseño Básico.

David Consuegra en su propuesta de reforma curricular de 1982, considera dos cursos iniciales de Diseño Básico comunes con los programas de Arquitectura y Artes Plásticas, el primero dedicado al diseño bidimensional –el cual ilustra con ejemplos tomados del texto

Diseño bi y tridimensional del diseñador oriental radicado en los Estados Unidos Wucius Wong–, y el segundo al diseño tridimensional; del primero menciona:

Con base en los planteamientos generales de la educación básica compartida, el Diseño Básico debe no sólo introducir al alumno a los elementos esenciales del análisis, si no a entender claramente su actitud mental respecto al producto de dicho análisis. No basta con llevar al alumno a través de una serie de experiencias que le permitan entrever qué es forma, contenido, estructura, sino que le proporcionen los elementos necesarios para discernir hasta donde sea posible el por qué y para qué de esas experiencias [...] y así pueda visualizar desde las bases que lo hará, después del básico, un pintor, un arquitecto o un diseñador.

(Consuegra, 1982, 5)

Posterior a estos dos, propone un curso de Diseño Gráfico Básico con el objeto de:

Efectuar los ajustes necesarios entre un enfoque general y un enfoque particular con el beneficio de que los esquemas básicos formales sean esta vez aplicables a un contexto de función en relación con la comunicación. (Consuegra, 1982, 6)



Páginas de la *Propuesta de reforma del plan de estudios de Diseño Gráfico*, en las que se consignan los contenidos de los cursos de Diseño Básico 1 y 2 y Diseño gráfico básico.

Otras de las iniciativas pedagógicas importantes de David Consuegra, fue su propuesta del taller final, que corresponde al *Trabajo de Grado*, el cual tuvo a su cargo hasta finales de los años ochenta.

Es realmente difícil concretar toda la enseñanza y práctica del diseño a un sólo proyecto, así como esperar que éste sea un total exponente del conocimiento de un alumno. Pero de una u otra manera, es importante que el estudiante aúna esfuerzos alrededor de un total que sintetice investigación y expresión, diseño y diagramación, conocimientos de la imagen y la

tipografía y que de alguna manera sea un conjunto armónico que pueda valorarse más por su totalidad que por particularidades.

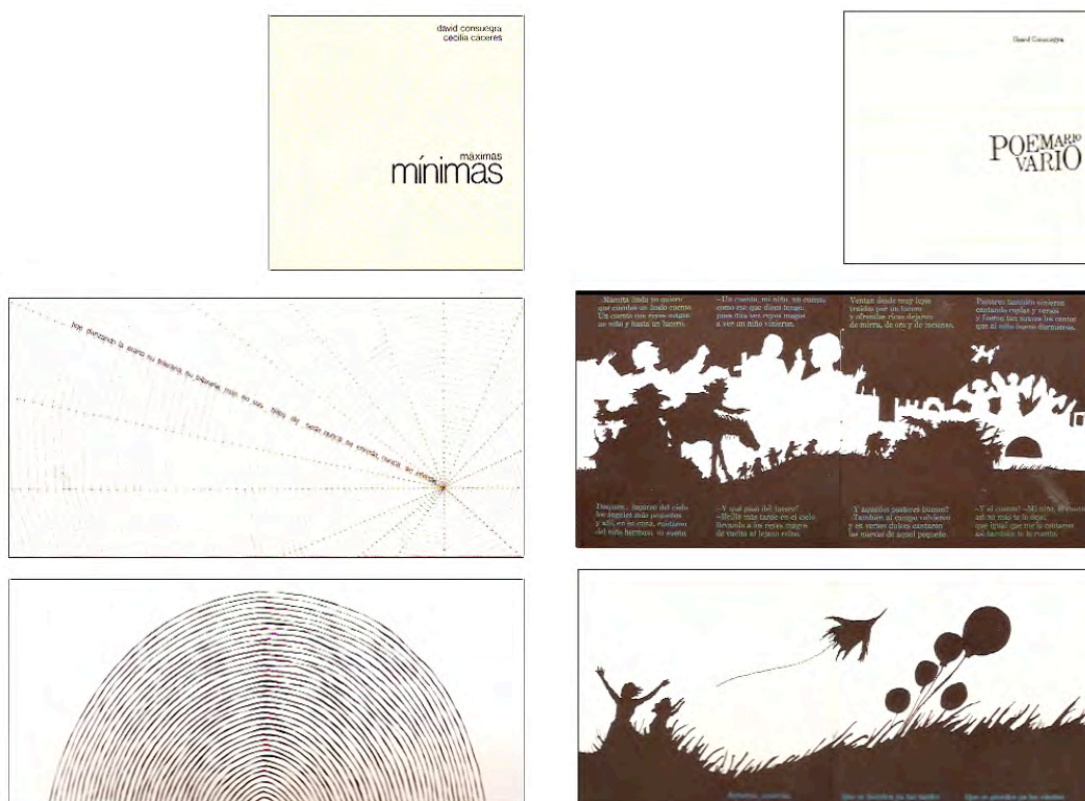
Dentro de estos parámetros es muy aconsejable el **libro** pues reúne diseño de portada, logotipo del título, marca de la colección a que pueda pertenecer, compaginación del contenido imagen-texto, escogencia de los escritos, realización de las imágenes, [...] selección de la tipografía, número de obras e ilustraciones que comprenderá el total [...] la forma sugerida está circunscrita a la de un libro con un tamaño y páginas específicos (23x24 cm y 28 páginas).^(Consuegra, 1982, 10)

Se trata de desarrollar un libro de formato cuadrado correspondiente a una fracción regular del pliego 100 x 70 cm, esquema de producción que Consuegra empleó para todos sus productos editoriales, profesionales y académicos desde 1963. En este caso el doceavo de pliego, es el que más utilizó –en algunas ocasiones utilizó fracciones más pequeñas múltiplo de veinticuatro (17 x 16 cm) como la usada en la revista *Nova*, o mayor, un noveno de pliego (28 x 28 cm) formato de la revista *Artefacto* de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia–. El criterio siempre fue utilizar el cuadrado como proporción base, noción que se asociaba con su postura de partir de las formas básicas, a esta forma le dedicaría el libro *En busca del cuadrado* (1992), una compilación de los usos del cuadrado en la vida cotidiana, la ciencia, el arte, la arquitectura y el diseño.

Uno de los ejemplos más significativos de los resultados de este taller final, fueron los libros *Poemario Vario* y *Máximas y Mínimas*, el primero diseño del estudiante Marco Aurelio Cárdenas –actualmente profesor del programa de Diseño Gráfico– y el segundo de Cecilia Cáceres –quien luego realizaría una importante obra como ilustradora–, ambos realizados en 1982. Los estudiantes produjeron libros ilustrados basados en poemas para niños escritos por David Consuegra y que correspondían también a su propuesta pedagógica para la educación temprana que desarrolló desde su llegada a Colombia. Estos fueron concebidos como parte de una colección que denominó *Máxima y mínimas* y fueron presentados en ese año en la Feria Exposición del libro en Leipzig, Alemania Oriental. No se tiene referencia de otros títulos, pero sin duda, los libros infantiles publicados y presentados por Consuegra en el Primer Salón OP de Diseño Gráfico realizado en 1983, *El Mundo de los colores* y *Una vez tres veces*, son parte de

esta serie. Escritos y diseñados en primera versión en los sesenta, disponen de los mismos parámetros editoriales, de diseño, diagramación y producción. En carta dirigida al Consejo de la Facultad de Artes en abril 12 de 1982, en la cual presenta las dos publicaciones, manifiesta:

Ellas fructifican el esfuerzo de varios años en busca de la forma de presentar obras cortas y amalgamando los criterios de texto e ilustración como un total indivisible. Como el título lo expresa, las obras están realizadas mediante la utilización de un sólo pliego y eludiendo los inmensos costos que se exigen en las encuadernaciones con pasta dura. Las obras, como ustedes lo podrán apreciar, son el producto del proyecto final de la Carrera de Diseño Gráfico plasmados en la clase que dirijo.



Portada y páginas interiores de los libros y trabajos de grado *Máximas y mínimas* y *Poemario Vario*. 1982

En el caso de estos dos títulos, la edición e impresión fue financiada por el propio Consuegra asociada con la participación en el evento internacional, por lo que no era una iniciativa sostenible, muy pocos proyectos llegaron a ser impresos, en general llegaban al estado

de prototipo y algunos estudiantes hicieron pequeñas ediciones en serigrafía u otros medios de impresión.

Como se reconoce por la situación expuesta hasta aquí, la academia fue el ámbito más explícito en el cual se anunció el Diseño Gráfico en Colombia y en que se lograron resultados más evidentes y consistentes. Fue el contexto que acogió las primeras acciones y proyectos, y brindó el soporte para emprender otros de carácter editorial y profesional. Si bien en el caso del Diseño Gráfico existen antecedentes de formación desde el siglo XIX y estos oficios eran reconocidos en el ámbito editorial y publicitario, la inserción y reconocimiento social del Diseño Gráfico como una profesión y más aún, como una disciplina, no fue, ni es un asunto fácil. Los preceptos con los que fue anunciado, eran en estricto académicos y algo difusos para ser comprendidos en un contexto en el que difícilmente, –y aún hoy– se diferencia de la práctica de un oficio. Sobre este aspecto y expuesto a manera de conclusión, el arquitecto y diseñador Jaime Franky Rodríguez expresa:

Aunque el diseño nació en el país en torno al producto manufacturado y de comunicación visual, éstos operaron como fachada y ocultaron una propuesta de mucha mayor ambición y alcance realizada por los pioneros del diseño en Colombia; el diseño nació como una apuesta por modernizar el sector empresarial, por contribuir a introducir las ideas modernas en el pensamiento y la cultura presentes en el aparato productivo colombiano, o bien como una apuesta por introducir la cultura del proyecto en la cultura colombiana.

Ahora bien, los imaginarios de la empresa colombiana y los imaginarios de los diseñadores han sido, aun cuando cada vez menos, imaginarios diferentes. Se debe entender el diseño [...] como hijo de la modernidad y reconocer a la cultura colombiana (y dentro de ella la cultura empresarial) como una cultura fundamentada en la tradición. ^(Franky, 2008, 89)

Ciertamente existe distancia entre la formación académica del Diseño Gráfico y la dinámica del sector productivo. Esto tiene que ver en gran medida, con la persistencia de la visión y articulación con el arte, en contra de las dinámicas que insisten en entender el Diseño Gráfico asociado con lo sistemático y proyectual, articulado con la industria, la tecnología y con la misma reflexión teórica, estado de cosas que David Consuegra se empeñó en resaltar y aún no se resuelven.

2. Publicar

público, ca.

(Del lat. *publicus*).

1. Notorio, patente, manifiesto, visto o sabido por todos.

publicar.

(Del lat. *publicāre*).

1. Hacer notorio o patente, por televisión, radio, periódicos o por otros medios, algo que se quiere hacer llegar a noticia de todos.
2. Hacer patente y manifiesto al público algo. Publicar la sentencia.
3. Revelar o decir lo que estaba secreto u oculto y se debía callar.
4. [...]
5. Difundir por medio de la imprenta o de otro procedimiento cualquiera un escrito, una estampa, etc.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua.
Versión digital 2012

David Consuegra y Dicken Castro utilizaron la estrategia de publicar para dar a conocer su trabajo profesional y consolidar un reconocimiento social como pioneros y representantes del Diseño Gráfico en Colombia. Se resaltan en este capítulo, aquellas iniciativas editoriales en las cuales fue expresa la intención de dejar plasmado un pensamiento, una teoría y una historia, en rigor, las bases disciplinares sobre las cuales se debía fundamentar la nueva profesión.

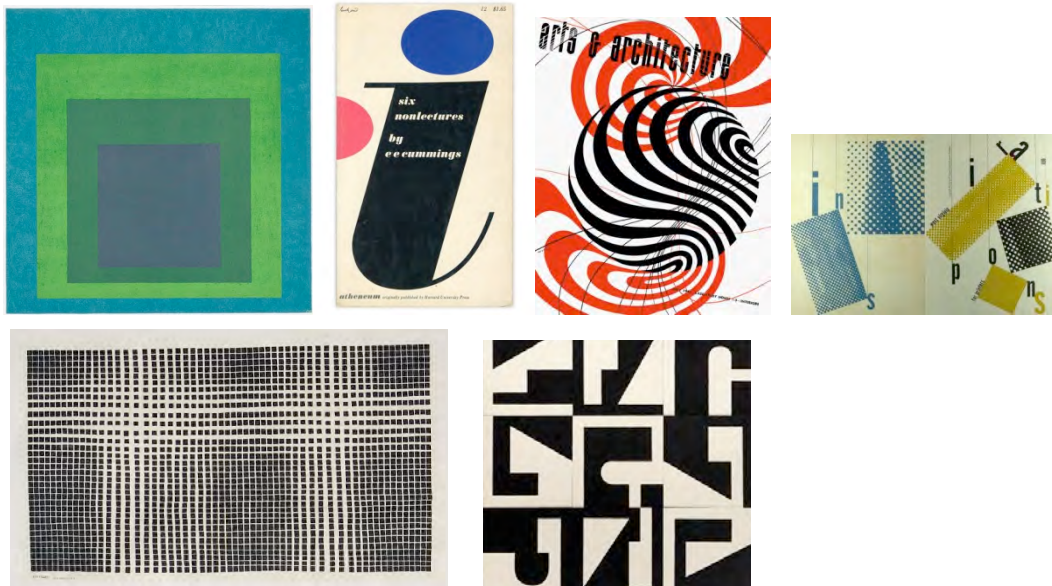
2.1. *De marcas y símbolos.* Instauración de principios y métodos.



De marcas y símbolos fue la tesis de David Consuegra para optar al título de posgrado en *Yale School of Arts* el cual cursó entre 1961 y 1963, el programa fue creado por Josef Albers – quien fue profesor de la Bauhaus–, en 1950. El diseñador gráfico colombiano Camilo Umaña, quien indagó sobre esta etapa formativa de Consuegra en Yale, menciona que Albers creó el Departamento de Diseño ^(Umaña, 2010, 123), como parte de las innovaciones que introdujo en la

Escuela de Bellas Artes de dicha institución. A comienzos de los años sesenta, el departamento contaba con una nómina destacada de profesores y profesionales del Diseño Gráfico y las Artes, muchos de ellos inmigrantes europeos pertenecientes y promotores de la escuela moderna, el estilo internacional, la escuela suiza y la Bauhaus. A dos de ellos en particular, dedica la tesis a “**Arthur Hoener**, de quien aprendí la expresión. A **Norman Ives**, por quien llegué a la forma.” (Consuegra, 1976, 76)

Camilo Umaña, al respecto del programa que cursó Consuegra (Umaña, 2010, p 123), cita de una entrevista a Hoyt, docente de la Universidad de Yale: “*Los estudiantes tomaban cursos de tipografía, impresión y libros de arte dictados por una constelación nacional e internacional de notables de la Escuela...El nuevo programa era riguroso, exigente y excepcionalmente efectivo*”. Basta hacer una indagación por la obra de estos conocidos diseñadores y profesores de Consuegra para reconocer los elementos sobre los cuales se fundamentaría la noción de Diseño Gráfico que promulgaría a su regreso a Colombia.



Trabajos de algunos profesores del posgrado en la Universidad de Yale.

En su orden: Josef Albers, Paul Rand, Herbert Matter, Bradbury Thompson, abajo, Arthur Hoener y Norman Ives.

La tesis de Consuegra, menciona el diseñador Camilo Umaña:

[...] consistió en el estudio de la marca y la ejecución de decenas de ellas. El derroche de talento desplegado en esta tesis lo llevó a ser calificada de meritoria, pero más allá de esto,

su enorme ingenio para abstraer y someter el diseño al resultado de exigentes estudios no fue en vano. El prestigio que ganó Consuegra con los años reside allí". (Umaña, 2010, 124)

Consuegra editó y publicó cuatro ediciones de la tesis, las cuales revisó y complementó sucesivamente en 1963, 1968, 1970 y 1976. Al respecto menciona Consuegra en la contra carátula del libro:

Pocas veces tiene el autor la oportunidad de crear una obra con aspectos tan vivos que no sólo le exija las consabidas correcciones y ampliaciones sino que en cada edición necesite una presentación visual diferente y una diagramación acorde con su nuevo contenido. La tesis se concibe –por lo general- para optar un título, pero el autor mismo parece denegar de ella por razones un tanto confusas, ya que pasado un lapso, rara vez vuelve a ocuparse de ella. (Consuegra, 1976)

El libro está publicado en inglés y español *On trademarks. De marcas y símbolos: David Consuegra*, y lo complementa en la portadilla con: *Una tesis*. A pesar del énfasis del posgrado en el oficio y la creación gráfica, ésta es una tesis en esencia teórica, estructurada como un texto de referencia; al respecto otro descriptor de la portadilla no puede ser más elocuente de la pretensión del autor: *El vocabulario completo del diseñador gráfico*. Menciona Consuegra en el texto de presentación de la contraportada:

De Marcas y símbolos fue concebida como una obra de consulta y como tal ofrece al diseñador joven y al diseñador maduro una guía en la creación y un manual más en la terminología del Diseño Gráfico. Es una obra recomendable no sólo para el estudioso sino para quien busca como fin último el deleite en la concepción plástica. (Consuegra, 1976, 76)

Este interés y pasión por los libros y en particular por los textos de referencia — diccionarios, glosarios, compilaciones temáticas, biografías, historias— acompañaría a Consuegra durante toda su vida profesional y académica, y para ello, además de conformar una especializada biblioteca, emprendería por su propio riesgo, varios proyectos editoriales, como se verá más adelante.

Ahora bien, entendida la pretensión teórica, es necesario resaltar que no se trata de una construcción textual extensa y rigurosamente elaborada. Se trata más bien, de abordar diversos tópicos fundamentales de la nueva disciplina del Diseño Gráfico mediante la compilación de

reflexiones, apuntes, aproximaciones, citas, referentes visuales, glosario, y algunas veces, opiniones o comentarios anecdóticos, que por lo general no superan un párrafo. Se plantea, en un lenguaje canónico muy propio del autor, la noción de lo gráfico asociado a la síntesis, a la abstracción, al uso de las formas básicas como conformadoras de un lenguaje. Al inicio, y a manera de introducción menciona:

Los mismos medios de comunicación masiva [...] exigen tal austeridad en los elementos que deben constituir un símbolo visual que el auténtico diseñador gráfico se ve en la necesidad de trascender los límites de la abstracción y retener, dentro de la imagen, los móviles que lo impulsaron a darle tal apariencia para que, ella, de escasas dimensiones y color reemplace en segundos aquello que ha tomado tanto tiempo en ser transmitido a nivel personal y aún más a nivel de empresa. ^(Consuegra, 1976, 3)

y más adelante reafirma:

[...] una y otra vez, a lo largo de este libro, hemos insistido en un hecho irrefutable: sólo ante la imagen directa sea ésta real, virtual o transcrita, el individuo reduce a un mínimo las ideas que de algo tiene o ha tenido. Y en el caso del artista o del diseñador gráfico, sólo ante la huella que deja un instrumento sobre una superficie es que se puede decir: así debe ser la línea, o, en cambio de línea debe usarse un trazo, o, en cambio de una figura lineal, una figura plana. ^(Consuegra, 1976, 9)

y concluye este párrafo con una sentencia que Consuegra recurrentemente utilizó como síntesis de su pensamiento:

*Porque el ojo vio,
el pensamiento se estructura a partir de la imagen y no de la idea.*

No resulta fácil asociar las premisas teóricas o incluso filosóficas que están detrás de estos argumentos –de hecho el libro no contiene citas, ni referencias bibliográficas– pero en sus clases, citaba frecuentemente las teorías de la Gestalt y los referentes propios de la escuela moderna y en particular, la de sus profesores en Norteamérica. Para ilustrar e insistir en este aspecto, en una de las páginas muestra un conjunto de etiquetas de jabones resueltas con la estética propia de la publicidad de la época –desde el comienzo la noción de Diseño Gráfico se opuso a la gráfica publicitaria– y los contrasta con una selección de símbolos medievales

tomada de la compilación hecha por el diseñador y calígrafo alemán Rudolf Koch (1876-1934) en el *Libro de los símbolos*. En alusión a la escritura, como expresión máxima de la síntesis de la imagen, enfatiza:

Quando el hombre se enfrentó con la necesidad de comunicar se maravilló ante la huella de su pie y la impresión dirigida de sus dedos sobre la arena blanda. Pero al querer dar testimonio, entrevió que las limitaciones propias del lenguaje eran demasiadas y los términos eran incoherentes. Fue un proceso lento de simplificar imágenes, de intercambiar las formas, de enriquecer las estructuras. Fue un proceso de dejar – voluntariamente– que el trazo adquiriera fuerza por sí mismo y predominara sobre la imagen hasta convertir en símbolo de un sonido.

Al final concluye:

la imagen para ser legible, como tal, no necesita ser naturalista, puede también ser un simple grafismo. (Consuegra, 1976, 13)

A pesar de que durante el texto se hace referencia constante a la articulación con conceptos y técnicas de otras disciplinas de la ciencia y del arte, el Diseño Gráfico se proclama como una disciplina con un corpus propio. Una de las premisas que también se convertiría en batalla constante para Consuegra, es la diferenciación con el arte y los artistas:

Si la obra del diseñador gráfico difiere de la de otros artistas en su apariencia, también difiere en su razón de ser. La lucha del artista tiene como fin lograr una individualización de la obra. Para el diseñador en alejarla de sí... La obra del diseñador no se integra en función de sí mismo sino de otros. (Consuegra, 1976, 17)

Insistiendo en la pretendida objetividad del diseño y su carácter como lenguaje autónomo de carácter casi científico aclara:

[...] como deducción, los elementos constitutivos de su obra deben carecer de toda cualidad afectiva, orgánica, manual. De lo contrario, ésta sería compleja e inasequible, en limitación de tiempo y espacio, a un grupo heterogéneo. Más exactamente, ese desprendimiento es la única manera de crear un vocabulario simple y elemental y por lo mismo, de mayor trascendencia y universalidad... Mientras el artista de otros universos plásticos es el creador y ejecutor de una obra de arte, el diseñador es un medio para que

ella se realice. Su individualidad residirá en que es él y no otro quien puede llevar a cabo esa síntesis visual específica. (Consuegra, 1976, 17)

Esta autonomía del diseño y su diferenciación del arte en las que Consuegra fue altamente incisivo, no lo fueron tanto en la práctica. El entorno en el cuál se validó y del cual se derivó el Diseño Gráfico fue el llamado arte moderno y en particular el arte abstracto geométrico, considerada la facción más vanguardista en la Colombia de finales de los cincuenta y comienzos de los años sesenta. Desde su formación y a su regreso a Colombia, Consuegra se relacionó con el entorno artístico, principalmente el de la academia, pero también en su práctica profesional con el recién creado Museo de Arte Moderno de Bogotá. Prácticas propias del arte, que en rigor no son propias del Diseño Gráfico, fueron sus preocupaciones constantes: la noción de la pieza gráfica como obra, la constitución de un estilo, resaltar la autoría al firmar a la manera de los artistas sus carteles, avisos o portadas o el usar espacios como la galería o el museo para proclamar su condición de pionero diseñador.

El cuerpo principal de *De marcas y símbolos* se desarrolla a manera de glosario utilizando una retícula de diagramación fija con un concepto o noción por página, en español e inglés, los que ilustra en la mayoría de casos con diseños de su autoría. En la última edición de 1976 incluye carteles, marcas y símbolos desarrollados en los años sesenta y primeros años setenta. Cada ítem se presenta sistemáticamente con una estructura editorial constituida por una frase a manera de definición, algunos párrafos de aclaraciones y comentarios, y cerrando en un tamaño de letra muy pequeña, una referencia generalmente anecdótica, de la imagen que ilustra el concepto.



Páginas tipo del libro *De marcas y símbolos*.

Una mirada a los *ítem* desarrollados da cuenta del carácter y pretensión de la tesis: *logotipo, firma, monograma, marca, marca-símbolo, símbolo y sus variantes, alegoría, escudo, bandera, divisa, signo, señal, distintivo, sigla, lema*, todos ellos términos y variantes de opciones de identificadores propios de la identidad visual y la imagen corporativa. El ejercicio es meritorio, pero evidentemente algo pretencioso, muchas definiciones no son del todo claras, algunas de ellas contradictorias o no suficientemente desarrolladas, o sencillamente, se trata de conceptos que difícilmente pueden ser acotados o definidos en una frase.

El texto aclaratorio se desarrolla en un lenguaje coloquial, que no siempre cumple su función y por el contrario propone muchas opciones de interpretación. La imagen utilizada como ilustración, no siempre es acorde con la definición, resultando más interesante la descripción, un texto en tamaño de letra extremadamente pequeño, extenso en comparación con el texto principal; en donde se describe el proceso de diseño, desde el requerimiento del cliente, las determinantes y limitaciones, los elementos conceptuales y el proceso formal considerados para abordar la solución y concluyendo con un juicio destacando y afirmando las cualidades del resultado obtenido.

En conjunto, la forma de presentar y argumentar se convertiría en el método retórico para sustentar y presentar un proyecto gráfico, tanto en el ámbito académico como en el profesional. Se busca hacer evidente que la propuesta gráfica está precedida de conocimiento previo, indagaciones y reflexiones teóricas, que el resultado final es producto de una búsqueda formal que contempló varias alternativas y un desarrollo juicioso, un proceso casi científico que garantiza lo correcto y unívoco de la solución, superando el criterio estrictamente estético. El hecho de estar ilustrados con casos conocidos en el ámbito cultural, empresarial o institucional, diseñados por Consuegra, le otorgaba mucho más credibilidad a los argumentos. Uno de los aspectos más interesantes del libro es el ilustrar los procesos al incluir apuntes de la libreta de bocetos o hacer esquemas explicativos del proceso de creación formal uno de ellos es, de hecho, el motivo de la portada.



Páginas del libro *De marcas y símbolos* en donde se destacan procesos metodológicos para el diseño de los identificadores.

Ahora bien, como ya se anotó, no siempre el texto es suficientemente riguroso, pues la intención de desarrollar conceptos y nociones se confunde con el afán de presentar su trabajo y la experiencia personal. Veamos un ejemplo de esta situación, la definición y explicación de *símbolo*:

SÍMBOLO

REPRESENTACIÓN GRÁFICA ESENCIAL DE LA APARIENCIA

Dicho de otra manera, es tomar un objeto o parte de un objeto cualquiera –sea animado o inanimado- librarlo de todos sus accidentes de color, textura y forma, y, reducirlo a una figura de dos dimensiones. Luego, transformarlo mediante el cambio de proporciones en sus trazos para que adquiera mayor valor visual y por lo mismo pueda ser utilizado como distintivo.

Hablamos de cambiar las proporciones porque si en lectura el trazo es más dominante que la línea y la figura plana más que el trazo, el total será, con estas variantes, más llamativo y de mejor retentiva. (Consuegra, 1976, 32)

Ciertamente resulta problemático comprender la anterior definición; la sucesiva explicación se concentra en el proceso puramente formal, más que en aclarar la noción misma. Resulta igualmente difícil, encontrar la diferencia con otros términos que evocan aspectos similares como símbolo-particular, símbolo-universal, logotipo o marca. Este término se ilustra con el identificador diseñado para *Inravisión*, la entidad del gobierno colombiano encargada de las telecomunicaciones. Está inspirado en un motivo precolombino, y si bien la descripción del proceso es profusa y bien interesante, parecería que este ejemplo podría también corresponder a la noción de marca. No es una cuestión de fondo, pues el recurso retórico y el contexto de lo gráfico, permiten inferir la intención por establecer categorías y diferencias, conformar un lenguaje, un léxico que le da una condición disciplinar al recién instaurado, Diseño Gráfico. Claro está, las intenciones de definir los conceptos o nociones de *idea, imagen, estilo, identidad, apariencia* resultan bien controvertibles, resultando más apropiadas las aproximaciones a términos asociados con la forma y el oficio de diseñar: *positivo, negativo, simetría, proporción, boceto, alfabeto, arte final, etc.*

Como un término más, en la página 62, aparece un primer intento por definir Diseño Gráfico:

Lenguaje escrito-pictórico que se vale de todos los medios bidimensionales para lograr que un mensaje sea claro, haciendo caso omiso del público receptor. (Consuegra, 1976, 62)

El texto aclaratorio resultaría bien necesario, pero en él no se aborda el problema de fondo, pues se recurre a establecer las diferencias con el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía y de manera categórica, con la publicidad. Por la vía de la negación y la comparación, lo único que quedaría claro de la definición de Diseño Gráfico, está en la función y los fines, pues reconociendo que utilizan los mismos elementos afirma que *“es siempre en función de los medios de comunicación y no en función del elemento plástico”*. (Consuegra, 1976, 62)

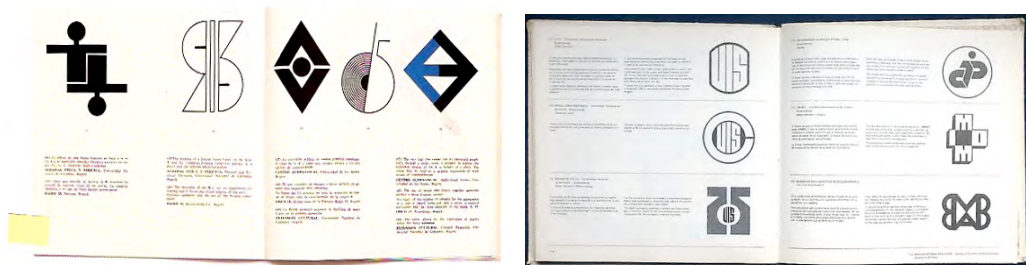
El por qué reduce el Diseño Gráfico a lo bidimensional y excluye al observador resulta bien inquietante, y podría explicarse por la noción de autonomía de la forma y el valor intrínseco que se le da, al entenderse como un lenguaje, principios que pregonaban muchos de los movimientos y artistas modernos adeptos a la abstracción geométrica y a las teorías y métodos que se desarrollaron en escuelas como la *Bauhaus* y las escuelas suizas y que se

promulgaron en las universidades norteamericanas por parte de los artistas y diseñadores europeos que escaparon a la Segunda Guerra Mundial.

La última parte del libro, y en particular en esta edición de 1976, está dedicada a presentar, a manera de catálogo razonado, una serie de distintivos, marcas y símbolos diseñados para instituciones y empresas colombianas y especialmente del Departamento de Santander, dado que Consuegra se radicó allí desde 1968 hasta 1976. En total el libro registra unos 140 distintivos diseñados entre 1960 y 1975, muchos de ellos para instituciones de amplio reconocimiento nacional. Éstas se pueden clasificar de manera genérica en dos grandes grupos: marcas y símbolos basados en formas y estructuras geométricas que parten, por lo general, de las letras iniciales de la denominación de la empresa o institución en donde la modulación, la repetición y principalmente la simetría, actúan como fórmula.

El otro grupo proviene del trazo caligráfico y espontáneo, que si bien no escapa a la estructura geométrica, da licencia a la expresión y espontaneidad propias de la escritura. En ambos, la síntesis formal y la simplicidad son atributos constantemente realzados en los descriptores y calificados con adjetivos que se asocian con un juicio del gusto: sobrio, elegante, armónico. Menciona por ejemplo al describir sus diseños:

La sola simplificación a silueta de un objeto tridimensional es suficiente para crear un símbolo. Sin embargo son sus proporciones las que determinan la calidad del mismo como imagen plástica [...] el total es sencillo y la armonía entre inicial y forma, entre nombre y contenido, resulta por demás compleja [...] el cambio de proporción entre las dos mitades clarificó la diferencia entre letra e imagen y dio armonía al total [...] el dibujo en la línea evitó la pesadez visual de las partes en bien de un total armónico y elegante (Consuegra, 1976, 70-134)



Libro *De marcas y símbolos* edición de 1970 y edición de 1976, en donde se ilustran y presentan identificadores diseñados por David Consuegra.

