

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS



*Relación entre las Artes Plásticas y el diseño gráfico a través de las portadas de la revista
El Farol (1939 – 1975).*

Br. Ariana Elizabeth García Balbi

C.I. 18.003.968

Caracas, Mayo de 2012

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

*Relación entre las Artes Plásticas y el diseño gráfico a través de las portadas de la revista
El Farol (1939 – 1975).*

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Artes,
Mención Artes Plásticas

Br. Ariana Elizabeth García Balbi

C.I. 18.003.968

Tutora: Lic. Elina Pérez Urbaneja

Caracas, Mayo de 2012

En honor a mi abuela Thais Hansen,
a mis queridos padres,
y a todos aquellos que de alguna manera
permitieron que esta investigación se realizara.

Agradecimientos

Nos gustaría expresar nuestra gratitud hacia todas aquellas personas que, de alguna forma, permitieron que esta investigación fuese posible:

- A la profesora Elina Pérez Urbaneja, quien estuvo disponible en todo momento para nuestras consultas, además, de ser una guía incondicional para plantear el tema de investigación.
- A la profesora Janeth Rodríguez, quien nos asistió en cuanto a metodología en los inicios de la investigación.
- Al personal de la Sala de hemerografía de la Biblioteca Nacional de Venezuela, a pesar de los paros administrativos y conflictos laborales, permitieron la consulta de la recopilación de los números de la revista *El Farol*.
- A mi abuela Thais Hansen, quien nos facilitó el acceso a su biblioteca personal, para la consulta de textos importantes para nuestra investigación, además, de asistirnos en diferentes momentos de la tesis.
- A mi amiga Adriana Lorenzo, por el apoyo incondicional durante los distintos pasos de nuestra tesis, además nos ayudó en el arqueo bibliográfico.
- A mi hermano Francisco Balbi, por colaborar en el proceso de edición de la fotografías e impresión de esta investigación.

Índice

Dedicatoria	ii
Agradecimientos	iii
Resumen	vi
Introducción	vii
Capítulo 1: Términos operativos de la investigación	1
1.1. Las Artes Plásticas, una actividad subjetiva	1
1.2. El diseño gráfico como expresión de lo funcional	4
1.3. El diseño editorial, un sentido visual para las publicaciones	7
1.3.1. La diagramación	10
1.3.2. La imagen	11
1.3.3. La tipografía	12
1.4. Sistema y técnicas de impresión	13
1.4.1. La imprenta	13
1.4.2. El grabado	14
1.4.3. La litografía	16
1.4.4. La litografía offset	17
Capítulo 2: Acercamiento histórico a la revista <i>El Farol</i>	19
2.1. Desarrollo de la imprenta y publicaciones periódicas en Venezuela	19

2.2. Inicios formales del diseño gráfico en Venezuela.	
Los artistas- diseñadores.	27
2.3. Origen y características de la revista <i>El Farol</i> .	38
Capítulo 3: Análisis de la relación Artes Plásticas – diseño gráfico en diez portadas de la revista <i>El Farol</i> .	42
3.1. Anónimo, Junio, 1939	42
3.2. Arturo Lares, Agosto, 1943	46
3.3 Héctor Poleo, <i>La maternidad</i> , Agosto, 1946	49
3.4. Rafael Rivero, <i>Cogedora de café</i> , Noviembre, 1946	53
3.5. Carlos Cruz-Diez, Junio, 1949	58
3.6. Mateo Manaure, Julio- Agosto, 1957	63
3.7. Gerd Leufert, <i>Semana Santa</i> , Marzo- Abril, 1958	67
3.8. Nedo Mion Ferrario, Enero- Febrero- Marzo, 1967	72
3.9. Carlos Cruz-Diez, <i>La calidad de la vida 1</i> , serie: “ <i>La calidad de la vida</i> ”, 1974	77
3.10. Abilio Padrón y Óscar Vásquez, <i>La calidad de la vida 3</i> , serie: “ <i>La calidad de la vida</i> ”, 1974	83
Conclusiones	90
Índice de ilustraciones	93
Bibliografía	95

Resumen

En esta investigación analizamos diez portadas de la revista *El Farol* (1939- 1975), en las que nos enfocamos en estudiar las relaciones dadas entre las Artes Plásticas y el diseño gráfico. Del mismo modo, revisamos cómo surgió esta disciplina en Venezuela, su diversificación y las técnicas de reproducción más importantes.

Así mismo, se indagamos en algunas publicaciones anteriores y contemporáneas a la revista, para conocer cuál era el nivel de desarrollo del área editorial en Venezuela. También indagamos sobre los artistas que eventualmente se involucraron con el diseño gráfico y que fueron pioneros de la profesionalización de este campo en el país.

Para la realización de los análisis, decidimos incluir, previamente, la historia de la revista *El Farol*, así como los cambios visuales más importantes suscitados en ésta. Es por ello que la selección de obras estuvo enfocada a demostrar una evolución a nivel visual, en la que se puede evidenciar cómo las Artes Plásticas y el diseño gráfico se vinculan para la creación de un objeto innovador.

La metodología aplicada en los análisis estuvo enfocada en el estudio plástico formal, tomando como autora principal a Donis A. Dondis, así como algunas ideas de Wassily Kandinsky y Rudolf Arnheim, porque estos autores permiten el estudio de las portadas desde un punto de vista estético así como comunicacional, elemento primordial del diseño.

Introducción

Esta investigación tiene como finalidad estudiar las relaciones existentes entre las artes plásticas y el diseño gráfico, a través de las portadas de la revista *El Farol* (1939- 1975). Para ello, se seleccionaron algunas publicaciones que consideramos representativas de su historia y que de cierto modo, nos permiten acercarnos a este posible vínculo entre ambas disciplinas.

Nos resulta interesante el tema, ya que por lo general, estas áreas son estudiadas por separado, pero en el caso particular de Venezuela, el diseño, en sus inicios, crea diversos nexos con las Artes Plásticas. Además, consideramos que nuestra investigación genera nuevos planteamientos, ya que en ella revisamos cómo nuestros artistas incursionaron en nuevas disciplinas creativas, desde principios de siglo XX. Por otra parte, nuestro trabajo también es un aporte a lo realizado anteriormente por diversos autores, debido a que la revista *El Farol* no ha sido analizada en profundidad.

Existe diversos críticos e historiadores de arte, que han evaluado las relaciones entre el arte y el diseño. A pesar de que sus enfoques son distintos a los nuestros, nos parece importante mencionar los más destacados. En principio, encontramos a Alfredo Armas Alfonzo, quien publicó un libro titulado *El diseño gráfico en Venezuela*; en éste, el autor desarrolla una lectura general del tema en cuestión sobre las labores realizadas por cada artista y diseñador para las diferentes compañías en las que trabajaron. Así mismo, estudia algunos materiales de divulgación.

De igual modo, nos gustaría destacar algunos trabajos de grado realizados en diferentes universidades de nuestro país, ya que en éstos se evalúa el tema, pero con un objeto de investigación distinto. Un ejemplo de ello es el de Alessandra Tursi, cuyo planteamiento fue: *La relación arte-diseño a partir de la cartelística de Santiago Pol*. Esta investigación se fundamenta en reconocer el vínculo que puede existir entre ambas disciplinas. Para evidenciarlo, la autora analiza algunos carteles logrando demostrar la presencia en ellos de algunas de las vanguardias del siglo XX, ligadas a las Artes Plásticas.

Por otra parte, María Valladares elaboró una tesis titulada *El cartel en Venezuela: aproximaciones a su estudio a través de artistas plásticos*. En ella se estudió cómo en Europa

y Venezuela la elaboración de carteles estuvo a cargo de artistas plásticos que a su vez, fueron quienes se encargaron de marcar la pauta en su evolución.

Finalmente, debemos mencionar a Carolina Rodríguez, en cuyo trabajo de grado denominado *Relaciones entre arte y diseño: interdisciplinariedad constante*, realiza una revisión temporal y evolutiva del diseño y las Artes Plásticas, además de sus vínculos, planteando que el primero debe ser un nuevo tema de estudio para el historiador de arte.

Es importante destacar la apreciación de una evolución visual en las portadas de la revista *El Farol*, es por esto que tomamos diez tapas para ejemplificar los distintos momentos sucedidos en ella a nivel plástico y de diseño, los cuales dan sentido a nuestro tema de estudio.

Al inicio de la investigación, nos planteamos dos interrogantes específicas, la primera de ellas es si *El Farol* es un ícono dentro del área del diseño gráfico en Venezuela y por qué, y cuáles fueron específicamente los aportes de los artistas plásticos en el diseño de las portadas de la revista. Para poder dar respuesta a estos cuestionamientos, hemos trazado unos objetivos, que desarrollaremos a través de tres capítulos.

El primer capítulo titulado *Términos operativos de la investigación*, se ha dedicado a definir y explicar las características fundamentales del arte y del diseño, así como al análisis de la relación entre ambas disciplinas. También se revisaron los conceptos básicos de estas dos actividades, además hemos incorporado la definición de diseño editorial como subdisciplina del diseño gráfico, debido a su relación con publicaciones periódicas como las revistas, las cuales son nuestro objeto de estudio, además abordamos las técnicas de impresión vinculadas con nuestro tema.

En el segundo capítulo, denominado *Acercamiento histórico a la revista El Farol*, realizamos un estudio de las publicaciones que la precedieron, enfocándonos en sus características visuales más destacadas, con el propósito de conocer los antecedentes de la revista y determinar bajo qué aspectos y situación surge. De igual modo, dedicamos un subcapítulo al surgimiento del diseño en el siglo XX y su vinculación con los artistas venezolanos. Considerando las ideas desarrolladas en este apartado, se incluyó un recuento del origen de esta revista y sus principales características formales.

En el tercer y último capítulo, *Análisis de la relación Artes Plásticas-diseño gráfico en diez portadas de la revista El Farol*, realizamos un estudio de las portadas seleccionadas a través del método plástico formal¹. Éste nos permitió el estudio de las características visuales de las mismas e indagar en los elementos esenciales que configuran la composición de las imágenes y demás aspectos de ellas. Es importante mencionar que, debido al largo período que ocupó la producción de la revista, decidimos realizar una selección de diez tapas que dan cuenta de una variación en el aspecto visual. De este modo, podremos establecer si realmente existió una relación entre las Artes Plásticas y el diseño gráfico.

Por otra parte, debemos mencionar que nuestros análisis se han elaborado partiendo de la teoría de Donis A. Dondis, expuesta en el libro *La sintaxis de la imagen*. Esto se debe al criterio que desarrolla esta autora en relación al Arte y al diseño como disciplinas afines. Además, Dondis realiza a lo largo del texto una suerte de manual tanto para el profesional (artista y diseñador) como para el estudiante o espectador en general, porque según la autora es necesario que todos comprendan, los componentes del lenguaje visual, ya que nos encontramos en medio de una sociedad en la cual la imagen se ha convertido en un elemento indispensable.

Otro aspecto por el cual hemos elegido a Dondis, se debe a que expresa una serie de razones que vinculan al Arte y al diseño como medios estéticos encargados de establecer relaciones con el espectador por medio de códigos visuales. Por ello pueden entenderse como comunicadores visuales. La conexión con el observador estará fundamentada en la expresión de la información o ideas a través de imágenes.

El proceso que media entre la transmisión del mensaje y su asimilación por parte del espectador es denominado por Dondis *alfabetidad visual*. Técnicamente ésta consiste en que todos los miembros de un grupo comparten el significado asignado a un cuerpo común de información y sus fines son iguales que los que motivaron el desarrollo del lenguaje escrito, es decir, construir un sistema básico para el aprendizaje, la identificación, la creación y la

¹ Como nuestra investigación se basa en reconocer a través de las portadas la influencia del arte y su relación con el diseño, nos parece conveniente limitarnos en esta oportunidad únicamente al análisis de las tapas, ya que el estudio de la imagen total se dificulta por el modo en el que se encuentran empastadas y recopiladas las revistas.

comprensión de mensajes visuales que sean manejables por todos, y no únicamente por especialistas adiestrados.²

Todo proceso visual está conformado por elementos básicos empleados por el artista o diseñador para elaborar su trabajo, entre los más destacados se encuentran: el punto, la línea, el color, el contorno, la dirección, la tensión, etc. Además éstos se valen de ciertas técnicas que ayudan a enfatizar la intención visual que se amerite, articulando en mayor o menor medida los componentes antes mencionados. En este sentido, éstas serán las que actuarán como mejores conectores entre la intención y el resultado.

Finalmente, la autora realiza una clasificación del tipo de mensaje transmitido por las imágenes, señalando la presencia de cuatro tipologías diferentes: el representacional, el abstracto, el simbólico y una interacción entre los tres anteriores.

Es de esta manera, que se estructura la propuesta de Donis A. Dondis, fundamentada en otorgarle sentido al conjunto de colores, líneas y formas, plasmadas en un plano o soporte. Además, permite realizar un análisis de la *pura visualidad*, otorgándole un sentido adaptado a la actualidad.

Por último, nos gustaría destacar que en algunos casos, incluimos ciertas ideas de Wassily Kandinsky expuestas en su libro *Punto y línea sobre el plano*, y de Rudolf Arnheim en *Arte y percepción visual*, quienes desarrollaron teorías empleadas para el estudio del Arte y los fenómenos visuales respectivamente.

² Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, p. 11.

Capítulo 1: Términos operativos de la investigación

Inventiva, creatividad e imaginación son algunos de los términos que comparten las Artes Plásticas y el diseño gráfico, aunque sus propósitos sean diferentes.

Así como podemos señalar discrepancias entre ambas disciplinas, también debemos acotar su afinidad por expresar a un colectivo una idea. A continuación, desarrollamos un análisis de ambas áreas, sus fundamentos, intenciones, características y técnicas.

1.1. Las Artes Plásticas, una actividad subjetiva.

Se han elaborado infinidad de acepciones y análisis en cuanto al término *arte*, ya que es una actividad de larga trayectoria y con rasgos particulares, determinados por las zonas donde éste se desarrolle. Sin embargo, más allá de las razones contextuales o históricas que influyan en su definición, es primordial destacar su vinculación con la idea de creatividad e imaginación.

El término en latín *Ars* significa “habilidad”, y se refiere a la actividad espiritual por medio de la cual el hombre crea obras que le permitan acercarse al ideal de Belleza³. Históricamente se ha empleado el término Bellas Artes para designar aquellas manifestaciones hechas por y para el hombre, que tengan su fin en sí mismas y se dirijan a los sentidos y por ende a lo sensible⁴. En este sentido se ubican la arquitectura, la escultura, la pintura, la literatura, la danza y la música.

Las Bellas Artes generalmente son expresivas y responden a una iniciativa o necesidad personal del autor. El artista explora los temas sociales, da su punto de vista u ofrece al público imágenes del mundo que le rodea. Aunque la mayoría de los artistas esperan vender su trabajo a aquellas personas que conectan con su arte emocional y visualmente, el arte se crea

³ María Victoria Ayuso de Vicente. *Diccionario Akal de términos literarios*, p. 32.

⁴ George Wilhen Friedrich Hegel. *De lo bello y sus formas*, p. 37.

en general a partir de un motivo puramente personal y no está destinado a un comprador en concreto⁵.

En el marco de esta acepción se inscriben las Artes Plásticas, como una actividad creativa en la cual las imágenes, texturas, volúmenes y colores son referencias básicas para la construcción de las obras, lo cual sugiere el carácter visual y manual que presenta esta disciplina. Además, la plástica se vincula a una iniciativa personal del artista de expresar sus ideas y sentimientos a través del material físico elegido, el cual se manipula con la intención de transformarlo en “forma artística”⁶. El resultado de esta intervención será generar placer estético en el observador.

Hemos mencionado la connotación individual que poseen las obras de este tipo, lo cual sugiere el carácter anecdótico y subjetivo presente en las Artes Plásticas. Decimos esto, porque el observador cuando decodifica el mensaje enviado por el autor puede percibir nuevas ideas en la obra, y por otra parte consideramos que lo importante es que el receptor evoque sentimientos a través de las imágenes. De esta manera, se puede decir que las Artes Plásticas *se emplean como la actividad manual que sirve para crear obras bellas.*⁷

Al referirnos al uso de materiales por parte del artista se deriva la idea de que su labor implica, en la mayoría de los casos, un sentido manual⁸, el cual da forma al contenido espiritual y hasta intelectual que se encuentra detrás de cada obra. Con la evolución de las técnicas y los estilos, los elementos empleados han variado. En un principio se utilizaban pigmentos y soportes como lienzos y muros, posteriormente, estos factores fueron variando con el surgimiento de las vanguardias, que aprovechaban al máximo materiales como aserrín, arena, cola, telas, entre otros, adhiriéndolos a diferentes soportes.

⁵ Ryan Hembree. *El diseñador gráfico, entender el diseño gráfico y la comunicación visual*, p.12.

⁶ Gillo Dorfles. *Últimas tendencias de hoy*, p.61.

⁷ M. V. Ayuso de Vicente, *Op cit*, p.32.

⁸ Decimos esto, ya que en la modernidad podemos encontrar nuevos lenguajes que prescinden del sentido manual para la creación de la obra, como puede ser el Ready Made de Marcel Duchamp, y otras modalidades como el arte digital donde el artista se vale de nuevas herramientas para la creación.

Esto último derivó en nuevas formas de hacer arte, por lo tanto los creadores fueron adaptando su lenguaje a nuevos medios expresivos, desde aplicarlo a objetos cotidianos hasta a computadores, obteniendo con ésta última una obra interactiva pero menos aprehensible, porque se codifica de manera distinta; y también se desarrolló en medios como revistas, carteles, entre otros, permitiendo una difusión mucho más colectiva de la obra.

Es indispensable considerar las variaciones de formas y estilos suscitadas en las Artes Plásticas, las cuales están directamente relacionadas con los cambios sociales que se han generado a lo largo de la historia, ya que el hombre es un ser social. *Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos (...) de la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse*⁹. En función de esto, podemos mencionar el arte figurativo como también las diferentes expresiones abstractas vinculadas a las vanguardias.

El arte figurativo consiste esencialmente en la representación de formas visuales con referencia en el mundo real. Éste ha ido evolucionando desde lo que se conoce como arte Rupestre, pasando por los demás períodos artísticos como el Gótico, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, entre otros, hasta hallar su ruptura con los movimientos modernos, enfocados en prescindir de las formas reales. Sin embargo, *el arte no puede reflejar “toda la realidad”, porque eso está fuera del alcance de las capacidades humanas, y sólo puede hacer un reconocimiento fragmentario de algunos aspectos significativos*¹⁰.