La estructura y el esquema editorial con la que se elaboró esta tesis, la utilizará Consuegra en adelante. Se trata de un método basado en reseñas producto de su curiosidad e interés por las indagaciones bibliográficas y de las anotaciones que al respecto realizaba, las cuáles catalogaba sistemáticamente y consignaba, acompañadas generalmente de imágenes fotocopiadas o dibujadas, en una especie de “corte y pegue” permanente, trabajo que llegó a ser altamente dispendioso, pero que le permitía trabajar en varios temas al tiempo, o posteriormente, retomarlos, para ampliar y reeditar, temas por los cuales se apasionaba incluso de manera obsesiva, lo cual permite entender lo profuso de su obra editorial y lo quijotesco de sus empresas.

A este esquema de compilaciones gráficas comentadas con un sentido estrictamente didáctico, pertenecen una serie publicaciones, que desarrolló y retomó frecuentemente, destacando al diseñador autor o resaltando proyectos u obras reconocidas como hitos y que por lo general también ilustraba con trabajos propios, temas como el diseño tipográfico, las marcas y los símbolos, la historia del Diseño Gráfico y la Ilustración. Se trata de libros o revistas como *Graphica et lettera* (1975), la serie *Temas de consulta* (1979-1982) cuatro fascículos titulados *El diseño tipográfico*, *el ABC en el diseño de marcas*, *Origami-el arte del doblar* y *El libro de los signos*, el libro *ABC de las marcas mundiales* (1988), la serie de siete revistas *Teoría y práctica del diseño gráfico* (1982-1987), *En busca del Cuadrado* (1992), *Comic otra visión* (1994), *Hermann Zapf, calígrafo, diseñador y tipógrafo* (1996), estos dos últimos, producto de exposiciones en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, el libro *American Type, Design & Designer* (2004) un homenaje al diseño norteamericano publicado en inglés por la editorial Alworth Press y la publicación póstuma, *El lenguaje del cartel, el cartel como fin y como medio* (2006).

Entre 1990 y 1996, Consuegra se dedicó exclusivamente, en calidad de investigador en la Universidad Nacional de Colombia, al desarrollo de un proyecto bastante ambicioso que partía de los intereses, premisas, temas y metodología planteadas en su tesis de posgrado y sobre la cual, como ya vimos, insistió durante muchos años: la elaboración del *Diccionario del Diseño Gráfico*, proyecto en el cuál, en estricto orden alfabético, avanzó con un buen número de

acepciones que, a manera de diccionario temático ilustrado, pretendían abarcar el léxico y el universo de conocimientos de los cuales debería disponer el diseñador gráfico.

El objetivo, y así lo manifestaba en su momento, era superar el estado de ambigüedad en el lenguaje y los conceptos que los diseñadores empleaban en la práctica profesional y el entorno académicos, comprendía desde aspectos filosóficos, hasta aspectos puramente técnicos. El proyecto no avanzó, pues los profundos cambios y expansiones en la concepción y el ejercicio de la disciplina y la profesión, ya se alejaban de muchos de los conceptos, definiciones y métodos modernos, el cambio en los procesos y herramientas de producción hacía obsoleto insistir en algunos temas y acepciones; pero en definitiva el cambio de paradigma en la producción y acceso a los textos de referencia generado por la sistematización y la aparición de aplicaciones como enciclopedias y diccionarios en formato multimedia para consulta en pantalla y las primeras presencias de *Internet*, lo hacían ya en ese momento, un proyecto poco pertinente como una edición impresa convencional.

A comienzos de los años sesenta y más aún en Colombia, apenas se hacía referencia a una profesión denominada Diseño Gráfico, así que la intención de profeta y pionero de este joven David Consuegra en 1963, es altamente meritoria. *De marcas y símbolos* fue, durante las décadas del sesenta y setenta, uno de los textos base para el descubrimiento y enseñanza de la teoría del Diseño Gráfico en Colombia. Consuegra, en su papel de editor y docente se empeñó en ello. El emotivo testimonio del diseñador y publicista colombiano Carlos Duque lo ilustra:

Un buen día de 1966 (un día realmente especial) apareció en Cali un señor David Consuegra, con un maletín lleno de libros. No se trataba, como lo pensé en el primer instante, de un vendedor de enciclopedias... Para mi sorpresa y alegría, era un diseñador gráfico. En realidad era el primer diseñador gráfico de carne y hueso que yo conocí... Traía en su maletín un libro editado por él mismo: *De marcas y símbolos*. Por primera vez en mi vida escuché la palabra marca para definir lo que yo señalaba como logotipo a secas. Debo confesar que a partir de ese día, y de aquel libro, mi vida cambió. Fue a través de esa publicación como pude sumergirme en el tema del Diseño Gráfico como la sensación de visitar el templo, pero guiado por la mano del maestro, del brujo. Me marcó, como ha marcado cientos de empresas y entidades por medio de sus diseños. (Carbonell, 2007, 7)

2.2. Revista *Nova* 1964-1967



El primer número de la revista *Nova* se publicó en junio de 1964. Su editor, David Consuegra, la concibió como una revista de Arte y Literatura. Se publicaron seis números, los dos últimos agrupados en un sólo volumen en 1967. Su intención y visión es amplia e integradora de la cultura, las artes e incluso las ciencias: Literatura, Cine, Arquitectura, ciudad, Artes plásticas, Música, Política y Diseño Gráfico. A pesar de su corta e irregular circulación, da buena cuenta del interés y del estado de la discusión cultural del momento.

Los dos primeros números de *Nova*, ambos en 1964, se conformaron en gran medida a partir de traducciones o artículos tomados de otras publicaciones. Es sensible la presencia de autores extranjeros y se reconoce un interés particular por el Cine y la Literatura. Su última edición agrupó los números 5 y 6. Fue una edición especial dedicada sólo a la publicación de cuentos participantes en un concurso convocado por la revista y del cual fueron jurados, Marta Traba y Luis Vidales por lo que, en rigor, la revista como tal la constituye la edición 1 a la 4. En el carácter de la revista, cabe destacar la actividad de dos jóvenes intelectuales y literatos: Manuel

Hernández B., como coordinador editorial y el abogado Eduardo Galindo como codirector. Es hasta el número 3, que aparece un editorial, el cual en tono de manifiesto destaca:

Colombia es un país en lo cultural, netamente “insular”: ensimismado en valores caducos, descuidado en lo que respecta a su cultura. Incomunicado, por esfuerzos que no logran convertirse en planteamientos adecuados para la formación de una conciencia general [...] El deseo de **Nova** es realizar planteamientos que pongan de presente la necesidad de una comunicación entre quienes creen y son los protagonistas de la cultura [...] Latinoamérica es nuestro campo de acción. Más que nunca necesitamos conocernos, levantar nuestras frentes y hablar sin fronteras, comunicarnos. ^(Galindo, 1965, 7)

La revista tuvo una circulación y alcance local, por lo que su intención de una proyección latinoamericana no se concreta pues tampoco se reconoce una mirada al pensamiento o al arte de la región, la conexión tiene que ver esencialmente con la cultura norteamericana y europea.

El editorial insiste en la preocupación y necesidad por hacer más relevante el papel del intelectual y el artista en la sociedad y denunciar la falta de compromiso del estado con el fomento a la cultura, desde ese punto de vista, se propone como un espacio alternativo. El número 4 cambia su calificativo de **Arte y literatura** por el de **Arte y ciencia**:

[...] Hemos creído que sólo a través de la ciencia podemos acercarnos a la realidad, pero el mayor grado de libertad se logra sólo a través del arte en sus diferentes manifestaciones. ^(Nova, 1966, 3)

Es una decisión que no se justifica mas allá de lo anteriormente citado y no tiene en la práctica un cambio visible ni sustancial.

La intención de declararse como una revista que resaltaba el espíritu de lo joven, lo era en la realidad: su director, los artistas e intelectuales colaboradores no superaban en su mayoría los 30 años:

Nova nació con el espíritu de ser NUEVA en el sentido más amplio y profundo. Es decir, de ser siempre joven. De ahí nuestro interés en hacerla llegar a toda mano interesada en el cambio constante, dirigido a encontrar un significado más certero de nuestra cultura y un desarrollo más dinámico de ésta. ^(Nova, 1967, 3)

El componente literario y la crítica de arte merecen un análisis particular, pues constituyen parte sustancial del interés editorial: la poesía, la dramaturgia, la crítica cinematográfica, pero principalmente, el cuento corto. Otra valoración tiene que ver con la propuesta gráfica, el manejo publicitario, da cuenta y es coherente con el interés e identificación haría una noción del arte: la abstracción geométrica. Resalto en este aspecto, la secuencia de las portadas 1 a 4, con variaciones geométricas de formas básicas en particular el cuadrado.

No se puede afirmar que los artistas que se enmarcaron en la abstracción geométrica en Colombia por los años sesenta, conformaran un movimiento como tal, ni que se tratase de un grupo numeroso. Considerando los procesos que se dieron en Brasil o Argentina en los años cuarenta, es claro que la abstracción llega desfasada, por otra vía y con otras consideraciones. Sin embargo *Nova* da cuenta de un espíritu de la época en la medida que los artistas reseñados coinciden en varios aspectos sustanciales: la intención de reconocerse como renovadores del arte nacional, el desarrollar un discurso soportado en las cualidades formales y el valor de la obra en sí misma y la conformación de un lenguaje propio y autónomo. En este sentido manifiesta el artista Carlos Rojas:

Crear una obra de arte es el acto por el cual se valoran y se ordenan estéticamente los elementos constitutivos de dicha obra. Las cualidades estéticas de un objeto no se valorizan por su función si no por el objeto en sí mismo. Un artista no debe ser jamás prisionero de sí mismo, de su amaneramiento, de la sociedad o de su suceso. ^(Rojas, 1964, 35)

El interés por delimitar el mundo de la obra, de cualquier referencia con la realidad, lo anecdótico o la función social es contundente, en ese sentido, constantemente hay una referencia al *proceso* y a la conjunción de las formas como respondiendo a la reglas de un lenguaje, es lo propio de las experiencias de la abstracción y que serían recogidas como parte de la formación, los procesos en la enseñanza de la arquitectura y los nuevos diseños, industrial y gráfico. Cabe destacar que Carlos Rojas tendría por esta época una influencia importante en la renovación o creación de los programas de estudio, al incorporar la noción de *Diseño Básico* como una asignatura de sensibilización y fundamentación.

Su método consistía en partir de la observación y análisis de un elemento natural y mediante un proceso gradual de síntesis y abstracción, proponer diferentes variaciones, expresiones mínimas de forma y color. Al respecto aclara en uno de los artículos:

[...] no hay que confundir abstracción con no figuración ya que la **abstracción** es la simplificación más completa de un objeto o forma natural y la **no figuración** es la expresión física de un problema en la cual no toman parte elementos naturales o abstracciones sino relaciones puras de elementos no naturales.

Para Rojas, los elementos son las formas básicas y los criterios de organización: la geometría:

[...] crear sensaciones nuevas que siguen siendo cuadrados, rectángulos, círculos en una realidad constante. Buscar espacios y definirlos. Una forma que entra definiendo otras superficies, otra cuyos detalles son texturas y figuración... descomponer las formas naturales en formas geométricas sin destruir la forma primaria son parte del trabajo que me impongo en mi propia obra y llegar a obtener el resultado deseado, la mejor de las satisfacciones. La verdad comienza cuando se deja de atender a lo que no se ha hecho y se recibe de la propia obra una energía más fuerte que la que hemos consumido en su construcción. Entonces se presenta la conciencia de la obra y el poder de la creación. (Rojas, 1964, 35)

En este mismo sentido David Consuegra, a propósito de una exposición retrospectiva de Eduardo Ramírez Villamizar, comenta:

[...] sus elementos siendo puros y simples, son en particular más constitutivos que descriptivos y por lo tanto aptos para crear una definición visual. Es así como aunque visualizan ese concepto, no lo materializan. Permanecen en el plano de la definición: conceptual, abstracto y no de la descripción material, limitado. (Consuegra, 1964b, 43)

En otro artículo sobre el cartel, Consuegra consigna:

El diseñador debe hallar elementos simples, tales como la línea, color, figuras planas, que en conjunto formen un total lo menos complejo posible para crear así una mayor similitud a los valores encontrados. (Consuegra, 1964a, 12)

A partir de la vinculación de Consuegra con el Museo de Arte Moderno de Bogotá, las reseñas sobre arte se relacionan principalmente con las exposiciones allí desarrolladas. Resulta de particular interés la invitación que se hace a los artistas para que describan sus obras, sus intenciones, pero principalmente sus procesos. En este sentido participan Guillermo Wiedemann, Beatriz González, Eduardo Ramírez Villamizar, Juan Antonio Roda, Carlos Rojas, Santiago Cárdenas y Omar Rayo. David Consuegra, se encargaría en general de las reseñas cortas, pero cabe destacar sus ejercicios críticos, claramente mediados por un pensamiento moderno, representado en los principios de autonomía, simplicidad, síntesis y abstracción antes mencionada.

Son estas premisas de la abstracción geométrica, sobre las que Consuegra fundamentaría los conceptos de la disciplina del Diseño Gráfico. Como editor, se reserva en cada edición de *Nova*, un artículo para exponer y reflexionar sobre los conceptos y principios de la nueva disciplina, redactados en un tono pedagógico que alterna con anotaciones críticas –en general en contra de la gráfica publicitaria– e ilustrados con trabajos propios. Cada número dedica un artículo a “exponer” la nueva disciplina en diversos ámbitos: la identidad visual, el cartel, la ilustración infantil.

En el primer número de junio de 1964, publica un artículo titulado *De símbolos y marcas*, que tiene relación con su tesis de posgrado en Yale –aunque en este caso invierte el orden de las palabras– se concentra en resaltar la investigación del diseñador alemán Rudolf Koch el *Libro de los signos*. Para Consuegra la raíz del Diseño Gráfico está en la escritura y en particular, en el estado en que los signos se asocian con sonidos y conceptos abstractos, más que con objetos o eventos, como es el caso de los pictogramas:

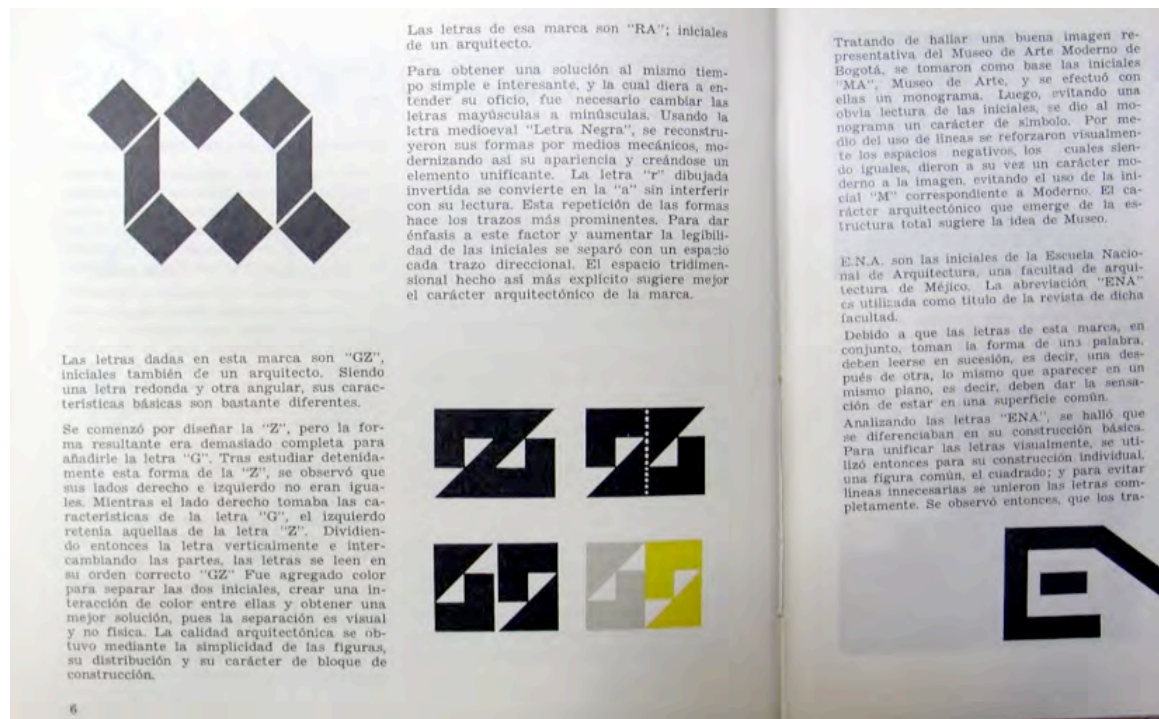
Los símbolos nacen de la necesidad de términos abstractos para sugerir un concepto o una idea, lo cual no puede sugerirse por otro medio en una forma tan simplificada, además del deseo de ganar tiempo y espacio.

Luego en su tono crítico menciona:

Muchas marcas de hoy son visualmente limitadas y no desempeñan función, a satisfacción, principalmente porque el artista olvida esos principios básicos de simplicidad y totalidad y

utiliza elementos que no siendo suficientemente aptos debilitan el total pictórico y simbólico. (Consuegra, 1964, 5)

En esta ocasión, a pesar de su insistencia sobre la diferencia entre el diseño y arte, se refiere, más que al diseñador, al artista y al espacio de la gráfica como el total pictórico. Para desarrollar esta idea, toma cuatro de sus proyectos, que parten de las iniciales de las denominaciones: la GZ de Gabriel Zárate, la RA de Reinaldo Arenas, ambos arquitectos, MAM del Museo de Arte Moderno de Bogotá y ENA de la Escuela Nacional de Arquitectura de México. En cada caso hace una descripción del proceso formal que están basados en ejercicios geométricos, con la simetría y la modulación de las partes; no escapa de todos modos, a las alusiones que los casos le demandaban, el lenguaje arquitectónico y el diseño precolombino, a pesar de su insistencia en alejarse de cualquier referente y centrarse en la condición abstracta de los caracteres del alfabeto.



Página del artículo *De símbolos y marcas*

El número 2 de *Nova* se publica en el mismo año de 1964 datada para los meses de Septiembre-Octubre. En esta ocasión publica el artículo: *El cartel como obra de arte*, tema que profesionalmente lo ocupaba en el momento. Por primera vez utiliza y de manera reiterada, el

término *diseñador gráfico*, pero le otorga al producto gráfico la condición de obra de arte, en este caso el cartel.

Los principios de simplicidad y economía que se planteaban como propios del diseño de marcas y símbolos, son también considerados como aplicables al diseño del cartel, así, estos se entienden como principios universales de la nueva disciplina del diseño gráfico:

Su necesidad rápida de comunicar un mensaje libre a un determinado público observador, le obliga a ser claro, simple y directo o al igual que legible atractivo y fácil de recordar. Entre más simples sus elementos determinantes, más compleja y exacta su determinación.

y más adelante insiste:

el cartel debe ser más objetivo que subjetivo. Que exista una mayor insistencia visual de las características de la obra que la de la opinión del diseñador.

Los principios estéticos que fundamentan la nueva disciplina se exponen categóricamente:

[...] el diseñador... debe entonces tratar de hallar a su vez elementos simples, tales como la línea, color, figuras planas, que en conjunto formen un total lo menos complejo posible para crear así una mayor similitud a los valores encontrados. Si se utilizaran elementos complejos para producir el cartel, el total sería tan difícil de analizar que se destruirían sus fines primarios. (Consuegra, 1964a, p 13)

Estos conceptos no dejan de ser bien controvertibles en el caso del cartel, pues excluye toda la tradición que lo asocia con la pintura y los diferentes movimientos y estilos de finales del siglo XIX y el siglo XX en donde la complejidad visual, narrativa e incluso técnica, estaban bien reconocidas y valoradas socialmente. Ilustra Consuegra este artículo con tres afiches de su autoría, los cuales responden a los postulados expuestos. El primero, constituido un círculo blanco sobre un fondo negro para una obra de teatro en la un centro cultural denominado Galería G25, el segundo fue realizado para la promoción de un concierto de jazz en el Centro Colombo Americano, se trata de una composición algo compleja a partir de la deconstrucción y modulación de caracteres tipográficos, éste es una adaptación de un diseño elaborado en 1962 para un concierto similar en los Estados Unidos, y el tercero, plantea una propuesta elementalmente textual con colores complementarios azul y naranja para la promoción de una

exposición del pintor Fernando Botero en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, institución a la cuál Consuegra se acababa de incorporar como diseñador.



Tres carteles publicados en 1964, con los cuales se ilustra el artículo *El cartel como obra de arte*.

La edición 3, julio a septiembre de 1965, un año después, es la más elaborada en todo sentido, en la calidad y variedad editorial de los artículos y de sus autores, en el diseño, diagramación y producción de artes gráficas considerando las técnicas de impresión del momento, en las cuales Consuegra procuraba innovar y se dedicaba con gran interés. La visión del *gráfico* es evidente, no sólo por la factura formal, lo innovador del formato o los recursos técnicos, lo es por la manera como la “*puesta en sociedad*” del Diseño Gráfico se anuncia como un componente más del escenario cultural, y en particular como una expresión propia del arte, que comparte su lenguaje, espacios y procesos:

Hemos creído conveniente diagramar nuestra revista en base al diseño gráfico, para lograr una pulcra edición, llevando a los lectores, una visión completa del arte nacional en sus diversas manifestaciones. (Galindo, 1965, 3)

En el artículo de esta edición, titulado *Comunicación gráfica* Consuegra busca dejar planteados los conceptos básicos de la nueva disciplina del Diseño Gráfico, despejar dudas y, como es ya costumbre, plantear críticas inquietudes:

Disertar sobre un tema nuevo, la Comunicación Gráfica y, particularizar sobre el mismo, entrar a examinar sus partes componentes, presenta dificultades de comprensión. Por un lado implica definir ciertos aspectos, ciertas situaciones que hasta el momento existían mal comprendidos, mal enfocados. Por otro lado presenta problemas de léxico. (Consuegra, 1965, 54-55)

Resulta inquietante, que no se refiera al nuevo territorio como *diseño gráfico*, decide reemplazar en esta ocasión la palabra *diseño* por *comunicación*, –de hecho el término no se utiliza en ningún momento–. En la introducción del artículo se resalta como en el germen de lo gráfico está la aparición de la escritura, luego los símbolos y convenciones, hasta llegar a la síntesis máxima que define la noción de lo gráfico, la confirmación del alfabeto:

El problema se soluciona en el alfabeto. Con un número reducido de símbolos fonéticos (26 en total), podemos expresar cualquier idea por nueva que sea. Es la **agrupación** de estos símbolos existentes y no la **creación** de nuevos, lo que hace factible la formación de nuevas palabras y por lo tanto la comunicación de nuevas ideas. Así, partimos del mismo principio en la Comunicación Gráfica. ^(Consuegra, 1965, 54)

Consuegra fue coherente sobre esta convicción durante toda su vida y al alfabeto dedicaría muchas de sus investigaciones y creaciones gráficas, de hecho, en el momento que planteaba estas premisas, publicó en 1964, una de su más bellas obras, el libro para niños titulado *Las veintiséis letras* que está anunciado como una edición especial de la revista *Nova* o por lo menos con su sello.



Como postulado central y resaltado gráficamente, Consuegra destaca:

Partiendo de las figuras planas básicas: el círculo, el triángulo, el rectángulo y el cuadrado y del elemento visual color. Podemos crear una organización en la cual esos elementos

adquieran en conjunto un significado particular, visualizando una imagen o un concepto y haciendo al observador participe de cualquiera de ellos. (Consuegra, 1965, 54)

El desarrollo de este concepto lo fundamenta en cuatro categorías: las figuras planas básicas, el color, la organización y la visualización. En el caso de **figuras planas** se refiere a formas bidimensionales claramente delimitadas, resalta que entre más elementales y geométricas sean, tendrán mayor capacidad de comunicación, y aclara que el uso de formas orgánicas o informales serán *afectivas*, más un *producto de la naturaleza humana*, por lo que darán un carácter más subjetivo que objetivo: *“existirá un énfasis mayor en el enfoque del artista que en la visualización de esa idea o concepto”*. (Consuegra, 1965, 55)

Cuando se refiere al **color**, lo presenta como elemento visual. Enfatiza en sus condiciones de percepción e interacción, más que en las cualidades pictóricas haciendo evidente la presencia de las teorías de Josef Albers, su profesor, a quien además dedica otro de los artículos de este número.

En **organización**, se refiere a la estructura de composición y la adecuada interacción de los elementos gráficos en el espacio, que define como *“una relación tal de los elementos que el total esté visualmente integrado”*.

En la noción de **visualización** se extiende un poco más, planteándola como un aspecto estratégico en la manera como se disponen los elementos gráficos para comunicar para lo cual propone tres formas: la **materialización** como la más simple y directa en la que el texto y la imagen están en la misma categoría y su comprensión no va más allá de lo enunciado por la imagen y el texto. Como ejemplo cita las cartillas escolares, en otras ocasiones la menciona para calificar a la gráfica publicitaria.

Otra concepto expuesto es el de la **dualidad**, y se refiere a aquella condición en la que el observador puede inferir un contenido o concepto más allá de lo formalmente expuesto, noción a la que presta mayor atención, pues es justamente la que se asocia con las estrategias de la abstracción geométrica, en la cual una forma básica permitiría al observador establecer otras nuevas relaciones con aquellas que se plantean en el texto, a partir de las evocaciones formales que sugiera. Como ejemplo, muestra y explica uno de sus diseños, se trata de una carátula para un boletín del *Instituto de Crédito Territorial*, entidad encargada de políticas públicas de

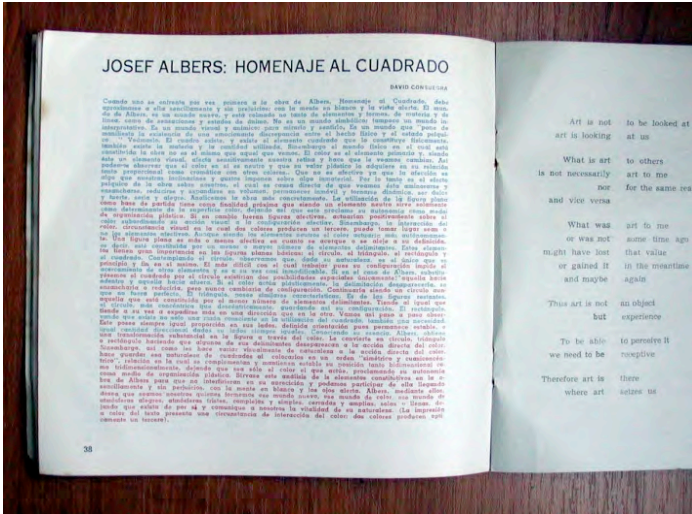
vivienda, en el que la flecha con las nociones que ésta evoca: dirección, sentido y movimiento, a la vez puede ser evocada como una casa; se complementa con el color –gris y negro– como el elemento que otorga *plasticidad y significado*.



La noción de **ilustración**, la presenta como una forma compleja con menos *pretensiones conceptuales* centrada en la descripción y la información, como ejemplo cita los mapas turísticos. Así, la noción de **dualidad**, en la cual la información visual –texto e imagen– que se le da al observador, lo incita a establecer diversas relaciones y lecturas, será un factor determinante en la manera como Consuegra entiende la esencia del diseño gráfico y del trabajo del diseñador. Esa condición se la garantizan las formas abstractas, pues las imágenes figurativas al denotar el referente, ya estarían limitando y sesgando la participación del observador. Sobre esta noción de *dualidad* es que Consuegra describe, argumenta y evalúa una propuesta de diseño gráfico, y de hecho, los textos descriptivos de sus trabajos, los referentes que destaca de otros diseñadores y la enseñanza que impartió en sus cátedras. Utilizará lo que denomina **materialización e ilustración** entendiéndolo que son formas de solución gráfica, para calificar una pieza gráfica como elemental, de menor interés y valor.

Para enfatizar lo expuesto, en este número de *Nova*, dedica a Josef Albers la portada y un artículo titulado *Homenaje al cuadrado*. Es un texto emotivo, en el que llama la atención la forma como se resuelve gráficamente, al aplicar el principio de la mezcla óptica del color, tan

intensamente elaborado por el artista alemán, intercalando en las líneas del párrafo, las dos tintas, azul y roja, para producir una tercer color violeta, este mismo principio lo aplica en el motivo de la portada.



Homenaje a Josef Albers. Nova 3, 1965.

Es un homenaje al cuadrado en la medida que fue la forma básica que escogió Albers como soporte constante de sus experimentaciones con el color, pero también porque el cuadrado fue la forma que Consuegra acogió como esencia y punto de partida para sus diseños. Los formatos de sus libros y revistas, las estructuras de muchas de sus marcas fueron cuadrados y a él dedica como ya se mencionó, una de sus compilaciones y textos didácticos más reconocidos *En busca del cuadrado*, de 1992. Al respecto anota en ese artículo:

La utilización de la figura plana como base de partida tiene como finalidad próxima que siendo un elemento neutro sirve solamente como determinante de la superficie color, dejando así que éste proclame su autonomía como medio de organización plástica. Si en cambio fueran figuras afectivas, actuarían positivamente sobre el color subordinando su acción visual a la configuración afectiva. (Consuegra, 1965a, 38)

Insistirá, en la neutralidad u objetividad que el diseño debe tener y en esta ocasión utiliza frecuentemente el calificativo de *afectivo* para referirse a una condición inadecuada, propia de las formas y trazos no regulares, complejos o figurativos.

La edición 4 de *Nova* tiene tres aportes de Consuegra. Dos reseñas de exposiciones de los artistas Carlos Rojas y Antonio Grass que exploran la abstracción. A pesar de que no se enmarcan en la abstracción geométrica, encuentra en ellos coincidencias con los postulados que pregona para el Diseño Gráfico. A Grass lo conoció y descubrió en su ciudad natal, Bucaramanga y fue su pupilo y aprendiz en el taller de serigrafía y carteles del Museo de Arte Moderno de Bogotá, luego en la década de los setenta y a partir de la influencia de los proyectos de Consuegra, Grass desarrollaría la investigación sobre la gráficas de las culturas precolombinas presente en la cerámica y la orfebrería.

El tercero, un artículo de fondo titulado *En pos de una pedagogía más creativa*, da cuenta de dos de las actividades a las que dedicó gran parte de su interés y atención: el libro infantil y la docencia. Su preocupación parte de una crítica a los textos didácticos, que en su opinión, están orientados a cultivar la memoria, más no la capacidad de *relacionar, seleccionar y deducir*. Plantea cómo la imagen motiva al niño a enfrentar procesos cognitivos, que el texto y la lectura no brindan:

En la pedagogía infantil debemos crear libros que no sólo cuenten historias o deduzcan moralejas. Libros que trasciendan a otros terrenos. Es decir, que por medio de su tratamiento tanto literario como gráfico, motiven al niño a incorporarlos más a su mundo, a sus juegos, a participar de ellos más íntimamente [...] El niño, como cualquier adulto, percibe primeramente los elementos visuales. Y en su primera oportunidad los transcribe a trazos pictóricos y luego a dibujos. (Consuegra, 1966, 32)

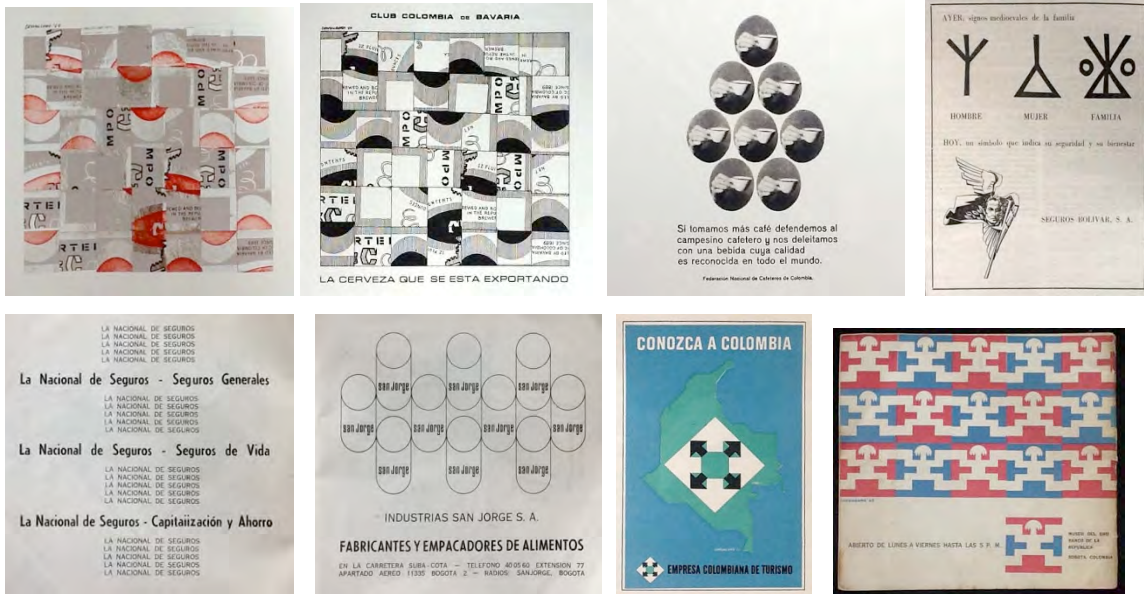
Para ilustrarlo, da a conocer tres de sus proyectos, el *Libro de las veintiséis letras* que se publicó en 1964 y dos proyectos adicionales, *El libro de los colores* y *El libro de las figuras planas* que se publicarían luego en los 1983 a propósito de la realización del Primer Salón OP de Diseño Gráfico. Es una triada en las que en cada uno desarrolla un principio pedagógico. En el primer caso, la capacidad de *relacionar* utilizando la analogía como una manera de enseñar las letras asociadas con objetos cotidianos. En el caso del *Libro de los colores* incentivar la capacidad de *seleccionar*. En el último, destaca la capacidad de realizar *asociaciones y analogías*. Cada estrategia cuenta con argumentos que toman elementos de teorías de la percepción y la

psicología. Consuegra es autor de los textos de estos libros, poemas cortos que por lo demás, son un homenaje a los elementos del diseño: las formas y colores básicos, las letras y los signos.



Páginas interiores del libro *Las veintiséis letras*. Tomada del libro *David Consuegra, pensamiento gráfico*.

Ya se ha mencionado como el Diseño Gráfico se plantea en oposición a la gráfica publicitaria. Consuegra insiste en que debe evitarse la obviedad y simplicidad de la publicidad, entre otros por recurrir de manera facilista a la figuración mediante la fotografía o la ilustración. Las empresas que pautaron avisos en *Nova*, de alguna manera atendieron las nuevas posturas de su editor y le permitieron diseñarlos, muchas de ellos eran empresas o instituciones para las cuales Consuegra ya había diseñado identificadores o piezas promocionales. La repetición modular de marcas o símbolos, la fragmentación o repetición de partes, serán el recurso gráfico más utilizado. En uno de los avisos para la empresa cervecera Bavaria, utiliza las etiquetas de las botellas cortándolas en fragmentos cuadrados y reorganizadas a manera de collage. En otras ocasiones, aprovecha temas que viene siendo de su interés, como el uso de los signos medievales de Rudolf Koch para un aviso de Seguros Bolívar.



Avisos publicitarios diseñados por David Consuegra para la revista *Nova*.

Nova fue una experiencia corta y probablemente algo dispersa, por ello difícilmente se podría considerar como una influencia decisiva en el panorama cultural del momento. Corresponde al entusiasmo de un joven de espíritu innovador que asume una iniciativa editorial quijotesca seguramente difícil de sostener económicamente —ánimo que le acompañaría durante toda su vida con otros proyectos similares—.

Nova era para Consuegra un proyecto paralelo a una producción profesional y académica muy intensas. La revista fue el escenario de reflexión y testimonio de esta experiencia y de la dinámica cultural de este período, en la medida que logró agrupar intelectuales, también jóvenes, que posteriormente se consolidarían en los diferentes ámbitos de la literatura, el cine, el teatro, la arquitectura y las artes plásticas en Colombia.

Esta visión amplia es la que propicia que se den los fundamentos de una nueva disciplina: la actitud de un joven que se resistió al simple ejercicio del oficio y encontró desde el diseño, una manera de ver la cultura y el arte. *Nova* es testimonio de ello.

2.4. Forma Viva. El oficio de diseñar, 1980.



En 1980 se publica el libro *Forma viva*, subtulado como *El oficio del diseño*. Se trata de una compilación de la producción de Dicken Castro desde finales de los años sesenta, en diferentes ámbitos: la Arquitectura, el Diseño Gráfico, manifestaciones populares, la Fotografía, el Dibujo, la Ilustración y algunas investigaciones e inquietudes de carácter académico.

Se estructura este libro en cinco capítulos:

En el primero se establecen los límites dentro de los cuales funciona el hombre con respecto al Diseño. En el segundo capítulo se analizan varios ejemplos de Diseño Espontáneo [...] El tercero y cuarto capítulo están compuestos por mis trabajos en diversos niveles profesionales del diseño. El quinto compuesto por artículos relacionados con el tema. (Castro, 1980, 5)

El énfasis principal está en la producción profesional en Arquitectura y en Diseño Gráfico y en particular, el diseño de identidades visuales, ámbito en el que Dicken Castro, al igual que David Consuegra, fue altamente reconocido. El último capítulo se trata de una recopilación de textos cortos en donde planea su opinión, en términos bien coloquiales sobre aspectos relacionados con la identidad cultural, la enseñanza del diseño, la complejidad de la sociedad actual y la misión de la comunicación y el Diseño Gráfico en ese contexto.

Desde sus inicios, Dicken Castro se preocupó por difundir los resultados de su trabajo profesional, de sus investigaciones e incluso de su producción plástica. En 1966 publicó el libro

La guadua, una síntesis de la observación que realizaba desde los años cuarenta sobre el uso de esta variedad colombiana del bambú para la construcción de vivienda popular en especial en la zona cafetera. En 1970 realizó la exposición itinerante *Símbolos*, un compendio de las identidades visuales diseñadas para empresa e instituciones colombianas en los años sesenta que estuvo acompañada de un pequeño catálogo. En 1976 realiza la exposición *Diseñadores Precolombinos* sobre los sellos y rodillos de diversas culturas, a partir de piezas de su colección y las de otros coleccionistas, también acompañada de un catálogo que incluye diferentes visiones de una serie de estudiosos del tema.

Castro realizó permanentes aportes a la historia de la Arquitectura, al estudio de las manifestaciones populares y de las comunidades indígenas, actividades que se concretaron en 1975 al ser invitado a formar parte del proyecto *Historia del arte colombiano* de la editorial española Salvat. Se trataba de una enciclopedia de 7 tomos de la cuál formó parte del comité científico, desarrolló uno de los capítulos de la historia de la arquitectura en Colombia y aportó fotografías de objetos y piezas. De sus dibujos y acuarelas, dedicadas a sus observaciones y apuntes de viaje, realizó algunas exposiciones en los años cincuenta y en 1962 en la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá, el Museo Zea en Medellín y el Museo la Tertulia en Cali las cuales merecieron reseñas en diferentes revistas culturales como *Proa*, *Escala* y *Lámpara*.



Apuntes de viaje. Tomado de Revista *Lámpara* 81, 1981. *El porqué de los apuntes de viaje*.



Investigaciones y exposiciones adelantadas por Dicken Castro.
La Guadua 1966, *Símbolos* 1970, *Diseñadores Precolombinos* 1976.



Proyecto libro infantil. Ilustraciones al pastel. Tomado de revista *Mundo 8*, 2003.

Su interés por las manifestaciones y expresiones populares viene de sus estudios de Antropología y Arqueología que adelantó a mediados de los años cuarenta, paralelo a sus estudios de Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia, en el Instituto Etnológico Nacional –antecesor del actual Instituto Colombiano de Antropología e Historia–. Su hijo, el arquitecto Lorenzo Castro comenta: *“ahí se impartía una cátedra de arqueología, en la que intentaba suplir su fascinación por la gaaquería, obsesionado por la imagen de los gaaqueros a orillas del río Otún, con quienes había entrado en contacto”*. (Castro, 2003a, 62)

El enfoque etnográfico de sus estudios, le permitió reconocer, además de las expresiones de las culturas precolombinas, las manifestaciones populares de las diferentes comunidades y regiones del país que se daban en la artesanía, el folclor, la fabricación de objetos, herramientas o la construcción de la vivienda. Muchos de estos aspectos se convirtieron en temas de investigación que asoció con la nueva noción de la disciplina del diseño –arquitectónico, industrial y gráfico– y aplicó metodológicamente en su trabajo profesional, insertando en los procesos de diseño el referente del pasado, de la identidad y la cultura, los cuales eran parte de la indagación previa y el germen para orientar la búsqueda formal o en ocasiones, objetos de apropiación y adaptación al lenguaje del estilo moderno y a los requerimientos de los formatos, piezas, medios o técnicas de reproducción.

Este es el espíritu que caracteriza a *Forma Viva*, una referencia constante a la identidad, las tradiciones, la historia y las expresiones autóctonas, para la instauración de la noción moderna de diseño que implicó un proceso de estilización y adaptación formal a los principios de simplicidad, abstracción y geometría, en particular cuando se trata de Diseño Gráfico. La intención de instaurar esta noción de diseño como un lenguaje moderno con referentes propios, hace que al libro tenga un tono pedagógico y algo mesiánico:

Este libro tiene el propósito de avivar en el lector su capacidad receptiva y estimularlo para que se involucre, conscientemente en los procesos de diseño. Que no se limite a una escogencia del producto que se le ofrece sino que intervenga de una manera activa exigiendo para sus objetos unas buenas cualidades de funcionamiento, así como una bella apariencia. Pienso que mi experiencia a través de los años en la práctica profesional y en la docencia será útil para que los que vienen sepan en que campos hemos actuado hasta ahora y sirva de aliciente para encontrar nuevos caminos. (Castro, 1980, 5)

Como introducción, una entrevista con el escritor y crítico Antonio Montaña –con quien mantiene una amistad e interlocución intelectual permanente y el cual participa con textos en muchos de sus proyectos– sirve para plantear la noción de diseño y la justificación del título del libro. Sobre cómo entender el diseño, Dicken Castro responde:

Yo prefiero llamarlo Oficio. Oficio es una palabra generosa, casi humilde, pero está lleno de contenido. Tiene sabor a taller y no a fábrica como a veces puede tenerlo la técnica... la palabra oficio habla más del hombre y de su empeño por hacer mejor las cosas que puede hacer. Si el diseño es una forma viva, también debe ser profundamente vital la forma de asumirlo. (Castro, 1980, 13)

Luego al interrogante sobre la relación arte y diseño, deja claro la existencia de la nueva disciplina del Diseño Gráfico y cómo está fundamentada en el acogimiento a los principios modernos:

En la década que acaba de pasar, el diseño se ha consolidado. Transmite ideas en forma sintética. Es un idioma que elude los adornos y todo ello que sea adjetivo. Es un medio de comunicación. El diseño enfatiza una identidad. Como la poesía, el diseño gráfico debe transmitir ideas y hacerlas comprensibles... Si el arte es comunicación, encontrar el idioma simple de los objetos o las líneas que digan, hablen y cuenten, es un arte. (Castro, 1980, 14)

Su comunión con el movimiento moderno queda expresa en la introducción al capítulo *Arquitectura como oficio* dedicado a sus proyectos en este ámbito:

Teóricamente en la década del 40 ya las corrientes modernas de arquitectura se habían reafirmado en Colombia. Era una época de definiciones y cambios. Los fundamentos y teorías de Le Corbusier eran dogmas de fe y así se enseñaban. Sin embargo el purismo, la

claridad completa definición de los esquemas influyeron en forma positiva tanto académicamente como sobre la construcción y el urbanismo positiva. La Bauhaus se manifestó para mí a través de la elementalidad de Mies van der Rohe. (Castro, 1980, 152)

A pesar de su intención de diferenciarse con el arte, Dicken Castro utilizó los principios, espacios y estrategias del arte del momento, por otra parte, no pregona como otros artistas afectos a la abstracción y el estilo moderno, la total autonomía de la forma: “...no podemos prescindir de la historia. Eso sería como prescindir del diseño. El diseño es una forma viva. Evolucionan, cambia”.

El inicio del libro plantea una reflexión sobre la condición del hombre moderno y la necesidad de redescubrir y volver a las raíces. Inicia con una transcripción del texto *El papalagi* publicado en 1920 por el escritor y artista alemán Erich Scheurmann, una versión de relatos de un jefe de tribu de la isla Samoa, en la que describe y critica la vida y costumbres del hombre occidental –*papalagi*– alejado de la naturaleza e inmerso en la complejidad propia de la ciudad y la vida moderna. Luego pasa reflexionar sobre la artesanía y el diseño espontáneo en el que reivindica la importancia del objeto manufacturado y del proceso de diseño que en él se reconoce, de tal manera que pueda ser inmerso en proceso industriales, los entornos tecnológicos y del mercado propio de la sociedad de consumo y también, como referente para la producción de la obra de arte: “Es también a base de esta simbiosis de artesanos y artistas como se logra mantener una herencia cultural amenazada de desaparición o de ser reemplazada”.

En el artículo *Diseñadores Precolombinos* –una recopilación de las imágenes de la exposición realizada en 1976 en el Centro Colombo Americano de Bogotá– argumenta que su interés por las formas precolombinas, en particular por los sellos y rodillos, está asociada con la noción fundamental de diseño gráfico, pues:

[...] son hechas para un fin determinado y como si hubieran tenido un criterio industrial de repetición para que fuera utilizado por un buen número de personas, es decir, aquello a que aspira un Diseñador contemporáneo con su trabajo, por eso el nombre de Diseñador Precolombino. (Castro, 1980, 152)

Luego en *Sobre tejidos*, hace una referencia a la diseñadora textil Mariska Karask (Hungría 1898, Estados Unidos 1960) destacando como su labor de bordado, tejido y confección de vestuario, que tenía la espontaneidad y frescura de la labor de una ama de casa, se constituyó por su fuerza y calidad, en una expresión de diseño y arte altamente reconocidas. Estos tejidos y ensambles textiles tienen mucha similitud con las artesanías y tejidos decorativos que se realizan en algunas comunidades rurales del altiplano de Cundinamarca y Boyacá. La referencia a la artista no está ilustrada y es algo inconexo, por lo que no resulta de fácil comprensión para el lector. Se pueda explicar por su interés en resaltar aquellas expresiones espontáneas y sencillas de origen popular.

Dedica luego, unas páginas a su investigación sobre la guadua que inició desde los años cuarenta, síntesis de la publicación de 1966, en la que se resalta el ingenio popular y el cómo se han generado procesos para el tratamiento de esta variedad del bambú y su utilización como material estructural en la construcción, adaptada a las condiciones de la geografía de la zona cafetera, así como en la confección de objetos de uso cotidiano, esta es ilustrada con una serie de fotografías tomadas en los años cincuenta.

Concluye esta sección con el artículo *Expresión espontánea en Colombia*, apartes del texto publicada en la Historia del Arte Colombiano Salvat en 1976. Al igual que en los anteriores, llama la atención sobre el peligro que corren las expresiones populares por la producción industrial, los nuevos medios de comunicación y la influencia de las culturas foráneas. Destaca, por una parte, los avisos y decoraciones de buses y tiendas hechas con el ingenio popular, pero considerando, a pesar del color y lo barroco de las expresiones populares, el uso de formas básicas y principios abstractos, de igual manera destaca expresiones de culturas indígenas vivas: *“los objetos que se han descrito son apenas unos pocos del rico acerbo folclórico colombiano. A la medida que la razón utilitaria o mágica vaya desapareciendo, con la integración a la cultura occidental de los grupos indígenas, así se irá mermando la calidad y ánimo vital que se le pone a la creación”* (Castro, 1980, 51)



Diseños de la artista húngara *Mariska Karask*, citada por Dicken Castro .



Imágenes de referentes de las culturas indígenas y expresiones regionales y populares usadas en *Forma Viva*.

La introducción deja planteados principios que orientan su trabajo en diseño gráfico: su comunión con los preceptos modernos de simplicidad, síntesis, abstracción y geometría, la incorporación de referentes de la historia, las culturas indígenas, precolombinas o vivas, las expresiones populares en particular aquellas en las que a partir de los recursos y referentes propios de su entorno y tradición, desarrollan soluciones ingeniosas y atractivas visualmente, todo esto como respuesta a una preocupación por el dotar a la nueva disciplina del diseño, de valores de identidad y exaltación de lo propio.

Los siguientes dos capítulos están dedicados al trabajo profesional, primero en diseño gráfico y posteriormente en arquitectura. A manera de introducción del capítulo, expone el texto *La necesidad del diseño*, en el cual plantea la reflexión sobre la relación del usuario con el producto diseñado y cómo cada vez se orienta más como un consumidor con muy pocas opciones de decisión sobre los objetos y las imágenes, diferente a la experiencia del artesano o de aquellas sociedades en las que por estar alejadas de los centros urbanos y de consumo, se crean su propio entorno de una manera sencilla y auténtica:

El ambiente en que vivimos se convierte gradualmente en algo despersonalizado. Los objetos de consumo diario provienen de las partes más diversas y su producción depende

únicamente de los planteamientos económicos. La humanidad busca entonces el toque local, genuino, único. ^(Castro, 1980, 70)

El diseño así, debe como considerar los factores de lo local, de la tradición y la identidad e insertarlos en los objetos de la producción y la comunicación. Sobre la *Comunicación Visual*, el texto que antecede su trabajo en Diseño Gráfico, expone cuan amplios y diversos son sus ámbitos de desempeño, considerado desde ya, los medios audiovisuales. Deja claro que el diseñador no es artista, pues este: *“solamente está interesado en su manifestación creativa personal, completamente subjetiva”*. Dado que la selección de proyectos se concentra en buen número de identidades visuales diseñadas desde los años sesenta, resalta al final que el comunicador visual *“debe estar preparado para la coordinación y el uso de los medios múltiples y sus posibles interrelaciones para lograr expandir hasta obtener una acción totalizadora que permita transmitir la información que se quiere dar”* ^(Castro, 1980, 92). La diferenciación entre comunicación visual y diseño gráfico no queda resuelta, pero se podría inferir que prefiere una denominación que de un contexto más amplio y defina un entorno disciplinar, más que instrumental.

Se registran 66 identidades entre símbolos y marcas, para instituciones y empresas del estado y el sector privado. Se explica esta dinámica –al igual que en el caso de David Consuegra– por los programas de cambios tendientes a lograr la modernización del estado que se venían dando desde los años cincuenta y que implicó la creación de nuevos organismos, dependencias e instituciones así como re-definición de muchas existentes. Esta modernización estuvo acompañada de una conciencia sobre la necesidad de considerar a la identidad visual y la comunicación corporativa como factores esenciales. Los nuevos parámetros de la gráfica, entendidos como expresión de “lo nuevo”, brindaron a los diseñadores pioneros un ámbito de aplicación de sus preceptos y para el anuncio de la nueva disciplina del Diseño Gráfico, y dada su amplia difusión en todos los ámbitos de la sociedad, los hicieron reconocidos. Este ánimo de modernización y preocupación por la imagen corporativa también se dio en la empresa privada, pues la dinámica económica propició la ampliación del sector bancario, el fortalecimiento de las industrias y empresas y la conformación de gremios o asociaciones profesionales. El incremento de la actividad cultural y artística propició también la creación de organizaciones y espacios

oficiales, privados o independientes, así como la organización de eventos de trascendencia nacional, como por ejemplo el Congreso Eucarístico en 1968 que contó con la visita del Papa Pablo VI, que fueron también escenarios para la gráfica.



Identificadores de empresas e instituciones

Cajas de compensación familiar, Colsubsidio 1967, Compartir 1980, Corporación Colombiana de Turismo Restaurantes 1975, Empresa colombiana de productos veterinarios, Vecol 1968.

En general, el diseño de los identificadores parte de las letras iniciales de las denominaciones de las empresas o instituciones, de hecho es la descripción principal que acompaña a las imágenes, por ejemplo: *“el espacio negativo que queda entre dos elementos iguales conforma la letra T”* o *“A base de las iniciales P, Q y C se ha diseñado un símbolo que evoca la cadena química del petróleo...”* o *“La unión de las iniciales P y T produce un poderoso signo”*. En el artículo de cierre de libro *Del mamuth a la Coca Cola*, en el cual Dicken Castro plantea los principios del diseño de identidad visual, menciona:

En la creación de símbolos, el diseñador gráfico se esmera para producir los más variados significados por medio de formas sencillas. A menudo se juega con letras en iniciales y siglas, las cuales ya de por sí han sido estudiadas, como letras y han sufrido las transformaciones propias de un uso continuado, de la influencia del instrumento con que fueron hechas, por razones culturales, de moda, de legibilidad, etc. Al tratar de involucrar en un signo varias letras del alfabeto y combinarlas formalmente, llegan a ser indescifrables. En esos símbolos donde la *efe* se convierte en *pe* y ésta a su vez da pie para formar una *A*, se obliga al espectador a buscar las letras en forma semejante...en las páginas de acertijos. ^(Castro, 1980, 229)

Son procesos formales la modulación, la repetición, simetría, las divisiones geométricas, la presencia del cuadrado y el círculo como formas en las que se inscriben o resuelven los identificadores, recursos propios de la abstracción geométrica y de la metodología del estilo

moderno. Dado que el interés se enfoca en plantear principios a tener en cuenta en el diseño de identificadores, marcas o símbolos, así como su aplicación en el desarrollo del sistema de aplicaciones, propone economía, simplicidad, y geometría con las que se asocia la noción de lo *gráfico*:

Las figuras geométricas al no tener un contenido gráfico específico son más abiertas a la imaginación del hombre para conferirles significados profundos, en tanto que la representación de objetos y animales conforma situaciones específicas y la estatifican [...] Se ha enunciado la inquietud de que al proliferar el uso de los símbolos, el público llegue a confundirse y no tenga la posibilidad de identificar a las compañías representadas. Esta inquietud es un aliciente para el profesional serio que aspira a la creación de marcas y símbolos permanentes, originales y bellos, los cuales, por su calidad, nunca podrán confundirse con replicas y copias. (Castro, 1980, 230)

Existen alusiones a formas de culturas clásicas europeas, el uso de signos universales como la flecha, pero es más evidente la influencia constante de las formas precolombinas, bien porque en muchos casos se toman y adaptan directamente, o porque son explícitas las alusiones a piezas de la orfebrería, la cerámica o los ya mencionados, sellos y rodillos de culturas como la Muisca, Calima o Quimbaya; la paleta de color se ajusta a los básicos predominando el color rojo o haciendo alusión al referente que evoca. Otras formas hacen alusión a las calidades de irregularidad que adquiere cuando es estampada en la cerámica o el textil. Sólo algunos símbolos no responden al formato de la geometría y se resuelven mediante el grafismo y el trazo espontáneo del lápiz o el pincel, pero igual, con consideraciones de simplicidad.

Dicken Castro fue también un admirador de Josef Albers, contaba en su estudio con una edición especial impresa en serigrafía de los estudios de interacción de color y variaciones del cuadrado, las cuales consultaban y usaba como referencia para aplicar a sus proyectos. El diseño de las carátulas para los catálogos del Festival de Arte de Cali de 1969 es sin duda un homenaje. Frecuentemente refería una anécdota en la cual existió la posibilidad de que Albers fuera acogido por la Universidad de Los Andes a comienzos de los años sesenta.



Identificadores a partir de letras iniciales.

Estudio Manuel Ocaña 1960, Sunburst Flowers 1971, Camacho Roldán 1968, Centro de Arte Actual 1974, Agropecuaria Potosí 1970.



Identificadores resueltos geoméricamente

Ospinas y Cia 1974, Ministerio de Desarrollo Económico 1968, Central de Anchicayá 1970, Escuela de Administración Pública 1971, Acerías Paz del Río 1968.



Identificadores con referencias de formas precolombinas:

Banco del Estado 1977, Sala de Conciertos Luís Ángel Arango 1978, Museo La Tertulia 1971, Ecominas 1969, Club de Los Lagartos 1971, Asociación Colombiana de Diseñadores 1977.

Se presentan también afiches, carátulas y etiquetas. Estos se resuelven con los mismos principios gráficos de simplicidad y economía de los identificadores, de tal manera que funcionan como símbolos de gran tamaño adaptados al formato de la pieza, siendo los de trazo espontáneo lo más recurrentes. En muchas de estas aplicaciones se aplican varias de las búsquedas en la que estaba empeñado, es el caso de la recreación de las improntas de los sellos y rodillos precolombinos, las cuales utilizó para estampillas y carátulas, y años después, para el diseño de monedas de circulación nacional. Uno de sus recursos frecuentes en el caso de los afiches, fue el de concebirlos como módulos considerando elementos formales para que pudiesen ensamblarse unos con otros y generar una especie de superficies murales en los sitios de exhibición, para esto, en muchas ocasiones proponía una o dos versiones para generar diferentes alternativas. Es el caso de los afiches de varias versiones de la Bienal Colombiana de Arquitectura o de los Festivales de Arte realizados en Cali a finales de los años sesenta. Este

recurso lo lleva a un mayor nivel de complejidad en el proyecto que presentó en el Primer Salón OP de Diseño Gráfico en 1983, el cual tomo como referencia los coloridos motivos decorativos de los buses y camiones de la zona cafetera.

Continúa este sección de su trabajo profesional, con una evocación fotográfica de sus dos exposiciones temáticas: *Símbolos*, exposición retrospectiva de su trabajo gráfico hasta 1970 y la exposición *Diseñadores Precolombinos*, a la cuales me referiré en el siguiente capítulo. Se complementa con el registro del diseño de algunos espacios expositivos comerciales para empresas colombianas.



Afiches e imágenes para eventos publicados en el libro *Forma Viva*:

Afiches modulares para la Bienal de Arquitectura 1962 y 1976, Identificador del Congreso Eucarístico Internacional 1966.

IX Festival de Arte de Cali 1969 (Homenaje a Josef Albers), Exposición Arte Popular de Colombia s.f.,

Vuelven los caballos, campaña cívica 1975, Exposición de flores y plantas 1977.

En la última sección, a manera de conclusión, propone una serie de artículos cortos en los cuales insiste en la necesidad de observar y tener contacto con la naturaleza, la valoración de los objetos e instrumentos fabricados manualmente y apreciar las cosas sencillas y cotidianas:

Si se logra mantener una actitud cándida y fresca en aquello que se ve, y se aprende a descubrir relaciones y contrastes en los hechos visuales, aparentemente más insignificantes y cotidianos y logramos percibirlos como si fuesen un acontecimiento ya se puede tener un buen fundamento para el goce de las cosas visuales; que el paisaje a la vista, sea el primer paisaje, que los colores de las flores sean un descubrimiento diario,

que la forma de una copa nos sorprenda hoy y mañana, que el “grafiti” de una pared o las grietas de un pavimento nos sugieran una organización plásticamente válida. (Castro, 1980, 230)

En el artículo *Apuntes sobre el diseño urbano*, llama la atención sobre la crisis del entorno de la ciudad, el caos y el desorden motivada por las migraciones y la falta de planeación en su crecimiento, aspectos que amplia proponiendo que en las universidades se exija a los estudiantes de arquitectura, el cumplimiento de periodo de práctica social como una forma de promover un vínculo con la realidad. En *Del mamuth a la Coca Cola*, artículo final, el mensaje es para los diseñadores gráficos, resalta lo complejo que para la comunicación visual resulta el entorno urbano y la dinámica de los medios de comunicación, en contraste con la simplicidad de formas con las que el hombre primitivo los resolvió, aludiendo al proceso de síntesis formal y conceptual de la escritura y la conformación del alfabeto:

De la necesidad de la comunicación de una idea efectiva, directa y rápida que nos exige la velocidad en que vivimos y la abundancia de información que recibimos, ha hecho volver al diseñador gráfico a los orígenes de la expresión del hombre primitivo, buscando una especie de taquigrafía de los significados por medio de los símbolos contemporáneos. Para que estos símbolos cumplan a cabalidad su cometido en un mundo de competencias, repeticiones y redundancias infinitas, deberán tener una inmediata y fácil legibilidad. Su cualidad más esencial será su originalidad. Con la originalidad no se quiere decir la pasajera estridencia de una forma complicada que llama la atención a primera vista, sino una perdurable sencillez y distinción. Esta cualidad de sencillez dará versatilidad al símbolo para poder ser ejecutado en cualquier material, tamaño o circunstancia, sin llegar a desvirtuarse. (Castro, 1980, 230)

Forma viva fue un libro bien reconocido en los años ochenta y su edición se agotó rápidamente, consolidó el reconocimiento de Dicken Castro como diseñador gráfico y permitió definir el marco conceptual y sus ámbitos de desempeño. Siendo un libro de carácter retrospectivo que plantea un inventario de los diferentes ámbitos de su desempeño profesional y académico, es principalmente, el escenario en donde se consolida su pensamiento que se fundamenta en el acogimiento del estilo moderno con sus principios de economía, uso de las

formas básicas y la geometría, pero considerando de manera decidida la inserción de la historia e identidad cultural y las expresiones autóctonas:

Una de mis preocupaciones en el Diseño Gráfico es la universalización. Lograr un diseño con identidad nacional, enfrentados como estamos a la “aldea global” es muy difícil. Empero, pienso que sólo buscando nuestras raíces seremos capaces de mostrar algo sobresaliente en el gran océano de la comunicación actual. El mundo entero tiene que buscar referentes cotidianos para vencer la universalidad y la sosera que ella produce sin caer en un folclorismo cursi. (Castro, 1980, 220)

2.4. Revista *Teoría y práctica, Diseño Gráfico, 1982-1987.*



Portadas Revista Teoría y Práctica Diseño Gráfico. Números 1 al 7.

David Consuegra regresó a Bogotá para reintegrarse a la Universidad Nacional de Colombia en octubre de 1977 –de la cual se había retirado en 1968– convocado por el Decano de la Facultad de Artes, Arquitecto Arturo Robledo. En su ciudad natal Bucaramanga, había mantenido durante los años setenta, su actividad profesional, en alguna medida la actividad docente y había continuado con su interés por la producción editorial, sin embargo esta había mermado en comparación con su dinámica de los años sesenta. En este lapso con su editorial *Triblos*, publicó *Graphica & Lettera* (1975) un catálogo selección de fuentes tipográficas y la tercera edición de su tesis *De marcas y símbolos* (1976). Su familia tenía una importante tradición como empresarios de las artes gráficas en Santander pero sus proyectos de reencausarla o iniciar otras empresas de este tipo, no daban los resultados esperados. Como diseñador era bien reconocido y de eso dan cuenta los numerosos diseños de marcas, símbolos y programas de identidad visual para empresas, productos, instituciones y eventos de la región, pero sin duda, el ámbito de una ciudad de provincia limitaba la proyección de su trabajo. Esta nueva circunstancia del regreso a la capital permitió no sólo la reactivación de su actividad docente -dado que también se vinculó de nuevo a la Universidad de los Andes y a la Universidad

Javeriana- sino también el incremento de su actividad profesional, la cual le permitió gestionar y destinar recursos para emprender de nuevo, sus quijotescos proyectos editoriales.