Con relación a lo expuesto anteriormente, podemos decir que un artista al recurrir a las formas del mundo real estará apelando directamente a la representación de “ideas” para *mostrarnos la verdad bajo “formas sensibles”*.¹¹ En este sentido, la imagen en la figuración es indispensable en el proceso creativo porque, *la imagen y la idea coexisten en su pensamiento y no pueden separarse*.¹²

⁹ Wassily Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*, p. 21.

¹⁰ Manuel Quintana Castillo. *Cuaderno de pintura*, p. 146.

¹¹ G. W. F. Hegel, *De lo Bello y sus formas*, p. 43.

¹² *Loc cit.*

Por otra parte, el desarrollo del arte abstracto fue tardío (hacia principios del siglo XX) y se asocia con la obra madura de Wassily Kandinsky, quien se dedicó a generar una nueva forma de expresión, la cual sirvió de inspiración a muchos artistas. Éste nuevo lenguaje tiene como propósito, la liberación de las formas naturales del mundo real debido a una nueva concepción del arte. Se basa en la representación del mundo espiritual, por medio de la armonía o la contraposición, la coordinación de colores, la representación de formas personales y líneas puras.

De este nuevo lenguaje surgen dos vertientes, la primera asociada a lo racional y a las formas puramente geométricas, conocida como el área del constructivismo¹³, y la tendencia expresionista, basada en las vivencias espirituales propias de cada artista, que es una búsqueda psíquica, en este caso los colores de las formas representadas tendrán mucho que ver con los sentimientos personales de su autor.¹⁴ Ante lo mencionado, podemos señalar la creación del neoplasticismo, el expresionismo abstracto, el arte concreto, el tachismo, el informalismo, entre otros.¹⁵

Es importante mencionar la influencia de la abstracción en la configuración del diseño gráfico, especialmente del constructivismo y el neoplasticismo, ya que de éstos se toman diferentes aspectos de la estructura visual. Entre esos elementos podemos ubicar el uso de las retículas, la importancia de los blancos, el empleo de colores planos, los contrastes y las formas geométricas y angulares. Ante esta idea, es fundamental destacar las labores de Kandinsky y Alexander Rodchenko como enlaces entre el arte y el diseño. Así se manifestó en las primeras escuelas de diseño, el neoplasticismo influyó en la *Bauhaus* (1919) y el constructivismo en el *Vkhutemas* (1920).

¹³ Como es el caso de la obra de Piet Mondrian, en la cual líneas puras y contornos definidos conforman la pieza. Se prescinde de referencias concretas de la realidad. Ver: *Diccionario Rioduero*, p. 27.

¹⁴ Ejemplo de ello es el trabajo de Kandinsky, Paul Klee y sus seguidores.

¹⁵ Sería interesante revisar lenguajes como el cubismo, el cual se considera un estilo artístico moderno. Sin embargo, podríamos decir que no se trata de un movimiento puramente abstracto, ya que existen referencias de formas reales en obras de este tipo. Tal es el caso de las obras de Pablo Picasso, en las cuales generalmente observamos una forma real con rasgos abstractizantes. Éstas son reducidas a su mínima expresión y podrían considerarse como un medio de transición a los estilos puramente abstractos, desarrollados posteriormente.

1.2. El diseño gráfico como expresión de lo funcional.

El diseño, al igual que el arte, tiene un gran número de definiciones. Generalmente está vinculado a la idea de trazar, ya sea una línea, un edificio, un vestido o un folleto; a la de bosquejar con hechos o palabras y se asocia con los conceptos de proyectar o planificar.¹⁶ Esto implica una actividad creativa al igual que en el arte, pero cuyas intenciones son distintas.

El diseño se consolida en Alemania con la iniciativa de Walter Gropius de fundar la Bauhaus en 1919. Ésta es considerada como la primera escuela dedicada a la enseñanza del diseño gráfico e industrial y la arquitectura. En esta academia se dieron a conocer las pautas y requerimientos concretos para el estudio de esta disciplina, los cuales progresivamente se fueron difundiendo al resto del mundo.

Existen diversas modalidades del diseño, cada una asociada a cubrir una necesidad distinta. El diseño industrial se desarrolla para producir artículos y objetos en serie con carácter estético; el diseño de modas se dedica a la creación de prendas de vestir que cumplan los requerimientos básicos de la sociedad según la usanza, estaciones del año, culturas o eventos específicos; y finalmente, el diseño gráfico cuyo propósito es transmitir un mensaje a través de imágenes y textos. En vista del amplio espectro que comprende esta disciplina, señala Heinrich von Eckardt que se trata de *la consolidación de una nueva estética que abarcaría todos los ámbitos de la vida cotidiana: desde la silla en la que usted se sienta hasta la página que está leyendo.*¹⁷

El diseño gráfico no es lo mismo que las Bellas Artes, si bien es verdad que el diseñador utiliza muchas veces las mismas herramientas que el pintor, el escultor y el fotógrafo, y puede incluir piezas de arte en sus trabajos (...) sus fines son diferentes.¹⁸ Esta actividad consiste esencialmente en la creación de un elemento de comunicación visual para un cliente que tiene claras sus necesidades y el público al que va destinado el producto, a

¹⁶ Carolina del Valle Rodríguez. *Relaciones entre artes y diseño. Interdisciplinariedad constante*, p. 4.

¹⁷ Xavier. "Sobre Vanguardia e innovaciones artísticas" en: *Dorsumi News*, s.p.

¹⁶ Ryan Hembree. *El diseño gráfico, entender el diseño gráfico y la comunicación visual*, p.12.

través de imágenes y texto. En este sentido, *el diseñador gráfico debe anteponer por delante de sus necesidades y voluntades las del cliente aunque esto implique, a veces, tener que tomar decisiones que no se adecúan a sus prioridades.*¹⁹

Con relación a lo establecido anteriormente, se despliega el rasgo objetivo que presenta esta rama del diseño, ya que se trata del trabajo por parte del creador de cumplir con una labor asignada, es decir, existe un cliente que solicita previamente la materialización de una idea en forma visual. Ésta a su vez debe ser sencilla, pregnante y atractiva de decodificar para el lector, *debe definir claramente sus metas, sus objetivos y sus resultados, que deben ser mesurables.*²⁰

El diseñador gráfico se vale de la jerarquía visual como recurso principal para garantizar la apreciación de un significado específico en la obra. Una vez que el diseñador ha conseguido el objetivo de atraer la atención del observador, debe hacer lo posible para que éste no se distraiga. De modo que el autor debe determinar cuál es el orden en el que el espectador va a percibir cada uno de los aspectos de la propuesta, para así guiarlo a través de cada uno de los elementos de la composición, desde lo más relevante hasta lo menos importante. Este hecho contribuirá a la efectividad de la comunicación y ayuda al observador a comprender el mensaje en su totalidad.²¹

Manuel Espinoza se refiere al diseño como *una actividad colectiva. El diseñador actúa en equipo. Sus posibilidades de acción individual, independiente y autónomas son muy limitadas, excepcionales diríamos.*²² Esta idea se desprende de los nexos establecidos entre el creativo y el público para la efectividad de la comunicación visual.

En vista de los aspectos desarrollados hasta el momento, podemos definir al diseño gráfico como una disciplina encargada de ejecutar un proceso de creación visual con un propósito preestablecido y cumpliendo unas exigencias prácticas. Aunque comparta

¹⁹ *Loc cit.*

²⁰ *Loc cit.*

²¹ *Loc cit.*

²² Manuel Espinoza. “*Testimonios, un recorrido por la memoria*” en: *Revista Nacional de Cultura*, p. 60.

elementos empleados en el arte como el color, las texturas, el contraste, la tensión, entre otros, para transmitir el mensaje, el diseño se distancia de ésta porque presenta finalidades distintas, razón por la cual no tendría cabida en las denominadas Artes Puras o Bellas Artes.

Con el desarrollo de las distintas formas del diseño, se fue gestando una nueva expresión: las Artes Aplicadas, término que se emplea para designar aquellas producciones en las cuales se fusionan elementos estéticos a la funcionalidad, es decir, aquéllos de uso cotidiano tales como revistas, publicaciones, indumentaria, accesorios, sillas, tazas, etc, aspectos creativos y originales con valor cultural.

1.3. El diseño editorial, un sentido visual para las publicaciones.

Esta rama del diseño gráfico se ocupa principalmente de entretener, informar, instruir, comunicar, educar o desarrollar una combinación de todas estas acciones, materializadas en la elaboración de publicaciones impresas tales como revistas, periódicos, suplementos, libros, catálogos, entre otros. Generalmente consiste en la combinación de texto e imágenes o del desarrollo exclusivo de alguna de estas dos modalidades.

El diseño gráfico atiende un amplio campo, desde la promoción de un producto hasta la creación de una marca o imagen corporativa. Por su parte, el diseño editorial puede considerarse como *una forma de periodismo visual, en la medida en que esa etiqueta lo distingue más fácilmente de procesos del diseño gráfico como el “marketing” o el diseño de “packaging”*.²³

El fin del diseño editorial es darle orden al contenido de publicaciones impresas. Se ocupa de la maquetación, composición y la realización de la gráfica exterior e interior de los textos e imágenes, por medio de una estética adecuada y guiada por el concepto general planificado en el proyecto.

²³ Éstos son términos asociados a la promoción de productos y a la creación de diseños de envases, cajas, envoltorios, paquetes, entre otros, respectivamente. Véase: Yolanda Zappaterra, *Diseño editorial. Periódicos y revistas*, p. 6.

Ante lo mencionado, señala Yolanda Zappaterra que el diseño editorial tiene como objetivo comunicar o transmitir una idea o narración mediante la organización y presentación de imágenes y de palabras, en donde cada uno de estos elementos cumple una función diferente. *Por ejemplo en una revista el titular casi siempre se redactará y maquetará de manera que atraiga la atención del lector, mientras que un diagrama figurará para clarificar o apoyar la información contenida en el cuerpo del texto.*²⁴

En esta área del diseño es fundamental la coherencia y la originalidad de cada publicación. Además, la forma cómo el profesional desarrolla las formas exteriores de cada material (tapa, contratapa y solapas) es determinante para el éxito de la misma, ya que despierta en el espectador interés y curiosidad por el contenido que ofrece²⁵. Atendiendo a estos preceptos es que nos enfocaremos en el estudio de algunas de las portadas de la revista *El Farol*.

Para poder realizar nuestros análisis, consideramos importante señalar algunos aspectos característicos de los elementos exteriores de una revista, estos son:

- **La tapa:** es un término empleado para referirse a la parte frontal de una publicación, en el caso de los libros se denomina cubierta y en el de las revistas portadas. En cuanto a las revistas, se componen generalmente de una imagen acompañada de algún emblema, logotipo o cabecero que identifique su procedencia y el nombre de ésta. Eventualmente podrán añadirse títulos o comentarios llamados titulares de portada, que inviten al lector a interesarse por el contenido de la misma.

Aunque las portadas se diseñan desde perspectivas muy variadas, en general pueden clasificarse a su vez en tres grupos: las figurativas, las abstractas y las que se basan predominantemente en texto, a las cuales nos podemos referir como “tipográficas”.

²⁴ *Loc cit.*

²⁵ R. Hembree. *El diseñador gráfico, entender el diseño gráfico y la comunicación visual*, p. 64.

A diferencia de la concepción de lo figurativo manejada en las Artes Plásticas, hemos apreciado un cambio en el manejo del término en el diseño editorial, ya que las portadas de este tipo tienen como finalidad despertar en el espectador emociones fuertes como la rabia, la angustia, el miedo, entre otras. Esto se logra a través de estrategias originales, como el empleo exclusivamente de fotografías e ilustraciones del cuerpo humano y de los elementos anatómicos que lo conforman (pies, labios, manos, ojos, etc). Al respecto, Rafael López-Pedraza sugiere que *el conocimiento de las emociones nos ayuda a valorizar nuestro vivir y el mundo de las relaciones en que nos movemos, ya que abre un entendimiento mucho mayor a la tolerancia y a la comunicación entre seres humanos.*²⁶

Por su parte, el término abstracto utilizado en el diseño de revistas varía en relación al empleo del concepto en las Artes Plásticas. Esto se debe a que en el diseño editorial las portadas abstractas se relacionan *con el fin de comunicar conceptos complejos de forma sencilla.*²⁷ Generalmente se elige una parte de un todo (fragmento de una fotografía o ilustración) para aplicarla a un nuevo concepto de diseño y por ende, otorgarle un nuevo sentido más expresivo.

Además, las portadas abstractas permiten al diseñador mayor libertad creativa. En tal sentido, pueden omitir el titular, como también colocar el logotipo en un lugar en el que se destaque y beneficie al diseño total. Es importante mencionar, que las revistas donde se empleen portadas de este tipo serán publicaciones de carácter menos comercial, relacionadas con el área de divulgación corporativa, temáticas, alternativas y sus afines.

Por otra parte, las portadas basadas en texto son poco frecuentes y como su nombre lo indica, éstas prescinden de imágenes para elaborar su concepto. Sin embargo, al emplear este recurso se crea gran éxito en el público por su carácter llamativo y diferente ante el abarrotamiento de imágenes que existe en la actualidad.

²⁶ Nos parece conveniente esta afirmación porque se sugiere la importancia de la representación de las emociones como un elemento de comunicación masivo. Véase: Rafael López-Pedraza. *Emociones: una lista*, p. 78.

²⁷ La autora se refiere a esto, ya que las portadas de este tipo sirven para representar conceptos complejos que no pueden ser transmitidos con una imagen de un rostro o fotografías sencillas. Véase: Y. Zappaterra. *Op cit.*, p. 39.

- **La contraportada:** es el lado posterior a la portada, con el cual la revista queda protegida por los lados exteriores. En ella el diseñador tiene la libertad de trabajar según sus intereses, generalmente cuando se trata de revistas comerciales se colocan promociones, publicidad y el personal que la edita; en el caso de las revistas corporativas, culturales, técnicas o de circulación limitada, encontramos que en su mayoría se continúa el diseño de la portada o se complementa con alguna imagen acorde al tema abordado y se colocan los datos del personal a cargo de su diseño.

- **Las solapas:** son las extensiones laterales de la portada y contraportada, que se doblan hacia el interior de la revista. No es un recurso imprescindible, sin embargo en muchos casos sirven para señalar aspectos claves del contenido de la publicación o simplemente se extiende la imagen que se encuentra en el exterior de la revista.

En base a todo lo expuesto anteriormente, podemos mencionar que el equipo editorial está conformado por especialistas de diferentes áreas: periodistas, fotógrafos, ilustradores y diseñadores. En este sentido, se despliegan tres campos constitutivos de un proyecto editorial: el texto, la imagen y la diagramación. A este personal se le puede llamar también plantilla editorial y consta de un director o editor, un director artístico o editor artístico, un jefe de producción o editor de producción, un redactor jefe, un director de fotografía y diseñadores.

1.3.1. La diagramación.

La diagramación es la actividad ejecutada por una persona capacitada para distribuir y organizar los elementos del mensaje gráfico (texto e imágenes) en el espacio bidimensional mediante criterios de jerarquización. Su búsqueda se enfoca en el éxito de la transmisión del mensaje, que no es otra cosa que la efectividad de la comunicación visual.

Generalmente el diseño y la diagramación son conceptos que se prestan a confusión, ya que ambos involucran el problema de la composición. Básicamente, la diferencia entre éstos radica en el papel que cumple cada uno en la edición periódica de la publicación, es decir, el editor o el director de arte establece las pautas de la diagramación: formato, cajas de

diagramación, tipografías, tamaño, estilo, formateo de párrafos, sangrías, color corporativo para textos, tratamiento de la imagen (sangrados, recuadros o aplicaciones especiales), criterios de organización, en fin, todos los detalles que conforman una publicación,²⁸ y el diagramador o diseñador aplica todo esto en cada una de las publicaciones posteriores, es decir, sigue las ideas visuales establecidas en un principio por el director de arte.²⁹

1.3.2. La imagen.

En un medio visual son muy importantes las formas y por ende, las imágenes, que ayudan a plasmar o complementar las ideas planteadas en una publicación. En este sentido, podemos mencionar las fotografías, las reproducciones gráficas de ciertos elementos existentes y las ilustraciones.

Las fotografías, son un medio interesante en lo que respecta a la propuesta de una imagen, porque permiten captar la esencia del mundo congelado en instantes precisos. Se emplean generalmente en publicaciones comerciales o periódicos, para recrear el contenido de las mismas.

De igual modo, en el área editorial, también se acude a reproducciones de imágenes ya existentes, es decir, a través de diferentes técnicas de impresión se duplica una obra de arte, un objeto o algún elemento previamente elaborado.

Otro elemento importante del conjunto visual es la ilustración. Ésta se aplica generalmente cuando no se dispone de material fotográfico de suficiente calidad, o se desea *crear un diálogo de variaciones constantes entre textos e imágenes.*³⁰ Una ilustración puede expresar un concepto o un sentimiento mejor que una fotografía porque los lectores, a

²⁸ Y. Zappaterra. *Diseño editorial. Periódicos y revistas*, p.p, 50-71.

²⁹ Edwin Moreno. *Guía sobre diagramación*, s.p.

³⁰ Y. Zappaterra, *Op cit.*, p. 71.

menudo, no pueden evitar asignar un contenido narrativo a una foto, sobre todo si es figurativa³¹.

Básicamente, la ilustración se trata de recrear a través del dibujo, formas, colores y diferentes técnicas de la reproducción, imágenes con criterio propio y acordes a los requerimientos de una publicación.

Normalmente, es el diseñador el que se debe ocupar de las ilustraciones de los diseños. Aún así y según sea el caso y de acuerdo con el tiempo y el presupuesto del que se disponga, siempre se podrá contratar a un ilustrador profesional o utilizar ilustraciones ya existentes. En el caso de Venezuela, han participado grandes artistas de nuestra plástica en la elaboración de algunos materiales de este tipo.

1.3.3. La tipografía.

Ésta es el área del diseño que aborda la creación de letras, el cuerpo de texto, estudia su estructura y afines. Además, reúne las cuestiones tipográficas relacionadas con las familias y el tamaño de las letras, el interletrado, el intertipo o interlínea, etc, que le conceden un carácter normativo al cuerpo de texto.

Existe una amplia variedad de tipos de letras, cada una posee unas propiedades únicas y cualidades expresivas particulares. La elección de éstas queda por parte del diseñador y se adaptará a las necesidades concretas de la composición de la página.

En el caso de algunas portadas, generalmente de revistas, se pueden presentar propuestas especiales en las cuales los elementos tipográficos se empleen como forma gráfica

³¹ Ante la idea mencionada, señala Zappaterra que, como “lectores” que somos, nos hemos acostumbrado a “leer” la imagen literalmente: *Esta foto consiste en esta figura vistiendo esta ropa, en este escenario, haciendo tal cosa, luego me está diciendo esto. Por el contrario las ilustraciones se “leen” de un modo y permiten a la historia, al director artístico y al lector crear otro tipo de asociaciones abstractas, a menudo más expresivas.* En este planteamiento se aprecia la diferencia entre el manejo de los términos figurativo y abstracción explicados anteriormente. Véase: *Ibidem.*, p.72.

(tipografías de fantasía); nos referimos a proyectos en los cuales la imagen esté configurada a partir de letras, signos y demás elementos asociados.

1.4. Sistemas y técnicas de impresión.

Básicamente se entiende por impresión al sistema de reproducción de imágenes y letras por medios mecánicos. Existe una amplia variedad de técnicas desarrolladas hasta el momento, entre las cuales se encuentran, la litografía, la tipografía, la serigrafía, el grabado, el fotograbado, la foliografía, entre otras. No obstante, describiremos las más convenientes para nuestro tema de estudio.

1.4.1. La imprenta

La imprenta es la técnica industrial que permite reproducir en papel o materiales similares textos y figuras mediante tipos, planchas de madera u otros elementos. El proceso de impresión consiste en aplicar tintas sobre tipos y transferirlos al papel ejerciendo presión³².

Su invención se asocia con la cultura china, pero su tecnificación se atribuye a Johannes Gutenberg quien desarrolló hacia 1468, en Maguncia, un nuevo invento, el cual consistía en la reproducción de textos mediante la creación de tipos móviles. Éste obtuvo un éxito increíble debido a la calidad del producto, el ahorro del tiempo en la impresión de los mismos y la multiplicación de ejemplares. En tal sentido, la técnica se extendió a toda Europa y pocos años después del descubrimiento de América se fue introduciendo en este continente.³³

Fundamentalmente, el proceso consistía en grabar cada carácter a relieve de forma inversa sobre un troquel de acero en aleación de plomo, antimonio y bismuto, que se incrustaba con la ayuda de una barra de cobre y madera, obteniendo de manera fácil y rápida

³² Se denomina *tipo* a los elementos dentro del sistema de impresión que funcionan como modelos para establecer una letra, signo u otro carácter en una hoja o material similar. Véase: *Enciclopedia universal Herder*, p. 2199.

³³ *Ibidem.*, p. 1103.

diferentes tipos sueltos. Esto le permitía armar a manera de rompecabezas las palabras que quería imprimir, y podía ser reutilizado. A partir de la técnica de creación de tipos se fueron generando nuevas clases de letras o fuentes.

Anteriormente se grababa a mano en bloques de madera (xilografía) la imagen invertida de lo que se quería obtener, pero únicamente servía para la impresión de un único material, por lo que el sentido de reproducción escapaba de esta técnica. Por estos aportes puede considerarse a Gutenberg como la figura principal en la tecnificación de la imprenta y en especial del sistema tipográfico.

1.4.2. El grabado.

Se considera al grabado como el arte de labrar a mano o con medios químicos superficies inicialmente lisas, las cuales reciben el nombre de planchas. Éstas pueden ser de madera, metal, piedra, vidrio, etc. Dicha labor se realiza con fines ornamentales o para la posterior reproducción de un dibujo o imagen. El resultado de esta técnica recibe el nombre de estampa, soporte generalmente de papel del cual se ha trasladado la imagen por medio de la tinta, al poner en contacto la hoja con la plancha grabada entintada y ejercer presión.

Se pueden señalar dos tipos de esta técnica: el primero es el grabado en madera o también conocido como xilografía, en el cual el material trabajado recibe la tinta en las partes salientes y puede considerarse como un grabado a relieve. Generalmente se utilizaban planchas de boj operal, entre otras. El segundo tipo, es realizado en planchas metálicas de acero o cobre y consiste en rellenar con tinta los espacios tallados en las placas, razón por la cual este sistema recibe el nombre de huecograbado. Existen diversas técnicas para trabajar este tipo de planchas, entre las más destacadas se encuentra: el aguafuerte, el aguainta, la punta seca, la mezzotinta, entre otras.

El aguafuerte es el procedimiento del grabado en el que sobre una plancha metálica cubierta por una fina capa de barniz protector, se dibuja con una punta metálica la imagen deseada. Al realizar esto, el barniz en las áreas dibujadas se elimina. Posteriormente, se

introduce la lámina en un baño de ácido o aguafuerte, momento en el cual se produce la corrosión del metal en las zonas dibujadas, es decir, en las que se ha eliminado el barniz protector. Finalmente la plancha queda preparada para recibir el entintado y transferir la estampa.

Por su parte el aguainta se trata de un procedimiento exclusivamente tonal, no es una técnica de líneas. Éste generalmente no se emplea solo, sino en combinación con el aguafuerte. Consiste en verter sobre una plancha una capa uniforme de resina, ésta se calienta para que el producto se funda y se adhiera. Posteriormente, se introduce en ácido y éste penetra en las áreas ausentes de resina, por ello podemos decir que ambas técnicas se complementan; por una parte el dibujo queda definido por el procedimiento del aguafuerte, y el aguainta se emplea para lograr los contrastes de luces y sombras.

Otra técnica frecuentemente empleada es la punta seca, que consiste en dibujar directamente sobre la plancha metálica con una aguja de acero o punta seca. La extremidad de ésta debe ser muy fina y sin filo, por tal motivo al rayar la plancha produce surcos que pueden ser profundos, pero no muy anchos, el metal levantado queda a los lados de las incisiones, formando las denominadas rebarbas. Al entintar las placas metálicas las rebarbas retienen mayor cantidad de tinta y el resultado en la estampa es un trazo aparentemente más ancho y difuminado en los laterales, lo cual le otorga a la estampación un aspecto delicado y aterciopelado que caracteriza a este procedimiento.

Un aspecto limitante de esta técnica es que las rebarbas se desgastan con rapidez en las sucesivas estampaciones, y con ello se va perdiendo el efecto característico de la técnica, razón por la cual no admite diversas tiradas.

La mezzotinta por su parte se conoce como el procedimiento más particular de todos los mencionados, ya que se parte de una plancha de cobre negra. Ésta se logra partiendo de la texturización de la lámina por efecto de una rueda dentada, la rebarba obtenida se encarga de atrapar en gran cantidad la tinta y se obtiene un tono negro aterciopelado en toda la superficie

de la plancha. Posteriormente, el artista se dedica a raspar las áreas destinadas a ser de color gris o blanco.

Es interesante destacar el sentido artístico que presenta el grabado debido a la habilidad que se requiere para realizar los dibujos en las planchas, demanda mayor esfuerzo y tiempo a diferencia de otras técnicas como la litografía, en la cual el trabajo resulta más fácil. Además, su durabilidad es limitada, ya que sólo se pueden realizar pocas reproducciones de la misma placa grabada y el resultado en la mayoría de los casos pierde definición al transferirlo al papel, caso contrario por ejemplo, de la piedra litográfica.

La particularidad del grabado radica en que debido a la diversidad de técnicas que contempla y el valor manual y práctico que lo caracteriza, sirvió como la primera labor en la que el Arte y el diseño se relacionaron. Nos referimos a la utilidad práctica que ambas disciplinas le dieron en sus inicios a esta actividad, adaptando cada técnica a las exigencias específicas de sus áreas creativas.

1.4.3. Litografía

La palabra se deriva del latín *lithos* piedra y *graphein* escribir y tiene su origen en una clase de pizarra presente en las canteras de una región alemana. Se empleó por primera vez por la iniciativa de Alois Senefelder en 1796 lo cual resultó un éxito, desde entonces comenzó a llamarse “piedra litográfica”, término que no ha variado en la actualidad.³⁴

La piedra litográfica es un elemento relativamente blando por lo que puede grabarse fácilmente, posee la misma capacidad de nivel de absorción tanto para la grasa como para el agua. Todo material por reproducirse debe ser previamente pasado con tinta o lápiz graso a la superficie de la piedra, una vez fijado el dibujo y libre ésta de partículas grasas en lugares indeseados, puede entrar en prensa.

³⁴ Mauricio Amster. *Técnica gráfica: evolución, procedimientos y aplicaciones*, p.142.

La prensa litográfica se distingue de las demás por el hecho de llevar aparte un grupo de rodillos de tinta, los cuales consisten en un sistema de rodillos cubiertos de fieltro y empapados en agua, cuya misión es humedecer la piedra en cada pasada por la prensa.

En principio, los rodillo humedecen la piedra, con excepción de las partes dibujadas con sustancias grasas; seguidamente los rodillos de tinta pasan por la misma superficie, siendo repelida la tinta por todas las zonas húmedas y absorbida por las dibujadas, afines a la grasa; en la próxima fase la piedra pasa bajo un cilindro que oprime una hoja de papel contra la superficie húmeda y entintada y se efectúa la impresión.³⁵

Existe una modalidad de esta técnica, nos referimos a la introducción de distintos colores al sistema litográfico, conocida como cromolitografía. Ésta consiste en el empleo de una piedra para cada una de las tintas que se requieran usar y se realizan tantas pasadas o sobreimpresiones en el mismo papel como tintas se empleen. Obteniendo una estampa en distintos tonos. Este procedimiento tuvo gran éxito en el siglo XIX debido a que facilitó la posibilidad de reproducir imágenes a colores, lo cual favoreció al área gráfica y comercial del momento.

1.4.4. La litografía offset

El procedimiento de la litografía marcó la pauta para que se generarán nuevas prensas, más modernas e ideadas generalmente en el mismo principio, aunque los elementos empleados para la impresión se modificaran. El sistema offset es un derivado de esta evolución.

Offset es un vocablo inglés que significa “repintado”, este término marca la clave del procedimiento cuya innovación fundamental consiste en la superposición de colores (cian, magenta, amarillo y negro).

³⁵ *Loc. cit.*

En las prensas de este tipo, la piedra litográfica es sustituida por una plancha de zinc ligera y delgada montada sobre un cilindro,³⁶ permitiendo así la impresión rotativa, y considerablemente más veloz que la impresión en prensa plana. Ante lo expuesto, no existe mayor diferencia con el procedimiento litográfico a excepción de la plancha metálica. El cambio con la litografía se da por la introducción de un segundo cilindro recubierto de goma.

En las prensas antiguas, la piedra llevaba el dibujo al revés y lo transfería directamente al papel, mientras que en las prensas offset, *la plancha lleva la imagen derecha que, entintada, se transmite invertida al cilindro de goma y éste pasa al papel.*³⁷ De esta manera, se obtiene una distribución más delicada de la tinta y el contacto de una superficie tersa y elástica como la goma, primero con la plancha y después con el papel asegura un resultado más preciso.

Además, como se mencionó en un inicio, el sistema offset permite la incorporación de colores y de un acabado bastante nítido, por lo cual es el procedimiento habitualmente elegido para la reproducción de publicaciones periódicas, donde las imágenes son un factor importante.

Es interesante mencionar, que esta técnica llega a Venezuela en 1940 de la mano de la industria petrolera, debido a su iniciativa por incorporar nuevos medios que permitieran el perfeccionamiento en el desarrollo del área de reproducción y diseño.

³⁶ Se ha descubierto que una superficie metálica adecuadamente granulada o texturada ofrece las mismas cualidades de absorción de agua o grasa que la piedra litográfica. Véase: *Ibidem.*, p. 144.

³⁷ *Ibidem.*, p. 142.

Capítulo 2: Acercamiento histórico a la revista *El Farol*

2.1. Desarrollo de la imprenta y publicaciones periódicas en Venezuela.

La imprenta ha sido una herramienta versátil, ya que con el tiempo ha diversificado sus técnicas y ampliado los modos de reproducción del mensaje e imagen. En Venezuela su desarrollo fue tardío; sin embargo, al instalarse en nuestras tierras, fue evolucionando en calidad, cantidad de publicaciones y técnicas; en cuanto a éstas últimas podemos mencionar la tipografía, la litografía, el fotograbado, el grabado y la foliografía, las cuales constituyen las bases gráficas sobre las que se desempeñaron nuestros artistas en su labor editorial.

En el contexto americano, este sistema se introdujo inicialmente en México en el siglo XVI por los españoles y posteriormente se fue expandiendo al resto del continente. La primera prensa fue instalada en ese país en 1536, luego, se instalaron prensas en las colonias de mayor importancia para la Corona. Así lo indican las siguientes fechas: Perú (1584), Guatemala (1667), Paraguay (1705) y Buenos Aires (1766).

Para 1780 el Real Consulado de Caracas solicitó permiso para instalar una imprenta en Venezuela, el cual fue negado. En la misma época, el testimonio de Alejandro de Humboldt, refiere la existencia de unas prensas pequeñas, denominadas “de camino” en las que se reproducían materiales muy básicos, a lo que respondió: *no se puede dar ese nombre (el de imprenta) a las prensas con que de año en año se imprimían unas cuantas páginas de un calendario o de una pastoral del obispo*³⁸.

Finalmente, el 23 de septiembre de 1808 llega la imprenta a Venezuela procedente de la isla de Trinidad, traída por los impresores Mateo Gallagher y Jaime Lamb, quienes fundan una empresa identificada con sus apellidos. Según se menciona en el catálogo *Apuntes sobre los inicios de la imprenta en Venezuela*, la prensa que se trajo a nuestras tierras fue la misma que empleó Francisco de Miranda, a bordo de su buque *Leander* en 1806, para imprimir la famosa proclama destinada a despertar sentimientos independentistas en los habitantes de las

³⁸ Servando García Ponce, *La imprenta en la historia de Venezuela*, p. 21.

provincias españolas de América.³⁹ Al mes siguiente, el 24 de octubre se creó *La Gazeta de Caracas*, que es considerada la primera publicación periódica oficial. Su función era difundir los oficios de la junta española y los boletines sobre la derrota de Napoleón Bonaparte, de forma estrictamente textual. Además, en ese año según señala Felipe Márquez, apareció el primer grabado impreso en nuestro país⁴⁰.

En la época de dominación hispánica, la corona censuraba cierto tipo de información a los territorios de ultramar, siendo las publicaciones de tipo político prohibidas. Por otra parte, debemos recordar que para ese momento existía un conflicto entre el Reino Unido y España, y un punto álgido dentro de éste era la posesión de la isla de Trinidad. En consecuencia, los británicos comenzaron a propagar desde ese lugar un gran número de textos que difundían el pensamiento y los principios de la Revolución Francesa, considerados por la Corona española como contraproducentes para su proyecto en América.

En esta misma época se imprimieron *El Semanario de Caracas* y *El Publicista*, publicaciones periódicas creadas a raíz de los acontecimientos del 19 de abril de 1810, pero de ínfima relevancia en comparación con *La Gazeta de Caracas*. Para el momento también se crea el periódico *El Mercurio Venezolano*, dirigido por Francisco Iznardi. Según Felipe Márquez, en las ilustraciones de las publicaciones de este período, podemos apreciar la influencia del neoclasicismo y del estilo imperio en los motivos que representan águilas, gorros frigos y otras figuras que aluden a los ideales de independencia⁴¹.

Es importante mencionar la imprenta de Guayana, establecida en 1818 por Simón Bolívar. En la cual se publicó *El Correo del Orinoco*, con la finalidad de consolidarse como la primera publicación periódica opuesta a las ideas realistas expresadas en *La Gazeta de Caracas*.

³⁹ José Ignacio Herrera, *Apuntes sobre los inicios de la imprenta en Venezuela -Siglo XIX-*, s.p.

⁴⁰ Se trata de una hoja suelta titulada *A los manes quejosos de las víctimas inmoladas en Quito, Caracas compasiva*. Al parecer, ésta se realizó en el taller de Juan Baillío y fue realizado sobre una plancha de cobre. Representa una suerte de arco decorado con motivos alusivos a la muerte, su diseño es bastante simple y hasta ingenuo. Fue creado por Francisco Iznardi y grabado por José Juan Franco. Véase: Felipe Márquez, *La imprenta como origen del diseño gráfico en Venezuela*, p. 21.

⁴¹ *Ibidem*, p. 36.

Por medio de este recuento, se ha apreciado el carácter político de la mayoría de las publicaciones en Venezuela hasta ese momento, por tal motivo se buscaba exaltar y difundir ciertos ideales, para despertar en la sociedad el interés por la noticia y el conocimiento. En este sentido, señala Tulio Febres Cordero: *lo importante era hacer llegar con urgencia un mensaje político, por lo que los ornamentos del texto resultaban irrelevantes. Tanto así que los impresos incluían anotaciones manuscritas y era inusual su encuadernación.*⁴²

Tres años después de lo mencionado, se hace historia en el desarrollo de la imprenta en Venezuela. Decimos esto, porque el coronel Francisco Avendaño, quien fue comandante del puerto de La Guaira, se encargó de importar en 1823 la primera prensa litográfica de nuestro país, asociado con el pintor Juan Lovera quien realizaría el oficio de corregidor en el taller que fundaron⁴³. Tiempo después, la empresa fue traspasada a Antonio Damirón. Entre las actividades más destacadas de este taller se encuentra la realización de naipes españoles impresos a color, que una vez listos se trasladaban al puerto de La Guaira para comercializarlos como productos importados por España. Lo interesante de este hecho es que puede considerarse como la primera impresión en colores realizada en Venezuela.⁴⁴

También debemos mencionar a Valentín Espinal debido a sus grandes aportes. Él introdujo varios adelantos técnicos en el proceso de impresión en 1845, ya que importó un cilindro para perfeccionar y facilitar el proceso de entintado, así como también una prensa de rodillo.

Hacia 1866 los hermanos Bolet incorporan la litografía a colores en la revista *El Museo Venezolano*, considerada como la primera publicación de cromolitografía del país. Es importante destacar la inclusión de numerosas láminas realizadas por sus fundadores, influenciadas por las tendencias vanguardistas europeas propias de la época, tales como el impresionismo y el realismo. En ellas se representaban escenas costumbristas, sociales y de carácter tradicional.

⁴² J.I. Herrera, *Op.cit.*, s.p.

⁴³ Ivan Drenikoff realiza un inventario de la mayoría de las obras elaboradas en el taller de Francisco Avendaño. Véase: Ivan Drenikoff, *El arte de la ilustración en la imprenta venezolana durante el siglo XIX*, p.21.

⁴⁴ F. Márquez, *Op.cit.*, p. 34.

Posteriormente, la cromolitografía se aplicó en los talleres de Henrique G. Neus en el *Álbum de Caracas y Venezuela*. Especialmente esta publicación se ilustraba con imágenes de mujeres a la usanza parisina y acordes a las modas y tendencias europeas.