A finales de los setenta, ya existía un reconocimiento mayor de la noción de Diseño Gráfico, como actividad profesional y disciplina. Los programas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad Nacional de Colombia –que él había ayudado a fundar a mediados de los años sesenta– ya daban cuenta de un buen número de graduados¹ y se contaba con una mayor oferta académica principalmente de programas técnicos y tecnológicos. A finales de los años setenta se dio en Colombia el llamado “boom” editorial que propició el fortalecimiento y aparición de nuevas empresas editoriales y de artes gráficas y de allí, la creación de estudios de diseño y una mayor actividad de los profesionales independientes.

Los programas institucionales y el incremento de la actividad cultural generaron un ambiente propicio para el cartel, el diseño de catálogos y piezas promocionales, existía una conciencia más clara por parte de los empresarios y dirigentes de la necesidad de implementar programas de identidad visual e imagen corporativa, otros ámbitos como la animación y la señalización se profesionalizaron y la publicidad era una industria ya bien instaurada.

Todos estos procesos, en contexto, respondían a las dinámicas de la economía y al crecimiento de los medios de comunicación –televisión, cine, revistas– en un país que ya contaba con una vocación urbana más decidida y que trataba de crear mejores condiciones sociales y económicas para superar la crisis motivada por la violencia de los partidos políticos desde los años cincuenta.

David Consuegra encontró este entorno propicio para el Diseño Gráfico, a su regreso a Bogotá en 1977, pero aún así, consideraba que el desconocimiento y el vacío conceptual sobre la disciplina eran aún muy grandes y el enfoque de la formación académica era muy confuso:

El Diseño Gráfico no cuenta en nuestro medio con el necesario respaldo de una reflexión teórica suficientemente amplia y articulada, tal que lo fecunde y regenere sus energías creativas y expresivas. Su práctica, por otra parte, adolece de lineamientos precisos y de

¹ A 1977 se reportan 167 egresados del Programa de Diseño Gráfico y Arte Publicitario en la Universidad Nacional de Colombia, siendo el único programa de nivel profesional y el de más alta convocatoria en la década del setenta, ya que alrededor del 50% de los estudiantes escogían el Programa de Diseño Gráfico-Arte Publicitario entre las opciones que consideraban además, los programas de Pintura, Escultura y Cerámica. En Bogotá, hacia 1977 se ofrecían programas de Diseño Gráfico de nivel tecnológico en la *Universidad Jorge Tadeo Lozano* creado en 1967, *Taller Cinco* creada en 1975. El Programa de Diseño Gráfico en la *Universidad Pontificia Bolivariana* de Medellín se fundó en 1974. Existía ya una oferta importante de programas y cursos de nivel técnico, que incluye instituciones como el SENA.

claras intenciones. Por esto, en el nivel pedagógico se advierte siempre más agudamente la carencia de principios, de metodologías y de instrumentos críticos que orienten al estudiante, al estudioso y, por qué no, al profesional. Falta también un espacio de discusión y de confrontación en el que confluyan las inquietudes, las hipótesis y las instancias polémicas: es decir el debate acerca de la **teoría y la práctica del Diseño Gráfico**. (Consuegra, 1982, 2)

Con este manifiesto se presenta el número uno de la revista *Teoría & Práctica Diseño Gráfico*, en noviembre de 1982, se trata de un proyecto que se extendió hasta 1987 con siete ediciones y una edición suplemento. Los cinco primeros se publicaron entre noviembre de 1982 y marzo de 1984, el primero bajo el sello editorial de *OP Gráficas* y los posteriores con *Sandri Ltda.*, ambas destacadas empresas de artes gráficas; los números seis y siete se publicaron luego de un receso de tres años, ambos en mayo de 1987 con el sello de *Gamacolor Ltda.*, el suplemento se publicó en 1986 como edición especial para conmemorar 25 años de su actividad profesional.

Como precedente de esta publicación, David Consuegra publicó entre 1978 y 1982 recién llega a Bogotá, una serie denominada *Temas de Consulta* con cinco números de carácter temático en los cuales retoma los temas que le apasionaban desde su formación en Estados Unidos: el primero, *El ABC en el diseño de marcas* (1978), una selección de marcas del mundo ordenadas alfabéticamente, luego *Origami, el arte del doblar* (1978) en el que menciona su interés por destacar los procesos de conversión del plano al volumen, el número tres *El diseño tipográfico* (1979), continuación del tema desarrollado en *Graphica et Lettera*, luego *El libro de los signos* (1979) de nuevo dedicado al trabajo de investigación sobre los símbolos medievales de Rudolf Koch, el último el número cinco titulado *Técnicas de ilustración* (1980) que encargó al ilustrador y profesor Mario Romero. Estas cinco publicaciones recogen, alrededor de cada tema, referentes de la historia del arte, la gráfica y piezas de diseñadores reconocidos mundialmente y ejemplos de sus propias creaciones, clasificadas por categorías formales o temáticas acompañadas de breves descripciones o comentarios, orientadas a ofrecer información calificada a estudiantes y profesionales, en un contexto en donde el acceso a bibliografía especializada eran bastante limitada y costosa, de hecho, se menciona como la

intención es poner a disposición una edición económica que compile información de calidad, cuyo acceso demandaría una alta dedicación de tiempo o inversión, sin dejar de lado el juicio estético:

Muy pocos disponemos del tiempo y el dinero y la paciencia para adquirir u obtener todas las fuentes de información, para leerlas completas, para elegir todo lo que buscamos con urgencia. Y esto nos angustia. De ahí la necesidad de que “alguien” lea por nosotros, consulte, seleccione, resuma, analice por nosotros, prepare el criterio ponderado que requerimos: bien para asumirlos o bien para cuestionarlos o superarlos (...) sobre todo en tan limitado número de páginas y con tan exquisito gusto estético. (Leal, 1979, 2)

Sobre estos temas, y con similar criterio, Consuegra insistirá posteriormente en libros como *ABC de las marcas mundiales* (1988), *En busca del cuadrado* (1992) *Hermann Zaph, calígrafo, diseñador y tipógrafo, -exposición y catálogo-* (1996) y *American type design & designers* (2004).



Portadas de la Revista *Temas de Consulta*, números 1 al 5.

La estructura de diagramación de la serie *Temas de Consulta*, era similar y coherente con lo definido para sus libros y revistas desde la publicación de su tesis en 1963. Se trataba de un formato cuadrado que surge de la sección regular del pliego de impresión, una caja tipográfica siguiendo los parámetros de diagramación “por campos” de la escuela suiza en donde se da preeminencia a la imagen y alimentada por material que seleccionaba de revistas y libros de su biblioteca, de colegas o las de las instituciones académicas. Consuegra trató de dar un mayor rigor editorial, y si bien es claro que las decisiones sustanciales y su elaboración tienen un alto grado de autonomía, figuran en los créditos, la conformación de un comité editorial denominado *mesa directiva* complementado por un buen grupo de colaboradores o *especialistas*, en las que se destacan docentes importantes de la Universidad Nacional de Colombia: Germán Rubiano Caballero, Dicken Castro, Jesús Gámez, Clara de Cediél y

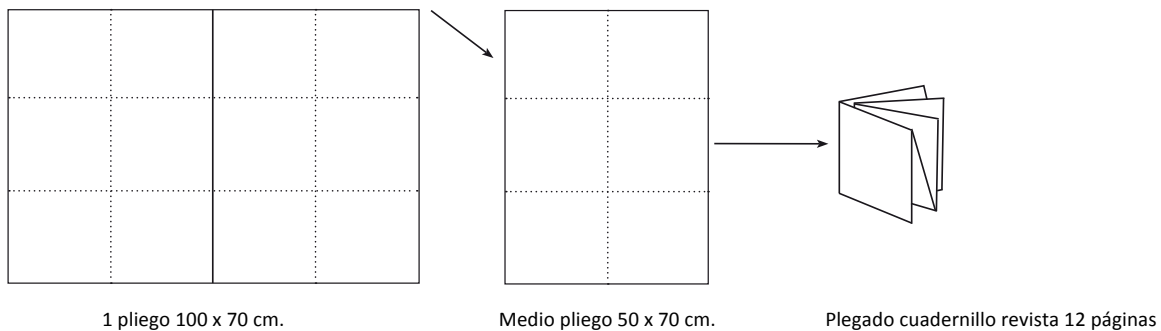
profesionales colombianos altamente reconocidos en diferentes ámbitos del diseño, las artes, la fotografía y la publicidad del momento como Gustavo Sorzano, Carlos Duque, Gustavo Gómez, Rodrigo Fernández, Daniel de los Reyes, Carlos Lersundi, Benjamín Villegas, Camilo Umaña, Hernán Díaz, Abdul Eljaiek entre otros, sumado a colaboradores internacionales de la talla de Bruno Munari, Félix Beltrán, Adrian Frutiger, Shigeo Fukuda, Víctor Gorka o Josef Müller Brockmann. El respaldo editorial de *Temas de Consulta* no podía ser más excelso. Al respecto, Eutiquio Leal, quien actúa como Jefe de Redacción, describe el proceso de manera bien detallada:

Un conjunto de investigadores elige el tema, discute los derroteros, elabora el plan de trabajo, combina la tarea individual y la colectiva. Cada uno consulta libros, enciclopedias, antologías, revistas, documentos, archivos, museos, colecciones, y hace una preselección de materiales según su parecer personal. Luego se reúnen todos los investigadores y presentan el resultado de su trabajo. Se discute, amplía, desecha y clarifica hasta no dejar más que lo peculiar, la esencia, lo que implica su propia naturaleza al desarrollo del tema en cuestión. Sobre este basamento el equipo procede a ordenar materiales, a organizarlos según su espíritu propio, a buscar sus orígenes, su decurso, su actualidad, sus proyecciones históricas. ^(Leal, 1979b, 2)

Para efectos prácticos, lograba el respaldo editorial de las imprentas y talleres de impresión con las que concertaba estrategias de financiamiento y distribución.

Teoría y práctica es una propuesta editorial con mayores pretensiones, pues supera la intención de compilar información orientada a la práctica del oficio que caracterizó a *Temas de consulta*, y se lanza a la producción de un discurso propio con una orientación eminentemente disciplinar. En primer lugar hay que destacar algunas características técnicas de la publicación que están articuladas y determinan la estructura editorial, el formato de 22 x 23 cm corresponde a un doceavo del pliego 100 x 70 cm o un sexto de un medio pliego 50 x 70 cm – esto determinado por la capacidad y tamaño de la máquina de impresión – por los años setenta y ochenta existían mayor cantidad de máquinas de medio pliego– de tal manera que se obtienen 12 o 24 páginas.

Este fraccionamiento permite un plegado y encuadernación muy versátil cuyo formato final alude al cuadrado, esquema de producción que aplicó Consuegra en casi todos los proyectos editoriales que adelantó desde los años sesenta, en los ejercicios académicos y en particular para la revista, para la cual determinó que fuese de 12 páginas incluyendo la portada –un medio pliego para cada ejemplar–. A diferencia de anteriores proyectos esta revista se imprimió a todo color e incluso adicionalmente en algunas ediciones, una tinta especial plata para la portada.



Esquema de producción y diagramación de la Revista Teoría y Práctica.

Sobre este esquema de 12 páginas se establece la organización editorial. Una portada en la que, sobre un fondo plata o gris, se presenta la imagen de una figura básica o su combinación resuelta mediante un trazo sencillo, los textos van en tintas de colores básicos, cyan, amarillo, magenta y negro. La página 2, para créditos y editorial, los artículos se ajustan a una o dos páginas, comenzando por dos sobre teoría, luego reseñas de un evento o publicación destacadas, luego artículos relacionados con la práctica del oficio, sigue una sección de doble página titulada *Por una historia del diseño* planteada para desarrollarse por episodios cronológicos, una página para reseñas de publicaciones denominada *La biblioteca del diseñador*, una para destacar la obra de un diseñador o creador visual colombiano y la contraportada

titulada *La fotografía en el diseño* la cual destaca una imagen que asocia principios básicos. Este esquema se mantuvo con coherencia en la primera etapa de 1982 a 1984, en el número seis y siete de 1987 paso a 16 páginas y el suplemento de 1986 a 20 páginas.

Sólo en el primer número aparecieron como miembros del Comité Editorial y en calidad de colaboradores, el diseñador y publicista Carlos Duque, Luís Carlos Herrera S.J. filósofo y sacerdote jesuita vinculado a la Universidad Javeriana, el curador y crítico de arte Eduardo Serrano, el pintor Antonio Grass y los diseñadores docentes de la Universidad Nacional de Colombia Jesús Gámez y Marta Granados. En los tres primeros números figuró como subdirector el filólogo y semiólogo italiano Giorgio Antei, compañero de academia, ya que por la época se desempeñaba como docente de la Universidad Nacional de Colombia vinculado a la carrera de Diseño Gráfico en el área de teoría; se encargó de abordar los temas de orden más conceptual; posteriormente este rol lo asume el escritor Antonio Montaña cercano al mundo del diseño y quien apoyó también con sus reflexiones, los proyectos de Dicken Castro.

Los títulos de los artículos con los que se iniciaba cada edición y de hecho tratados como temas de fondo, dan cuenta del enfoque disciplinar que se le quería impregnar: Los tres primeros de Giorgio Antei se desarrollan alrededor de la pregunta por la definición de diseño gráfico, la identidad y sobre cuáles son las premisas o conceptos que lo enmarcan. En el primer número (noviembre 1982) en *La identidad del diseñador* inicia un recorrido que parte de la semántica, la etimología y las articulaciones posibles para ser entendido, o bien en relación con la técnica, del arte o bien con los elementos gráficos, para que luego de descartarlos, plantee que:

Consecuentemente, el diseño se encuentra ahora en la peculiar situación de existir y desarrollarse afuera de los esquemas semánticos, ya que éstos resultan obsoletos frente a su histórico existir y desarrollarse [...] En suma, en la actualidad el diseño existe independientemente de unos términos que, aunque sigan designándolo, ya no lo definen en su realidad.

y luego recomienda al estudiante en particular que:

Debería más asumir la contradicción, vivir plenamente su crisis de identidad. Tal vez encuentre así su razón de ser. ^(Antei, 1982, 3)

En su último aporte del número tres (junio de 1983) en *Diseño y proyecto*, plantea una pregunta sobre la posibilidad de la definición del diseño:

Hemos llegado a un punto especialmente insidioso, porque no sólo debemos decidir acerca de la realidad conceptual del Diseño Gráfico sino también acerca de la posibilidad real del presente discurso. De hecho, si la existencia conceptual del Diseño no puede ser demostrada (y que se pueda, afuera de una definición, es incierto), el presente planteamiento no puede ser sino especulativo. ^(Antei, 1983, 3)

La crítica tiene que ver con la relación que en esta época tenía del diseño con la gráfica publicitaria y las implicaciones que desde lo ideológico se le atribuyen como un oficio al servicio del mercado; se relacionaba igualmente con la discusión académica que aún se daba en la Universidad Nacional de Colombia, en la cual recién se acababa de modificar el programa de *Arte Comercial y Publicitario*, para dar paso al programa de *Diseño Gráfico*. Antei plantea múltiples enfoques, preguntas y posibles respuestas, sin llegar a resolver finalmente el problema de su definición e identidad, pero si, plantea un método que permite tener una manera diferente de abordar los asuntos del diseño, tan centrados en la práctica instrumental. Al final concluye:

El Diseño Gráfico por ahora, se caracteriza fundamentalmente por su ambigüedad, [...] que comienza desde la misma designación para luego abarcar sus relaciones con el arte y con la técnica [...] De manera que, por ahora, podemos sólo afirmar que el diseño gráfico no es diseño publicitario, ni es arte, ni es técnica (por lo menos no en el sentido restringido del término). Digamos, por ahora, que el Diseño Gráfico es una buena intención. ^(Antei, 1983, 3)

Antonio Montaña –escritor, periodista, investigador, catedrático, crítico de arte y asiduo colaborador en temas relacionados con el diseño gráfico– retoma esta preocupación por la definición y en un artículo que titula *Carta al director*, número seis (mayo 1987) manifiesta su “preocupación” por la dificultad de definir el diseño:

Surgen cada día nuevas profesiones, nuevas especializaciones: el industrial, el gráfico, el de textiles, etc. Navegamos ya en medio de un archipiélago de geografía irreconocible. Cada isla intenta regirse por normas especiales [...] me preocupa el que los diseñadores

estén perdiendo de vista el fundamento de su trabajo: el diseño, y trabajen preocupados por un aspecto que no es fundamental: las formas. ^(Montaña, 1987, 3)

Interesante reflexión pues ya por 1987, se comenzaba a plantear la necesidad de tener una noción amplia e incluyente de diseño, tanto desde la formación académica, en lo profesional y por otra parte, la noción de Diseño Gráfico asociada a la síntesis y a la forma geométrica comenzaba expandirse o incluso reevaluarse, motivado también por el carácter y autonomía que comenzaban a tomar otras prácticas como la ilustración, la animación o la fotografía. Así, ¿qué es lo propio de lo gráfico? La propuesta de Montaña y que Consuegra comparte, es volver a lo fundamental, y el cierre del este artículo se usa como destacado en la editorial:

Por pensar en el diseño como forma: por preocuparse más de la forma que de la función, ¿no estarán escogiendo muchos diseñadores el peligroso camino de concebir su oficio como un arte de la fantasía y desposeerlo entonces, de aquello que lo justifica: ser herramienta simple de la comunicación? ^(Consuegra, 1987a,2)

Para ello Montaña, parte de la raíz y etimología de la palabra diseño, *designio* y *signo* y las nociones que estas conllevan, la primera como expresión de la voluntad, de la acción de señalar y determinar un camino y de allí la noción de proyecto, y la segunda, asociado a la idea del *llamado*, del que *señala*, más que lo destacado, del que da sentido y la relación en este caso es con la escritura:

Cada día aparece un diseño profesionalizado que parece haber olvidado que su esencia es ese doble juego de ser designio y signo: que se convierte en forma, o que usa las formas para afirmarse más como elegante que como efectivo. ^(Montaña, 1987, 3)

Sobre la relación Arte y Diseño gráfico se insistirá frecuentemente. En dos editoriales Consuegra lo plantea directamente, en el número dos se pregunta:

El Diseño Gráfico atraviesa una crisis de identidad: ¿el arte [...] puede ayudarlo a encontrar su fisonomía? o ¿la ambigüedad de su perfil y de su rol depende precisamente de la relación que mantiene con el arte? ^(Consuegra, 1983a,2)

Posteriormente en el editorial del número cinco plantea:

[...] el convivir paralelamente con el arte, ha ocasionado que el observador valore al Diseño Gráfico comparativamente como una expresión plástica menor y no como un lenguaje independiente mezcla invisible de estética y utilitariedad [...] mientras el arte es el resultado de una **síntesis apriori**, el Diseño Gráfico es una unidad **aposteriori**. La doble función del diseñador de hacer de la obra un total armónico en sí (estético) y un total armónico hacia fuera (funcional, útil, comunicante) lo hacen más un canalizador de términos que un puro creador de universos plásticos. Sin embargo, no por ello menos o menor. (Consuegra, 1984,2)

Antei desarrolla esta pregunta en el segundo número (mayo 1983) en *Entre arte y técnica*, en donde se plantea la pregunta sobre la relación arte y diseño, o, diseño y técnica, abordado desde la dimensión del autor y la obra tomando como referencia postulados de Aristóteles –noción de causa instrumental– y a Walter Benjamin, la noción de la pérdida del “aura” planteado en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, al respecto concluye: “*tal vez lo mejor sería que el Diseño Gráfico no pretendiera ser arte a cualquier costa y se satisficiera con ser Diseño Gráfico. Renunciaría así a una protección consoladora... y sería autónomo. En suma tendría una identidad y un rol*”. (Antei, 1983, 3)

En el número 5 (marzo de 1984), el sociólogo profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Miguel Ángel Hernández en el artículo *Arte y diseño gráfico*, luego de una disertación sobre cómo entiende la naturaleza de arte, plantea que en el caso del diseño gráfico:

La función comunicativa participa del diseño gráfico en lo que éste tiene de diseño ya que, si lo pensamos puro, en general, se nos presenta como técnica escueta, como función racionalizadora de la producción, ya que el diseño es literalmente, pre-visión. Lo que tiene de gráfico por otra parte, es la valoración estética (plástica e incluso poética) del mensaje. [...] del contraste que se ha expuesta brota más bien la consecuencia de que se trata de ámbitos diferentes de la cultura que poseen cada uno su propia dinámica, su particular inserción social, su específico sistema de valores. (Hernández, 1984, 3)

Consuegra planteó siempre una diferenciación del arte con respecto al diseño. En *Qué es diseño gráfico*, artículo publicado en el primer número, trata de definir el diseño contraponiéndolo a la noción del arte, incluso en términos coloquiales: “*es absurdo pensar que el diseñador es un pintor frustrado*” o:

Así como para mí la pintura es más personal, más manual, más materia, más darse golpes contra un lienzo buscando una determinada estructura que está enredada entre los bastidores, el diseño es darse fuera de sí, es darse pensando en otros más que en uno, es darse con la mente y no con la emotividad. (Consuegra, 1982a, 4)

Este artículo no resuelve la pregunta sobre el qué, y se dilata insistiendo en marcar la frontera con el arte, discusión que se está dando al tiempo en la academia, en donde Consuegra está planteando la autonomía administrativa y curricular del programa de estudios en la Universidad Nacional de Colombia que aún persiste bajo la tutela del Departamento de Bellas Artes y con un fuerte componente común con las carreras de pintura y escultura. Es manifiesta cierta frustración pues aún el Diseño Gráfico se concibe en el ámbito de la práctica profesional asociado con el oficio del dibujante y el ilustrador:

No pretendo ni tener la verdad ni que se me crea poseedor de ella. Pero si creo que mi compromiso es asumir una actitud frente a mi obra y luchar por ella para que mi integridad de diseñador esté por encima de mi trabajo. (Consuegra, 1982a, 4)

Ya se estaba planteando si las premisas de abstracción y geometría limitaban la expresión y las soluciones de diseño, y por otro lado, si éstas ya no se estaban agotando, como si la fórmula estuviese generando, más que un estilo, una serie de repeticiones y similitudes que incluso ya generaban discusiones. Consuegra se defiende:

En absoluto, durante veinte años largos de labor profesional no he hecho más que voltear innumerables veces la misma imagen para lograr transmitir otros mensajes y voltear el mismo vocabulario para encontrar otras coordenadas. [...] He pasado de la imagen puramente geométrica a la manual, del trazo limpio al trazo rasgado, de la respuesta simple a la compleja, del símbolo a la alegoría, sin en ningún momento olvidarme de un contexto un contenido y de un compromiso de comunicar. (Consuegra, 1982a, 4)

Es claro que hay una revisión de las premisas categóricas expuestas en los años sesenta y una preocupación por la crisis que esa noción de Diseño Gráfico que durante años se estaba edificando, se estuviese ya agotando. En el cierre del artículo, abandona un tanto su visión del diseño asociado con la escritura y los signos, a entenderlo, más bien, en relación con los procesos de reproducción de la imagen y la enuncia de hecho como un cambio de estrategia:

He ahí una nueva meta, una nueva frontera para que el diseñador se invente la manera de que la tecnología esté a su servicio y no al contrario. Cuando el arte se multiplica, el receptor es poseedor de toda la fuerza de la obra. Por ello insisto en que es un problema de actitud ante la obra y ante sí mismo. ^(Consuegra, 1982a, 4)

Al final se reconcilia de nuevo con el arte y con la noción de obra, pero traslada la visión del diseño, de su fundamento en la escritura, los signos y los símbolos, a la imagen de toda naturaleza que se piensa, planea y formaliza en función de su reproductibilidad: *“la obra no es válida como tal sino en cuanto sea portadora de la fuerza original [...] la solución está en crear para que la maquina repita, no copie”* ^(Consuegra, 1982a, 4). La propuesta está vinculada con la exposición *Fotografismos* del diseñador y publicista Carlos Duque que se realizó en 1982 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, la muestra consistió en una serie de experimentos con dibujos e imágenes fotográficas, realizados directamente en los talleres de fotomecánica e impresión y en los cuáles se hizo uso de algunos procesos digitales. Consuegra realiza una entrevista a Duque que titula *imágenes multilicables*, en la que más que una reseña de la muestra, es el pretexto para continuar su disertación sobre esta perspectiva del diseño y su relación con el arte. Carlos Duque también resalta la autonomía del diseño en contraposición a que sea considerado como arte, aunque sus observaciones y también las de Consuegra se centran más en la pintura:

Entramos en un concepto de producción, no de reproducción. De producción artística, no de reproducción artística. Y eso sólo lo puede hacer el diseñador [...] tal vez lo que pasa es que el diseñador ha estado demasiado tiempo a la sombra del pintor y se le ha olvidado que el mundo avanza a pasos gigantescos y qué él se ha quedado subestimando todo lo que no es ese templo. La pintura es un templo y todos hemos contribuido a que lo sea. Pero es realmente un mausoleo. ^(Duque, 1982, 8).

Reiterando lo ya expuesto por Consuegra, resalta en una de sus aseveraciones que:

Hay diseño en el sólo hecho de que las cosas puedan multiplicarse gráficamente. No se trata de reproducir una obra. Se trata de crear, dentro del lenguaje moderno, imágenes que puedan multiplicarse. Que la persona sienta que mirando esa obra impresa está

mirando un original [...] No pintar una cosa para ser reproducida, sino hacer producción visual. Que se acaben los originales. (Duque, 1982, 8).

Este aporte de Duque no se reduce a los medios impresos, al final llama la atención sobre el escenario de posibilidades que se vislumbra para el gráfico en los medios audiovisuales y en general todos los medios de reproducción masiva.

Otra dimensión que Consuegra consideró importante para la consolidación disciplinar del Diseño Gráfico y la formación académica, es el constituir una historia propia. Se plantea en la revista una tarea de largo aliento *Por una historia del diseño gráfico*, una sección a la que destina una doble página por número, con la intención de que se construya por episodios, sin embargo tan sólo se sostiene en las tres primeras ediciones. El discurso se estructura alrededor de la aparición y evolución de la escritura, los alfabetos, los signos y las señales tratando de abarcar las primeras manifestaciones de las culturas antiguas, incluyendo América y Colombia. Consuegra elabora esta aproximación a partir de una estructura de pequeños textos que tocan diversos aspectos e ilustra con un buen número de imágenes, sin que se logre un discurso riguroso. Para comenzar esta construcción histórica, encuentra necesario establecer una diferenciación entre *expresión gráfica* y *diseño gráfico*:

A través de la primera, el hombre ha encontrado la forma de hacer permanente las ideas, de concretarlas y de buscar, mediante su dimensión plástica, una manera de expresarse ante sus semejantes. Pero es sólo a través del diseño como se ha sentado, paralelamente con la expresión, una serie de premisas que le permiten, consciente y lógicamente, encontrar una respuesta a un problema de comunicación masiva. (Consuegra, 1982b, 6)

Este argumento le permite diferenciarse de la historia del arte, que por tradición constituía la formación en historia en los programas de diseño. Consuegra tuvo por esta época una comunicación cercana con Philip Meggs (1942-2002), diseñador y profesor norteamericano vinculado a *Virginia Commonwealth University* autor del reconocido texto *Historia del Diseño Gráfico* cuya primera edición se publicó en 1983, una de la primera que en sentido estricto aborda un panorama amplio desde la antigüedad. Meggs invita a Consuegra como profesor a dicha institución a finales de 1984 y comienzos de 1985.

En los dos últimos números, seis y siete de 1987, introduce el tema de la investigación y la metodología del diseño. Con el tono fundacional que siempre lo caracterizó, los plantea como aspectos “nuevos” en dos artículos: *Nuevo planteamiento para investigar* y *Nueva propuesta para el análisis*, presenta también la primera aproximación al glosario del Diseño Gráfico en *El Diccionario del Diseñador* que retomaría en los años noventa como proyecto de investigación en la Universidad Nacional de Colombia:

Uno de los campos más interesantes del Diseño Gráfico es la investigación estética. Campo que sin embargo no sólo no se contempla en los actuales programas de Diseño, sino que no se practica en asignaturas como Historia del Arte o Comunicación Visual.

(Consuegra, 1987b, 6)

La inquietud le nace de su asistencia a un *Seminario de Investigación Estética* realizado en la Universidad de Nariño en 1983, y si bien el tema se abordó desde las metodologías de las ciencias sociales, Consuegra buscó aplicar el método para el desarrollo de proyectos gráficos, en particular en la etapa de análisis de un caso y la formulación de una propuesta de solución: “Partiendo de un **entorno** y determinándose un **contexto**, se entra al **contenido** y se termina con unos **detalles**”. Se trata de establecer un orden que se formaliza en la redacción de textos breves, que de seguirse deben darle sentido al proceso de diseño: “el no seguir este orden estricto ocasiona omisiones en la información que van, o a dilatar o a entorpecer la investigación.” Para probar la propuesta realiza una serie de ejercicios en su cátedra de Taller Artístico en la Universidad de Los Andes: “la expresión tanto gráfica como visual es ante todo un lenguaje. Y como tal, varía según el entorno y el consabido contexto” (Consuegra, 1987a, 6). En este sentido elementos como el color, la línea o la forma son considerados como vocabulario, el formato y la estructura como contextos, y la fotografía, el dibujo o la cinematografía como lenguajes.

Como parte de este esfuerzo por institucionalizar el Diseño Gráfico dedica una página a resaltar y reseñar publicaciones sobre Diseño Gráfico y también de otras áreas afines y motivar a que el diseñador se preocupe por hacerse a unos textos básicos: *La biblioteca del diseñador, Teoría & práctica le aconseja como organizarla*.

En relación con la “práctica”, Consuegra retoma varios temas que han sido de su interés y los convierte en secciones: los libros para niños, reseñas de exposiciones, las marcas y símbolos, el *cómic*, la fotografía, las técnicas de expresión y eventualmente, temas de otras disciplinas como la arquitectura. En general tienen que ver con sus proyectos profesionales y son una oportunidad para dar a conocer su trabajo o alguna publicación o tema, con los que se obsesionaba –como el caso del *El libro de los símbolos* de Rudolf Koch–.

Teoría y Práctica Diseño Gráfico sintetiza de buena manera el estado de la cuestión del Diseño Gráfico a comienzos de los años ochenta y una cierta conclusión del tránsito iniciado en los años sesenta por anunciar la nueva profesión y dotarla del soporte disciplinar que debía sustentarla. El escritor y periodista Manuel Hernández B –quien ya había colaborado con en el comité editorial de la revista *Nova* en los años sesenta– escribe la presentación del *Suplemento de Teoría y Práctica* que se publica en 1986 con el fin de conmemorar los 25 años de actividad profesional de Consuegra el cual titula *El lenguaje de un diseñador*. La apreciación de Hernández da cuenta de la culminación de este proceso de anuncio y consolidación del Diseño Gráfico, y a la vez, de un cambio en las condiciones que llevarán a su replanteamiento:

Hemos escogido sugerir [...] el problema de un lenguaje del diseño gráfico en un aquí y en un ahora. [...] Este aquí es Colombia y este ahora es la décadas comprendidas entre 1969 y 1980, donde a no dudarlo, se dio en Colombia a nivel de educación visual la primera inauguración de la modernidad y la primera avanzada en una cultura icónica [...] Esto implica que habría una segunda inauguración de la modernidad y que habría una segunda cultura icónica, de los últimos años. Es evidente. Esta segunda inauguración ya no se da en las condiciones de 1958 cuando se citaron en Colombia una serie de valores y personajes entre ellos Marta Traba, sino que ahora se muestra en otras condiciones de la crítica, de las galerías y en general del mercado y la producción. (Hernández, 1986,1)

La bibliografía sobre Diseño Gráfico en los años sesenta y setenta era limitada. La oferta se limitaba a textos sobre técnicas de ilustración, arte y publicidad, y apenas se conocían los libros de diseño de las escuelas europeas, por lo que estas publicaciones de los pioneros resultarían bien paradigmáticas como aproximación a una teoría e historia que permitiese entender que era esa nueva disciplina denominada Diseño Gráfico y diferenciarla de las Artes Gráficas y la

Publicidad. Sin duda la labor y producción de David Consuegra es altamente significativa, por la persistencia, empeño y pasión por la labor editorial y la tarea de diseñar y publicar, no sólo textos de orden académico, también ediciones experimentales –que es el caso de sus textos infantiles– piezas que hoy se reconocen por su alto valor estético e incluso literario.