Para 1886 Pablo Emilio Romero realiza *El Autógrafo* y *La Caricatura*, dos revistas impresas en litografía. Esto evidencia un precedente a los métodos de impresión off-set empleados en nuestros días para la impresión editorial. En 1888 aparece en el contexto zuliano la revista que llevaría el nombre de *El Zulia Ilustrado*, en ésta se publicaba una gran variedad de aspectos relacionados con Maracaibo como: costumbres, referentes, leyendas, anécdotas, literatura y biografías. Sin embargo, no fue sino hasta un año posterior a su primera publicación que ésta marcó un precedente en la imprenta venezolana, debido a que en 1889 apareció por primera vez una imagen reproducida mediante el proceso del fotograbado, dicha imagen estuvo a cargo de Arturo Lares, a quien también se debe la primera fotografía tramada del país impresa en el N° 4 de dicha revista.

En la producción editorial venezolana, se percibe que entre 1892 y 1915 se generó la evolución más significativa de la imprenta. Esto se debe al adelanto técnico con el cual contábamos, y también al conocimiento por parte de expertos en el tema, que se encargaron de sentar las bases de nuestra imprenta, para desarrollar reconocidas publicaciones.

Este avance se concretó con la elaboración de la reconocida revista *El Cojo Ilustrado*, que podemos decir fue la primera publicación en trabajar el fotograbado para línea y medio tono. Además, la calidad y rigurosidad de las impresiones, el empleo de los materiales de artes gráficas, la excelencia de los contenidos, las correcciones de los textos, la organización y disposición de las ilustraciones en la entrega de cada número y el buen criterio en el empleo de los ornamentos, marcó una diferencia con respecto a las publicaciones mencionadas anteriormente. De hecho, podemos señalar que es la primera publicación en aproximarse a lo que fueron los inicios del diseño en Venezuela, ya que en ella se aprecia una idea de la diagramación e ilustración editorial.

Otro aspecto que destaca en esta revista es su aporte a la difusión de las tendencias y artistas del momento, ya que contribuyó a la divulgación de autores de vanguardia, extranjeros y nacionales. Puede considerarse como una publicación de estilo Art Nouveau, ya que se recurría a esta tendencia para la realización de las viñetas y letras capitales, que le daban un *corpus* destacado. Alfredo Armas Alfonzo sostiene que esta publicación dejó de aparecer en 1915 a causa de la escasez de materiales de impresión, originada por la Primera Guerra Mundial de 1914.⁴⁵

A finales del siglo XIX encontramos en Caracas una serie de talleres litográficos, entre los más destacados estaba el de los hermanos Aramburun, quienes editaron la revista *El Zancudo*, de temática costumbrista y en la que colaboraron importantes editores e ilustradores.

Al realizar este breve recuento sobre el desarrollo de las publicaciones en nuestro país, es necesario hacer mención de la reproducción de éstas y, por ende, del grabado. El uso del mismo se orientó principalmente hacia la creación de imágenes de contenido ornamental, que se empleaban para la ilustración de las revistas, periódicos y demás, como también en la elaboración de viñetas, insignias y tarjetas, entre otros materiales comerciales.

Debemos acotar la incursión en las imprentas de algunos de nuestros artistas, en la elaboración de determinados procesos, tales como el grabado. En este sentido, participaron simultáneamente en dos ámbitos creativos, es decir, desarrollaron su actividad plástica dentro del arte tradicional, las Bellas Artes, y a su vez realizaban trabajos para las editoriales, lo que estaría vinculado a las Artes Aplicadas. Usualmente eran éstas las que les generaban mayores ingresos.

La participación de los artistas en el área editorial fue progresiva. Ésta se incentivó con la labor de Pedro Ángel González, quien ocupó el cargo de director del taller de grabado de la *Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas*, que fungía como institución sustituta de la Academia de Artes del siglo XIX. En esta Escuela se sentaron las bases para impulsar la

⁴⁵ Alfredo Armas Alfonzo, *El diseño gráfico en Venezuela*, p. 29.

práctica del grabado como expresión artística y por lo tanto como una labor reconocida a nivel estético.

De tal manera, podemos decir que el siglo XIX fue el momento cumbre en el desarrollo de los elementos que componen tanto la imprenta, como la tipografía y la ilustración en Venezuela, debido a la implementación de nuevas técnicas y maquinarias, que permitieron optimizar el rendimiento y la calidad del producto. Es por esto, que en siglo XX nuestros artistas se enfrentan a una estructura editorial y de imprenta más desarrollada, en relación a lo mencionado en el siglo precedente.

En medio de esta evolución, llegamos a una época de cambios para Venezuela, se trata de la dictadura de Juan Vicente Gómez, instaurada en nuestro país desde 1908. Éste fue un momento de variaciones en la línea de producción y desarrollo socio-económico, nos referimos a que en Venezuela se comienzan a descubrir importantes yacimientos petrolíferos que fueron denominados Zumaque 1 y Barroso 2. Esto dio motivo para colocarnos en la lista de los principales países productores de este recurso a nivel mundial. Además, pasamos de ser un país agrícola a monoprodutor petrolero.

Bajo este contexto en 1917 fue fundada la revista *Élite*, que podría considerarse como la única publicación fuera del margen político de la época gomecista. Fue una propuesta bastante variada en cuanto a contenido, introdujo la fotografía de acontecimientos, que se convirtió en un nuevo concepto de reportaje gráfico en Venezuela.

Debido a su carácter comercial seguía con menos entusiasmo las tendencias artísticas de la época. Sin embargo, en algunos de sus números se exaltaban a diferentes artistas de moda u obras reconocidas a nivel internacional. Un hecho a destacar es la relevancia de sus ilustraciones, que eran de gran calidad y daban forma a los contenidos.

Posteriormente, surgieron las revistas *Pitorreos* y el semanario humorístico *Fantoques*, creados en 1918 y 1923 respectivamente, que causaban el disgusto de Gómez, por su doble sentido político y crítica al régimen.

De *Fantoches* debemos destacar su aporte al área de las ilustraciones. Fue una publicación cuya relación artística no estaría vinculada directamente con las tendencias visuales desarrolladas para la época. Sin embargo, es importante resaltar la oportunidad que brindó a dibujantes del momento para profundizar en un género poco desarrollado en el país: la caricatura.

Recordemos que en Europa la caricatura había sido previamente abordada por diferentes artistas impresionistas y realistas como Claude Monet y Honoré Daumier, quienes encontraban en este género del dibujo esencia artística, ya que estuvo principalmente influenciada por los grabados japoneses.

Para 1920 se publica por primera vez *Cultura Venezolana*, una revista de información cultural, científica y filosófica, bastante sencilla en su formato, pero que además, tuvo propósitos diferentes a la crítica política desarrollada en la época.

Durante el período gomecista se crean pocas publicaciones, pero luego de su muerte en diciembre de 1936, se instaura un nuevo gobierno de la mano de Eleazar López Contreras, con un poder menos represivo y controlador, que ofreció un camino hacia lo que Servando García Ponce señala como un resurgir democrático⁴⁶

En 1938 fue fundada la *Revista Nacional de Cultura* bajo la dirección de Mariano Picón Salas. En dicha publicación se aprecia una iniciativa bastante novedosa para la época, ya que se encargó de proyectar y difundir artículos de carácter intelectual, filosófico y social, con la finalidad de hacer de conocimiento público los avances, propuestas, e iniciativas de tipo cultural que se estaban gestando en nuestro país.

Según señala Santiago Pol, *esta publicación puede leerse, efectivamente, como expresión de los cambios estéticos en la cultura venezolana y mundial.*⁴⁷ Pol hace referencia a ello, porque esta revista le ofreció la oportunidad a grandes artistas de involucrarse en el

⁴⁶ Servando García Ponce, *La imprenta en la historia de Venezuela*, p.115.

⁴⁷ Maritza Jiménez, "El diseño en la RNC: agenda resumida" en: *Revista Nacional de Cultura*, p. 135.

proceso creativo de la misma, de allí que progresivamente se fuera generando una voluntad artística que le otorgaba forma visual a su destacado contenido.

Conforme iban surgiendo nuevos conceptos y estilos artísticos a nivel internacional, la *Revista Nacional de Cultura* se encargaba de reflejarlos en las ilustraciones de sus portadas, de allí que apreciemos, por ejemplo en la década de los 50, números con referencias abstractizantes, como también en los 60 diferentes publicaciones dedicadas a las grandes vanguardias. Sin embargo, es importante destacar que el proceso fue progresivo, puesto que en principio la revista era bastante sencilla porque las funciones del impresor y el editor todavía no estaban diferenciadas⁴⁸.

Para 1941 finaliza la presidencia de López Contreras, tomando el poder Isaías Medina Angarita. Bajo este gobierno la imprenta y el desarrollo de publicaciones sufrieron algunas variaciones en relación a la calidad de los productos ofrecidos.

Después de muchos años de monotonía, en lo que fue el propósito de cada publicación asociada a la política y a lo social, se crea *El Morrocoy Azul* con una finalidad distinta, ofrecer al lector humorismo impreso. Luego de *Fantoches* no se había realizado una propuesta tan brillante y de alta calidad en humorismo en Venezuela. Luego para 1958 surge *El Mundo* y posteriormente un grupo de periodistas humoristas publican *Dominguito*, sucesor de *El Morrocoy Azul*.

En este período surge *El Farol*, bajo un contexto netamente político, ya que las publicaciones creadas en paralelo a ésta se enfocaban en desarrollar una crítica para informar sobre los acontecimientos suscitados en el país. Como apreciamos, eran escasas las publicaciones de corte cultural y de esparcimiento.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 136.

2.2. Inicios formales del diseño gráfico en Venezuela. Los artistas- diseñadores.

A principios del siglo XX, ante la coyuntura social existente en Venezuela, surge un nuevo quehacer estimulado por las inquietudes de nuestros artistas plásticos, por lo cual su principal medio de expresión (la pintura) se encamina hacia nuevas áreas visuales como el diseño gráfico. Entre estos podemos mencionar las iniciativas de Carlos Cruz-Diez, Mateo Manaure, Pedro Ángel González, Carmelo Fernández, Oscar Vásquez, entre otros reconocidos creadores.

Entre las contribuciones más destacadas de estos artistas hacia el área del diseño, podemos mencionar la participación de Carmelo Fernández en la realización de distintos emblemas para compañías nacionales, como fue el caso del logo de la manteca *Tres cochinitos*, presente en el medio nacional actualmente. Por su parte, Mateo Manaure a partir de 1953 desarrolló gran interés por el diseño gráfico, enfocándose hacia la diagramación e ilustración de revistas, afiches y libros, entre los cuales resaltan *El tirano Aguirre* de Vicente Gerbasi y *Desguardo descampado* de Alfredo Silva Estrada. Las contribuciones de los demás artistas mencionados las desarrollaremos más adelante, ya que éstos forman parte principal de nuestra investigación.

Para comprender mejor estos hechos, es importante explicar la influencia del ambiente de la época, ya que el arte es un factor social que refleja el momento en el que se produce. Debemos resaltar que Venezuela, a inicios del siglo XX, se encontraba inmersa en una serie de cambios, entre los cuales podemos destacar el impacto de nuevas culturas en nuestro sistema⁴⁹, en específico de las empresas americanas, y el paso de ser un país productor de café a monoprodutor petrolero con el advenimiento de una sociedad industrial.

En relación a lo mencionado Cruz –Diez señala lo siguiente:

Eran otros años sin duda, pero cruciales si se quiere. Se muere Gómez y se empieza a hablar de una nueva concepción del país (...). El pintor empieza a hablar otro lenguaje (...) empieza otro tiempo y

⁴⁹ Señala Alfredo Armas Alfonzo que era la época de la influencia americana de la flipper. En ese momento, el mercado nacional estaba absorbido por la industria norteamericana, la leche era Nestle o Klim, los cigarrillos Lucky Strike y Camel estaban en pleno auge. Véase: A. Armas Alfonzo, *El diseño gráfico en Venezuela*, p. 32.

*nosotros estamos en medio de esos problemas. (...) nadie ha pensado en que a nuestra generación le tocó estar en medio de los fuegos de una era de tremendos cambios.*⁵⁰

Ante esta situación en el país, los artistas estimulados por la presencia de las influencias exteriores, observan que a nivel internacional existen lenguajes modernos, que ofrecen nuevas maneras de expresarse. La ausencia de profesionales en la materia y los escasos recursos técnicos, influyen en que éstos incursionen en esta reciente área.

Hay un rasgo que merece valorarse críticamente en el origen del diseño gráfico en Venezuela, éste sería el de su estrecha relación con las otras ramas de las artes visuales, como la pintura, la escultura entre otras. *Aún cuando ambas esferas de la producción artística, pertenecen a una misma constelación creativa, sus puntos de contacto son más complejos y sus fronteras mucho más difusas de lo usual.*⁵¹ Nuestros artistas no se apegaban a la tradición y en su deseo de innovar se acoplaban a nuevos lenguaje que les permitieran una amplia expresión estética y creativa.

Es importante destacar la influencia de la Bauhaus en el desarrollo de nuestro tardío proyecto moderno que se materializó en la creación de las propuestas artístico-visuales. Un hecho que se desprende de esta idea, es que a principios de siglo, en Venezuela no podría hablarse exclusivamente de artistas plásticos y diseñadores ya que eran áreas visuales que se retroalimentaban como propuestas estéticas. Walter Benjamín afirma que esto adquiere su cénit del impulso vanguardista de la escuela de diseño alemana⁵².

A diferencia de la Bauhaus, en donde se intentaban independizar estas dos disciplinas, en Venezuela sucede todo lo contrario. El diseño gráfico se deriva explícitamente de las Artes Plásticas y de sus principales actores. Hemos observado en distintos textos sobre el tema, la fusión que hacen ambas disciplinas en su etapa inicial, ya que no se analizan por separado, sino que se refieren a que en un comienzo se trató de artistas-diseñadores.

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ Fundación Trasnocho Cultural, *Oscar Vásquez*, p. 4.

⁵² *Loc. cit.*

Ese origen del diseño, como oficio derivado o sucedáneo del arte, se manifestó en Venezuela con una destacada actividad debido a dos grupos de actores fundamentales. En principio, por la presencia de algunos artistas venezolanos, entre los cuales destaca inicialmente Carlos Cruz-Diez, luego a finales de la década de los cincuenta Mateo Manaure y posteriormente Oscar Vásquez, quien egresó de la *Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas Cristóbal Rojas*, pero sin embargo su labor se orientó principalmente al diseño. En este sentido, podemos analizar el trabajo de éstos como: *acciones gráficas ajustadas a sus expresiones plásticas, pero que igualmente implican piezas con propósitos funcionales específicos como: historietas, folletos y la diagramación de revistas.*⁵³

También destaca la llegada los indiscutibles pioneros del diseño, Gerd Leufert y Nedo Mion Ferrario, quienes debido a sus conocimientos sobre el tema impulsaron la consolidación de dicha disciplina en el país. Es importante acotar que en los trabajos de estos últimos se observa un importante registro visual junto con una especial valoración plástica.⁵⁴ Ésta situación entre ambas áreas se daba de manera natural por sus actores.

Visto desde este punto, podemos decir que el inicio del diseño en Venezuela se promovió ante una preservación artística, lo cual permitió la creación de nuevas condiciones para expandir nuestro horizonte cultural.

A propósito de esta circunstancia se creó nuestra primera escuela de diseño, el *Instituto de Diseño Neumann* (IDD), que se funda en 1964 con la intención de profesionalizar esta actividad, sin embargo, plantea un perfil distinto a las demás escuelas extranjeras dedicadas a la enseñanza de esta disciplina, porque revela y admite su relación con el arte.

Decimos esto, porque su cuerpo profesoral estaba conformado principalmente por artistas reconocidos como Humberto Jaimes Sánchez, Alirio Palacios, Gego, Cornelis Zitman, Manuel Espinoza, Luisa Richter, Ina Bainova, entre otros. Además, muchos de sus egresados

⁵³ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁴ Nos referimos a valoración plástica, porque la labor de estos artistas en muchos casos ha contado con un amplio reconocimiento a nivel social y estético, lo cual ha determinado el carácter museable que presentan muchos de sus trabajos.

también han desarrollado una trayectoria plástica entre los más destacados podemos mencionar a Sigfredo Chacón, Patricia van Dalen, Eugenio Espinoza, entre otros.

Estos hechos demuestran que esta escuela fue promotora fundamental de la visión conjunta del arte-diseño. Algo similar, pero en sentido inverso, sucedía paralelamente con la *Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas*, porque algunos de sus egresados, entre los que sobresale Oscar Vásquez, antes que artistas plásticos, resultaron ser destacados diseñadores⁵⁵.

En esta investigación, nos enfocaremos en los artistas- diseñadores más importantes para nuestro estudio, según el orden en el que se involucraron en la revista *El Farol*. Tales como: Gerd Leufert, Nedo Mion Ferrario, Carlos Cruz-Diez, Oscar Vásquez y Larry June.

- **Gerd Leufert:** Nació en Lituania en 1914 (para esta fecha era territorio alemán), tuvo una estricta formación en varias instituciones artísticas alemanas, entre las más destacadas podemos mencionar su participación en 1933 en la *Escuela Superior de Diseño de Hannover*, luego dos años después estuvo en la *Escuela de Artesanía Maguncia* y en 1939 en la *Academia de Bellas Artes de Munich*. Al salir de la Academia trabajó como diseñador gráfico para importantes editoriales alemanas, ganándose el cargo como Jefe del Estudio Gráfico “Bayrischesbild” en Munich.

Posteriormente, en 1951, llega a Venezuela a causa de la II Guerra Mundial y un año más tarde ingresa a la agencia de publicidad *McCann Erickson* para desempeñarse como director artístico. En 1953 Leufert decide mudarse a Tarma en el litoral de la Guaira junto a Gego, artista plástica y compañera sentimental. Allí construyeron su taller, permanecieron tres años dedicados intensamente a la actividad artística, de hecho, pintó un mural en el altar mayor de la iglesia del pueblo al que se mudaron.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 24.

A su regreso a la ciudad de Caracas en 1957, se encarga de la dirección de arte de la revista *El Farol*, logrando que esta publicación sentara un precedente en el diseño gráfico de las revistas culturales venezolanas.⁵⁶ Según señala éste:

*El Farol influyó en cierta manera a otras publicaciones en el país. Luego, todo el mundo empezó con diagramaciones, carátulas, color y recursos técnicos. Recuerdo que el primer número que hicimos por equipo tuvo una resonancia sorprendente; llegaron cartas de todo el país, de las universidades, del exterior*⁵⁷.

Nos parece oportuno resaltar el criterio de este artista-diseñador en relación al propósito final de la revista, en este caso menciona Leufert, que esta publicación continuamente intentaba fundir lo estéticamente bello con lo funcionalmente práctico, obteniendo un producto de reconocimiento social⁵⁸.

En 1958 Leufert deja su cargo en *EL Farol* para ocuparse de la actividad docente. Dedicándose a la enseñanza en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la UCV, en el área de composición y alternando esta actividad con su labor en la *Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas*, en donde se desempeñó como Jefe de la Sección de Artes Aplicadas.⁵⁹

Años más tarde, el Museo de Bellas Artes requirió sus servicios como Coordinador y Director Artístico de la Revista *Visual*. Posteriormente, entre los años 1961 y 1966 sería designado curador y su trabajo en dicha institución junto a Miguel Arroyo contribuyó notablemente a consolidar la imagen del Museo en el país y en el exterior.

Entre 1964 y 1967, se desempeña como profesor en el *Instituto Neumann* y al año siguiente volvió al *Museo de Bellas Artes* por cinco años, ésta vez para realizar la curaduría de la colección de Dibujos y Estampas que fue motivo de especial interés por parte de la institución, y que al tiempo se reorganizaría como *Galería de Arte Nacional*.

⁵⁶ Galería de Arte Nacional, *Diccionario de las artes visuales en Venezuela*, p.18.

⁵⁷ Creole Petroleum Corporation. "La imprenta y *El Farol*" en: *El Farol*, p. 54.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁹ En la investigación sobre el tema, notamos que algunos textos se refieren a la Sección de Artes Aplicadas y en otros casos, son mucho más específicos haciendo mención a la *Sección de Artes Gráficas*.

En los años siguientes, el trabajo creativo de este artista también se sitúa entre ambas áreas visuales (artes-diseño), mantuvo una interesante relación con Nedo, Cruz-Diez y demás personalidades. Además integró el grupo fundador del *Taller de Artistas Gráficos Asociados* (TAGA), realizó distintas exposiciones en Museos y se publicaron algunos textos y libros que tratan de su obra. Finalmente, Leufert fallece en Caracas en 1998.

- **Nedo Mion Ferrario:** nació en Italia en 1926 y en 1950 se traslada a Caracas donde trabaja como diseñador gráfico y pintor. Se puede decir que en sus inicios el trabajo de Nedo era freelance, frecuentemente visitaba las imprentas y realizaba algunos encargos que le solicitarán, entre éstos elaboró carteles para *Unión Gráfica*, también trabajó en la diagramación y en la tipografía de la revista *Vida Social*. En 1951 realizó las ilustraciones y la sección de colores para el diario *La Esfera*.

Entre 1951 y 1952 Nedo se relacionó con la firma de publicidad *Colman Premis y Varley*, que estaba recién instalada en la ciudad, para ésta realizó algunas campañas publicitarias y también conoció a Jimmy Teale.

Junto a Teale elaboró el primer número de la Revista *Shell*. Además, diseñaba para la misma empresa petrolera sus informativos de seguridad y la propaganda de sus productos para el uso de los herbicidas; también realizó algunas historietas figurativas al estilo americano para una revista semanal, con la finalidad de hacer llegar al personal alguna información de manera didáctica.

Luego de su participación en Shell, Nedo trabaja en *McCann Erickson*, bajo la dirección artística de Leufert y le señala a Alfredo Armas Alfonzo en una entrevista que con la labor de ellos *empieza el trabajo publicitario en Venezuela, porque nuestros diseños vuelcan toda la concepción formal de la publicidad comercial (...)*.⁶⁰

⁶⁰ A. Armas Alfonzo, *El diseño gráfico en Venezuela*, p. 52.

En 1959 Leufert le deja el cargo de director artístico a Nedo en la revista *El Farol*. Además, en paralelo trabaja de manera freelance en *Ars Publicidad*, ya que esta agencia le permitía la posibilidad de escoger sus trabajos.

En la misma época se desempeñó durante un lapso de tiempo bastante extenso como profesor en la *Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas Cristóbal Rojas* de Caracas. Ésta es la fecha en que Cruz-Diez y Leufert salen de la Escuela donde atendían la sección de Artes Aplicadas, entonces Nedo, debido a su insistencia, hace que el nombre de la sección cambie de Publicidad a Cátedra de diseño gráfico. *Aunque siempre mantuvo su intención de diseño publicitario. Actualmente esa situación ha cambiado y yo puedo decir que la mejor enseñanza que se da en el país sobre diseño es en la Escuela de Artes Plásticas.*⁶¹ En el año 1962 participa en la creación de la revista *CAL*.

Nedo sin duda marcó una pauta en la consolidación del diseño, es por esto que en los años siguientes, se efectuaron algunas exposiciones y publicaciones referentes a su trabajo y al aporte que éste junto a su grupo de amigos realizaron al área de las artes visuales en Venezuela. En 1998 se hizo una retrospectiva en el *Centro de Arte La Estancia*. Con relación a esto él mismo señala en una entrevista lo siguiente: *Nosotros más que pintores somos diseñadores, si se quiere. De manera que lo que teníamos que hacer en el diseño lo hemos hecho, no se podía seguir así.*⁶² Este artista-diseñador muere en el año 2001.

- **Carlos Cruz-Diez:** nació en Caracas en 1923, egresa de la *Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas* en 1945, su título cubre la mención de Profesor de Artes Manuales y Artes Aplicadas. Desde su época estudiantil colaboraba en la realización de viñetas humorísticas para el diario *La Esfera* e historietas para la revista infantil *Tricolor*, ambas publicaciones locales. Refiriéndose a esto señala el artista que no había un rigor, pero sobaban la inventiva y la imaginación, se trabajaba por cuestión de orgullo, porque la gente alentaba ese espíritu. Las páginas de diagramar tenían su recuadro y el rayado de las columnas, pero la composición se hacía por la parte de atrás, la manera de imponer el orden el venezolano era el desorden.⁶³

⁶¹ *Ibidem*, p. 54.

⁶² *Ibidem*, p. 52.

⁶³ A. Armas Alfonzo, *Op.cit.*, p. 32.

Luego de esto en 1946 ejerció el diseño publicitario, ya que ingresa en la agencia *McCann Erickson* como director artístico hasta 1951. También en esta época colaboró en el diseño de la revista *Nosotros*, en la elaboración de los títulos y la ilustración del segundo número. A su vez diagramaba la revista del departamento de ventas *Essograma*, ambas publicaciones de la empresa petrolera Creole. En medio de este período realizó su primer viaje al exterior, para efectuar un curso en arte y publicidad en la ciudad de Nueva York.

Entre 1948 y 1950 participó en Caracas como pintor de escenas y personajes populares en dos exposiciones del *Taller Libre de Arte*. Hasta los inicios de los años 50 su pintura estuvo fuertemente marcada por una temática social y por un uso expresionista de la forma y el color.

Es importante destacar que su actividad como diseñador gráfico fue prolífica durante los años 1953 y 1955, en este período trabajó para diferentes publicaciones periódicas: en la ilustración de *El Nacional*, en la colaboración de *Rojo y Negro* y *Momento*. Al finalizar su labor en estas publicaciones, Cruz-Diez decidió viajar en 1956 a Europa con la finalidad de observar cercanamente al arte del viejo continente y estudiarlo con fundamento crítico. Para ello, además de analizar los nuevos movimientos abstractos, estudia las teorías científicas del color y la interacción de las artes según los planteamientos de la Bauhaus⁶⁴.

A su regreso al país, el artista decide instalar su propio Estudio de Artes Visuales para artes gráficas y diseño industrial. Además hacia 1958 es nombrado director y profesor en la *Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas* en Caracas. Un año después en la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela se dedica a enseñar dibujo tipográfico.

La obra de Cruz-Diez debe tanto a su larga experiencia de artista gráfico (técnica o industria del color, proceso de fotograbado, fotografía y cine) como a su incansable investigación teórica y práctica acerca del color.

Su obra pictórica abarca tres campos, su investigación del color físico como realidad autónoma, sus intervenciones urbanas de carácter efímero y las de carácter permanente. Como

⁶⁴ Galería de Arte Nacional, *Diccionario de las artes visuales en Venezuela*, p. 96.

resultado de esta etapa crea las “Fisicromías”, que consisten en una serie de estructuras que proyectan el color en el espacio, creando una atmósfera de luz coloreada cambiante según la intensidad y la posición de las fuentes luminosas y según la distancia del espectador. Ellas reúnen tres condiciones del color, aditivo, reflexivo y substractivo.

En cierto modo, la producción de este artista siempre estuvo ligada al diseño y se trató de un proceso conciente en el cual Cruz-Diez se apropiaba de nuevas técnicas que le permitieran un modo de expresión más complejo. Ante este hecho, el mismo artista se refiere en una entrevista con Alfredo Armas Alfonzo a que el proceso de su obra la debe en buena parte *a esa etapa de previa investigación y práctica de los procesos de reproducción gráfica como la fotografía, la fotomecánica y la imprenta (...) ellas me revelaron nuevos medios que no habían sido utilizados como “lenguaje plástico”*.⁶⁵

Un rasgo característico de la obra de este artista es su participación en la creación del lenguaje universal denominado cinetismo, un proceso visual basado en la alteración que se produce en el color a causa de especiales choques retinianos, así como de la distancia que existe entre la obra y el espectador y del desplazamiento de éste frente a aquella, pues es finalmente el observador de la pieza quien sirve de agente catalizador de la propia obra de arte.

Para lograr obras de este carácter es importante recurrir a un particular tipo de diseño a fin de lograr ese efecto retiniano, sin yuxtaponer también ciertos valores cromáticos que visualmente formulen una situación de orden alternante en cuanto a su temperatura. Factores como la distancia, el espacio, el movimiento y el formato conforman esta nueva expresión plástica⁶⁶.

- **Oscar Vásquez:** Con la misma iniciativa de Cruz-Diez, podemos señalar la trayectoria de Oscar Rafael Vásquez Moreno. Éste fue un artista-diseñador nacido en Venezuela en 1949. Vásquez egresó de la *Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas* en 1968. Además en los años

⁶⁵ A. Armas Alfonzo, *Op.cit.*, p.36.

⁶⁶ Alfredo Boulton, *Cruz-Diez*, s.p.

siguientes, estudió en el *Centro Gráfico de Caracas* y en la década de los 70, participó en el *Taller de Arte Experimental de Caracas*, en esta misma época formó parte del *Taller Doce* del Ateneo de Caracas.

Entre 1974 y 1975 diseña y diagrama tres ejemplares de la revista *El Farol*, como parte de la serie *La calidad de la vida*, éstos fueron los últimos números de la revista, puesto que a nivel corporativo se decide clausurar su edición. Refiriéndose a esto Vásquez señala:

Me encargué [de nuevo] de la dirección de El Farol y quise hacer algo distinto. Hice una serie de "Faroles" con gente joven: quería que la revista fuera un objeto... Y una de las revistas, uno de los "Faroles", está en un Museo de Nueva York, como ejemplo de diseño como arte-objeto.⁶⁷

Posteriormente, en 1980 ejerció la dirección de la Unidad de Diseño del Departamento de publicaciones de la Galería de Arte Nacional. Cinco años más tarde coordina la edición del libro *Diseño Gráfico en Venezuela* de Alfredo Armas Alfonzo y en paralelo se desempeñó como diseñador de la empresa petrolera *Maraven*. En el año 1985 funda el *Taller de comunicación y diseño Contexto*.

Desde 1989 hasta el año 2000 fue miembro de la asociación del *Taller de Diseño ABV*, y en 1998 trabajó como Jefe Diseñador en el *Museo Alejandro Otero*.

Su formación artística estuvo muy influenciada por el arte experimental, el arte abstracto y la obra colectiva, por esta razón se puede decir que su tendencia era hacia el constructivismo o las tendencias abstracto-geométricas.

El sentido crítico de su aproximación al diseño, lo llevó a dedicarse al trabajo de difusión cultural. Entre los elementos más destacados que definen su lenguaje gráfico podemos mencionar el uso de formas geométricas, la composición en diagonal, el contrastado de tipografías por tamaños y el empleo de colores planos con una paleta donde se privilegian los colores amarillo, rojo y negro.⁶⁸

⁶⁷ Fundación Trasnocho Cultural, *Óscar Vásquez*, p. 22.

⁶⁸ Arol Reyes, "Larry June" en: *Objetual*, s.p.

Su obra en cualquiera de los campos visuales en los que se enfocara, siempre estaría interrelacionada. En este sentido, señala Carlos Palacios que Oscar Vásquez fue un diseñador que logró una expresión plástica en sus propuestas o también puede analizarse como un artista obsesionado por las posibilidades expresivas de la producción gráfica industrial.⁶⁹

Lamentablemente, este artista-diseñador muere en el 2002 cuando posiblemente le quedaban muchos aspectos que aportar a las artes visuales.

Consideramos importante mencionar en nuestra investigación a Larry June, quien participó en el proceso técnico de la revista *El Farol*.

- **Larry June:** llega a Caracas en el año 1942 procedente de los Estados, fue contratado expresamente por la *Creole Petroleum Corporation*, desempeñándose específicamente como tipógrafo y técnico de imprenta. Se puede considerar un trabajador metódico, riguroso y ordenado que colaboró en el desarrollo del perfil profesional del diseñador gráfico en nuestro país. Su lema de trabajo era: *las herramientas del tipógrafo son principalmente, el tipo, el papel, la tinta y la imaginación.*⁷⁰

Podemos decir que el trabajo de las figuras mencionadas hasta el momento se complementaba, pues la labor de Nedo y Leufert se enfocaba en el área dibujística; habilidad que se integraba con el trabajo de Larry June, ya que el desempeño de éste estaba inclinado hacia el área técnica. Señala Nedo sobre el tema, lo siguiente:

*Cuando llegué en 1950, no pude dejar de recordar a Larry June, él vino antes que nosotros. Fue el verdadero pionero, en el sentido de que cuando nosotros empezamos a trabajar encontramos las cosas mejor hechas gracias a él. June sin ser gran diseñador, pues no era muy hábil en el campo ilustrativo, pero manipulaba muy bien la tipografía, se preocupó de ordenar el caos de las imprentas.*⁷¹

⁶⁹ Fundación Trasnocho Cultural, *Op.cit.*, p. 22.

⁷⁰ A. Reyes, *Op.cit.*, s.p

⁷¹ Elida Salazar, "Diseño gráfico: dos exposiciones" en: *El Nacional*, s.p.

Una particularidad de su trabajo, es su distanciamiento del público usuario en el momento de elaborar el material publicitario, ya que le daba prioridad a la parte técnica gráfica, en relación a esto June señalaba que *El medio es el mensaje*.⁷²

Larry June realizó dos libros de arte para la *Creole*, uno estuvo dedicado especialmente a la obra del pintor Armando Reverón y el otro sobre al Salón de Arte de 1958. Para poder realizarlos, se valió de papel importado nunca antes utilizado en el país, con el fin de aportarle mayor calidad y vistosidad al aspecto visual de los ejemplares, esto se debe a la experiencia de June sobre las texturas. Además se comenta que podía identificar una marca de papel con sólo el tacto.

Trabajó casi anónimamente para la *Corporación Venezolana de Fomento*, para la *Fundación Mendoza* y para la *Electricidad de Caracas*. Se cuenta que solía estar a diario entre las prensas de la imprenta *Cromotip*.

Muere en 1974 y dejó un legado importante a las artes visuales, su trabajo sirvió de complemento al área de impresión y tipografía, que estaban poco desarrolladas en el país.

2.3. Origen y características de la revista *El Farol*.

La revista *El Farol* surge en Caracas en Junio de 1939, por una iniciativa corporativa, específicamente publicada por una empresa petrolera, como una opción cultural ante la carente variedad de publicaciones periódicas de este tipo en el país. Además fue la oportunidad ideal para que algunos de nuestros artistas expresaran y desarrollaran esas inquietudes creativas relacionadas con el diseño.

Ésta fue una publicación institucional de corte cultural, cuyo propósito era la exaltación y difusión de los valores de toda manifestación artística y tradiciones venezolanas. Estuvo organizada según secciones de sociales, cultura, literatura, nuevo personal, seguridad

⁷² A. Reyes, *Op.cit.*, s.p.

industrial, entre otras. Fue promovida y producida originalmente por la *Standard Oil of New Jersey de Venezuela* y la *Lago Petroleum Corporation*.

Posteriormente, en 1943 la *Creole Petroleum Corporation* adquirió todos los bienes y acciones de la *Lago Petroleum* y liquidó a la *Standard*, por lo cual los bienes de esta última pasaron a manos de la *Creole*, quedando así esta revista bajo la dirección del nuevo consorcio petrolero y configurándose como la empresa que mayor difusión le brindó hasta la edición de su última publicación en 1975.

En sus inicios dicha compañía de origen norteamericano que era una ex-filial de la *Standard Oil of New Jersey* actual *Exxon Corporation*, se destacó por su importancia ante otras compañías, debido a la cantidad de campos petroleros en los que operó en el interior de Venezuela hasta el 31 de diciembre de 1975, cuando expiró su concesión y pasó a manos del estado venezolano.

El Farol fue una publicación de circulación interna y además podía ser adquirida por el público en general a través de una suscripción. En sus inicios se editaba de manera mensual, y desde 1955 se comenzó a publicar bimestralmente y finalmente, a partir de 1963 se editó trimestralmente. Sus medidas se mantuvieron en el tiempo, siguiendo los parámetros aproximados de 31 cm x 23 cm.

Ésta presentó una evolución y cambio visual con el paso del tiempo, sin embargo, desde sus orígenes se destacó por las portadas atractivas que presentaba. Generalmente, las tapas se caracterizaban por la inclusión de obras de reconocidos artistas nacionales o internacionales, que ocupaban la totalidad de la portada, ya que primaba la forma sobre el texto. Únicamente se representaba el logotipo de la revista, que daba nombre a la misma.

Era una publicación a color en la parte exterior y en la tripa se empleaba una impresión a blanco y negro, lo cual va a variar hacia la década de los 50 cuando se incorporan diversas tonalidades en el interior de la misma. Las imprentas a cargo de la reproducción de los ejemplares estaban sujetas a los requerimientos específicos de la revista.

La Litografía y Tipografía del Comercio fue la encargada de imprimir las primeras tapas de *El Farol*, porque era una de las pioneras en realizar reproducciones a cuatro colores con la técnica de litográfica. Luego en 1949 se comienza a imprimir en *Unión Gráfica* y finalmente en 1954 la reproducción estuvo a cargo de *Cromotip* mediante la técnica de off-set, este taller se consideraba, para la época, como el de mejor calidad.