3. Exponer

exponer v. tr.

1. Poner una cosa a la vista para que pueda ser observada por varias personas: *exponer cuadros*.
2. Decir una cosa o hablar de ella para hacerlo saber a otras personas: *exponer una teoría*.
3. Poner a una persona o una cosa de forma que reciba la acción de un agente.
4. Poner a alguien o algo en situación de que sea perjudicado o dañado.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Versión digital 2012

Además de darse a conocer como profesionales, según este balance de la producción en diferentes etapas de Dicken Castro y David Consuegra, exponer fue otra estrategia y el escenario para anunciar y validar el diseño gráfico como nueva profesión y disciplina. Se usaron para ello los espacios y protocolos tradicionales del arte: el salón, la galería, el museo, el catálogo, las exposiciones temáticas y retrospectivas.

3.1. El regreso de Dicken Castro.

En 1958 el arquitecto Dicken Castro obtiene una beca y viaja a Europa a realizar un posgrado en Rotterdam, Holanda. Su estadía y la visita a diferentes países de la Europa de la posguerra le permitieron conocer, no sólo los aspectos relacionados con la arquitectura, sino también artistas y diseñadores que constituían la vanguardia, la mayoría de ellos vinculados con el movimiento conocido como escuela o estilo internacional, los cuales derivaron de las primeras escuelas y movimientos de diseño y arte abstracto de la primera mitad del siglo XX.

Con información y material gráfico, Castro regresa a Colombia en 1960, y como ya se mencionó, se relaciona con la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, formando parte del Consejo Directivo. Menciona, en una de las conversaciones adelantadas en el año 2003 con motivo de la celebración de sus 80 años, que para ilustrar su propuesta de revisar la línea en arte comercial del programa de Bellas Artes o incluso crear un nuevo programa de estudios, organizó una muestra conformada por una serie de piezas gráficas recolectadas en su periplo por Europa que tenía como objeto anunciar la nueva disciplina llamada diseño gráfico. No hay referencias objetivas de este evento y seguramente se trató de una exposición informal, pero se puede considerar este episodio,

como la primera referencia en que socialmente, en el entorno académico, se anunció con nombre propio el diseño gráfico en nuestro país.

Los objetos o productos no constituían en sí una novedad, pues se trataba de portadas, carteles, avisos propios del ámbito editorial y publicitario que se elaboraban desde finales del siglo XIX, en general por artesanos, dibujantes empíricos y artistas plásticos; tampoco lo era seguramente, su categoría estética, pues de manos de arquitectos y de algunos artistas que incursionaban en el arte abstracto, se conocía desde los años cuarenta, la estética moderna y el *estilo internacional*. El manual español *El dibujo publicitario*, que formaba parte de una colección textos guía de los años cincuenta sobre las artes aplicadas, describe en su presentación promocional el contexto del oficio en ese momento:

El dibujo publicitario es una de las más bellas y lucrativas ramas del arte comercial. Hoy existe una gran demanda de artistas que cultiven esta especialidad. Las empresas que producen el libro, la revista, el anuncio, los impresos comerciales, el envase de los productos de marcas, las etiquetas y múltiples industrias que necesitan el concurso del artista, tienen espléndidas situaciones vacantes o encargos para ser realizados independientemente. Este es un bello oficio de arte en el que no falta el trabajo. La profesión da porvenir e ingresos amplios, al alcance de todo hombre o mujer con aspiraciones, y que se realiza con el placer del juego. Una situación para cuantos se propongan conquistarla. Un dominio que se alcanza por el estudio y sin necesidad de dotes especiales ^{(Serrano, SF. 2).}

La descripción de la actividad corresponde con la del imaginario social planteado ya desde finales del siglo XIX, relacionada con la actividad de las primeras empresas editoriales y de artes gráficas, así como la promoción de las empresas industriales y comerciales en Colombia, así, lo gráfico era labor propia de artistas, un arte aplicado y un oficio menor.

¿Cuáles fueron estos referentes y que piezas constituían la muestra expuesta en el Claustro de Santa Clara? En una sesión de conversación con estudiantes transcrita en revista *Mundo*, menciona que uno de los contactos en Europa que determinó su interés por el Diseño Gráfico, fue el diseñador holandés Willem Sandberg ^(Castro, 2003, 29), quien por

la época era el director y curador del *Stedelijk Museum* en Amsterdam. Sandberg nació en 1897 en la ciudad medieval de Amersfoort, Holanda, estudió Bellas Artes y Artes Gráficas en Ámsterdam, y tuvo cercanía en su etapa formativa con la escuela *Bauhaus* de Dessau y con el escultor constructivista ruso Naum Gabo. Además de su obra como tipógrafo y diseñador, ejerció una importante actividad como gestor y promotor del arte, la cultura y el diseño. El periódico *El País* de España, cita a propósito de una exposición retrospectiva en Valladolid en 1998:

El estilo individual que Willem Sandberg desarrolló hacia el final de los años treinta, pero sobre todo durante la década de los cuarenta, se caracteriza por una tipografía pura y simple. La letra y el texto son fundamentales, apoyados por colores brillantes. Entre 1938 y 1962 Sandberg diseñó cientos de catálogos y pósters para el Stedelijk Museum. Era un director de museo que a la vez era artista y que reformó el Stedelijk Museum bajo la concepción de que la iniciación al arte debería comenzar por el arte de nuestro tiempo. Las reformas que Sandberg introdujo y adaptó en su museo y en Europa las nuevas técnicas museísticas creadas por Barr en el MOMA de Nueva York y aplicó las visitas guiadas, el cine, programas infantiles, terrazas o restaurantes y lugares de esparcimiento en ese recinto artístico (cuestiones hoy normales) para acercar la cultura de una forma mucho más amena. ^(Forjas, 1986)

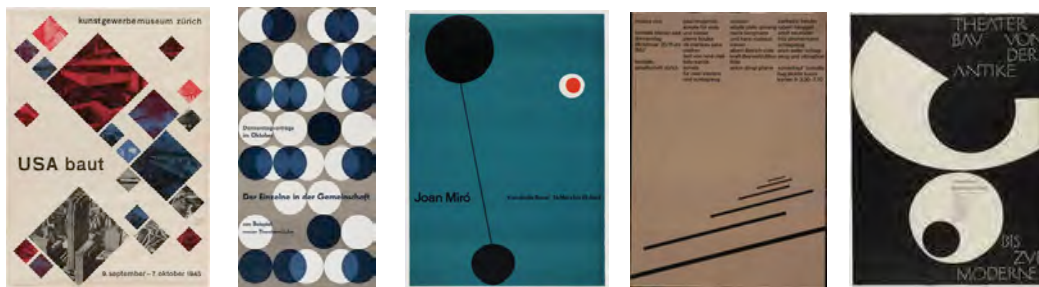


Catálogos diseñados por Willem Sandberg para el *Stedelijk Museum* en Amsterdam.

Dicken Castro conoció a Sandberg poco antes de su retiro del *Stedelijk Museum* –el cual se dio en 1962– y es evidente como esta influencia determinó el estilo y el lenguaje que caracterizó a su obra gráfica. Así mismo marcó su interés por el diseño y montaje de exposiciones y por el museo como estrategia para instaurar y divulgar su obra, como se verá más adelante. Castro mencionaba frecuentemente, que en su recorrido por diferentes países de la Europa de la posguerra a finales de los cincuenta, se puso en contacto con el llamado estilo internacional, las escuelas suiza y alemana, los cuales se

asocian con los principios del movimiento moderno así mismo las escuelas funcionalistas, que plantean un lenguaje basado en la simplicidad de formas, la Geometría y los cuales a partir de la Arquitectura, integraba el Diseño Industrial, Gráfico y las expresiones artísticas relacionadas con el arte abstracto geométrico. Tal como sucedió con la arquitectura y que se hizo extensivo a la concepción del diseño, se tenían como referencia *“las premisas formales del arte abstracto y el constructivismo, los ángulos rectos, la geometría básica, las superficies lisas, los grandes contrastes lumínicos, la simplicidad, el rompimiento con el referente histórico”* (Colón, 2005)

Dicken Castro pudo conocer personalmente y entrevistar a arquitectos, diseñadores y artistas como Josef Albers, Mies van de Rohe, Gerrit Rietveld o Alvar Aalto, entre otros, y son citados frecuentemente como sus referentes más cercanos; de hecho, Castro formó parte de la comitiva de arquitectos que en 1947 recibieron alborozados a Le Corbusier, en su primera visita a Bogotá con motivo del desarrollo del *Plan Director* encomendado por el gobierno para visualizar el desarrollo urbano de la ciudad. La muestra de Dicken Castro, en la Escuela de Bellas Artes, estaría entonces constituida por piezas de este estilo y carácter:



Diseñadores gráficos, representantes del *estilo internacional*. En su orden, diseños de Max Bill, Otl Aitcher, Emil Ruder, Josef Müller Brockmann y Armin Hoffmann. En <http://www.moma.org/search/collection>.

Las academias europeas por los años cincuenta incorporan formalmente la noción de diseño desde una perspectiva integral, pero definiendo a la vez, el Diseño Industrial y el Diseño Gráfico como campos de formación profesional y como disciplinas con corpus de conocimiento propios, superando la noción asociada a las escuelas de artes y oficios desde finales del siglo XIX. Es el caso de la Escuela de Basilea, la Escuela de Zúrich o la Escuela de Ulm en Alemania —que por esos años estaba dirigida por el artista y diseñador argentino Tomas Maldonado—. Diseñadores de este movimiento y activos en los años cincuenta,

como Max Bill, Otl Aitcher, Karl Gerstner, Josef Müller Brockmann, Emil Ruder o Armin Hoffmann, además del ya citado Sandberg, compartieron su actividad profesional con la docencia y el planteamiento de postulados teóricos y estéticos, que años después, traducidos al español, se difundirían ampliamente en Latinoamérica¹. Sobre la influencia de la gráfica suiza en América Latina destaca el diseñador suizo Simón Küffer:

En América Latina, desde fines de los cuarenta [...] hubo manifestaciones de arte geométrico y concreto que buscaban un puente entre el arte y la industrialización (los países latinoamericanos en general transitaban en la década del 50 un periodo de desarrollo industrial que hacía propicia esta influencia) Esta fue una de las formas de desembarque de las formas suizas en Latinoamérica, ya que en general los mismos artistas (propagadores) eran muchas veces, también, diseñadores gráficos. El arte concreto en Latinoamérica fue además una reacción contra el gusto conservador por el arte figurativo. (Küffer, 2008, 241)

Los principios de la síntesis y la abstracción ya estaban considerados en muchas manifestaciones gráficas en Colombia desde los años cuarenta, lo que se puede reconocer en piezas editoriales, publicitarias y en el estilo de algunos ilustradores y caricaturistas. Se asociaba la abstracción con el universo de lo simbólico, que demanda del ejecutante y también del lector u observador, una disposición particular para el análisis, definición y comprensión de la forma, a diferencia de las convencionales soluciones gráficas basadas en ilustraciones. Considerar la representación figurativa como una forma elemental de comunicación, sería un argumento frecuentemente esgrimido por los pioneros, para a cambio de él, buscar instaurar un lenguaje o sistema fundamentado en la síntesis gráfica, la simplicidad del trazo, la abstracción y la geometría como el lenguaje propio del Diseño Gráfico.

El aporte de Dicken Castro fue introducir la noción de diseño, para además de establecer una diferenciación de la gráfica publicitaria, plantear que la elaboración de estas piezas constituía un asunto algo más complejo relacionado con la comunicación y el

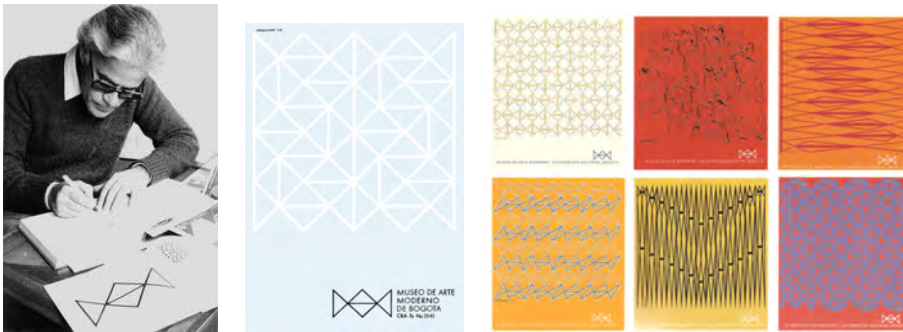
¹ Estas influencias del arte abstracto geométrico ya habían tenido eco importante en Argentina y Brasil generando movimientos como el Arte Concreto en los años cuarenta, cuyos principios de economía formal, funcionalidad, planteados como postulados científicos basados en el concepto de *método y proyecto*, fundamentaron los primeros programas de diseño en Latinoamérica.

ejercicio proyectual, un asunto que debería ser abordado con premisas disciplinares y operativas propias.

3.2. Las exposiciones de carteles de David Consuegra.

Desde su llegada a Colombia en 1963, el recién egresado diseñador David Consuegra se vinculó al Museo de Arte Moderno de Bogotá. Si bien éste fue fundado en 1955, su actividad sólo inicia en firme cuando en 1963 se le delega a la crítica argentina Marta Traba su orientación y dirección. Profesora de Historia del Arte, conoce a Consuegra en la Universidad de los Andes en 1963, a la cual había llegado a Colombia luego de culminar sus estudios maestría en Yale University ^(Umaña, 2010, 29). Consuegra comienza por diseñar la identidad visual del museo, un símbolo construido a partir de las letras iniciales *MAM*. En el taller de gráfica en Los Andes, se diseñan e imprimen los primeros carteles promocionales para el museo y para las exposiciones, actividad que integra al desarrollo de la asignatura de Serigrafía. Marta Traba anota de esta etapa:

El primer cartel que ejecutó David Consuegra en Bogotá, en su taller de la Universidad de los Andes, fue el del Museo de Arte Moderno. Consuegra dibujó una trama ordenada de triángulos en finas líneas blancas y debajo de esa delicada y bella retícula colocó su ya famosa “marca” del Museo. El dibujo tenía todo lo gratuito y lo libre que representa el Museo: y aquí empezó la serie de carteles en los que David Consuegra ha expresado, simultáneamente una pura voluntad de forma y su intención de que dicha forma sintetice la idea esencial de cada cosa anunciada en ellos. ^(Traba, 1964)



David Consuegra en 1983, frente al símbolo del Museo de Arte Moderno de Bogotá.
Afiche de lanzamiento de la identidad del museo y caratulas de plegables a partir de recreaciones del símbolo.

Posteriormente a 1965, los afiches se dejan de imprimir en el taller de la Universidad de los Andes, Consuegra menciona que *“al diseñar los primeros carteles, y dado que me encontraba dictando la asignatura de Serigrafía en la Universidad de los Andes, fueron realizados en formato cuarto, 50 x 35 cm. Al trasladarse el Museo a la Universidad Nacional, fue preciso diseñarlos e imprimirlos por sistema offset y en un formato aún menor, 35 x 25 cm, dado que el departamento de publicaciones no contaba con una maquina impresora de mayor tamaño”* (Consuegra, 2006, 2).

Consuegra expone estos carteles recurrentemente. En 1965 forma parte de una exposición colectiva en la *Galería 25* denominada *Neoclásicos* que incluyó artistas afectos a la abstracción geométrica, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Omar Rayo. *Galería 25* fue un proyecto colectivo de artistas e intelectuales del cual formó también parte Consuegra, una casa en el centro de Bogotá en donde además de exposiciones, se presentaban montajes teatrales, conciertos musicales, se realizaban talleres, incluyendo también uno de gráfica –de estas actividades dan cuenta afiches y avisos diseñados por Consuegra–. Por otra parte, existe registro fotográfico en la Sección de Audiovisuales de la Biblioteca Luis Ángel Arango de una exposición de 18 carteles llevada a cabo en 1966 en la Casa de la Cultura, también hay mención de esta muestra en su ciudad natal, Bucaramanga en la Cámara de Comercio. En el periódico local *Vanguardia Liberal*, se publicó una nota de la crítica Marta Traba, hecha parece ser, a propósito de la exposición *Neoclásicos*, allí comenta:

Es claro que, durante mucho tiempo los carteles pseudos-artísticos y los de torero avasallaran en tamaño y número estas pequeñas obras perfectas que aparecen semanalmente, afichadas con bastante esfuerzo en las vitrinas de la carrera séptima o en Chapinero. Pero poco a poco, el estilo de los carteles de Consuegra impondrá mayores exigencias en las artes gráficas nacionales tan abandonadas en manos de improvisadores de mal gusto. (Traba, 1964)



Afiche de la exposición *Neoclásicos*, Galería 25, en la cual se exponen afiches de David Consuegra diseñados entre 1963-1964. Muestra de algunos de los afiches expuestos. Impresos en serigrafía formato 35 x 25 cm.

Esta noción del buen *gusto* asociado al Diseño Gráfico, es también un argumento recurrente por parte de los críticos y los mismos diseñadores. Se trata de establecer una diferencia con la gráfica publicitaria, entendiéndose como una categoría estética, la abstracción, la simplicidad, la geometría propios de la noción de lo gráfico que promulgaban los pioneros. Marta Traba lo deja claro cuando menciona que:

Albers transmitió a sus discípulos esa obligación de que la forma sea necesaria, y de que sólo puede serlo cuando está cargada de sentido. La sensibilidad de los cuadros de Albers es la más alta síntesis entre inteligencia y emoción que han podido crear los neoclásicos.

Esta ligera digresión sobre Albers tiene el propósito de aclarar las procedencias más remotas del estilo de David Consuegra. Conociéndolas se explica perfectamente que sus carteles nunca tengan elementos superfluos y que busque en cada uno de ellos, con tal denuedo y con tal austera perfección formal, el fondo de la cuestión.

Marta Traba se detiene en describir algunos de los afiches que formaron parte de esta muestra:

El cartel del Jazz y el ejecutado para el Cuarteto de Cuerdas de Cali, ejemplarizan esta afirmación. (En los carteles para la música y para el teatro, en general, Consuegra se siente más libre para crear sus formas que en los carteles para exposiciones de artes plásticas, donde el estilo del expositor interfiere con el suyo propio, y le obliga a soluciones más complejas como en el caso del cartel para la Encajera de Beatriz González y para la muestra de Guillermo Wiedemann). En el cartel del Jazz desarrolló una serie intrincada y dinámica de formas como grafismos, que jugaban y chocaban entre sí generando una sensación casi acústica. Si pudiera decirse que hay formas "sincopadas",

tal sería la mejor calificación para los grafismos de dicho cartel. Al pasar al Cuarteto de Cuerdas, en cambio, Consuegra sintió la necesidad de dibujar una especie de movimiento continuo, logrado por medio de una línea extremadamente sensible, que diera el tono y ámbito para la música clásica.

Así concebidos, los carteles de Consuegra proponen aproximaciones afectivas al acto que anuncian: le adelantan al público una pista segura para que sepa de qué se trata. Lo conducen hasta la situación anímica que el acto requiere. Al situarse ante el redondo y puramente cromático cartel para Botero, o ante el romántico cartel para los caballeros de Lemaitre, o ante el cartel gráfico de los grabadores y dibujantes argentinos, el público entra en el juego que más tarde representará a fondo la exposición. (Traba, 1964)



Afiches mencionados por Marta Traba en la reseña publicada en el periódico Vanguardia Liberal, Bucaramanga.

Algunos carteles son una recreación del símbolo del Museo, otros una evocación a la exposición o a la obra, pero muchos son propuestas autónomas propias una exploración propia basada en la premisa que el lenguaje de las formas básicas permite y reta al observador a interpretar y establecer las relaciones del caso. Consuegra lo describe en un artículo de la Revista Nova dedicado al cartel:

Entre más simples sus elementos determinantes, más compleja y exacta su determinación, en cuanto a que las proporciones ya tipográficas como de color, deben ser consideradas con mayor particularidad, pero al mismo tiempo es más plausible de ser atractivo a causa de tener menos elementos y mayor área de ellos [...] La obra existe, y su existencia está determinada por la pureza de sus elementos. Entre más puros es decir simples o básicos sean sus elementos determinantes necesarios, será más perdurable la obra y amplia: el diseñador debe hallar elementos simples, tales como la línea, color, figuras planas, que en conjunto formen un total lo menos complejo posible para crear así una mayor similitud a los valores encontrados.

(Consuegra, 1964, 16)

Existe un interés particular de Consuegra por explorar las posibilidades que ofrecen las técnicas de impresión, tanto los afiches impresos en serigrafía, como los elaborados en *offset*. En ambos casos se parte de la limitación de recursos, pues además de ser afiches de pequeño formato, se cuenta con una o dos tintas a lo sumo, condiciones que no fueron una limitante. En el caso de la serigrafía, el proceso se realiza de manera artesanal, trabajando directamente sobre la seda, pues no contaba Consuegra en ese momento con procesos fotomecánicos industriales que permiten mayor detalle y precisión. Esta condición técnica determina la síntesis, unas veces, mediante formas geométricas cortando superficies adhesivas, plantillas o mascarar, otras mediante el trazo espontáneo que se lograba dibujando sobre la seda con instrumentos de dibujo grasos o “pintando” directamente con los bloqueadores. En ambos casos, se aprovechan primordialmente las superficies planas. Los textos, títulos y texto informativos se rotulaban manualmente, por lo que estos se reducían a lo estrictamente necesario, en tamaños más bien grandes, utilizando frecuentemente abreviaciones.

Para los afiches realizados mediante el sistema *offset*, el proceso se delega en los talleres de impresión, por lo que el trabajo del diseñador se concentra en elaborar los denominados “artes finales”, dibujos sobre cartón con tinta negra, en los que es importante definir e indicar la separación o combinación de las tintas, en el caso de los afiches diseñados por Consuegra, una o máximo tres. El proceso de producción de las planchas de impresión está precedido por un proceso fotográfico o de “*fotomecánica*” que permite mejor definición, de tal manera que aspectos bien dispendiosos en serigrafía, como los textos, aquí ya se pueden resolver de mejor manera. Consuegra explora entonces, con otros recursos que le permiten algo más de libertad expresiva como el papel rasgado o el dibujo con pincel o pluma, como es el caso del afiche para la exposición del artista conceptual Álvaro Barrios, que es más bien un ejercicio de caligrafía. Uno de los elementos que mejor aprovecha del proceso fotomecánico es el uso de las tramas mecánicas que se usan para insinuar el medio tono de las fotografías, las tintas con transiciones tonales o para realizar mezclas ópticas de colores a partir de las tintas disponibles. Ya había experimentado estas posibilidades plásticas en la revista *Nova*, por ejemplo en el homenaje a Josef Albers.



Afiches impresos en serigrafía. 1963-1964



Afiches impresos en *offset*. 1965-1967



Afiches a partir de experimentación con tramas y mezclas ópticas en sistema de impresión *offset*.

Esté interés por la obra gráfica fue también utilizada como medio para exponer y dar a conocer una serie de investigaciones de carácter académico relacionada con las culturas precolombinas y las expresiones populares, que el mismo denominó *Investigación estética*. En rigor, se trata también de indagaciones relacionadas con los principios formales del Diseño Básico. Al respecto menciona:

Si un diseñador gráfico se refiere a sí mismo como tal debe, a menudo, dedicar su tiempo a plantear nuevas propuestas, nuevos vocabularios, nuevas técnicas en beneficio de dar forma a un determinado contenido.

El diseño precolombino, la expresión popular, la artesanía, tienen innumerables facetas que la mayoría de diseñadores desconocen. La misma naturaleza. Nuestros

colores y nuestros frutos. Sólo falta, en la mayoría de los casos, extender la mano y tomar la información. (Consuegra, 1988, 12)

A este ámbito corresponden la serie *Ornamentación grabada en las totumas indígenas colombianas*, una carpeta de grabados en serigrafía impresos en los talleres de la Universidad de los Andes, según refiere el pintor Antonio Grass, y que de acuerdo con lo consignado en la hoja de vida artista, fueron expuestas en el Museo Nacional de Colombia en 1965, también se tiene referencia de haberse expuesto en Bucaramanga en la Cámara de Comercio de esa ciudad.



David Consuegra frente a los grabados de la serie *Ornamentación grabada en las totumas indígenas colombianas*, expuestos en Bucaramanga en la exposición retrospectiva *Consuegra 1960-1988*.

Otro tema corresponde al desarrollado en el libro *Ornamentación calada en la orfebrería indígena precolombina* editado por el Museo del Oro en 1968 a propósito de la inauguración de la sede del museo en la Plaza Santander de Bogotá. Se trataba: “*De indagar la relación visual creada por el contraste entre un trazo positivo y su contraparte negativa*” (Medina, 2010, 28). Para esta investigación, Consuegra propone un libro no erudito, basado esencialmente en la imagen gráfica: “*Por la misma razón que nuestro método de análisis se basa exclusivamente en el acercamiento visual con la obra, deseamos evitar al máximo todo elemento explicativo que impida al observador participar plenamente de él*” (Consuegra, 1968, 10). Para ello plantea una método de análisis formal basado en tomas fotográficas de la pieza, las cuales se reproducen, acompañadas a continuación de la interpretación gráfica, por lo general, selecciona uno de los detalles en el cual se reconoce una *condición* de diseño en términos básicos y puramente abstractos: “*al reducir la figura de una serpiente a su mínima expresión, el zigzag, eliminamos la apariencia y mantenemos el movimiento y utilizando la figura obtenemos un total puramente geométrico*” (Consuegra, 1968, 12). Se trata de una exaltación de la forma, el contorno y el positivo negativo la cual se sintetiza en planos de un solo color. Se

estudiaron 53 piezas de las culturas Tolima y Muisca, a las que como conclusión llega a calificar estilísticamente como *impresionista* y *expresionista* respectivamente:

Mediante un análisis formal, logramos entender que si existía una relación entre las dos obras era dada por un vocabulario común, tal como el uso de elementos geométricos o el hecho de ser ornamentación calada. Pero teniendo conciencia de que en ese mismo vocabulario existían diferencias notables, como el uso de ángulos agudos en vez de rectos o el uso de triángulos a cambio de rectángulos, iniciamos un análisis estructural de las piezas. Así pudimos determinar que dichos elementos estaban dictaminados tanto por la apariencia como por la estructura y que por lo mismo aclaraban el hecho que la obra Muisca tuviera una visión impresionista y la obra Tolima una visión expresionista. (Consuegra, 1968, 12)



Análisis formal de pieza de la cultura Muisca. Lámina 1 y 6.



Portada y páginas del libro *Ornamentación calada en la orfebrería indígena precolombina. Cultura Muisca y Tolima*. Museo del Oro Banco de la República. 1967.

Este interés por las formas del positivo-negativo presente en expresiones colombianas, es el motivo de otro proyecto que denominó *Ornamentación calada en los contraportones colombianos*. Se trata de la síntesis gráfica de los tradicionales diseños de madera calada, con las que se decoran las puertas de madera de las casas de la región cafetera, Santander y Antioquia. El proyecto que no llegó a concretarse del todo, consistió en copias fotográficas elaboradas con película de alto contraste, a partir del

procesamiento de los registros hechos por el mismo Consuegra. Con algunas imágenes de este proyecto participó en 1970 en la *Exposición Panamericana de Artes Gráficas* organizada por la empresa colombiana Cartón de Colombia y el Museo de Arte Moderno La Tertulia en Cali.



Imágenes del proyecto *Ornamentación calada en los contraportones colombianos*. 1967. Negativos de película fotográfica.

David Consuegra en los años sesenta, asumió la labor de realizar afiches y proyectos gráficos con intención artística, asociados a los métodos propios de un taller de grabado y artes gráficas, más que a un estudio de Diseño Gráfico. Sus piezas, incluidos los afiches, se proponen como obra gráfica y son firmados con nombre y año, reivindicando su autoría; así fueron expuestos en los espacios propios del arte. Esta condición es importante como estrategia de los pioneros diseñadores, una manera de darle al Diseño Gráfico el estatus propio del arte y a la vez diferenciarse de él, para validarse como diseñadores, pero también, como artistas.

3.3. *Símbolos*, Dicken Castro, 1970.

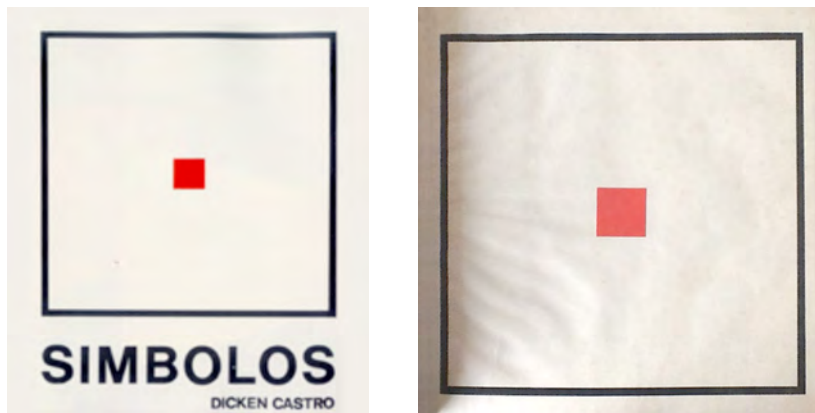
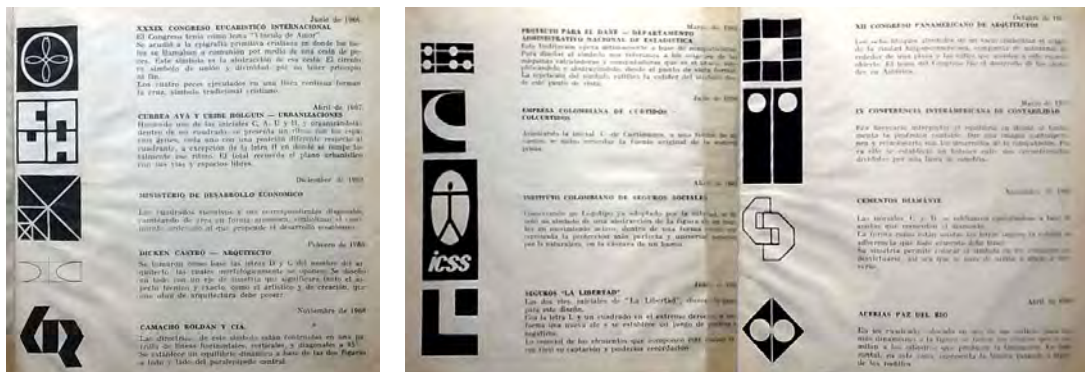


Imagen de la exposición y portada del catálogo.