Notamos una variación en el empleo del tipo de papel utilizado, que puede explicarse según las necesidades y los requerimientos específicos de cada portada. En este sentido, para las tapas y contratapas se empleaban papeles estucados, con los cuales se lograban colores más vivos y se brindaba un acabado sedoso, tanto al tacto como a nivel visual. Además, sus propiedades materiales le otorgaban a la reproducción de imágenes, como las obras de arte, mayor calidad. Con el paso del tiempo se utilizaron papeles satinados de mayor densidad.

Como hemos mencionado anteriormente, la presencia de importantes personalidades del área artística y gráfica figuraron en la dirección y proceso creativo de la revista. Sin embargo, a través del estudio de las fuentes, observamos que en sus inicios la dirección artística no estuvo formalizada y por ende mencionada, esto se debe a los motivos descritos previamente con respecto a que las labores de arte y diseño no se encontraban definidas. En este sentido, en 1957 aparece por primera vez mencionado el creativo a cargo de la revista, lo cual se mantuvo hasta el último número.

Como primer director artístico mencionado estuvo Gerd Leufert desde 1957 hasta 1959, a partir de este año Nedo. M. F. se encargaría del área hasta 1973, luego en 1974 Cruz-Diez asume la dirección creativa y un año después Oscar Vásquez se encargará de esta labor hasta finalizar la edición de *El Farol* con el número 252 en 1975.

Es importante destacar la incursión de las personalidades arriba nombradas en la ilustración de algunos de los contenidos, diferentes contraportadas y demás secciones de la revista, fuera de los lapsos en los que se dedicaron a la dirección de ésta.

En cuanto a los recursos gráficos empleados en las portadas, podemos decir que eran escasos, únicamente se colocaba el logotipo, que le daba nombre a la revista. Éste presentó variaciones en el tiempo, ya que las fuentes tipográficas utilizadas cambiaron con cierta frecuencia. Generalmente se reproducía en color negro, sin embargo, en ocasiones se colocaba en tonalidades plateadas, dependiendo de los requerimientos de la tapa.

A pesar de las variaciones tipográficas y cromáticas apreciadas, éste elemento se mantuvo en un lugar constante en la tapa hasta 1959, ya que a partir de esta fecha el logotipo se adaptó a la imagen de la portada, es decir, dependiendo de las características de éstas el cabecero se ubicaría en la parte superior, inferior o en algún extremo específico de la misma.

Capítulo 3: Análisis de la relación Artes Plásticas-diseño gráfico en diez portadas de la revista *El Farol*

3.1. Anónimo, Junio, 1939

La tapa que analizaremos para iniciar el capítulo corresponde a la reproducción de una obra de un artista desconocido⁷³ (Fig. 1), en ella se representan a dos mujeres en una faena cotidiana ante un paisaje costero. El único indicativo que da cuenta de que se trata de una portada es un aspecto muy sencillo de diagramación, como es la incorporación del título de la misma acompañada de la fecha de edición, éste se encuentra inserto de manera sutil en medio de la imagen, decimos esto ya que el color empleado y el lugar en el cual se ha colocado están en armonía con el resto de la composición.

Podemos apreciar en esta imagen la presencia de un equilibrio visual, por tal motivo la tensión en este caso está reducida al máximo, puesto que el mayor peso se ubica en el cuadrante inferior izquierdo. Además, los otros elementos de la composición están organizados de manera coherente según los ejes sentidos, es decir, en el eje horizontal reposa la casa, las mujeres y parte principal de la vegetación y la fauna, mientras que la montaña y el cielo se ubican de manera ascendente, relacionados con el eje vertical, favoreciendo el equilibrio de los pesos visuales en el conjunto.

Si analizamos este aspecto según los criterios de Wassily Kandinsky, apreciaremos una discordancia en la distribución de los pesos en esta imagen, específicamente en el área inferior, ya que el cuadrante inferior derecho presenta menos elementos que su opuesto. Sin embargo, nos parece apropiada la forma en la cual su autor solucionó cromáticamente dicho problema, nos referimos al uso de tonalidades más ocres a las demás del plano, un punto en rojo en la ropa de la mujer y un azul más fuerte que el empleado en el cielo, las cuales crean contrapeso a los elementos más grandes en escala como lo son la casa y la siembra del área inferior izquierda.

⁷³ En la reproducción se puede apreciar que la obra está firmada en la parte inferior derecha, pero se hace imposible visualizar claramente de quién se trata. En el interior de la revista tampoco se encontró información al respecto.

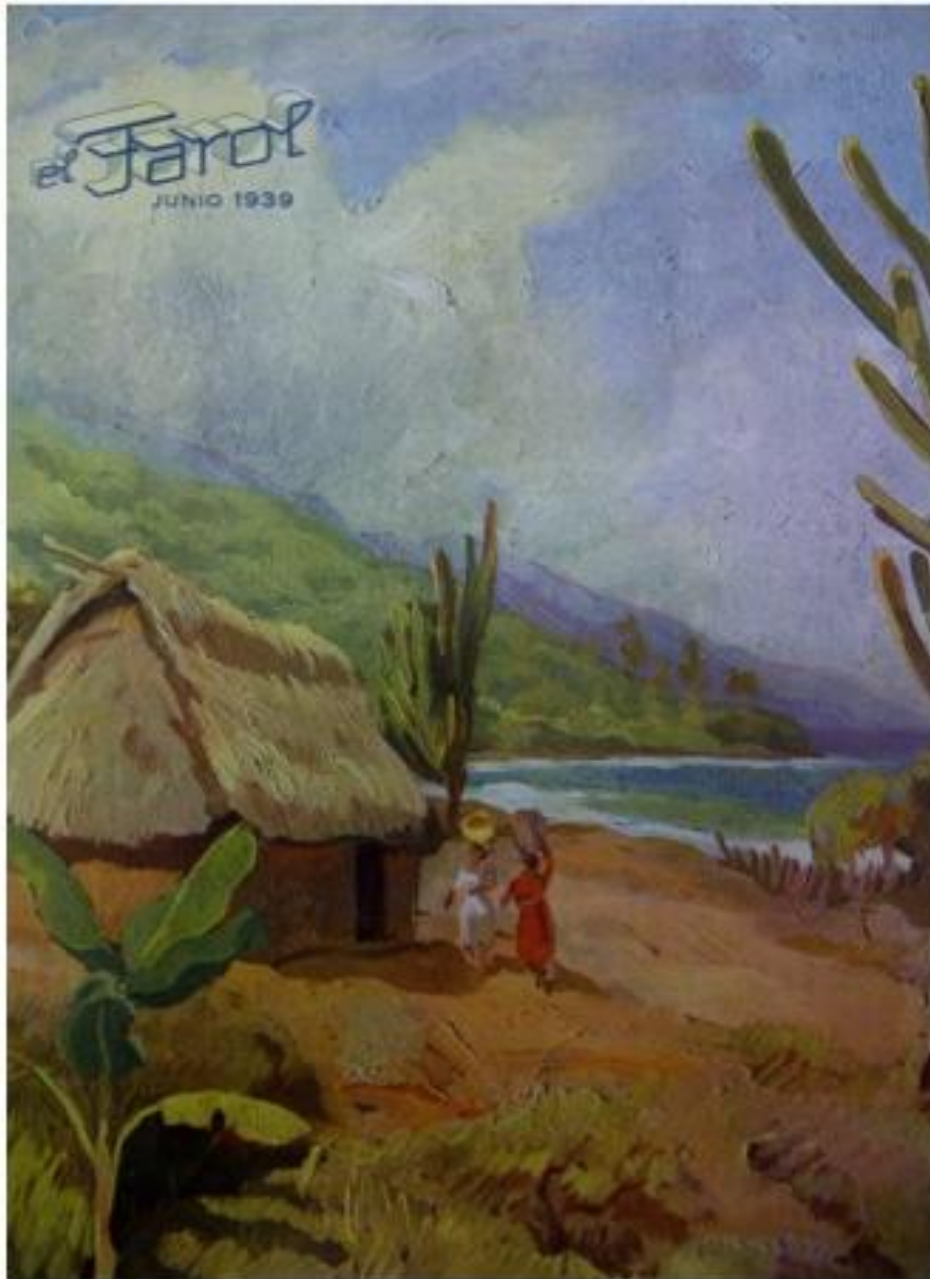


Fig. 1

Anónimo

Portada en: *El Farol*

Caracas

1939

Junio

Las formas y figuras están construidas a través de líneas cuyos contornos están parcialmente definidos, ya que las siluetas de cada imagen se generan por la mancha del pincel. De este modo, las sombras se crean por medio de la superposición de tonos y colores, con lo cual se logra profundidad en la totalidad de la escena, provocando un contraste de tonos.

En este caso, se ha recurrido a una paleta de colores limitada, sin embargo, como mencionamos anteriormente, el artista se valió de la variedad de tonos de un mismo color para generar diferencias de volúmenes. Entre estos se encuentran los ocres o tierra asociados a los cálidos y el azul y el verde relacionados con colores fríos, elección cromática que le confiere un equilibrio a la temperatura de la imagen.

Este juego con las tonalidades de un mismo color en el plano y la intención de generar clarooscuro son elementos importantes para la creación de la textura, aspecto interesante en esta composición. Ésta se logra por medio de las pinceladas y manchas, sin embargo, a pesar de ser explícitamente visual podemos decir que se encuentra muy bien lograda.

La profundidad se crea por medio de lo que Donis Dondis denomina la escala, es decir, al superponerse diferentes elementos en el espacio de distintos tamaños se logra una diversidad de planos y por lo tanto de profundidad. En este sentido, podemos mencionar el tamaño de la planta ubicada de primera en relación a las mujeres y la choza, que se encuentran en un plano intermedio, antepuestas al fondo de la escena.

La técnica elegida por el artista o finalmente inferida a partir de la articulación de los diferentes elementos antes analizados es la pasividad, porque la interacción de los colores elegidos en conjunto y la ausencia de tensión, generan una imagen con equilibrio visual.

En este caso, podemos decir que el mensaje de esta obra está construido en base a lo representacional, ya que son formas reconocibles del mundo real. Se puede inscribir dentro de la pintura de tipo costumbrista, propia de la fecha de edición de la revista (1939), porque narra una escena de la vida cotidiana.

Como mencionábamos al inicio, particularmente en esta portada se aprecia la ausencia de un criterio complejo de diseño y diagramación. Se puede apreciar que se trata de una simple reproducción de una imagen existente, en la que se destaca únicamente el logo que le da nombre a la revista, ya que se ha prescindido de otros aspectos como los márgenes, que podrían brindarle mayor importancia a la imagen o destacarla como portada. Por estos motivos podemos decir que prevalece la imagen artística ante el criterio de diseño.

A pesar de que el estilo de la portada no es tan pertinente para este tipo de metodología, decidimos incluirla por ser el primer número de la revista; además este análisis nos permitirá apreciar la evolución visual en las siguientes tapas.

3.2. Arturo Lares, Agosto, 1943

La siguiente portada que analizaremos corresponde al número 51 de la revista, el artista encargado de su realización fue Arturo Lares. En ella se aprecia la representación de un conjunto de tres aves que se encuentran apoyadas sobre unas ramas (Fig. 2). Esta tapa se destaca por la cromaticidad que presenta y el efecto visual que causa el contraste de los colores con el fondo negro.

Aquí podemos destacar el empleo en la disposición de la imagen y de los recursos gráficos. En este sentido, apreciamos la estampa enmarcada con un color similar al de las aves, motivo que ayuda a destacar la composición y le otorga cierta valoración en el conjunto. Además, los recursos gráficos, como el título y la fecha, han sido colocados fuera del marco interior para que resalten ambos elementos, en este caso se ha empleado el mismo logo de cabecero con la misma tipografía a la de la imagen anterior. Todos estos rasgos nos hacen pensar en la existencia de un mayor cuidado en el criterio de edición.

En esta imagen hay gran tensión en la zona donde convergen las miradas de las aves, creando la ilusión de una estructura diagonal en dirección izquierda-derecha, compitiendo con las ramas del fondo, que también se comportan como líneas oblicuas contrarias a las que forman las miradas de las aves. Sin embargo, el peso creado por las miradas se reduce porque las aves se encuentran en el cuadrante inferior izquierdo, que según Donis Dondis está espacialmente más capacitado para recibir mayor peso. Ante esto, las alas abiertas de la figura azul y las ramas se han dispuesto para crear contrapeso y otorgarle equilibrio a la composición.

En este caso se prescindió de la línea de contorno, las diferencias de formas reconocibles se logran por el contraste de colores provocado. Sin embargo, éstas denotan una dirección en la cual la diagonal es protagonista de la estructura de la composición, esto último, sumado a la tensión generada en el cuadrante inferior izquierdo, ocasiona un dinamismo o movimiento visual en la obra.



Fig. 2

Lares

Portada en: *El Farol*

Caracas

1943

Agosto

El color es el elemento fundamental de esta estampa porque le confiere toda la fuerza expresiva a la obra, es el encargado de la construcción de las formas, los planos y las sombras. Ante la ausencia de la línea de contorno, el color es el elemento que define los elementos mencionados anteriormente. Se ha recurrido a una compensación cromática por medio de la elección de colores cálidos como el rojo, el amarillo, el ocre y los colores fríos como el azul, el verde, el gris y el negro.

Los colores se han aplicado de manera pareja o plana, por lo que las sombras están construidas a partir de tonalidades afines a la paleta utilizada. La particularidad de éstas es que se encuentran delineadas, tienen contorno, por lo que consideramos que están dibujadas, lo cual es un rasgo propio de las estampas.

Como mencionamos anteriormente, existen tres planos en la imagen generados por la superposición de las aves y las diferencias de tamaños. En este sentido, la figura que se ubica en el fondo debería verse más pequeña que las otras dos, pero su posición con el ala abierta aumenta su tamaño y la destaca en la composición, lo cual tiene como propósito equilibrar el peso inferior del cual hemos hablado. Por todo esto, podemos decir que el manejo de la escala en esta portada fue concebida en base a los planos. Además, el empleo de las ramas en dirección horizontal funciona para dividir el espacio, ayuda a crear profundidad y destaca la armonía y el equilibrio.

Por otra parte, apreciamos la ausencia de algunas de las partes de las figuras en la imagen, lo cual crea la incertidumbre sobre si el dibujo fue fragmentado debido al marco o si es una imagen abierta intencionalmente. Sin embargo, debemos reconocer el empleo de ciertos recursos gráficos como los márgenes, los cuales otorgan a la ilustración protagonismo, a pesar de los posibles cortes en la imagen total.

Ante lo analizado podemos mencionar que esta tapa se basa en una imagen cuyo mensaje es representacional y en la cual la suma de los aspectos explicados anteriormente dan cuenta del uso de una técnica visual basada en el equilibrio y en el empleo de un criterio más acorde con los fundamentos de una portada en el diseño gráfico.

3.3. Héctor Poleo, *La maternidad*, Agosto, 1946

En esta portada está reproducida una obra del artista Héctor Poleo titulada *La maternidad* (Fig. 3), en ella se destaca la representación de una mujer en un espacio desolado, caracterizado por la disposición de varios planos que conforman unas ruinas. Un elemento que resalta en esta composición es la ubicación de un tronco seco junto a una pared destruida, lo cual genera un efecto visual interesante a manera de trampantojo⁷⁴, además, la obra cubre en su totalidad el espacio de la portada. El único indicio que demuestra la finalidad de esta propuesta a nivel editorial es la ubicación del título de la revista en el extremo izquierdo de la imagen. En este caso el logotipo no resalta en la portada, lo cual le otorga mayor importancia a la difusión de la obra como hecho artístico.

Considerando la coloración de la composición, creemos que el punto de mayor tensión se encuentra en los labios y en las uñas de la mujer, ya que la tonalidad elegida rompe totalmente con el patrón empleado en el resto de la imagen, a pesar del reducido espacio en el cual se colocó el color lila, podemos apreciar la fuerza que éste tiene en esta parte de la pieza, porque tiene la capacidad de competir visualmente con el color del tronco, aunque el espacio que éste ocupa sea mayor. A causa de todo esto, consideramos que ha sido una estrategia compositiva del artista para comunicar al espectador la importancia de la figura femenina como elemento principal de la obra y que ésta no se pierda ante el resto de los planos.

En relación a los demás colores de la obra podemos mencionar que existe un balance en las temperaturas manejadas, debido al empleo de una variedad de tonos ocre (cálidos), que se han compensado con tonalidades frías como el azul del cielo, el manto verde de la figura y del tronco en primer plano y el gris del espacio que sirve de marco a la imagen.

En esta obra la línea puede considerarse como el recurso expresivo fundamental, ya que se encarga de realizar la división de planos y formas en la composición. Además, la estructura

⁷⁴ El trampantojo es una expresión de origen francés que significa *engaña al ojo*. Específicamente, es una técnica pictórica que intenta engañar la vista jugando con la perspectiva y otros efectos ópticos. En este sentido, las escenas pintadas dan la sensación de realidad y se logra que los objetos, los seres o las situaciones representadas parezcan reales para el observador, resultando una imagen tridimensional en dos dimensiones.

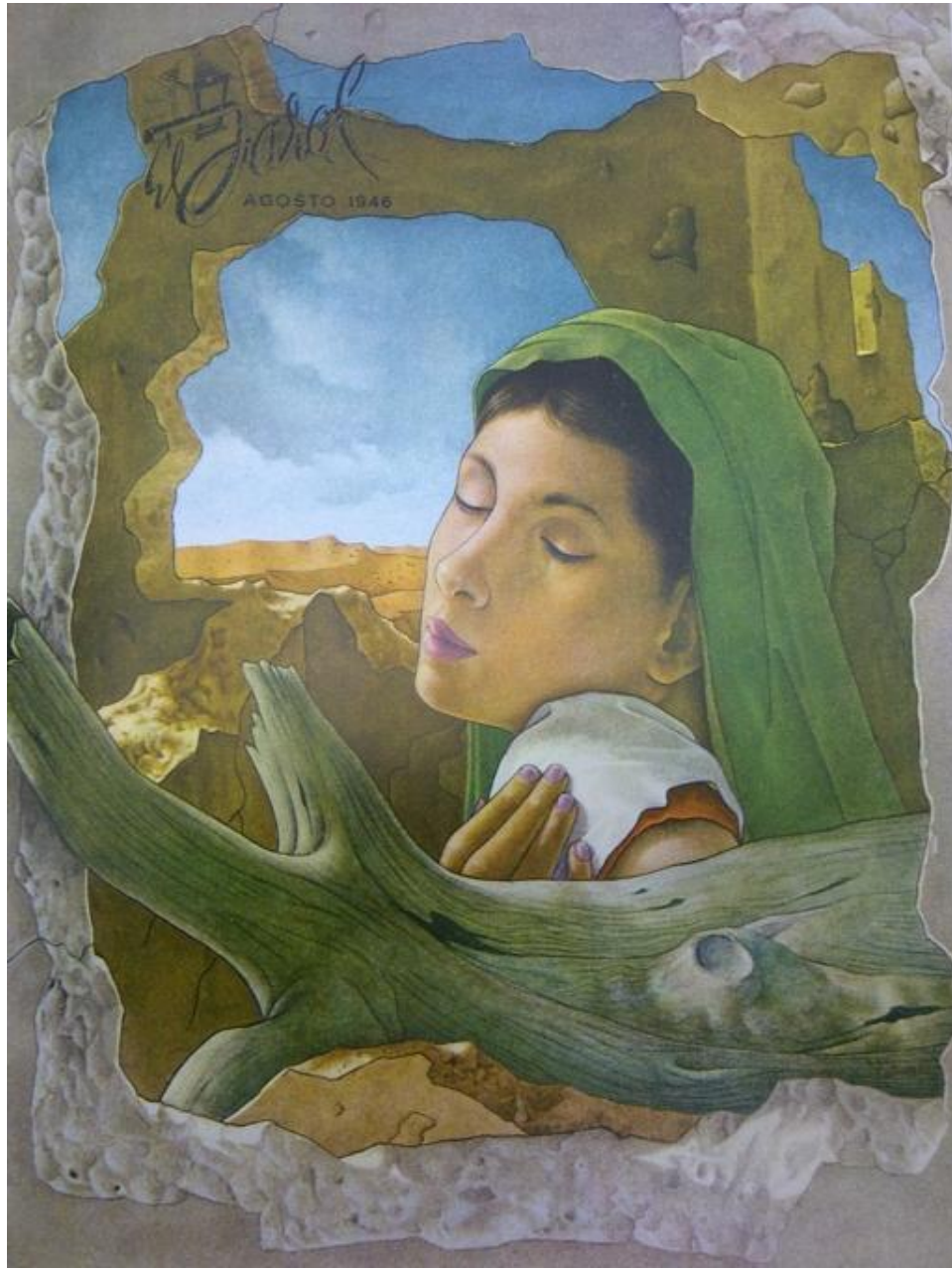


Fig. 3
Héctor Poleo
La maternidad
El Farol
Caracas
1946
Agosto

de los planos está basada en líneas de diversos tipos, como las diagonales, las sinuosas y las horizontales, confiriéndole dinamismo a la imagen.

La profundidad de la imagen se construye a partir del traslapeo de espacios, los cuales generan aproximadamente seis planos. En relación a esto, podemos decir que la escala manejada está acorde con el espacio. Sin embargo, a pesar de la diferencia de tamaño entre la mujer y el tronco, ella no pierde relevancia a nivel visual debido a sus características cromáticas.

Las texturas juegan un papel muy importante dentro de la composición, ya que gracias a éstas el artista logra el efecto del trampantojo, lo cual es una de las particularidades de esta obra. Además, este aspecto ayuda a diferenciar las características físicas y del entorno ambiental en el que está inmerso el personaje.

A pesar del dinamismo que presentan los planos, inferimos que de manera técnica se ha equilibrado cromáticamente y estructuralmente la composición, aunque la imagen esté construida de manera particular en base a una diversidad de planos y pesos.

Esta obra está estructurada en base a un mensaje representacional. Por sus características podemos inscribirla en el surrealismo, esto se debe a la incongruencia de ciertos planos con el entorno real, creando un ambiente onírico. Además, fue uno de los lenguajes que influenciaron a su autor Héctor Poleo.

En definitiva, esta portada es importante para demostrar el contenido artístico y el valor que se le brindó a esta disciplina en la revista. Además, la manera cómo se configuró la obra y se llevó al plano editorial está muy bien logrado, de hecho la pared gris, de la cual hablamos anteriormente, sirve de marco al resto de la imagen. Sin embargo, no se logra entrever con precisión cuál es el mensaje visual que se quiere transmitir, podría ser el desarrollo de nuevos lenguajes plásticos, la difusión de un artista moderno u otra situación difícil de deducir. Debido a ello podemos decir que, el proceso de alfabetización visual no se logró con precisión, pero está claro que, efectivamente sí se acudió a los diferentes componentes de la

comunicación visual analizados previamente y a las técnicas visuales como el equilibrio y la complejidad.

Finalmente, podemos apreciar que la tapa se distingue de las anteriores por la temática que aborda y la técnica empleada, que inferimos estaban más acordes con el momento social en el cual se desarrolló la pieza, y el lenguaje plástico elegido por el autor se relaciona con los movimientos artísticos manejados en paralelo a nivel internacional. Debido a esto podemos considerar que esta portada ayuda a explicar la idea del arte como manifestación de la realidad social del momento.

3.4. Rafael Rivero, *Cogedora de café*, Noviembre, 1946

Esta edición corresponde al número 90 de la revista, la estampa fue realizada por el artista Rafael Rivero. Principalmente ésta se destaca de las anteriores porque por primera vez la imagen de la contratapa (Fig.4) tiene coherencia con la portada (Fig.5), confiriéndole un carácter de continuidad y mayor unidad al aspecto exterior de la revista. Este logro se debe a que por primera vez la imagen fue realizada explícitamente para *El Farol*, confiriéndole mayor libertad para efectuar el proceso de diagramación⁷⁵.

Podemos decir que esta tapa está diagramada de manera distinta a las anteriores (Fig. 5), permitiendo la construcción de un espacio en el cual cada elemento gráfico y plástico obtiene su distinción y función, sin competir entre sí. Entre los aspectos más destacados debemos mencionar la ubicación del logo ante el conjunto, colocado sobre una franja negra en el extremo izquierdo confiere cierta relevancia que no había obtenido en ediciones pasadas. En el logo se ha empleado un color afín con la paleta utilizada en la imagen, creando armonía en la composición. También es importante mencionar la separación del logo y de la fecha de edición por primera vez.

La franja negra mencionada anteriormente favorece y resalta la imagen, por su color en armonía con ésta y debido al contraste creado con la línea blanca que colinda con la estampa. Esta línea oscura tiene el grosor ideal para que la imagen no pierda protagonismo.

En cuanto a esta última, se representa a una mujer en las labores de recolección del café, su elaboración responde a unas características visuales particulares, relacionadas con el proceso de creación de una estampa. La imagen está construida fundamentalmente en base a líneas sinuosas, otorgándole dinámica a la composición. Esta misma sinuosidad enfatiza el punto de mayor tensión de la obra, nos referimos al cuadrante inferior derecho, debido a la dirección de la rama de café y al ángulo creado por el brazo de la mujer representada,

⁷⁵ En el interior del número de esta revista hay un artículo que trata sobre Rafael Rivero y se resalta como hecho importante, la oportunidad que éste tuvo de realizar por primera vez una imagen para la portada de la revista.



Fig. 4

Rafael Rivero

Cogedora de café

Contraportada en: El Farol

Caracas

1946

Noviembre



Fig. 5
Rafael Rivero
Cogedora de café
El Farol
Caracas
1946
Noviembre

ambos conducen la fuerza visual hacia la vasija y convirtiéndola en el elemento de mayor peso en la imagen.

El uso de la línea es el elemento protagonista en esta composición, se ha empleado una línea gruesa y bien definida que genera contorno, el carácter particular de ésta es que no sólo se encarga de establecer las diferencias de formas, también el uso de la línea dentada en dirección derecha-izquierda favorece la creación de sombra y por lo tanto la sensación de volumen en la obra.

En esta imagen se han empleado pocos colores, pues inferimos que el protagonismo lo tienen las líneas de contorno. Únicamente se aprecia el color ocre, el amarillo, dos tonalidades en azul y un color verde, que se inscriben en los colores cálidos y fríos respectivamente, generando una compensación de temperaturas. Además, éstos se aplicaron de una manera muy particular, pues al ser una estampa los tonos son planos, al igual que las sombras. Lo más interesante de esto es la fuerza visual que le otorga el color negro, pues éste enfatiza la imagen, causando lo que Donis Dondis denomina “contraste de contorno”, es un conductor para lograr sensación de textura y creación de planos en la composición, rasgos importantes para generar equilibrio visual.

Podemos señalar que ésta es una estampa cuyo mensaje es de tipo representacional. Esto se debe a la capacidad por parte del espectador de reconocer elementos propios de nuestra cultura y tradición, que en un principio están ubicados intencionalmente por el artista en el plano de la obra. Al ser una imagen realizada explícitamente para *El Farol*, cuya misión era exaltar nuestros valores propios, podemos decir que estamos ante una obra de carácter nativista, encargada de representar los rasgos de nuestra cultura y folklore venezolano. Lo interesante de este número fue la elección de una temática de este tipo abordada según aspectos visuales modernos.

En esta edición de la revista podemos apreciar que la contraportada es una imagen que guarda relación temática y visual con la portada (Fig. 5). Sin embargo, no es una continuación de ésta. Este hecho denota un cambio con lo desarrollado anteriormente en *El Farol*, y debido

a esto puede considerarse una edición transitoria entre lo que fue la revista previamente y lo que se desarrolló después de este número.

3.5. Carlos Cruz-Diez, Junio, 1949.

En este caso hemos seleccionado el número 121 de *EL Farol*, cuya portada fue efectuada por Carlos Cruz-Diez como la primera edición en demostrar un criterio nuevo de diagramación en la revista, que se venía anticipando en algunas de las tapas anteriores. Nos referimos a la continuidad de la imagen en el espacio de la portada (Fig. 6) y contraportada (Fig. 7), en este sentido, podemos realizar dos tipos de análisis: el primero enfocado únicamente a la tapa y el último orientado al estudio de la imagen en su totalidad, sin embargo, nos limitaremos a la portada por ser nuestro tema de estudio. Es importante mencionar la realización de esta ilustración exclusivamente para este número de la revista.

Inicialmente, podemos mencionar dos aspectos relevantes de esta tapa, por primera vez cambia de posición y de estilo el logo, demostrando una variación en el criterio de diagramación; y segundo, la imagen rompe con los patrones establecidos o los valores “tradicionales” del arte, ya que ésta puede leerse desde la portada hasta la contraportada y también puede ser apreciada en sentido contrario.

En esta portada se representa a un grupo de personas en lo que pareciera tratarse una oficina, notamos que no es una obra realista tanto por la construcción de los personajes como por la coloración del espacio total.

La mayor tensión de la imagen radica en el cuadrante inferior izquierdo, debido al peso visual que crean los dos puntos de las miradas de los personajes representados en esa área y también por la importancia cromática del brillo del blanco en relación a los demás colores, que provoca un aumento de tensión en esa zona. Un aspecto que ayuda a conducir la fuerza atractiva al cuadrante antes mencionado es la recta vertical presente en el cuadrante superior derecho y en parte del inferior izquierdo, ésta debido a su posición espacial le confiere mayor importancia a la figura de camisa blanca y a su compañero.

El área de mayor tensión se ha compensado con el elemento gráfico o el logo que le da nombre a la revista, debido a que se encuentra en el cuadrante opuesto al inferior y además, el

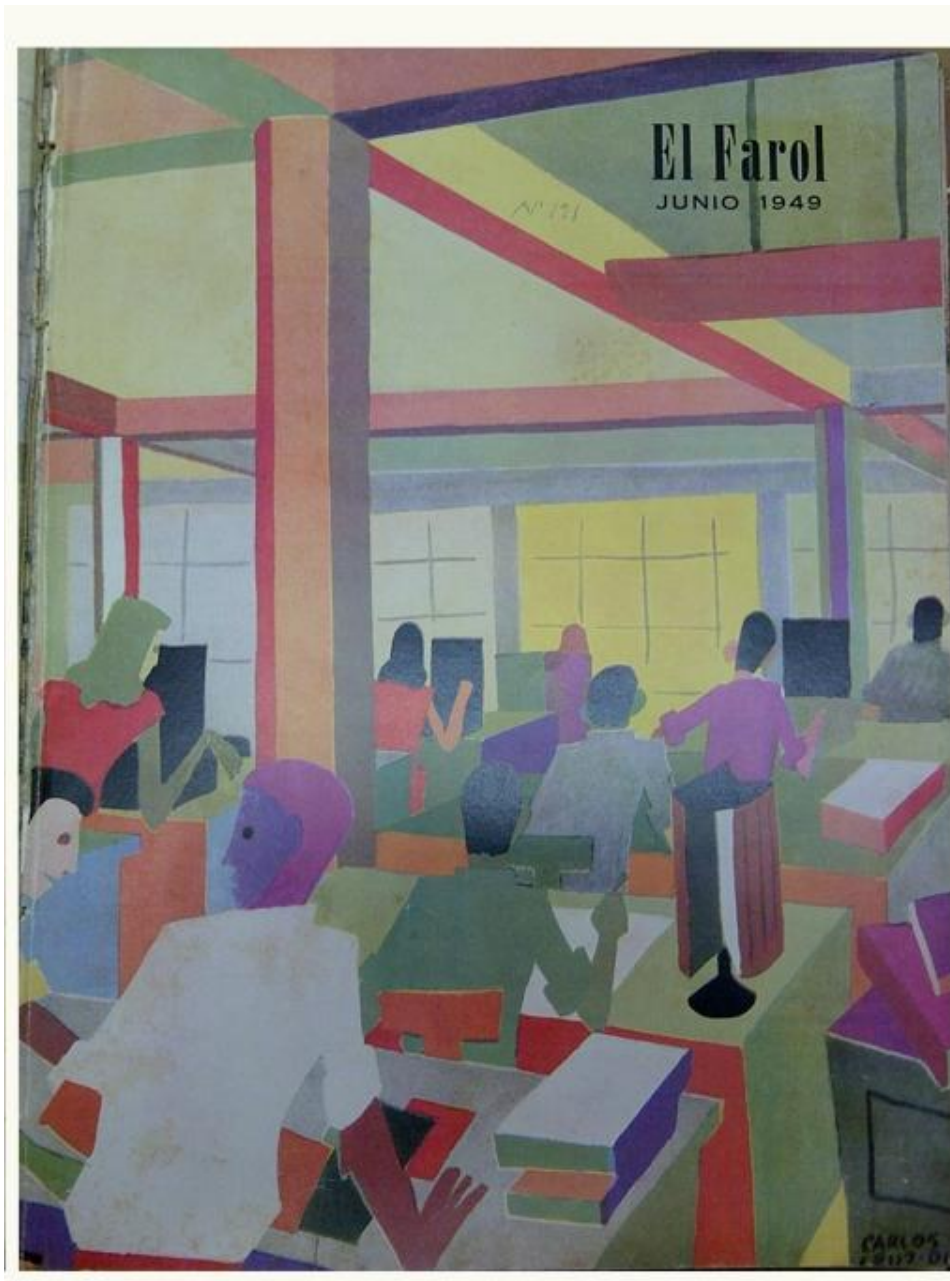


Fig. 6

Carlos Cruz-Diez

Portada en: *El Farol*

Caracas

1949

Junio

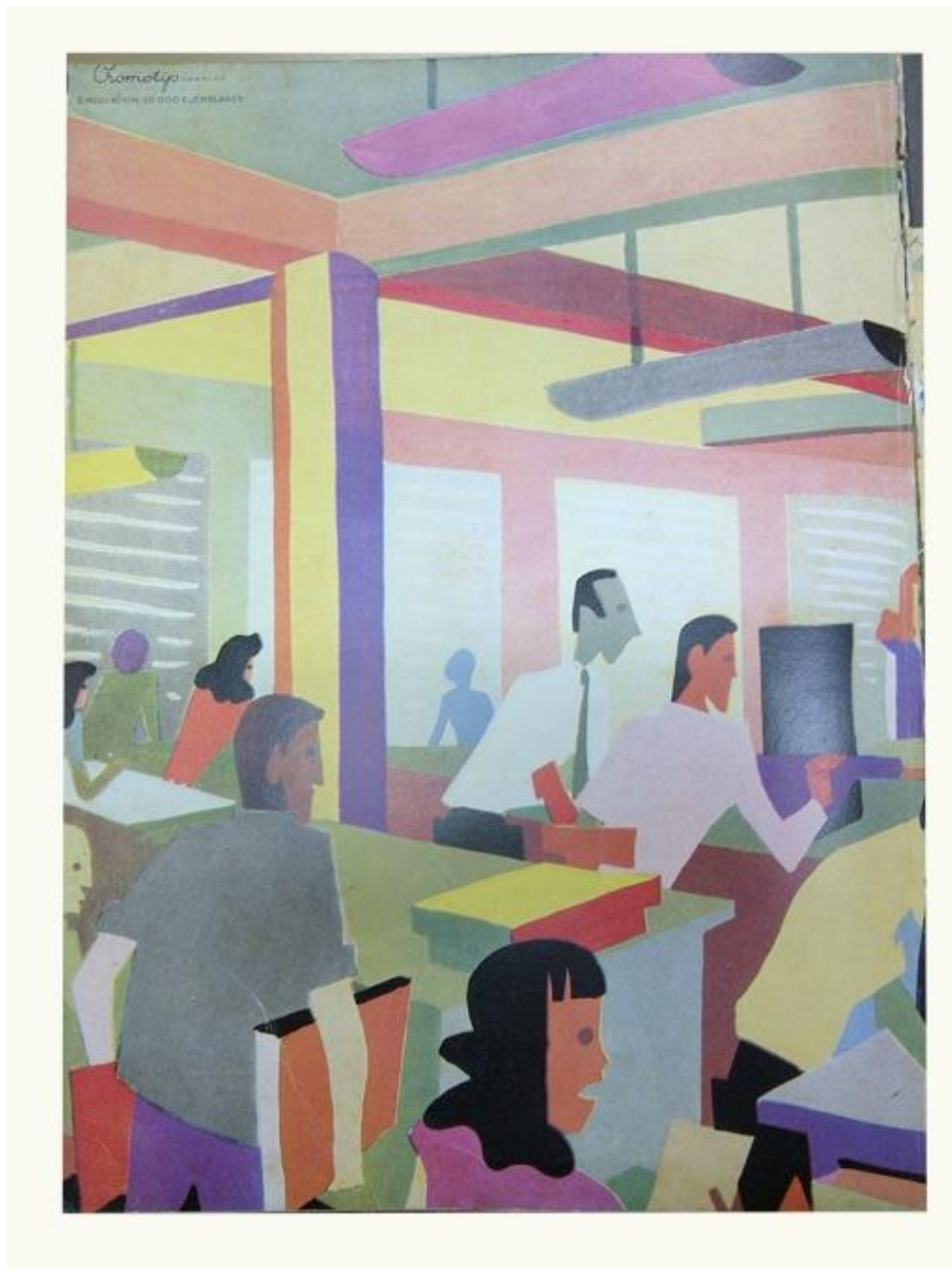


Fig. 7

Carlos Cruz-Diez

Contraportada en: *El Farol*

Caracas

1949

Junio

color negro de éste, por sus propiedades ante el conjunto, produce un balance de pesos en la composición.