En septiembre de 1970, Dicken Castro realizó una exposición denominada *Símbolos* en la Biblioteca Luís Ángel Arango, que también se expuso en el Museo La Tertulia en Cali y en el Museo Zea de Medellín en 1971. El interés inicial es una muestra de las identidades visuales diseñadas para empresas, eventos e instituciones estatales colombianas en la

década del sesenta, como una manera de celebrar diez años de recorrido profesional en Diseño Gráfico. Los símbolos se caracterizan por su simplicidad formal y el rigor geométrico, en ese sentido, la imagen símbolo de la exposición no puede ser más elocuente: un cuadrado blanco demarcado por gruesa línea negra y un pequeño cuadrado rojo en el centro.

En el catálogo –una pequeña pieza de formato cuadrado 16 x 16 cm– da cuenta de estos identificadores acompañados de una breve descripción del concepto que los fundamenta o de las condiciones formales –geométricas y constructivas– que la caracterizan. Se trata de símbolos que de manera “abstracta”, interpretan las nociones que cada caso alude: crecimiento, equilibrio, desarrollo, etc. En general son resueltos con formas y estructuras geométricas inscritos en formas básicas como el cuadrado, el círculo o el rectángulo. Recurrentemente se utiliza el término “abstracción” en particular cuando se hacen versiones sintéticas de objetos o elementos de la naturaleza, como la figura del ser humano –Instituto de Seguros Sociales– o los peces –Congreso Eucarístico Internacional– ; sin embargo, el recurso más empleado es partir de las letras iniciales de las empresas o instituciones. Sobre su propia identidad visual, describe: *“Se tomaron como base las letras D y C del nombre del arquitecto las cuales morfológicamente se oponen. Se diseñó un todo con un eje de simetría que significara tanto el aspecto técnico y exacto, como el artístico y de creación, que una obra de arquitectura debe poseer”* o el del símbolo para el Ministerio de Desarrollo Económico menciona: *“Los cuadros sucesivos y sus correspondientes diagonales cambiando de área en forma armónica, simbolizan el crecimiento ordenado al que propende el desarrollo económico”* (Castro, 1970. 1).



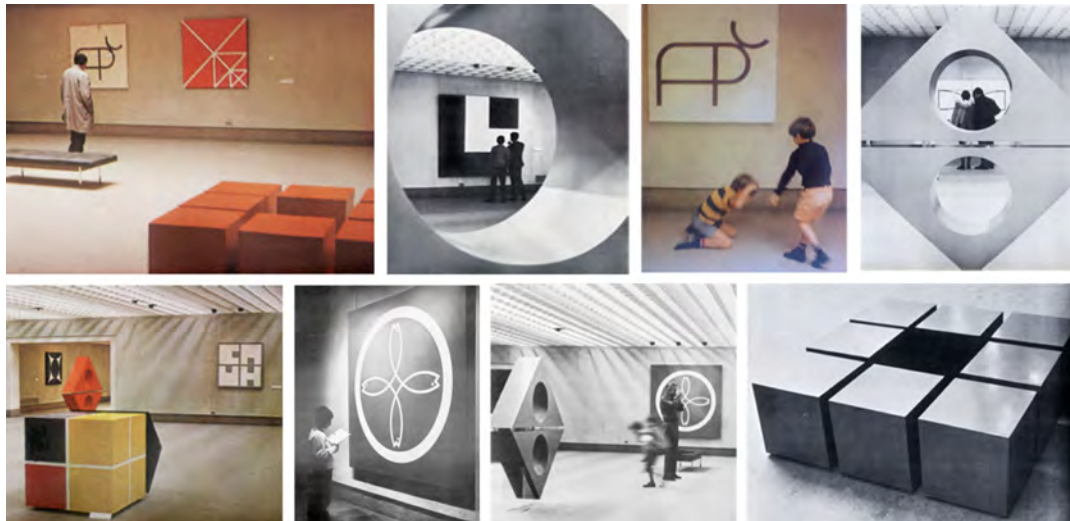
Páginas del catálogo de la exposición con algunos de los símbolos que se expusieron.

La exposición, sin embargo, es una propuesta que va mucho allá de una reseña retrospectiva. Los símbolos son expuestos a manera de pinturas y esculturas descontextualizadas totalmente de los referentes para los cuales fueron diseñados. El crítico e historiador del arte Germán Rubiano, describe así la exposición en la *Historia del Arte Colombiano* en el capítulo *La abstracción más reciente*:

Tomando como base varios logotipos de su propia cosecha, el arquitecto y diseñador Castro presentó una serie de “obras de arte”, que bien parecían estar conectadas con el “Minimal Art”. Los símbolos o marcas eran agigantados, serializados o llevados a la tercera dimensión y sin los nombres de las empresas, eventos, instituciones para los cuales fueron hechos como distintivos. (Rubiano, 1976, 1507)

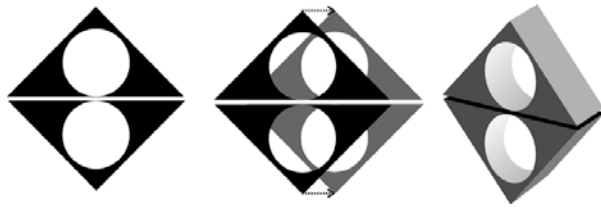
De igual manera se refiere el diseñador y publicista Carlos Duque en un artículo de la revista *Mundo*:

[...] lo que más me impresionó fue encontrarme unos logos tridimensionales enormes, como modernas esculturas multicolores que llenaban los espacios del museo con el mismo gesto con que los íconos sagrados se apoderan de los templos. ¿Qué recóndito poder tiene el diseño de marcas que logra dejar huellas indelebles en la retina de quien lo percibe? ¿Por qué, aun si cerramos los ojos, seguimos viendo un símbolo con lujo de detalles? En esa exposición pude apreciar en toda su dimensión, la magia de un oficio y el trabajo de un diseñador. (Duque, 2003, 57)



Aspectos de la exposición *Símbolos*. Biblioteca Luis Ángel Arango. 1970. Tomado de *Forma Viva*. Editorial Escala.

Para Dicken Castro, la exposición fue asumida como un reto museográfico, más allá de la simple exhibición de imágenes. Este interés seguramente tiene que ver con la influencia ya mencionada del diseñador gráfico Willem Sandberg ^(Castro, 2003, 29), a quien conoció en Holanda como director y curador del *Stedelijk Museum* y quien, aun hoy, es ampliamente reconocido por el diseño y montaje de exposiciones, las cuales planteaba como un sistema integral que incluía catálogos, invitaciones, carteles, elementos museográficos y el diseño mismo de la exhibición en su disposición y tratamiento escénico. Esta influencia e interés los pone en práctica Castro con esta exposición, en donde algunos símbolos se muestran como pinturas de formato mayor, y otros, se trasladan a una condición de volumen escultórico mediante la extrusión o proyección del plano². Los símbolos expuestos como pinturas son imágenes pintadas sobre retablos en madera entre 1,50 y 2 mt, de igual tamaño los volúmenes que fueron construidos en lámina de madera y pintados, en ambos casos, conservando el color original del símbolo.



Proceso para el paso del plano al volumen mediante *extrusión* con el que se obtuvieron los volúmenes escultóricos.

Los símbolos corresponden a empresas, instituciones o eventos ampliamente conocidos o difundidos en el país, por lo que el visitante podía hacer la articulación con relativa facilidad. Se trataba además de instituciones representativas de la modernización del estado, el crecimiento de la industria y la cultura, que encontraron en esta “nueva” gráfica, una adecuada sintonía.

La exposición es significativa, pues además de realizarse en una de las salas más prestigiosas de Bogotá por esta época, da cuenta del Diseño Gráfico como una actividad y una profesión con un cierto grado de reconocimiento. Es de alguna manera, el resultado del proceso iniciado por Consuegra y Castro desde comienzo de la década del sesenta,

² Se entiende **extrusión**, como la obtención de un volumen a partir de la proyección de un plano bien sea por medios mecánicos como inyectar o empujar un material a través de un troquel o por la repetición seriada de ese plano. Se entiende también como una manera de representación del volumen a partir del plano, mediante el dibujo manual o asistido, para después ser fabricado, construido o para simplemente obtener una imagen con alusión a un objeto tridimensional.

también la instauración del lenguaje de la geometría, la síntesis y las formas básicas como lo propio del Diseño Gráfico, que aquí llegan a su máxima expresión, ya que como se evidencia en las reseñas, se asoció con el *mínimal* o por lo menos con las expresiones más propias del arte abstracto geométrico. La exposición logró el cometido de instalar al diseño gráfico, por lo menos en el circuito de las artes plásticas y la cultura, y señalar a Dicken Castro como el prolífico autor de muchas anónimas imágenes cotidianas.

Aun así, resulta inquietante que esta instauración se haga alejando a las imágenes de su contexto, de sus referentes, de su función, de sus cualidades y medios habituales, de tal manera que estas se entienden autónomas, como obra plástica, y el arquitecto y diseñador, como un artista. Al respecto un editorialista del periódico *El Tiempo* que firma con el seudónimo de Camilo Solvente, en su columna *Carta de Arte*, afirma sobre esta exposición y sobre la exposición *Diseños* de Marta Granados de 1972 –a la cual me referiré a continuación–, que:

Hay que anotar que ninguna de las dos [*Símbolos* de Dicken Castro y *Diseños* de Marta Granados] ilustró al público sobre lo que es diseño, cuál es su función y cuál su sentido, pues en ambas el elemento “arte” lo ocultó. En la de Castro, porque los estupendos símbolos que sí habían cumplido con la función para la cual fueron creados, se trocaron en escultura, con lo cual se demostraba la riqueza plástica y las infinitas posibilidades de los logotipos, pero en cierto modo dirigían la atención hacía los elementos del diseño, desviándolo de la función, al sobrepasar la frontera para la cual habían sido creados. (Solvente, 1972. 3c)

3.4. Marta Granados, exposiciones en el Centro Colombo Americano.

Marta Granados, reconocida como una de las pioneras y destacada representante del Diseño Gráfico en Colombia, principalmente en el ámbito del cartel, encontró en el museo y la exposición, el entorno para anunciarse y validarse como diseñadora e instaurar socialmente la profesión. Realizó estudios de Arte y Decoración Arquitectónica en la Universidad Javeriana de Bogotá entre 1960 y 1963, luego se acercó a la gráfica de la mano de David Consuegra en la Universidad de Los Andes entre 1964 y 1966 con quien realiza como trabajo de grado un libro titulado *El cartel turístico*, impreso en serigrafía con una edición de quince ejemplares, con ilustraciones alusivas a los sitios de interés turístico

en Colombia. Toma en la misma institución, cursos de pintura con Juan Antonio Roda. En 1968 viaja a París para realizar estudios de diseño en *L'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* período en el cual vivió el agitado movimiento estudiantil. En 1969 regresa a Colombia y se vincula decididamente a la docencia, en los programas de Diseño y Decoración de la Universidad Javeriana, Arte Publicitario en la Universidad Nacional de Colombia y Diseño Gráfico en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá.

Marta Granados participó permanentemente en exposiciones colectivas de arte y diseño y fue asidua en bienales, concursos y salones en el país y el exterior. Sus primeras aproximaciones a la gráfica a comienzos de los años setenta tienen que ver con inquietudes plásticas y con la pintura en particular. Participa con estas obras en el *Primer Salón Panamericano de Artes Gráficas* en 1970 y en 1971 en la *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas*, ambas en el Museo La Tertulia en Cali, Colombia. En este evento participó en sus cinco versiones obteniendo una mención en la última realizada en 1985.

En este inicio de la década del setenta, es necesario detenerse un momento en resaltar la creación de la *Bienal Americana de Artes Gráficas*, iniciativa del Museo La Tertulia de la ciudad de Cali, en el suroccidente del país, apoyada por la empresa Cartón de Colombia. Se realizaron cinco versiones entre 1970 y 1985 con alguna discontinuidad por razones de orden presupuestal, motivo por el que finalmente se suspendió. La *Bienal* promovió y alentó el interés por la denominada obra gráfica, representadas por el Dibujo, el Grabado y el Diseño Gráfico, las tres categorías en las cuales se estructuraba y que se consideraban como estrategia para acercar el arte a la sociedad. En la presentación del catálogo de la primera Bienal se declara:

Si, como ya se dijera, “el campo del arte es el de las realidades últimas y no el de las abstracciones mentales”, nada más lógico y positivo en el mundo contemporáneo que el artista se expresa a través del dibujo, el grabado y el diseño, si quiere lograr una mejor comunicación con sus semejantes.

Se ha insistido mucho en que son esas técnicas las que permiten la tan buscada popularización del arte, que no puede permanecer indefinidamente en manos de unas privilegiadas minorías. ^(Bienal, 1971)

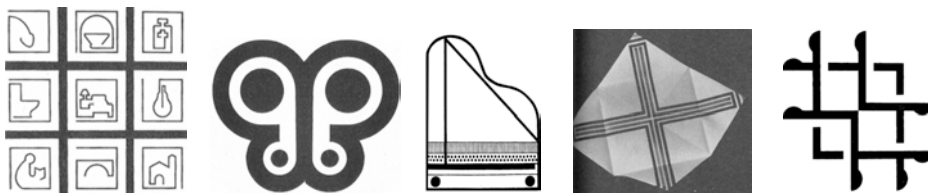
Aunque se sigue asociando el diseño con el entorno de las artes y como una actividad propia de los artistas, considerar y nombrar al Diseño Gráfico es ciertamente significativo. La pieza más asidua es el cartel, pero igualmente se consideran otros ámbitos como sistemas de señalización, marcas y símbolos, carátulas de libros o avisos publicitarios, en general proyectos desarrollados reales para eventos, empresas o instituciones. En todos los ámbitos, se da una importante participación de artistas y diseñadores de la ciudad de Cali, sede del evento, pero también de Medellín y por supuesto Bogotá, muchos de ellos apenas incursionando y que se harían conocidos en los años siguientes por su labor profesional, desde la misma Marta Granados o Carlos Duque, hasta nombres como Omar Rayo, Gustavo Sorzano, Benjamín Villegas, Rómulo Polo o Gustavo Gómez.

Internacionalmente, hay representantes de países latinoamericanos sobre todo de Argentina y Uruguay, pero lo más representativo es la presencia de diseñadores norteamericanos, de hecho muchos de los más reconocidos diseñadores, desde representantes de la escuela moderna como Herbert Bayer, Saúl Bass, Hermann Zaft o Ivan Chermayeff, hasta representantes de las tendencias más vanguardistas del momento que se fundamentan en la ilustración, asociados con el *pop art*, el *op art* y la psicodelia, como Milton Glaser, Seymour Chwast, Robert Indiana o Paul Davis. En ese sentido, la Bienal propicio una mirada más amplia del diseño gráfico. De hecho, en la categoría de lo "gráfico" se consideran también aquellas propuestas visuales de carácter artístico o sin sentido funcional, como la ilustración, caricatura y fotografía, o algunos dibujos o pinturas por estar impresos por medios industriales. Pero sin duda, lo más afín son las expresiones que formalmente se asocian con la abstracción, la síntesis formal, la geometría o las superficies planas, como es el caso de las formas orgánicas elaboradas por Marta Granados, presentadas como Diseño Gráfico a pesar de no tener una función o aplicación. Los pioneros fueron atentos y asiduos colaboradores y participantes de la *Bienal*, tal es así, que como jurados de selección de la primera versión actuaron Dicken Castro y David Consuegra, junto con el reconocido diseñador y publicista norteamericano John Massey.



Portada del Catálogo de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. 1971.

Obra participante de Marta Granados titulada *Forma de la naturaleza o forma del pensamiento*. Acrílico sobre madera, 1971.



Obras de participantes colombianos en la categoría Diseño Gráfico: Benjamín Villegas, Gabriel Suarez, Gustavo Sorzano, Rómulo Polo y Gustavo Gómez.



Obras de participantes extranjeros en la categoría Diseño Gráfico: Ivan Chermayeff, Saúl Bass, Paul Davis y Seymour Chwast.

Retomando, en 1972 Marta Granados realiza una exposición individual, que denominó *Diseños*, en el Centro Colombo Americano de Bogotá en la sala de exposiciones, denominada por esta época Galería Avenida 19, la exposición constaba de 27 pinturas de pequeño formato cuadrado –52 x 50 cm– elaboradas en acrílico y témpera. El Director de la galería, Santiago Samper, la describe como “una serie de trabajos caracterizados por una gran pureza y sensibilidad cromática, resultado de profundas y serias investigaciones sobre la forma orgánica y de una sólida formación académica y docente” (Samper, 1981). Se trata de pinturas abstractas, de formas curvilíneas con alusiones orgánicas que evocan al

pintor surrealista Jean Arp, resueltas en planos de color, con un particular énfasis en el tratamiento cromático y que ella misma califica como: “mundos zoomorfos y fantásticos, manejo orgánico de la forma, interrelaciones y diálogos visuales, búsqueda exhaustiva del color,” (Granados, 1992,162)



Pinturas pertenecientes a la serie *Diseños*, expuesta en la Galería Avenida 19 del Centro Colombo Americano, 1972.

Marta Granados refiere que su primer trabajo profesional como diseñadora gráfica se dio en 1973, así que en el momento de esta exposición estaba por definirse entre su interés por desarrollar una obra plástica o poner en práctica su formación como diseñadora en la cual apenas había tenido algunas aproximaciones. El título asignado a la exposición, *Diseños*, resulta sugerente de su verdadero interés y de alguna manera, anticipatorio del estilo y la vocación por el color que desarrollaría posteriormente en su trabajo como diseñadora, principalmente en la producción de carteles y portadas. Seguramente tiene que ver con su formación, pero también se puede interpretar como la asociación que ya se tenía del Diseño Gráfico, con las formas sintéticas, geométricas –a pesar de su alusión a formas orgánicas–, los colores planos y el lenguaje de la abstracción.

Aún así resulta paradójico que siendo una exposición de pinturas, se hubiese anunciado como una muestra de Diseño Gráfico. El editorialista con el seudónimo de Camilo Solvente, antes mencionado, comenta en su columna del periódico *El Tiempo*:

En la exposición de Marta Granados que se presenta como de Diseño Gráfico, sólo dos tienen esas características: el afiche y el catálogo. Los demás son propósitos de diseño, muestra de conocimiento en el manejo de las líneas, de los ritmos o del color, pero no tienen ese fin específico, esa dirección utilitaria que lo justifica y le da su nobleza. El diseño tiene una validez cuando es “cosa”; cuando se integra a la vida

diaria; cuando es la portada de un libro, la diagramación de una revista, una tela, el empaque, etc. (Solvente, 2003. 3c)

Está absolutamente claro para el editorialista, cual es el ámbito del Diseño Gráfico a sólo diez años de haber sido proclamado por los pioneros, y los cuales por esta época, enviaban señales confusas sobre aquello que se empeñaban en consolidar. El crítico e historiador del arte, Germán Rubiano, en reseña publicada en las *Lecturas Dominicales* del periódico *El Tiempo*, deja entrever el estado de la discusión:

Los diseños que presenta Marta Granados deben considerarse puros, porque no han sido concebidos para adaptarlos a un fin determinado y porque son, ante todo, investigaciones sobre forma orgánica e integraciones tonales.

Aunque sobra decir que la distinción entre arte y artes aplicadas está mandada a recoger, los diseños de Marta Granados son arte por su carácter investigativo evidente, por el regodeo con la forma sinuosa a la cual logra imprimir una vitalidad contenida y por su sensibilidad cromática refinada. (Rubiano, 1972,7)

En el caso de Marta Granados la discusión sobre la naturaleza del diseño estuvo claramente resuelta: el Diseño Gráfico es arte. Cuando definió su vocación, abordó el tratamiento de los proyectos gráficos como una exploración personal plástica, como la construcción de “obra”, en los que el solicitante y el tema adquieren más bien la condición de “pretextos”. De hecho, siempre tuvo particular interés en participar en las bienales y concursos internacionales del cartel, eventos en los que logró un amplio reconocimiento, y por lo cual se empeñó en que estos carteles dispusieran de condiciones técnicas particulares, como el uso de tintas especiales y gran formato acorde con los estándares europeos. Dado que se desempeñó en el ámbito cultural y de las artes, tuvo un tratamiento y reconocimiento como artista de parte de la crítica y de las personas que compartieron su entorno de trabajo incluyendo el académico. Las reseñas y críticas recurren permanentemente a calificativos tales como pureza del lenguaje, refinación, cuidado, limpieza, belleza y en muchas ocasiones, expuestos como muestra de buen gusto. El editorial de Camilo Solvente de 1971, en la cual reseña la exposición *Diseños*, se detiene en este aspecto:

En otras ocasiones me he referido a la necesidad que tenemos en Colombia de diseño. Los colombianos vivimos entre cosas feas. Los artículos de uso diario carecen de gracia, de “espíritu”. Son objetos creados sin amor, torpes a veces aún para su función, porque son el producto apenas de un afán de venta. Nuestros industriales parten del absoluto desprecio sobre el público: crean lo feo porque “eso es lo que más se vende”. Igual sucede con la publicidad: se hace de mal gusto porque “eso es lo que llega”. En otras palabras, se educa en el mal gusto quizá porque se lo posee. Y el asunto es grave: el arte dentro de nuestra sociedad capitalista esta relegado tan sólo a una minoría que se denomina así misma “aristocracia del espíritu” y su posición limitada al grupo social de altos ingresos. La posesión de lo bello para el hombre común se restringe a las posibilidades de adquisición de los objetos que se producen en serie o a la artesanía. (Solvente, 2003. 3c)

La postura del editorialista es que el arte debe ser compartido de una manera amplia por la sociedad y que el artista en ese sentido tiene un alto compromiso formativo. De esta manera, considera al diseño como parte de esta estrategia, lamenta que se esté relegando también a los espacios cerrados del arte, enviando mensajes equívocos sobre cuál es su naturaleza. Por eso al cerrar su columna, declara de manera esperanzadora:

La exposición de Marta Granados resulta interesante como una especie de propuesta y en cierto modo también representa un anuncio de cambio de actitud del artista. Si esto fuera una toma de conciencia generalizada tendríamos a la vuelta de algunos años la posibilidad de vivir rodeados de cosas menos ingratas estéticamente, que aquellos dentro de las cuales hoy nos movemos. (Solvente, 2003. 3c)

Diez años después, en 1981, realiza en el mismo espacio del Centro Colombo Americano una exposición de carácter retrospectivo que denominó *Arte y Grafica: “la muestra reúne cerca de cien trabajos realizados a lo largo de ocho años, tales como afiches, colecciones de libros, catálogos, plegables, carátulas de disco, logotipos etc.”* (Granados, 1992, 162). De alguna manera, se resuelve la preocupación de 1971, pues la exposición da cuenta de una prolífica actividad profesional durante la década del setenta, principalmente asociada a los eventos y publicaciones de las más importantes instituciones de la cultura en Colombia, en particular los relacionados con los programas

emprendidos por Gloria Zea, Directora de *Colcultura* –institución del estado creada en 1968 para generar políticas y proyectos culturales– y del Museo de Arte Moderno de Bogotá, lo que propició que la obra gráfica de Marta Granados fuese ampliamente conocida. En la presentación del catálogo resalta:

He realizado un buen número de obras diseñadas, como bien puede verse en esta recopilación. Gran experiencia aquella de jugar con el mundo gráfico, donde el punto vibra, la línea corre, la forma actúa y el color es siempre magia abierta a la imaginación. Hablar dentro de este lenguaje para crear un dialogo visual, ha sido tal vez la razón de este recorrido, que hoy veo animado por cada una de las personas e instituciones, que erigiendo en mi capacidad de trabajadora, han enriquecido y nutrido también mis experiencias humanas. ^(Granados, 1981, 5)

Y en el mismo sentido, el directo de la galería, Santiago Samper, concluye en el texto presentación del catálogo:

Esta muestra es una clara demostración del aporte importante que una profesional (en todo el sentido de la palabra) le ha proporcionado a una actividad que por medio del arte aplicado en millares y millares de ejemplares le da un toque de color y de vida al transcurrir diario de los que participamos de su arte de incuestionable calidad, inmejorable técnica y sobre todo, de su enorme talento y buen gusto. ^(Samper, 1981, 3)

Sigue siendo persistente la alusión al “buen gusto”, el escritor y crítico literario Juan Gustavo Cobo Borda, quien compartió con Marta Granados muchos de los proyectos exhibidos, resalta:

Eso creo que es importante de tu exposición: porque repasando afiches, carátulas, logotipos, invitaciones y catálogos, comprendo, alborozado, que el buen gusto todavía es posible entre nosotros y que la presentación gráfica no es menos decisiva que la escritura que alberga. [...] esos diseños que ahora, con muy buen criterio, ha decidido exhibir el Colombo Americano para así demostrar que también este es un arte, y un arte necesario. ^(Cobo, 1981, 9)



Portada y páginas del catálogo de la exposición *Arte y Gráfica*. Centro Colombo Americano. 1981



Carteles diseñados entre 1976 y 1983.

En esta primera etapa profesional, el trabajo de Marta Granados se caracteriza por el definitivo interés por el color y el uso de formas básicas de rasgos geométricos. Se trata formas generadas mediante el dibujo cuyos contornos son demarcados, por lo general, por una gruesa línea negra, unas veces por medio instrumentos propios del dibujo técnico, lo que da como resultado formas geométricas y rectilíneas –como en las portadas para las series de libros de Colcultura–, otras mediante el dibujo a mano alzada con rasgos más espontáneos –como en afiche de *Titeres* o el de *Noches de Colombia*–. En ambos casos, el color se resuelve en el taller de artes gráficas, obteniéndolos mediante las mezclas de tintas planas básicas o tintas especiales, lo que le implicaba estar muy atenta a los procesos de fotomecánica e impresión.

El catálogo de esta exposición es una pieza cuidadosamente diseñada e impresa en formato cuadrado de 20 x 20 cm. Además del registro de su trabajo, las páginas iniciales están impresas sobre papel mantequilla traslucido en donde se recrea el proceso fotomecánico de separación de color y como se genera su composición y mezcla óptica. Contiene los ya mencionados textos de Gloria Zea, Santiago Samper y Juan Gustavo Cobo Borda, textos con un sentido más protocolario, que académico. Una de las impresiones al visitar la exposición era, además del cuidadoso montaje, lo prolífico de su producción profesional, los múltiples ámbitos de aplicación y la coherencia formal que tenía en el color, su principal cualidad.

3.5. Exposición *Diseñadores precolombinos*.



Portada del catálogo de la exposición *Diseñadores precolombinos*.

La identidad cultural y la preocupación “por lo propio” fue uno de los aspectos que incorporaron los pioneros en el proceso de promulgación e instauración del Diseño Gráfico en Colombia. Los preceptos con los cuales se configuraba la noción de diseño, encontraron una gran afinidad en las expresiones formales y visuales de las culturas indígenas y las culturas populares vivas y del pasado, y constituyeron un referente que fue incorporado con total convicción. De esta manera, fueron frecuentes las alusiones estilísticas correspondientes a culturas indígenas como la Muisca, Tolima, Calima, o Quimbaya. Son objeto de atención y análisis, el folclor, la artesanía, el arte y manifestaciones visuales populares, las soluciones populares e informales de “diseño” presentes en la arquitectura, la producción de objetos utilitarios y decorativos, la decoración de los espacios cotidianos y los vehículos de transporte o las piezas de propaganda y la publicidad espontánea.

En el caso de las culturas indígenas, los petroglifos y otros vestigios rupestres, las piezas cerámicas, la orfebrería y los textiles –aprovechando las colecciones que ya se comenzaban a conformar con un cierto rigor, por parte de coleccionistas, museos e instituciones públicas y privadas– siendo de particular interés la gráfica aplicada mediante el dibujo o pintando, estampando o tallando, entre otros, considerando también los instrumentos o procedimientos empleados para ello.

Los principios de síntesis, configuración y composición geométrica que se asociaron con esta noción inicial del Diseño Gráfico, –propios también de los movimientos europeos y latinoamericanos de la abstracción geométrica y del estilo moderno del que derivan–

coinciden con las características y procedimientos de la gráfica precolombina y otras manifestaciones populares. Así, son recursos formales el modular, repetir, aplicar simetrías, intersecciones, variaciones de tamaño, los positivo-negativos y demás procedimientos propios del diseño básico, o bien, el proceso de síntesis y estilización geométrica de objetos o representaciones con alusiones zoomorfas o antropomorfas.

En otros casos, estas formas gráficas son simplemente “extraídas” de los objetos, sintetizadas y adaptadas a las condiciones de lo plano, lo bidimensional y de alto contraste propios de lo gráfico y sujetas a una “corrección de estilo”, que no es otra cosa que el interpretarlas y ajustarlas geoméricamente. Sólo en algunas ocasiones estas imágenes fueron transcritas respetando las particularidades e irregularidades formales propias de los objetos, materiales y técnicas con las que fueron elaboradas, para lo cual se partió de las imágenes obtenidas por medio de tomas fotográficas o mediante el registro directo de su impronta.

A muchas de las identidades visuales, marcas y símbolos, que tuvieron como referencia formas precolombinas diseñadas en los años sesenta y setenta por David Consuegra, Dicken Castro y otros jóvenes diseñadores, se les dio una amplia difusión y gozaron de alta recordación en la medida que correspondían a las principales empresas estatales y privadas o a importantes eventos culturales y deportivos. Sin duda la estética precolombina se instaló como una tendencia o “moda” y se extendió a otros ámbitos como el diseño textil y de vestuario, la artesanía, el diseño de motivos ornamentales y la publicidad.

Muchas denominaciones comerciales y razones sociales hicieron alusión a las culturas indígenas, en su mayoría de empresas e instituciones que representaban la modernización estatal, industrial y cultural del país. Así, mucho de “lo nuevo” se fundamentó en la evocación de las imágenes del pasado, las cuales se entendieron como modernas, gracias al filtro del Diseño Gráfico. *“Mientras la marca en tiempos precolombinos fue indicador de “identidad del individuo” y su función más importante fue mágico-religiosa, en la actualidad la marca con características precolombinas es portadora de “identidad de lo nacional”* (Ballestas, 2010).



Identificadores de empresas y eventos con alusiones a formas precolombinas. **VI Juegos Panamericanos 1971** realizados en Cali, diseño de Carlos Duque. **Inravisión** empresa estatal de radio y televisión diseñado por David Consuegra en 1964. **Artesanías de Colombia** diseñado por David Consuegra en 1968. **Bienal Americana de Artes Gráficas 1971**, **Ecopetrol** diseñado por Benjamín Villegas, versión de 1984. **Central hidroeléctrica de Anchicayá 1970** diseñada por Dicken Castro. **Moneda de 200 pesos** diseñada por Dicken Castro para el Banco de la República en 1994.

Lo precolombino y otras expresiones culturales, fueron temáticas de investigación que se reflejó en publicaciones, ediciones gráficas o exposiciones. El ámbito de trabajo que David Consuegra denominará *investigación estética*, estuvo dedicada en los años sesenta a las expresiones de culturas indígenas y las expresiones populares, como los ya mencionadas serie de grabados sobre la ornamentación grabada en las *totumas* indígenas colombianas o la investigación sobre la orfebrería calada de la colección del Museo del Oro o sobre la decoración en madera calada de las puertas de casas colombianas.

Dicken Castro, paralelo a la Arquitectura, realizó en los años cuarenta, estudios de Antropología, siendo de su particular interés la Arqueología y la Etnografía, disciplinas que lo llevaron a conocer las culturas indígenas y estudiar las características y manifestaciones de las diferentes comunidades, culturas y regiones de Colombia, expresiones de las cuales hacía juicioso registro fotográfico o apuntes de dibujo y acuarela, con las cuales participó en varias muestras. Una de estos estudios a los que dedicó desde los años cuarenta fue el de los usos populares de la guadua –una variedad colombiana del bambú–, en la construcción arquitectónica y la fabricación de artefactos principalmente en la zona cafetera, la cual recogió en el libro *La guadua* publicado en 1967. También fue coleccionista de piezas precolombinas en especial de sellos y rodillos de cerámica los cuales se utilizaban para estampar textiles, hacer improntas sobre cerámica, estampar imágenes en el cuerpo o como matrices para fundir o generar formas seriadas en arcilla. Parte de esta colección formó parte de una exposición que se mencionará más adelante.

Uno de los proyectos más relevantes y de largo aliento fue el adelantado por el pintor Antonio Grass, nacido en Santander en 1939. Se formó como artista y acompañó asistió a David Consuegra en sus primeros proyectos académicos editoriales y gráficos. Empezó desde finales de los años sesenta una investigación formal sobre las

expresiones gráficas presentes en las formas de las culturas precolombinas, cerámica, orfebrería y textiles, investigación que consolidó temáticamente en varios libros y expuso como obra gráfica en diferentes galerías y eventos como la *Bienal Americana de Artes Gráficas* en varias de sus versiones. Como continuación de la investigación sobre la orfebrería calada adelantada por Consuegra y en la misma línea, el Banco de la República le encarga a Grass continuar con la investigación y de ahí surge el primer libro titulado *Diseño precolombino colombiano, El círculo* (1972):

Para éste análisis he preferido la parte donde campea la creación, donde la fantasía tiene su reino, que es en los diseños puros, lejos de lo antropomorfo o zoomorfo o de la presencia de la naturaleza en general [...] Como todo trabajo del espíritu, cada uno de estos diseños se deriva, en primer lugar, de lo abstracto, es decir, de la pura invención. ^(Grass, 1976,5)

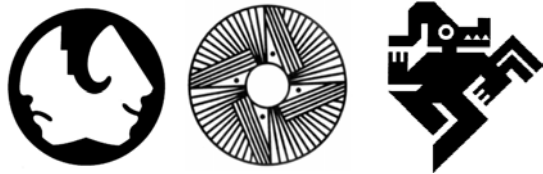
Continúa con el libro *La marca mágica* (1976) editada por el Centro Colombo Americano el cual se basa, como en la investigación de Dicken Castro, en las improntas de los matrices, sellos y rodillos. Luego publica *Animales mitológicos* (1979) sobre las representaciones de los animales que tuvieron particular significación simbólica para las culturas indígenas, como el jaguar, el mono o la rana, y finalmente, *Los rostros del pasado* (1981) que se detiene en las máscaras, el maquillaje y otras representaciones del rostro. En todos los casos, los libros son impresos a una tinta, en negro y se ajustan al formato cuadrado, que se obtiene del *doceavo* de pliego (22 x 23 cm), que promovió y aprendió de su maestro David Consuegra. Como piezas editoriales, estos libros fueron ampliamente reconocidos y premiados en diferentes eventos internacionales como la *Bienal de libros de arte de Jerusalén* y en la *Feria de libro de Leipzig*, Alemania.



Imágenes pertenecientes a los libros *El círculo*, *La Marca Mágica*, *Animales Mitológicos*, y *Los Rostros del Pasado*.

Esta investigación fue entendida y catalogada como propia del Diseño Gráfico, primero, por su asociación con las formas sintéticas o abstractas; segundo, por el método adelantado centrado en la interpretación y síntesis mediante el dibujo geométrico

orientado a la reproducción; y tercero, por ser el libro, el medio escogido por Grass para ser difundido, ediciones que fueron cuidadosamente elaboradas. Muchas de estas interpretaciones se utilizaron, además, como identidades visuales, carteles, portadas e ilustraciones y su metodología de trabajo se incorporó en la enseñanza del Diseño Básico, los cursos de identidad visual y el desarrollo de trabajos de grado, en particular en los programas de Diseño Gráfico.



Identificadores de empresas y eventos diseñados por Antonio Grass.
Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Festival de Cine de Bogotá, Fundación Teatro Nacional.

En mayo de 1976, en la sala de exposiciones del Centro Colombo Americano de Bogotá, se inaugura la exposición *Diseñadores precolombinos* concebida por Dicken Castro. Ésta recoge el interés de muchos años por los objetos precolombinos, que nació por su afición a la Arqueología en la adolescencia y a la cual se aproximó con más rigor por sus estudios de Antropología. Su cercanía con el Diseño Gráfico hizo que su interés se centrará los sellos y rodillos, también denominados como “*pintaderas o estampaderas [...] las cuales se supone que fueron utilizadas para decoraciones personales, impresión en tela o aún para adornar la cerámica*” (Castro, 1976,5). La exposición está compuesta por 121 piezas, la mayoría de su colección y la de otros dos coleccionistas: Jaime Errazuriz y Alonso Restrepo. Las piezas pertenecen principalmente a la cultura Tumaco (500 A.C. – 100 D.C.) la cual se situó en la costa pacífica al sur del país, también hay piezas de las culturas Quimbaya (200 A.C. – 1500 D.C.), Calima (800 A.C. – 1500 D.C.) y Tayrona (500 A.C. – 1500 D.C.).



Aspecto del montaje para exhibición de las piezas. Dicken Castro con los pendones y mostrando un rodillo.

La exposición proponía un innovador concepto museográfico, las piezas se exhibían en cilindros o vitrinas transparentes estratégicamente iluminadas en medio de una sala oscurecida, lo cual generaba una particular atmosfera sacra. Así se reseña en la revista *Proa*:

El arquitecto Dicken Castro cada vez que se presenta en público con la exhibición de sus trabajos o investigaciones artísticas destaca el buen gusto de sus obras y su extraordinario talento en la ejecución de las mismas. [...] La exhibición es tan atractiva y original que deja al visitante una información histórica novedosa y la inquietud sobre el empleo de estas obras en diferentes campos del diseño decorativo. ^(Proa, 1976, 26)

Una alusión al “buen gusto”, que debe ser entendida como la consideración integral del diseño en todos los aspectos de la muestra, de hecho la exposición fue presentada desde el título mismo, como propia del Diseño Gráfico, siendo de menos énfasis el carácter arqueológico que suponía. Dicken Castro en la presentación del catálogo destaca que:

El material arqueológico de procedencia precolombina siempre se ha mostrado en su interés etnográfico histórico o propiamente arqueológico. Con esta exposición se valora por primera vez en Colombia desde el punto de vista estético y de diseño, uno de los múltiples aspectos de estas culturas de antes de la conquista. [...] El propósito básico es mostrar que estos diseños siguen siendo tan actuales y contemporáneos como en el ya lejano momento de su creación. Son tan atemporales y universales que estudiando las improntas que se producen, recuerdan y tienen puntos de coincidencia con los diseñadores de hoy. ^{(Castro, 1976,5).}

La condición de referirse a objetos e instrumentos para la estampación o la impronta que permite la reproducción múltiple, lo vincula con las técnicas de impresión y las artes gráficas, pero principalmente con la esencia del Diseño Gráfico. En la introducción del catálogo Castro menciona con respecto a la concepción de la exposición que:

Es el resultado de haber estudiado con interés las creaciones del hombre precolombino representadas en los sellos y rodillos hechos para un fin determinado y como si hubieran tenido un criterio industrial de repetición para que fuera utilizado

por un buen número de personas, es decir, aquello a que aspira un diseñador contemporáneo con su trabajo.

Y para reafirma este sentido de lo gráfico amplía:

Se debe anotar la similitud de propósitos entre los caracteres de madera de Gutemberg, las rotativas en donde se imprimen los periódicos actualmente y estos sellos y rodillos precolombinos, pues tanto unos y otros están difundiendo ideas a través de signos, tan sólo encontramos una diferencia en la conformación del mensaje. (Castro, 1976, 9).

Uno de los aportes gráficos más destacados de la exposición consistió en la transcripción de las improntas, ampliadas e impresas en telas o algunas reproducciones tridimensionales, ambas de gran formato, de tal manera que se resaltaban en alto contraste las formas, la condición de continuidad a la que alude el rodillo, o la sencilla pero categórica huella del sello. El montaje de estos pendones, puestos de techo a piso, sugería recorridos y demarcaba las secciones de la exposición y propone una interacción con el espectador, que no se acostumbraba en el montaje de exposiciones



Aspectos del montaje de la exposición *Diseñadores precolombinos*. Centro Colombo Americano, 1976.

Las reseñas de la exposición la resaltaron como una lección de diseño en su más pura acepción y alentó a considerar las expresiones de las culturas del pasado como una manera de generar identidad y sentido de pertenencia. El diseñador Rómulo Polo comenta: “*Hoy como ayer, nuestra mejor inspiración para el diseño está en nuestro propio ambiente. [...] Para diseñar, o para vivir, no es necesario mirar demasiado lejos, sino muy adentro*”. (Polo, 1976, 18). En términos de diseño, se resaltó como un ejemplo de la adecuada la

articulación entre forma y función, y también como una puesta en escena para la comprensión de los principios básicos de formalización y composición.

A simple vista se tienen varios motivos: animales, vegetales y antropomorfos, estilizaciones de estos temas y figuras completamente abstractas, se juega a menudo con positivos y negativos conformando figuras complementarias. Complejos ritmos, sencillas y expresivas repeticiones, variadas grecas o la asimilación de un tejido. Las soluciones van del elemental damero o barrocas florituras en donde se dejan entrever bestias y figuras salidas de la más rica imaginación, se suceden en el diseño de los rodillos. En los sellos se ven soluciones basadas en el círculo y sus radios, figuras con estrictos ejes de simetría, o composiciones dinámicas sabiamente equilibradas. (Castro, 1976, 9)

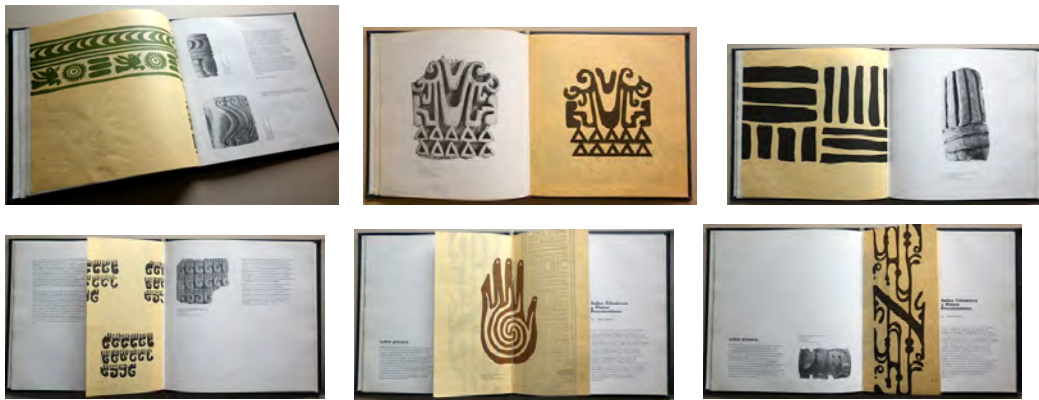


Rodillos y sellos expuestos en *Diseñadores Precolombinos*, con su correspondiente impronta.

La realización de la exposición propició también la conformación de un joven equipo de trabajo interdisciplinario, muchos de ellos estudiantes de Dicken Castro y los cuales aún hoy, resaltan con entusiasmo la experiencia de este proyecto. Se realizó una película y un audiovisual a cargo del fotógrafo y realizador Luís Fernando Barriga, se conformó un taller de impresión y estampado a cargo de la arquitecta Marta Devia y la diseñadora y artista plástica Omaira Abadía, y un equipo encargado del diseño museográfico y el catálogo conformado por los diseñadores gráficos Orlando Beltrán y Néstor Munar.

El catálogo está hecho de una pieza de formato cuadrado en el ya mencionado *doceavo* de pliego 23 x 22 cm, el cual combina un papel esmaltado dedicado a los textos y

el registro fotográfico, y un papel de color arcilla para el registro de las improntas, dispuestas en medias páginas de tal manera que coinciden con las piezas. El catálogo mereció casi veinte años después, en 1995, una segunda edición con algunas pequeñas modificaciones, como la introducción de un texto del arquitecto Lorenzo Fonseca, vinculado al Museo de Cerámica Precolombina del Banco Popular en Bogotá, quien resalta diferentes aspectos, entre ellos la influencia y el cambio de paradigma en la forma en que se aproximaba el público ante una muestra de piezas arqueológicas y también, la aproximación respetuosa de Dicken Castro, al mostrar las piezas originales dándoles una particular trascendencia, destacando con la gráfica y con la debida distancia, sus cualidades formales.



Páginas del catálogo de la exposición *Diseñadores Precolombinos*.

Además de la presentación de Dicken Castro, participan también con textos el arquitecto y diseñador Rómulo Polo quien resalta el valor patrimonial y la calidad como referente de diseño, un texto del crítico e historiador cubano Galaor Carbonell quien hace referencia a expresiones similares de otras culturas antiguas y destaca las cualidades del montaje y finalmente, una reflexión conjunta del arquitecto y profesor Rafael Vega y el curador norteamericano Eric Witzler, quienes se preguntan sobre la pertinencia de una aproximación erudita o una artística como esta y sobre el tipo de interrelaciones que se dan con el público:

Si bien no se quiere decir que mediante una relación activa frente a los objetos, como la que se propone, al espectador como por arte de magia se convierte en consumado artista, si es evidente que la actitud de acercamiento personal a tales objetos,

repercute beneficiosamente [...] lo que se trata es de poner en evidencia que hay un factor de pertinencia según el cual una aproximación de gran profundidad, frecuentemente no tiene más efecto que el de arar en el mar, pero cuando una actitud de interés personal abona el espíritu, se establece un campo de cultivo en el cual todas estas peritas disquisiciones son bienvenidas. (Vega, 1976, 36)

Al igual que la exposición *Símbolos* de 1970, *Diseñadores precolombinos* le apuesta sustancialmente a la puesta en escena, producto seguramente de su visión como arquitecto y también de la influencia que en él ejerció el diseñador Willem Sandberg cuando diseñaba las exposiciones para el *Stedelijk Museum* en Amsterdam. No es una exhibición de productos o piezas con utilidad gráfica explícita, pero en su conjunto, no hay duda que se entiende como un proyecto integral de diseño gráfico.

3.6. Primer Salón OP de Diseño Gráfico.



En 1983 se realiza el *Primer Salón OP de Diseño Gráfico* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y posteriormente en el Museo de Arte Moderno de Medellín, el Museo de Arte La Tertulia en Cali y en el Centro de Arte Actual de Pereira. El Salón fue convocado por *OP Gráficas*, empresa comercial de artes gráficas líder en un momento de esplendor del sector editorial en Colombia, que le apostó el diseño como un factor en la consolidación y proyección de la industria. Los talleres de OP estaban abiertos a la experimentación, las nuevas tecnologías y de tiempo atrás, ya se constituía en la casa y el proveedor de los diseñadores y comunicadores más vanguardistas. Convoca a cuatro de los más representativos diseñadores gráficos del momento: Dicken Castro, David

Consuegra y Marta Granados para que participen como expositores y a Carlos Duque para que desarrolle el cartel promocional.

El *Salón OP de Diseño Gráfico*, representa la consolidación de un proceso que buscó el posicionamiento del Diseño Gráfico en Colombia, un recorrido iniciado en la década del sesenta y setenta por los pioneros de la profesión y la disciplina en Colombia y a los cuáles se proclama en este escenario en un momento cúspide de su trabajo profesional y académico. Se instaura a la vez una noción del Diseño Gráfico ligada con la noción de arte, alrededor de las premisas de la abstracción, la geometría, la simplificación, la estilización, la exaltación de lo plano y lo bidimensional. Al respecto en una reseña periodística del Salón, Marta Granados expresa: *el diseñador gráfico es la persona capaz de llegar a síntesis visuales. La síntesis es un símil de organización y quien diseña organiza* (Duque, 1983, 11) .

Consuegra en el mismo sentido consigna: *el diseñador debe hallar elementos simples, tales como la línea, color, figuras planas, que en conjunto formen un total lo menos complejo posible para crear así una mayor similitud a los valores encontrados y* Dicken Castro afirma: *si lo que queremos es simplicidad, el diseño, como la poesía y el arte, quieren llegar al hombre con absoluta simplicidad.* (Duque, 1983, 11)

También se consolida el espacio del museo como el propio para anunciar y validar la nueva profesión pues al plantearlo como un *Salón*, se reconoce la existencia de un ámbito con materia y madurez suficiente para proyectar su periodicidad y comprometer un espacio como el del Museo de Arte Moderno de Bogotá en esta empresa. Al respecto se pregunta el escritor y comentarista del Diseño Gráfico, Antonio Montaña:

¿Por qué un Salón de diseño, cuando nuestras ciudades están agobiadas por él: por las vallas, por la fachada, por las líneas, por las formas y colores que dirigen la atención hasta el punto de venta? Y se responde: un salón selecciona entre muchas posibilidades, o debería hacerlo: aquellas que resulten más precisas, y en términos de signo o de símbolo, más efectivas, más originales...sería la intención ¿y es? de reunir lo efectivo: la constancia del acuerdo. ...el museo tiene, y esa es su contradictoria virtud, la posibilidad de señalar, no como hecho accesorio, sino como ejemplar. (Montaña, 1983, 3)

El espacio del museo es entonces, el espacio que valida y acota; sin embargo, se insiste en mantener una distancia del arte, Dicken Castro aclara:

Yo pienso que el Diseño Gráfico es comunicación visual a gran escala, es decir, que tiene que cumplir una función que no es gratuita como sucede con el arte gráfico. No significa que el diseño no pueda tener compromisos con el arte; los puede y los debe tener, porque sería la mejor manera de cumplir su cometido. El artista es subjetivo, personalista, no busca comunicar, pero el diseñador tiene que cumplir una misión determinada. (Duque, 1983, 11)

De otra manera Consuegra expresa:

Estoy absolutamente convencido que el diseñador gráfico nunca tendrá un compromiso puramente plástico con respecto a su obra....La fuerza de su lenguaje no está en la expresión sino en la comunicación y a cambio de un supuesto estilo, su obra debe estar respaldada por una estructuración mezcla de concepto y síntesis formal. (Serrano, 1982,1)

Argumentos algo contradictorios al establecer esta diferencia entre arte y diseño, pues los protocolos propios de los artistas modernos fueron trasladados al tratamiento de la obra gráfica: el original, la firma, la obra expuesta, el autor.

Este primer *Salón* no se planteó con el esquema de recoger la producción profesional en un determinado lapso, que es lo acostumbrado en este tipo de eventos. *OP Gráficas* convocó a los invitados a desarrollar una obra gráfica inédita a partir de un tema y pieza por ellos propuestos. En ese sentido se sintoniza con el interés que cada uno de ellos en desarrollar temas y proyectos propios, muchos de ellos relacionados con la identidad y la cultura colombianas. *OP* puso a disposición su taller y retomando los parámetros de los ejercicios académicos que David Consuegra realizaba en sus talleres en la Universidad Nacional de Colombia y aplicaba a sus propios proyectos, dispuso una edición limitada al uso de dos pliegos formato 100 x 70 cm, impresos a todo color.

Marta Granados desarrolla la serie *Colombia es*, ocho afiches de formato cuarto 35 x 50 cm, que partiendo del color como elemento visual central y tomando como referencia la bandera, ilustran de manera positiva aspectos de la nacionalidad como la fauna, la flora, la libertad, lo precolombino, la energía o la democracia. Granados explora en esta ocasión

la expresión pictórica, una variación al manejo estrictamente geométrico que caracterizó parte importante de su obra de los setenta y ratifica de manera categórica su interés por el cartel. La serie trascendería el salón y dio paso a otros carteles de la misma serie utilizados para promoción del país en el ámbito diplomático.

En mi caso, partí del tema “Colombia es color”. Para esto me basé en los colores de la bandera, ya que en ella se encuentra todo el espectro cromático de la teoría del color en las artes gráficas. Partí de ahí para crear una serie de afiches que proponen temas de inquietud colombiana: ecología, arte precolombino, fauna y flora, democracia, etc. He escogido el afiche como medio de expresión, porque quiero que el público colombiano sienta su importancia. (Duque, 1983, 11)



Afiches de la serie *Colombia es color* diseñado por Marta Granados para participar en el Primer Salón OP de Diseño Gráfico.

David Consuegra retoma dos proyectos de libros para niños que habían desarrollado ya en los años sesenta, titulados *Una vez tres veces* y *El mundo de los colores* los cuales integro a la serie *Máximas y mínimas* y los cuales se suman a los dos libros que realizó con los estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia en 1982. Las ilustraciones parten o acompañan textos y poemas de su autoría, realizados con propósitos didácticos que buscan ilustrar sobre los elementos básicos del diseño, utilizando el formato cuadrado que caracterizó su obra, producto del fraccionamiento del pliego en múltiplos de 12, cada libro

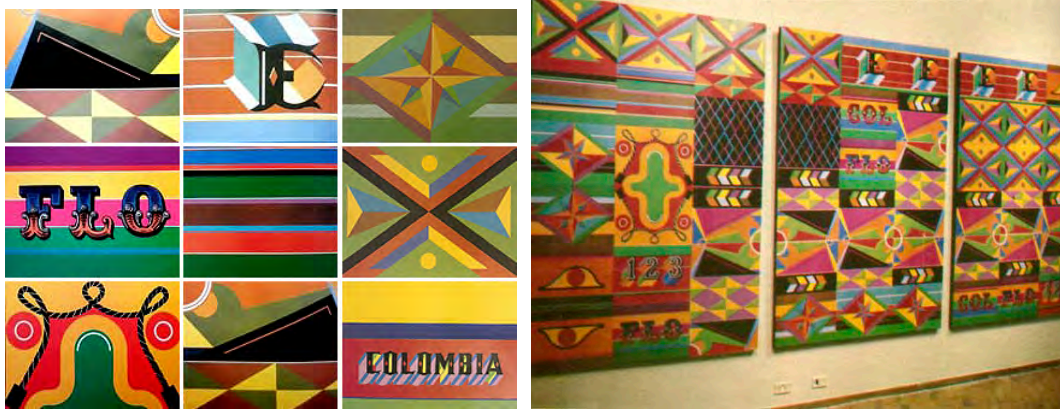
es resuelto en uno de los pliegos dispuestos. De estos proyectos se habían publicado algunas páginas en el número 4 de la revista *Nova* en 1965. Si bien manifiesta su intención por generar interés y conciencia por el libro infantil y demostrar la potencialidad de este género, esencialmente se trata de una exquisita y elaborada propuesta formal, utilizando magistralmente los recursos y procedimientos del taller de fotomecánica. La simplicidad narrativa que requiere el lenguaje infantil, fue el más propicio para exponer las premisas de la síntesis formal, la exaltación del trazo y la geometría.



Portada y páginas de los libros *Una vez tres veces* y *El mundo de los colores* de la serie *Máximas y mínimas*, con los cuales participó David Consuegra en el *Primer Salón OP de Diseño Gráfico*.

Dicken Castro utiliza los dos pliegos para poner en escena otro interés: las expresiones populares. Se apropia de los motivos decorativos de los buses intermunicipales denominados popularmente *chivas*, los cuales son ensamblados y adaptados a las condiciones de las zonas rurales, principalmente de la zona cafetera en el centro del país y son decorados por lo general con imágenes, letras y motivos geométricos multicolores. De tiempo atrás, este tema y otros similares, venían siendo de su interés y producto de sus viajes, disponía de un buen número de registros fotográficos. Una selección de estos motivos decorativos se adapta y se elaboran, recortando y pegando papeles de colores en formatos de cuarto de pliegos de 35 cm. Estos formatos se proponen a manera de módulos, que ensamblados con múltiples opciones, generan una amplia variedad de motivos murales. Es una gráfica pensada para el juego y la apropiación del espacio, y que un poco en contra de los principios de economía, exalta lo barroco y multicolor de la cultura popular. Al respecto menciona Castro:

Las escasas manifestaciones de expresión visual genuinas colombianas son suplantadas o influidas por aquellas de producción foránea. Quizá el nivel de diseño gráfico en donde mejor se expresa ese gusto popular es en las decoraciones y leyendas de vehículos y camiones de uso colectivo [...] creo pertinente el estudio de este pequeño sector de la expresión visual popular colombiana como un aporte al encuentro de múltiples raíces de la identidad visual colombiana. (Serrano, 1982,1)



Módulos y ensamble mural a partir de la recreación de la decoración de los buses y camiones de la zona cafetera. Propuesta elaborada por Dicken Castro para el Primer salón OP de Diseño Gráfico.

Este proyecto luego se extendería también a la apropiación de la tipografía popular y generó una serie de carteles que partían de igual manera, de sentencias y refranes. Por esta época, ya Castro y Consuegra habían aportado material para *l'art de la rue, et l'art de l'atelier*, exposición realizada en París, sobre expresiones artísticas colombianas, que contrastaba las manifestaciones de los artistas, con las expresiones espontáneas de la cultura popular.

El afiche para este primer *Salón* lo realizó Carlos Duque, quien además asumió la tarea de promocionar el evento. Vinculado estrechamente a la publicidad e influenciado por el diseño norteamericano de la década del setenta, el movimiento hippie y utilizando las estrategias que evocaban el lenguaje surrealista de diseñadores norteamericanos como Milton Glaser y Seymour Schwast, propone un cartel en el que la mirada y la creatividad se asocian con las cualidades de la mariposa la cual se posa sobre la silueta de un rostro. Paralelamente David Consuegra diseña otra imagen a partir de la repetición modular del identificador de la empresa OP, que fue utilizada en avisos de prensa y revista.

A Carlos Duque se dedica cinco años después en 1985, el *Segundo Salón OP de Diseño Gráfico* en el mismo recinto del Museo de Arte Moderno. Formado como fotógrafo, Duque fue protagonista y se formó en medio del activo movimiento cultural de Cali en las décadas del sesenta y setenta, que giró alrededor del proyecto de *Ciudad solar* —para el cual diseñó su símbolo— y pronto se vinculó a la publicidad y la fotografía. La exposición era una estrategia ya utilizada por Duque, para anunciar su trabajo como diseñador gráfico. En 1982 realizó la exposición *Fotografismos* una serie de experimentos realizadas directamente en el taller de fotomecánica, interviniendo y modificando los negativos plasmados mediante pruebas de color.

El *Salón OP* lo dedica a una muestra retrospectiva de su obra gráfica que da cuenta de afiches, fotografías, proyectos de identidad visual, pero esencialmente su interés por buscar otras formas de obtener imágenes a partir de la experimentación con la tecnología, al respecto manifiesta: *el experimento puro toca los límites sin la bendición de la academia. Se trata de separar, descomponer y desatornillar un oficio para hacerlo y recrearlo desde sus más nobles principios. El complicado proceso no pasa ahora impune por la máquina de hacer impresiones. Ahora el aparato de las artes gráficas es realmente instrumento, como un pincel; es usada como un enriquecimiento de la imagen* (Duque, 1988, 3). De ellos son ejemplo, las portadas para el *Magazín Cultural* del periódico *El Espectador*. Se destaca, sin duda, el afiche del político Luís Carlos Galán, una propuesta que igual parte de su experimentación con las tramas, en este caso una trama manual, propuesta que replanteó la manera de hacer comunicación política en nuestro país.



Portada del catálogo del *Segundo Salón OP de Diseño Gráfico* dedicado a resaltar el trabajo profesional de Carlos Duque. Afiche de campaña para el político Luís Carlos Galán y portadas del *Magazín Dominical* del periódico *El Espectador*.

Cinco años después, en 1992, la empresa Gráficas OP como una manera de conmemorar los 25 años de su creación, dedica un tercer salón a una exposición retrospectiva dedicada a resaltar la obra de Marta Granados desde 1968, una producción con la que la empresa tiene una relación cercana, como quiera que la mayoría de piezas de la diseñadora se ejecutaron en sus talleres y que OP Gráficas hizo de esta obra, su imagen empresarial. El protagonista indudablemente es el cartel y el color, pero sorprenden sus incursiones en la pintura, la animación y el diseño editorial. Eduardo Serrano, curador del Museo de Arte Moderno menciona:

Ha conseguido un lenguaje gráfico propio, a pesar de su irrevocable libertad creativa, ha conformado un cuerpo de trabajo extenso y coherente, y ha logrado una particularidad indiscutible mediante los ya descritos parámetros que componen su lenguaje. Eso es mucho más de lo que se podía decirse hasta hace poco tiempo de los diseñadores gráficos del país, y tal vez implique, no sólo que Marta Granados es una verdadera artista del diseño, sino que en la historia del arte colombiano le llegó el momento de adquirir significado y relevancia a la modalidad del Diseño Gráfico.

(Serrano, 1992, 22).

El *Salón* consagra la noción del Diseño Gráfico como arte y al diseñador como artista, justo en el mismo momento en que este concepto y las premisas instauradas por los pioneros desde los sesenta son cuestionadas o por lo menos no lo suficientemente incluyentes. Coincide con una crisis económica en Colombia que afecta profundamente el sector de las artes gráficas y la publicidad, a la misma OP Gráficas y por extensión al Diseño Gráfico. Coincide también con los cambios en la concepción del arte, la ampliación de las prácticas artísticas, que se concentraban tradicionalmente en la pintura y la escultura, y coincide con la entrada intempestiva del computador, que además de modificar radicalmente los modos de hacer y proceder, modifican el pensamiento, instauran la cultura digital, y amplían el escenarios de aplicación en donde la narrativa, el movimiento y el sonido se constituyen en esenciales. *El Salón* que consagró la noción del Diseño Gráfico, anuncia su disolución.

Reflexiones finales

En Colombia, la configuración y comprensión del Diseño Gráfico ha tenido un arduo proceso de estudio, aprendizaje, creación y producción. Desde la perspectiva del oficio, aún se asocia con la escritura, la producción de los *tipos* o letras, la producción de viñetas e ilustraciones, la producción de libros y demás material impreso sobre papel, lo cual conforma el universo de las llamadas *artes gráficas*, hoy tipificada por el entorno informático y las pantallas. Por otra parte, se asocia con el ámbito de la propaganda y la publicidad, en el cual el diseño gráfico se entiende como un *arte aplicado*, teniendo como sujeto al artista pintor e ilustrador. Se considera una actividad que responde a los requerimientos propios del medio editorial, la promoción, o también, de otros ámbitos que requieren de la comunicación visual, como la señalización o la identidad corporativa. Esta concepción aún vigente, está presente en la estructura de los programas de estudio o en la demanda que el sector productivo y la sociedad reclaman del Diseño Gráfico.

Difícilmente hoy se puede considerar una definición de Diseño Gráfico que incluya adecuadamente los diferentes ámbitos que la componen y de los otros a los que se ha expandido, y que, por otra parte, sea acogida y compartida por la comunidad académica y profesional. Más bien, se comparte una **noción** de Diseño Gráfico, entendido como aquello que *“corresponde a idea básica de una cosa: es construida desde la intuición y, en este caso, deriva del reconocimiento mediante el análisis y reflexión sobre la experiencia-, dista de la idea de concepto, derivado éste, de la verificación y correspondiente con universales”* (Franky, 2010, 19).

Sin embargo, es gracias a la labor de los pioneros, que en gran parte tenemos hoy, conciencia del Diseño Gráfico. Lo reconocemos en la oferta de programas académicos en todos los niveles formativos, muchos de los cuales propician la investigación y la estructuración disciplinar; en el ejercicio activo de diferentes actores –profesionales

independientes, estudios, agencias y talleres o en su incorporación en la estructura de empresas, organizaciones e instituciones—; se reconoce en la creación de gremios profesionales, la presencia de publicaciones y eventos especializados, y a pesar del peso que aún tiene la práctica del oficio, existe hoy una práctica profesional del Diseño Gráfico asociada con el manejo integral del *proyecto* y con una visión más amplia de lo que significa ser *diseñador*. No ha sido una labor exclusiva de los diseñadores gráficos, en ello han participado arquitectos, artistas, diseñadores industriales, publicistas, filósofos, humanistas, historiadores, comunicadores, técnicos y hasta empíricos.

Los maestros fundadores en la academia colombiana promulgaron desde el inicio, una concepción de lo gráfico desde una perspectiva disciplinar, asociada con nociones más amplias del diseño centradas en la noción de *lo proyectual*, con la intención de que fuese entendido y acogido como una profesión, en el sentido más estricto. Sin desconocer el oficio, se buscó trascender la concepción de la gráfica como un arte aplicado y de menor envergadura, proponiendo la iniciativa de considerar e incorporar otros factores, como la identidad cultural, la investigación, la función social del diseño, además de reflexionar en sí mismo, sobre los procesos metodológicos y la conformación de una historia y teorías propias.

A manera de síntesis, de este recorrido por los momentos iniciales del anuncio y consolidación del diseño gráfico en Colombia por parte de los pioneros, destaco a continuación algunos aspectos significativos:

Dicken Castro, David Consuegra y otros actores del momento, instauraron la noción de lo gráfico desde una visión positiva que encontró en las premisas de la abstracción geométrica, los elementos que le permitirían diferenciarse de la estética de la publicidad y la figuración basada en la ilustración pictórica. Las formas básicas, la tipografía y la geometría se consideraron elementos suficientes para constituir un lenguaje gráfico. Promulgadores de las teorías de escuelas europeas como la *Bauhaus* y de los principios modernos representados en la abstracción geométrica, éstos se plantearían como lo propio de lo gráfico, lo cual se alineó con el precepto de la autonomía de la forma, de imágenes objetivas e independientes de la realidad, de un sistema de códigos básicos que

permitiese una lectura autónoma. Por otra parte, deriva de esta noción sistemática de lo gráfico, una relación con el *minimalismo*, o por lo menos con una de sus vertientes, pues claramente los nuevos diseñadores gráficos promulgaron la idea del *menos es más*, con la intención de constituir sistemas de signos y de comunicación proyectados funcionalmente para su reproducción y la pretensión de que fuese comprendido como código por un universo amplio de receptores, lo que determinaba que el diseño debiera estar alejado de las expresiones figurativas propias del dibujo y la pintura.

Una influencia definitiva en la configuración del diseño gráfico, por lo menos en el ámbito académico, fue la presencia y el aporte de los humanistas y teóricos. Ellos introdujeron los elementos sin los cuales difícilmente se hubiese podido superar la vocación e interés centrado en la práctica del oficio. En los momentos decisivos, la presencia de académicos como Eugenio Barney Cabrera o Armando Silva, fueron fundamentales en la concepción o revisión de los programas curriculares. La noción de lo gráfico se planteó en relación con la comunicación y otros ámbitos propios de las ciencias sociales y humanas, esto se reconoce en la orientación de los componentes teóricos de los programas curriculares o en el discurso que caracteriza la práctica profesional.

Se incorporan a esta concepción de lo “nuevo” que significaba el Diseño Gráfico, aspectos como la identidad cultural, las manifestaciones autóctonas, las expresiones de los antepasados. La principal revisión e incorporación fue la de las expresiones de la gráfica precolombina: Grass, Consuegra y Castro encontraron enormes coincidencias formales entre la nueva estética y la que se encontraba en los objetos cerámicos y de orfebrería. Insertar esta gráfica, implicó un proceso de *corrección formal* o modernización de las imágenes, que necesariamente requirió apartarlos de su contexto y transformarlos. Similar proceso de síntesis se dio con el uso de imágenes provenientes de la gráfica popular y urbana, o de otros referentes históricos.

A pesar de la insistencia por promulgarse como una actividad autónoma, con elementos propios del saber y el hacer, es clara la derivación y la relación cercana del diseño gráfico con el arte, presente desde sus orígenes mismos; el término *arte* en la práctica del oficio es recurrente y se utiliza para referirse a diversos procesos y roles

como: *arte final*, *director de arte*, *departamento de arte*, el calificativo de *artístico* o *artista* se utiliza con frecuencia para calificar el producto o la labor de diseño.

La noción de diseño gráfico impartida por los pioneros, se articuló con los movimientos del nuevo arte colombiano que emergían de la mano de la crítica de arte Marta Traba, en particular aquellas que actuaron bajo las premisas estéticas de la abstracción geométrica. Lo que se venía entendiendo por *gráfico* hasta el momento, se relacionaba con la actividad publicitaria, como bien se puede ver en las denominaciones de los énfasis de los programas académicos que desde finales de los años cuarenta se venían ofreciendo.

La nueva estética gráfica se planteó bajo los preceptos de un *arte puro*, autónomo, despojado de adornos y la cual se eleva a la consideración del *buen gusto*. El museo y la galería se constituirán en los espacios que los pioneros diseñadores utilizarán para validar y dar a conocer a la nueva disciplina e instaurar los preceptos estéticos que la sustentan. Allí se incorporarían a lo gráfico, la noción de *obra*, *autor* o *artista*.

Ambos diseñadores, Dicken Castro y David Consuegra, tendrán una influencia definitiva en la conformación de la disciplina, pues paralelo a la inserción de la actividad profesional, emprenden proyectos editoriales, organizan exposiciones y se comprometen en la creación o reforma de programas académicos profesionales y tienen una importante influencia pedagógica y profesional en varias generaciones que se formaron bajo sus preceptos.

Ahora bien, estas premisas expuestas en textos, cátedras y exposiciones, no tenían las condiciones para perpetuarse o expandirse, a tal punto que hoy son reconocidas de cierta forma, como un estilo del pasado. Tampoco constituían en su momento, la única forma de entender y abordar el diseño gráfico y desde finales de los años ochenta, una serie de factores incidirían en su revisión y orientación. Expongo algunas consideraciones o reflexiones que explican esta condición:

La noción de diseño gráfico asociada con los preceptos de la abstracción, el rasgo sintético y la geometría, no constituían la única manera de concebirlo y practicarlo, ni

caracteriza plenamente las expresiones gráficas y visuales de la época, pues la estética de los pioneros se concentró al ámbito de los programas de identidad visual y a un reducido circuito de la promoción cultural institucional, y es evidente que a finales de los años ochenta esta gráfica comenzaba a repetirse y a agotarse.

En otros países la noción de diseño gráfico, se fundamentó en la ilustración y la expresión pictórica –como se evidencia en las diferentes versiones de la *Bienal Americana de Artes Gráficas* de 1970–, articulándose de manera más activa con la publicidad, la cual en las décadas del setenta y ochenta, recogió las influencias de movimientos como el *op art* y el *pop art*, la psicodelia y el surrealismo, que tanto caracterizan la expresiones gráficas y visuales de estas décadas. Es claro que en lo cotidiano, continuó la preeminencia de la imagen figurativa propia de la publicidad norteamericana, y en lo popular, la persistencia de una iconografía barroca, arraigada en los motivos religiosos y neoclásicos.

Si bien se logró construir el imaginario de una profesión y diferenciarla de la práctica del oficio y de otras como la publicidad, la labor de los pioneros se concentró y se fundamentó en su actividad académica, pues salvo Dicken Castro que incorporó el Diseño Gráfico como un área de su estudio de Arquitectura, los primeros diseñadores no conformaron estudios o agencias de diseño, ni crearon empresas formales, promulgando el imaginario del profesional independiente que actuaba más bien, con los parámetros del taller del artista. Su preocupación en sentido profesional, fue el de construirse un reconocimiento como autores. Esta poca visión empresarial, impidió que se hubiesen comprometido con proyectos de mayor complejidad y envergadura, o que hubiesen ampliado su práctica a una dinámica interdisciplinaria, particularmente con la comunicación, el ámbito editorial, la publicidad y el diseño industrial. Esta forma de trabajo individual, tampoco propició la conformación de un entorno profesional más robusto, labor que asumieron las agencias de publicidad y las empresas editoriales, y así resultó también difícil, que se promovieran otras dinámicas de institucionalización, como la conformación de asociaciones profesionales, la promulgación de acuerdos y normas que regulen la profesión o la formulación de políticas estratégicas en temas como el derecho de autor, códigos de ética profesional, políticas contractuales, etc. Así, tampoco

se planteó una concepción más amplia del diseño y una articulación con otras disciplinas afines, por lo que los diseñadores gráficos han estado alejados de las dinámicas que propenden por formular políticas para el ejercicio y fortalecimiento del diseño.

El *patrón* de la modernidad promovido por los pioneros y que en los sesenta, setenta y ochenta sirvió para determinar qué era o no gráfico, no fue del todo suficiente para poder comprender, explicar y dar cabida a las muchas expresiones diferentes a la síntesis y la abstracción geométrica. El término y el concepto ya comienza a revisarse; es evidente por ejemplo, en las diferentes denominaciones de los nuevos programas: diseño visual, diseño de la comunicación, diseño de información, diseño de interfaces, o simplemente *diseño* en un sentido amplio.

Sin embargo, es necesario reconocer y resaltar que esta idea del Diseño Gráfico que se conformó alrededor de premisas de la modernidad, aun se mantiene vigente, se enseña, se practica y convive con las muchas otras maneras de entenderlo y abordarlo.

Citas / Bibliografía

ENSEÑAR

- Acuerdo UN. (1963). *Acuerdo 9 de 1963*, Consejo Superior Universitario. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Universitario. División de Archivo y Correspondencia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Acuerdo UN. (1965). *Acuerdo 19 de 1965*, Consejo Académico. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Universitario. División de Archivo y Correspondencia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Acuerdo UN. (1970). *Acuerdo 40 de 1970*, Consejo Superior Universitario. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Universitario. División de Archivo y Correspondencia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Acuerdo UN. (1978). *Acuerdo 97 de 1978*, Consejo Superior. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Universitario. División de Archivo y Correspondencia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Comité Asesor DG. (1992). *Propuesta de reestructuración del plan de estudios*. Comité Asesor Programa Curricular Diseño Gráfico. Archivo Escuela de Diseño Gráfico. Bogotá.
- Consuegra, David. (1981). *Por una mayor identidad*. Documento académico. Archivo Escuela de Diseño Gráfico. Bogotá.
- Consuegra, David. (1982). *Propuesta Reforma Curricular*. Documento académico. Archivo Escuela de Diseño Gráfico. Bogotá.
- Consuegra, David. (1984). *El dibujo artístico y el dibujo gráfico*. Texto conferencia. Archivo Escuela de Diseño Gráfico. Bogotá.
- Consuegra, David. (1987). *Nuevo Planteamiento para investigar* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 6*. Bogotá. OP Gráficas.
- Consuegra, David. (1987b). *Los programas de diseño gráfico* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico 7*. OP Gráficas.
- Departamento de Arte. (2012, mayo 2012) *Historia Escuela de Bellas Artes*. Universidad de los Andes. Bogotá. Disponible en: <http://arte.uniandes.edu.co/departamento/historia-2/>.
- Escuela de Bellas Artes. (1954). *Actas Consejo Directivo Escuela de Bellas Artes*. Archivo Universitario. División de Archivo y Correspondencia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Fajardo, Marta. (1986). *Presencia de los maestros 1886-1960*. Museo de Arte, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Franky, Jaime. (2008) *Colombia en Historia del diseño en América Latina, Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Compilación de Silvia Fernández y Gui Bonsiepe. Sao Paulo. Editora Blücher.
- Grass, Antonio. (2007). *Antonio Grass recuerda a David Consuegra, su maestro de diseño*. Artículo sin publicar. Bogotá.
- Lozano, David. (2007). *Introducción en Exposición 147 Maestros*. (pp. 10-13). Bogotá. Escuela de Artes Plásticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Serrano, José. (sin fecha, años 50). *El dibujo publicitario*. Colección *Cómo se hace*. Leida Ediciones, Barcelona.
- Silva, Armando y Jesús Gámez. (1976). *Modelo del Proyecto para la carrera de Comunicación Visual*. Documentos de Comunicación Visual. Archivo Escuela de Diseño Gráfico. Bogotá.
- Silva, Armando. (1991). *Borrador de trabajo sobre algunas definiciones básicas en la reforma de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional*. Comité Asesor Programa Curricular Diseño Gráfico. Archivo Escuela de Diseño Gráfico. Bogotá.
- Umaña, Camilo. (2010). *Jardines gráficos en David Consuegra, Pensamiento Gráfico*. (pp. 122-195). Bogotá. Colección Obra Selecta. Universidad Nacional de Colombia.
- Urdeneta, Alberto. (1874). *Apertura del curso de dibujo natural en la Universidad Nacional en Anales de Instrucción Pública*. Vol: 2, 409-411. Tomado de *Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes, en La Universidad Nacional en el siglo XIX documentos para su historia*. Con Estella Restrepo Zea (Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas UN, Colección CES, 2004).
- Zawadski, Mireya. (2004). *Retrato íntimo de Eugenio Barney Cabrera*. Bogotá. Revista Gaceta. Octubre 3 de 2004.

PUBLICAR

- Antei, Giorgio. (1982). *La identidad del diseñador* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 1*. Bogotá. OP Gráficas Ltda.
- Antei, Giorgio. (1983). *Diseño y proyecto* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 3*. Bogotá. Sandri Ltda.
- Antei, Giorgio. (1983). *Entre arte y técnica* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 2*. Mayo. Bogotá. Sandri Ltda.
- Castro, Dicken. (1980). *Forma viva, el oficio de diseño*. Bogotá. Editorial Escala.
- Castro, Dicken (2003). *Fragmentos arquitectónicos. Conversatorio con estudiantes*. Transcrito en revista *Mundo 8*. Bogotá. Galería Mundo.
- Castro, Lorenzo. (2003a). *Aquellas pequeñas cosas, Dicken encajonado* en revista *Mundo N° 8*, junio. Bogotá. Galería Mundo.
- Consuegra David. (1964). *De símbolos y marcas*, en revista *Nova N° 1*. Junio. Bogotá. Gráficas Castilla.
- Consuegra, David. (1964a). *El cartel como obra de arte* en revista *Nova N° 2*. Septiembre-octubre. Bogotá. Talleres Editoriales Grafo.

- Consuegra, David. (1964b). *Ramírez Villamizar*, reseña en revista *Nova* N° 2. Septiembre-octubre. Bogotá. Talleres Editoriales Grafo.
- Consuegra, David. (1965). *La comunicación Gráfica* en revista *Nova* N° 3. Julio-septiembre, 1965. Bogotá. Tipografía Hispana.
- Consuegra David. (1965a). *Josef Albers, Homenaje al cuadrado*. en revista *Nova* N° 3. Julio-septiembre. Bogotá. Tipografía Hispana.
- Consuegra David. (1966). *En pos de una pedagogía más creativa* en revista *Nova* N° 4. Julio, agosto, septiembre. Bogotá. Gráficas Castilla.
- Consuegra, David. (1976). *De marcas y símbolos*. (4ª edición). Bogotá. Editorial Triblos.
- Consuegra, David. (1982). *Editorial* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 1*. Bogotá. OP Gráficas Ltda.
- Consuegra, David. (1982a). *Qué es diseño gráfico* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 1*. Bogotá. OP Gráficas Ltda.
- Consuegra, David. (1982b). *Por una historia del diseño gráfico* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 1*. Bogotá. OP Gráficas Ltda.
- Consuegra, David. (1983a). *Editorial* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 2*. Mayo. Bogotá. Sandri Ltda.
- Consuegra, David. (1983b). *Editorial* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 3*. Junio. Bogotá. Sandri Ltda.
- Consuegra, David. (1983c). *Editorial* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 4*. Octubre. Bogotá. Sandri Ltda.
- Consuegra, David. (1984). *Editorial* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 5*. Bogotá. Sandri Ltda.
- Consuegra, David. (1987a). *Nuevo planteamiento para investigar* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 6*. Bogotá. Gamacolor.
- Consuegra, David. (1987b). *Los programas de diseño gráfico* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 7*. Bogotá. Gamacolor.
- Duque, Carlos (1982). *Imágenes multiplicables* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 1*. Bogotá. OP Gráficas Ltda.
- Galindo, Eduardo. (1965). *Editorial* en revista *Nova* N° 3. Julio, agosto. Bogotá.
- Hernández, Miguel (1984). *Arte y diseño gráfico* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 5*. Bogotá. Sandri Ltda.
- Hernández, Miguel (1986). *El lenguaje de un diseñador* en revista *Suplemento Teoría y Práctica Diseño Gráfico*. Bogotá. OP Gráficas.
- Leal, Eutiquio. (1979) *Editorial* en revista *abc en el diseño de marcas* de la serie *Temas de Consulta 1*. Bogotá.
- Leal, Eutiquio. (1979b) *Editorial* en revista *El diseño tipográfico* de la serie *Temas de Consulta 1*. Bogotá.
- Montaña, Antonio. (1980). *Entrevista en Forma viva, el oficio de diseño*. Bogotá. Editorial Escala.
- Montaña, Antonio. (1987). *Carta al director* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 6*. Bogotá. Gamacolor.
- Nova. (1966). *Editorial* en revista *Nova No 4*. Julio, agosto, septiembre. Bogotá.
- Nova. (1967). *Editorial* en revista *Nova N° 5-6*. Mayo, Julio. Bogotá.
- Rojas Carlos. (1964). *Carlos Rojas* en *Nova No 2*. Septiembre-octubre. Bogotá.
- Umaña, Camilo. (2010). *Jardines gráficos* en *David Consuegra, Pensamiento Gráfico*. (pp. 122-195). Bogotá. Colección Obra Selecta. Universidad Nacional de Colombia.

EXPONER

- Ballesta, Luz (2010). *Las formas esquemáticas del diseño precolombino en Colombia. Relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen). Disponible en <http://eprints.ucm.es/9885/1/T31254.pdf>.
- Bienal. (1971). Catálogo *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas. Grabado-Dibujo-Diseño*. Cali. Museo de Arte La Tertulia.
- Castro Dicken (1970). *Símbolos*. Catálogo exposición Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá.
- Castro, Dicken. (1976) *Diseñadores precolombinos*. Catálogo. Bogotá. Centro Colombo Americano.
- Castro, Dicken. (1980). *Forma viva, el oficio de diseño*. Bogotá. Editorial Escala.
- Castro, Dicken (2003). *Fragmentos arquitectónicos. Conversatorio con estudiantes*. Transcrito en *Revista Mundo* N° 8. Bogotá. Galería Mundo.
- Cobo, Juan Gustavo. (1981) *Carta a Marta Granados de un admirador más* en catálogo exposición *Marta Granados, Arte y Gráfica*. Bogotá. Centro Colombo Americano.
- Colon, Luís (2005) *Introducción en Metamorfosis de una ciudad, Bogotá en la lente de Paul Beer*. Bogotá. Museo de Bogotá.
- Consuegra, David. (1964a). *El cartel como obra de arte* en revista *Nova* N° 2. Septiembre-octubre. Bogotá. Talleres Editoriales Grafo.
- Consuegra, David. (1968). *Introducción en Ornamentación calada en la orfebrería indígena precolombina, Muisca y Tolima*. Bogotá. Museo del Oro, Banco de la República.
- Consuegra, David. (1988) *La investigación estética en Consuegra 1960-1988*. Catálogo exposición Museo de Arte. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- Consuegra, David. (2006). *Presentación en El lenguaje del cartel, el cartel como fin y como medio*. Bogotá. Edición por Zoraida Cadavid, Impresión Auros Copias.
- Duque, Carlos. (1983) *Primer Salón OP de Diseño Gráfico. Arte y Comunicación en Magazin Dominical, El Espectador*. (pp. 11-13) Julio
- Duque, Carlos (1984). *Duque se expone, 20 años de tramas gráficas*. Segundo Salón OP. Junio, Julio. Bogotá. Museo de Arte Moderno de Bogotá.

- Duque, Carlos. (2003). *Hacia una identidad cultural. El estilo es el hombre* en revista *Mundo N° 8*. (p. 57). Bogotá. Galería Mundo.
- Forjas, Francisco (1986). *Valladolid presenta la obra del diseñador holandés Willem Sandberg*. El País. Archivo digital consultado en http://elpais.com/diario/1998/09/05/cultura/904946409_850215.html.
- Granados, Marta. (1981). *Presentación* en catalogo exposición *Marta Granados, Arte y Gráfica*. Bogotá. Centro Colombo Americano.
- Granados, Marta. (1992). *Gráfica en Un mundo gráfico*. (pp. 162-170). Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bogotá. OP Gráficas.
- Grass, Antonio. (1976) *Diseño precolombino colombiano. El círculo*. Bogotá. Museo del Oro, Banco de la República.
- Küffer, Simón. (2008). *La influencia gráfica suiza en América Latina en Historia del diseño en América Latina y el Caribe, Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. (pp. 238.246). Sao Paulo. Editora Blücher.
- Medina, Álvaro. (2010). *El fundamento gráfico de David Consuegra en David Consuegra, Pensamiento Gráfico*. (pp. 20-49). Bogotá. Colección Obra Selecta. Universidad Nacional de Colombia.
- Montaña Antonio. *Un arte de todos los días*. Revista *Teoría y práctica diseño gráfico N° 4*. Octubre de 1983. Bogotá.
- Proa. (1976). *Diseñadores precolombinos en Revista Proa N° 258*. (pp. 24-27).
- Rubiano, Germán. (1976). *La abstracción más reciente en Enciclopedia del arte colombiano*. (pp. 1487-1508). Bogotá. Editorial Salvat
- Rubiano, Germán. (1972). *Los diseños de Marta Granados en Lecturas Dominicales* periódico *El Tiempo*. Septiembre 3. Bogotá.
- Samper, Santiago. (1981) *Presentación* en catalogo exposición *Marta Granados, Arte y Gráfica*. Bogotá. Centro Colombo Americano.
- Serrano Eduardo (1982). *Primer Salón OP de Diseño Gráfico* en revista *Teoría y práctica Diseño Gráfico No 1*. Noviembre. Bogotá.
- Serrano Eduardo. (1992). *Un lenguaje en el diseño gráfico en Marta Granados Un mundo gráfico*. Catálogo exposición. (pp. 15-22). Bogotá. OP Gráficas.
- Serrano, José. (sin fecha, años 50). *El dibujo publicitario*. Colección *Cómo se hace*. Barcelona. Leida Ediciones.
- Solvente, Camilo. (1972). *Carta de Arte* en columna periódico *El Tiempo*. Bogotá. Agosto 22. (p 3c)
- Traba, Marta. (1964) *Los carteles de David Consuegra* en periódico *Vanguardia Liberal*. Bucaramanga. Transcrito en catálogo exposición *Consuegra 1960-1988*. Museo de Arte. Universidad Nacional de Colombia. 1988.

Reflexiones finales

- Franky Jaime. (2010). *Lineamientos adoptados en la reformulación de programas curriculares*. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Antei, Giorgio. (1983). *Diseño y proyecto* en revista *Teoría y Práctica Diseño Gráfico No 3*. Bogotá. Sandri Ltda.

Referencias consultadas

LIBROS

- Beltrán, Orlando; *Dicken Castro símbolos*; Bogotá; Aurosnet; 1999.
- Consuegra, David; *De marcas y símbolos*; Bucaramanga; Editorial Triblos; 1976
- Consuegra, David; *Graphica et lettera*; Bucaramanga; Editorial Triblos; 1975
- Consuegra, David; *La veintiséis letras*; Bogotá; Editorial Nova; 1964
- Consuegra, David; *Ornamentación calada en la orfebrería indígena precolombina (Muisca y Tolima)*; Bogotá; Banco de la república Colombia; 1968.
- Devalle, Verónica; *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948- 1984)*; Buenos Aires; Paidós; 2009.
- Duque, Pedro, Reyes Claudia, Greiff Boris, Peters Victoria, Almanza Juan; *Cartel ilustrado en Colombia: Década 1930-1940*; Bogotá; Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2009.
- Escot, Laura; *Tomás Maldonado Itinerario de un intelectual técnico*; Buenos Aires; Rizzo Patricia Editora; 2007.
- Fernández, Silvia, Bonsiepe, Gui; *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe Industrialización y comunicación visual para la autonomía*; Sao Paulo; Editora Blücher; 2008.
- Granados, Marta; *Marta Granados Un mundo gráfico*; Bogotá; OP Gráficas Ltda.; 1992
- Granados, Marta; *Marta Granados carteles y signos gráficos urbanos*; Bogotá; OP Gráficas S.A; 2003.
- Lozano, David; *147 Maestros exposición conmemorativa 120 años Escuela de Artes Plásticas*; Bogotá; Universidad Nacional de Colombia; 2007.
- Magnusson, William; *La reforma Patiño Una experiencia de construcción institucional*; Bogotá; Universidad Nacional de Colombia; 2006.
- Medina, Álvaro, Mercado Octavio, Pujol Josep, Córdoba Patricia, Umaña Camilo, Puertas César, Ospina Lucas; *David Consuegra Pensamiento Gráfico*; Bogotá; Universidad Nacional de Colombia; 2010.
- Vásquez, William; *Escuela de Bellas Artes en Colombia 1886- 1989*; Bogotá; Tesis. Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- Pini De Lapidus, Ivonne; *Eugenio Barney Cabrera y el arte colombiano del siglo XX: antología de textos críticos (1954-1974)*; Bogotá; Universidad Nacional de Colombia; 2011

REVISTAS

- Mundo*; n°8; Bogotá; Galería Mundo; Junio 2003
- Revista Nova*; n°1; Bogotá; David Consuegra; junio 1964.
- Revista Nova*; n°2; Bogotá; David Consuegra; septiembre- octubre 1964.
- Revista Nova*; n°3; Bogotá; David Consuegra; julio- agosto- septiembre 1965.
- Revista Nova*; n°4; Bogotá; David Consuegra; julio- agosto- septiembre 1966.
- Revista Nova*; n°5 y 6; Bogotá; David Consuegra; mayo- junio- julio 1967
- Teoría y Práctica del diseño gráfico*; n° 1; Bogotá; David Consuegra; 1982
- Teoría y Práctica del diseño gráfico*; n° 2; Bogotá; David Consuegra; 1983
- Teoría y Práctica del diseño gráfico*; n° 3; Bogotá; David Consuegra; 1983
- Teoría y Práctica del diseño gráfico*; n° 4; Bogotá; David Consuegra; 1983
- Teoría y Práctica del diseño gráfico*; n° 5; Bogotá; David Consuegra; 1984
- Teoría y Práctica del diseño gráfico*; Suplemento n° 1; Bogotá; David Consuegra; 1986
- Teoría y Práctica del diseño gráfico*; n° 6; Bogotá; David Consuegra; 1987
- Teoría y Práctica del diseño gráfico*; n° 7; Bogotá; David Consuegra; 1987

COLECCIONES

- Consuegra, David, Cáceres Cecilia; *Máximas Mínimas*; Máximas Mínimas; n°1; Bogotá; David Consuegra; 1982.
- Consuegra, David, Cárdenas Marco Aurelio; *Poemario vario*; Máximas Mínimas; n°2; Bogotá; David Consuegra; 1982.
- Consuegra, David; *El mundo de los colores*; Máximas Mínimas; n°3; Bogotá; David Consuegra; 1983.
- Consuegra, David; *Una vez tres veces*; Máximas Mínimas; n°4; Bogotá; David Consuegra; 1983.
- Consuegra David; *A B C en el diseño de marcas: selección por orden alfabético de las mejores marcas del mundo*; Temas de consulta; n°1; Bogotá; David Consuegra; 1978.
- Honda, Isao; *Origami: el arte del doblez*; Temas de consulta; n°2; Bogotá; David Consuegra; 1978.

Consuegra, David; *El diseño tipográfico*; Temas de consulta; n°3; Bogotá; David Consuegra; 1979.

Koch, Rudolf; *El libro de los signos*; Temas de consulta; n°4; Bogotá; David Consuegra; 1979.

Romero, Mario; *Técnicas de ilustración: sistemas modernos para el artista editorial y publicitario*; Temas de consulta; n°5; Bogotá; David Consuegra; 1980.

ARTÍCULOS

Baquero, Mario; *Historia del diseño gráfico. Teoría y modernidad*; Artefacto, n°6; Bogotá; Agosto 1998; Pág. 2-6

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Publicado en *Benjamin, Walter. Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989. En: <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf> (en línea). Consultado por última vez el 04/07/2012

Cantor, Germán, Arévalo Manuel; *Cronología del diseño gráfico en Colombia*; Arte en Colombia; n° XX; Bogotá; FECHA; Pág. 78- 81

Castro, Dicken; *Diseñadores precolombinos*; Revista Proa; n° 258; Bogotá; Mayo 1976; Pág. 24- 27

Castro, Dicken; *El porqué de los apuntes de viaje*; Revista Lámpara; n° 81; Bogotá; Marzo 1981; Pág. 30- 33

Castro, Dicken, Beltrán Orlando; *Diseño Gráfico en Colombia Los Noventas*; Artefacto, n°6; Bogotá; Agosto 1998; Pág. 16

Chaparro, Fredy; *El salón, Cuando el producto es la profesión*; Acto; n° 7; Bogotá; Noviembre 2007; Pág. 36- 41

Duque, Carlos; *Primer salón OP de Diseño Gráfico Arte y Comunicación*; Magazin Dominical El Espectador; n° 20; Bogotá; Julio 1983; Pág. 11- 13

Fajardo, De Rueda Marta; *Un centenario olvidado: la ilustración editorial en el siglo XIX en Colombia*; Ensayos; n° 5; Bogotá; 1998-1999; Pág. 108- 131

Huertas, Miguel; *Principio y fin de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes 1936- 1940*; Textos; n° 21; Bogotá; 2010; Pág. 67- 103

Jaramillo, Carmen; *Marco Ospina y los inicios de la abstracción en el arte colombiano*; Textos; n° 1; Bogotá; 1999; Pág. 65- 83

Rubiano, Germán; *La abstracción mas reciente*; Historia del Arte colombiano, n° 75- 76; Bogotá; 1976; Pág. 1487-1508

CATALOGOS

Abstracción y figuración; Museo de Arte Universidad Nacional; Bogotá; 1986

Diseñadores Precolombinos; Centro Colombo Americano; Bogotá; 1985

Diseños; Centro Colombo Americano; Bogotá; 1981

Duque se expone, Carlos Duque expone 20 años de tramas gráficas; Museo de Arte Moderno de Bogotá; Bogotá; 1988

Homenaje a David Consuegra; Museo de Arte moderno de Bogotá; Bogotá; 2007

Modelos de Ulm 1953- 1968 El diseño de la nueva Alemania; Banco de la Republica; Bogotá; 2008.

Presencia de los Maestros 1886- 1960; Museo de Arte Universidad Nacional; Bogotá; 1986.

DOCUMENTOS

Acuerdo 9 de 1963, Consejo Superior Universitario. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Universitario. División de Archivo y Correspondencia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Acuerdo 19 de 1965, Consejo Académico. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Universitario. División de Archivo y Correspondencia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Acuerdo 40 de 1970, Consejo Superior Universitario. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Universitario. División de Archivo y Correspondencia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Acuerdo 97 de 1978, Consejo Superior. Universidad Nacional de Colombia. Archivo Universitario. División de Archivo y Correspondencia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Propuesta de reestructuración del plan de estudios. Comité Asesor Programa Curricular Diseño Gráfico. 1992. Archivo Escuela de Diseño Gráfico. Bogotá.

Por una mayor identidad. Documento académico. 1981. Archivo Escuela de Diseño Gráfico. Bogotá.

Propuesta Reforma Curricular. Documento académico. 1982. Archivo Escuela de Diseño Gráfico. Bogotá.

El dibujo artístico y el dibujo gráfico. Texto conferencia. 1984. Archivo Escuela de Diseño Gráfico. Bogotá.

Acta Consejo Directivo Escuela de Bellas Artes. Escuela de Bellas Artes. 1954. Archivo Universitario. División de Archivo y Correspondencia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