Apreciamos la ausencia de la línea divisoria entre formas, en este caso la diferencia de figuras surge por el contraste de colores. Sin embargo, se logra apreciar la estructura de la dirección de éstas, razón por la cual podemos decir que la imagen está elaborada en base a rectas ascendentes y diagonales, creando diferentes ángulos, Éstas se compensan con la incorporación de pequeñas líneas circulares o curvas presentes en las cabezas de los personajes representados, además, han sido coloreadas en tonalidades muy oscuras para generar mayor impacto ante el resto de los colores y de ese modo poder cumplir su propósito de compensar y suavizar la rigidez de las demás rectas horizontales y verticales.

Una de las estrategias para desarrollar esta obra ha sido el color, es evidente el empleo de una amplia variedad de tonos, con los cuales se recrea un ambiente inverosímil, pero cargado de un nuevo lenguaje creativo y muy personal. Éste le permite al artista manipular recursos expresivos según su criterio y es por esto que prescinde de la línea de contorno, optando por el contraste entre colores para generar las diferencias de formas y figuras. Esta ausencia en la silueta permite prescindir de los detalles.

En la imagen resaltan el verde y las tonalidades ocres y rojas, compensadas con colores fríos, razón por la cual se puede hablar de una armonía de temperaturas en el plano. Es interesante la planitud de estos colores y por lo tanto de las formas en general. El aspecto que favorece a la creación de la dimensión es el empleo de la escala de formas, al superponer las figuras se ha logrado la construcción de diversos planos o espacios en la obra.

Considerando que esta imagen fue realizada explícitamente para *El Farol*, podemos inferir lo siguiente: en principio se tiene mayor oportunidad para realizar el proceso de diagramación, permitiendo el cambio en la ubicación del logo y su fecha de edición, además, se acudió a un estilo de fuente más acorde con la composición. Por otra parte, el autor de la imagen tiene mayor libertad para realizar una propuesta basada en su lenguaje personal, lo cual se hace evidente debido a la importancia del color para Cruz-Diez. Por último, podemos

apreciar cómo, a partir de un criterio sencillo de diagramación, se pueden relacionar las artes plásticas con el área del diseño, puesto que Cruz-Diez realizó y aplicó nuevos soportes a una obra, permitiendo una difusión más amplia de su trabajo.

Podemos agregar que el mensaje está construido por medio de códigos representacionales, porque a pesar de estar elaborado con rasgos inverosímiles se reconocen formas del entorno real.

3.6. Mateo Manaure, Julio- Agosto, 1957

El siguiente análisis pertenece a la portada del número 171 de la revista y la imagen seleccionada corresponde a una obra del artista Mateo Manaure. En este caso *El Farol* cuenta con una tapa distinta a las estudiadas previamente (Fig. 8)⁷⁶, ya que está elaborada a través de una representación abstracta, en la cual el artista se vale de las formas geométricas y de los colores para presentar su propuesta. Es una obra no narrativa, basada en la interacción de elementos puramente visuales. En este caso la imagen continúa en la contraportada (Fig. 9), por lo que puede analizarse fragmentada o de manera completa.

Esta es una pieza que puede presentar desequilibrio o inestabilidad en el espacio, ya que se percibe un carácter de fragmentación entre las partes. Sin embargo, basándonos en el conjunto o en la totalidad de la portada, podemos decir que la composición está equilibrada, en la medida en que los colores de cada una de las diferentes figuras se comportan. Con lo cual, se puede decir que la imagen ha sido construida cromáticamente.

El color negro de las figuras superiores ayuda a contrarrestar el brillo del blanco, por lo que en la sección superior de la obra podríamos hablar de una neutralidad de las partes. El área inferior encuentra su equilibrio, debido a la compensación de temperaturas que se crea entre el azul, rojo y blanco, estableciéndose así una armonía entre los elementos y colores del plano. A esto es a lo que Donis Dondis se refiere como contrastes de colores.

De la idea anterior se despliega la siguiente: estamos ante la presencia de una imagen con unidad de conjunto y equilibrio visual, éstos rasgos son otorgados por el comportamiento de los colores y la articulación de los elementos geométricos.

La obra carece de profundidad debido al uso de formas planas y a la neutralidad de los tonos, pero es evidente que el propósito del artista fue evadir todos estos aspectos relacionados con la representación figurativa y los elementos que ésta implica, por ello no se interesa por generar planos, profundidad y perspectivas.

⁷⁶ La obra no está firmada. Sin embargo, en el interior de la revista aparece una reseña dirigida a Mateo Manaure en la cual se señala su participación en la realización de la portada.

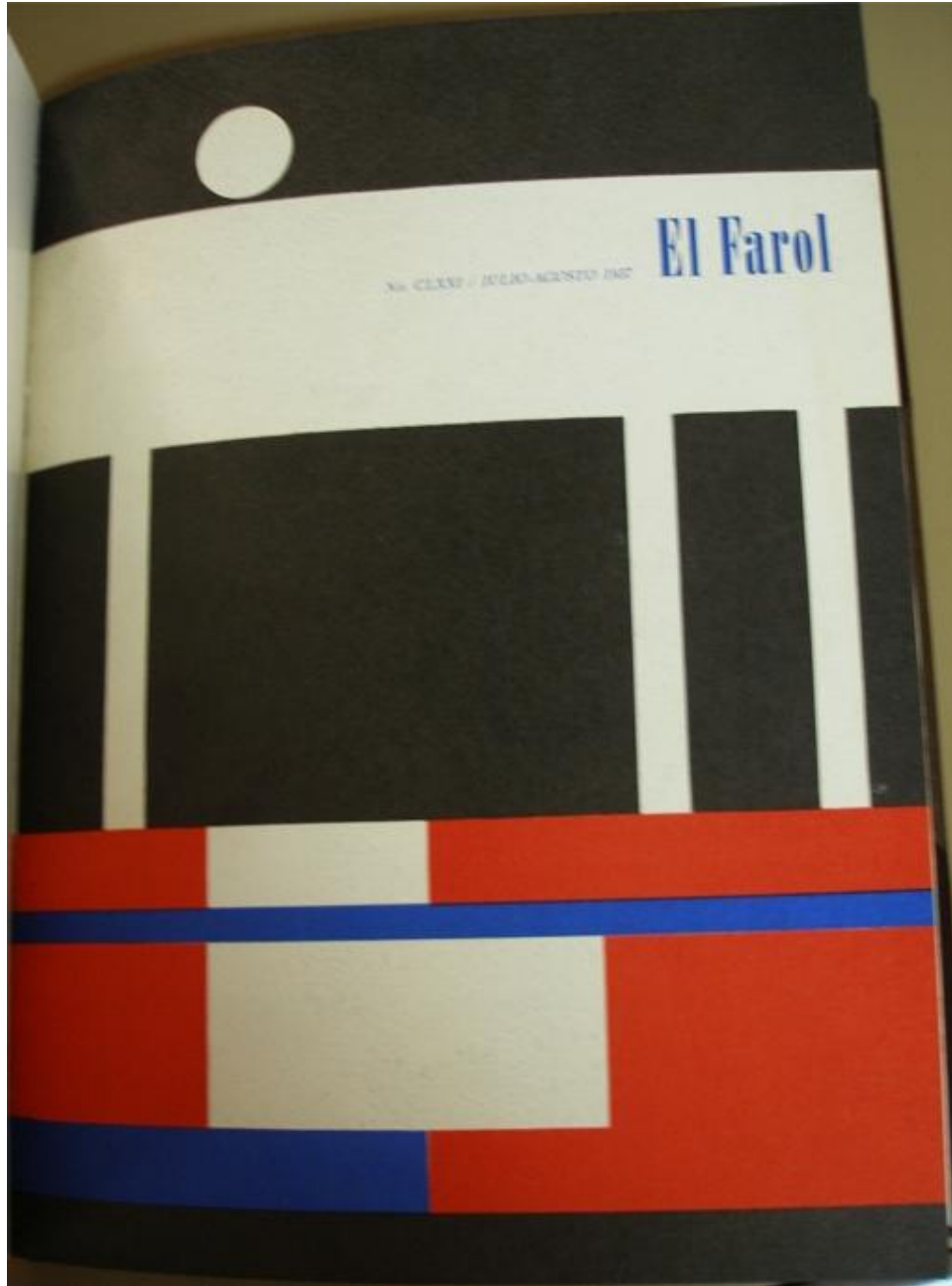


Fig. 8

Mateo Manaure

Portada en: *El Farol*

Caracas

1957

Julio- Agosto



Fig. 9
Mateo Manaure
Contraportada en: *El Farol*
Caracas
1957
Julio- Agosto

En este caso, los contornos se encuentran definidos por los contrastes entre colores no por el uso de la línea de contorno o énfasis. Es interesante destacar, que más que el empleo de figuras geométricas podemos apreciar la articulación de formas con referencias en la geometría, que se logran a partir de la manipulación de líneas rectas, a excepción del círculo ubicado en el cuadrante superior izquierdo.

Debido al empleo de las líneas rectas intuimos que se trató de una obra planificada antes de su ejecución, ya que la correcta disposición de las formas en el espacio logra un equilibrio en el conjunto, por tal motivo podemos decir, que la imagen se resuelve a partir de la relación entre las partes y el todo, además, es muy interesante ya que pocas veces se abordan casos desde este punto de vista. Donis A. Dondis considera muy importante este hecho, ya que permite que se genere una correcta efectividad de la alfabetidad visual.

También podemos decir que en esta obra se maneja una fuerza atractiva, en la medida en que estas formas por las propiedades cromáticas se relacionan y ayudan a crear unidad en la misma.

Los aspectos tipográficos como el logo y la fecha se han colocado en base a los colores de la imagen, en este caso, se acudió al azul para no romper con la paleta fría empleada en esa sección de la obra. Además, su ubicación nos parece muy oportuna, porque se destaca en el conjunto sin crear discordia. Estos aspectos nos dan a entender que la imagen y la parte gráfica fueron esbozadas previamente para lograr una portada de carácter distinguido.

Finalmente podemos decir, que estamos ante una obra cuyo mensaje es únicamente abstracto. Según sus características plásticas podríamos inscribirla dentro del neoplasticismo. Consideramos que con esta portada se consolida el desarrollo de la revista iniciado por Cruz-Diez, basado en la búsqueda de lenguajes modernos y rasgos particulares que resaltaran el aspecto exterior de la revista, además, esto anticipa lo que se producirá más adelante. Del mismo modo, da cuenta de las relaciones artes plásticas-diseño gráfico.

3.7. Gerd Leufert, *Semana Santa*, Marzo- Abril, 1958

Esta portada (Fig. 10) fue realizada por Gerd Leufert, pertenece al número 175 de *El Farol* y en ella apreciamos características visuales diferentes a las propuestas previas, esto se debe a la incorporación de elementos abstractizantes en una imagen de tipo figurativa. En ella podemos observar la representación de una extremidad en cuya mano se aprecia un punto rojo, mientras que el resto de la composición se resolvió a partir de elementos no figurativos. Esto último en conjunto con lo descrito anteriormente nos da a entender la importancia del punto en la imagen.

Debido a la unión de aspectos figurativos y elementos abstractos en esta tapa, podemos entrever la intención del artista por transmitirnos algún mensaje o narrarnos algo de manera especial.⁷⁷

La imagen ocupa la totalidad del espacio de la portada, por lo que podemos dividir el plano según los planteamientos de Kandinsky e incluso podemos analizar el logo de la revista como parte de la imagen, ya que éste comparte la misma coloración del conjunto.

Basándonos en el criterio de Kandinsky, sobre la división del plano, podremos apreciar que el punto de mayor peso se encuentra en el área superior de la pieza, específicamente en el cuadrante izquierdo, ya que en él se desarrollan los elementos figurativos y diversos colores de la imagen. Debemos destacar que de acuerdo con Donis A. Dondis, los elementos visuales situados en las áreas de mayor tensión tienen más peso. En este caso el “abajo” estaría conformado mayormente por un tono oscuro, que contrarresta el peso superior.

Con relación a la idea anterior, es importante destacar que el plano está construido de manera particular, en la medida en que el peso de los cuadrantes no tiene coherencia con el

⁷⁷ Es importante destacar que las obras abstractas no son narrativas, pero al incorporarles elementos figurativos a una imagen de este tipo, se hace evidente para el observador, la intención por parte del autor, de transmitirle un mensaje.

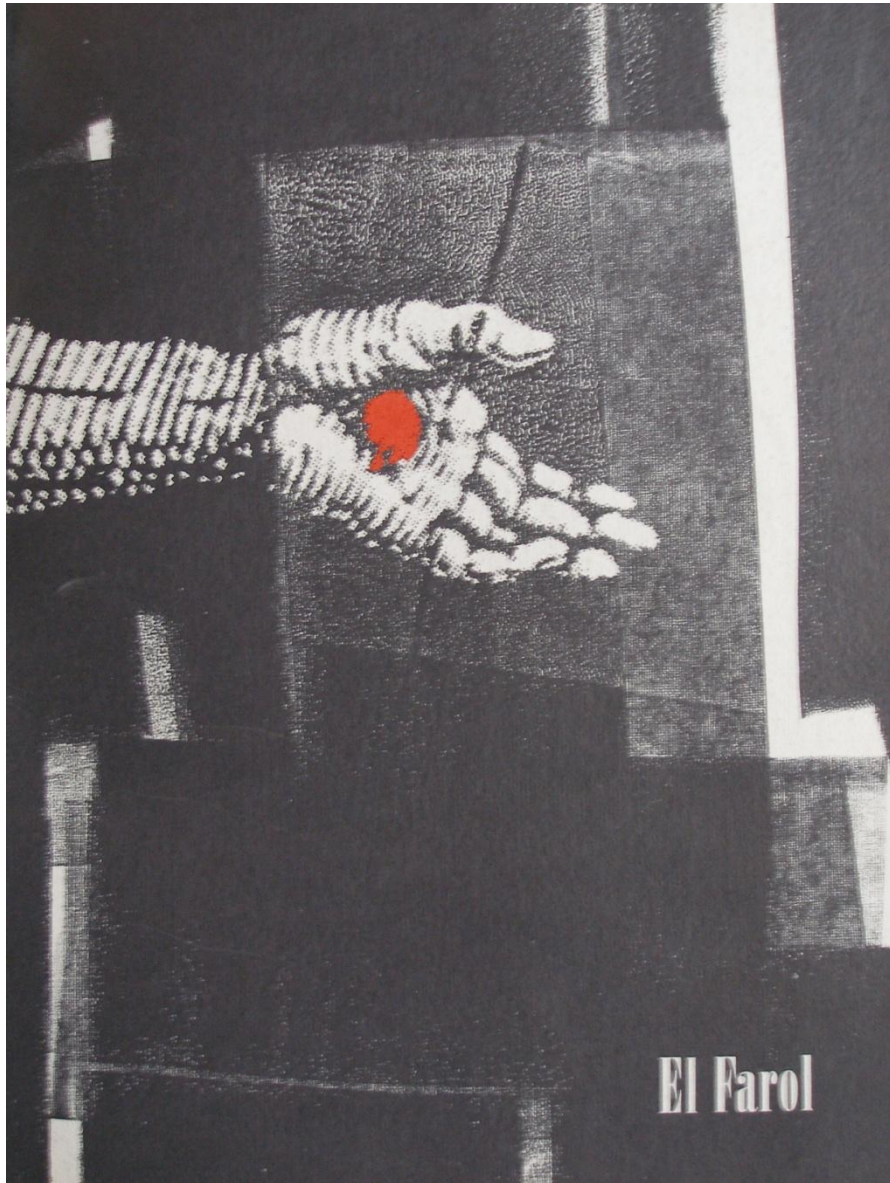


Fig. 10
Gerd Leufert
Semana Santa
El Farol
Caracas
1958
Marzo- Abril

“arriba” y el “abajo”. Recordemos que generalmente los elementos de mayor tensión y peso se ubican en el cuadrante inferior, de acuerdo con la ley de gravedad.

El punto de mayor tensión se genera en una sola área de la imagen, específicamente en el punto rojo, ya que éste tiene la capacidad de atraer la atención del observador, tanto por su posición en el plano como por su valor cromático, éste es el único color cálido empleado en la ilustración. Además, en ese mismo cuadrante se encuentra la extremidad, creada a partir de líneas y colores claros, que despiertan atracción en el espectador. Hay que destacar que dicha extremidad está construida a partir de líneas, lo cual ayuda a corroborar la idea del sentido abstractizante de la composición.

En relación a lo anterior, el artista decidió colocar colores claros en el cuadrante superior derecho para compensar a su opuesto. A su vez el área inferior está conformada por elementos reducidos, en los que casi parcialmente se puede hablar de la disposición de un tono oscuro y sólido, que ayuda a crear contrapeso en el conjunto superior y a compensar el brillo de los tonos blancos así como el del rojo, de manera que se obtiene una imagen equilibrada.

Otro aspecto a considerar es la posición elegida para el elemento tipográfico, ya que está ubicado de manera tal, que ayuda a compensar el peso que hay en el cuadrante superior izquierdo. Por su parte, la línea blanca de estructura vertical del cuadrante superior derecho conduce la mirada hacia el logo de la revista, porque su extremo superior es más ancho que el inferior. Este hecho refleja la relación entre el área artística sustentada en la creación de la imagen y el área gráfica, con la cual no se pierde de vista que estamos ante una propuesta editorial conjugada con aspectos plásticos.

Por otra parte, encontramos que el punto blanco, ubicado sobre el brazo, tiene como propósito visual el equilibrar el peso del logo de *El Farol*, ya que éste resalta ante ese tono oscuro, prácticamente sólido del área inferior.

Es interesante destacar que los colores, además de equilibrar la imagen, funcionan también como un medio para estructurar los elementos visuales. Es decir, la franja blanca de la

cual hablábamos anteriormente, por su carácter vertical, ayuda a mantener el esquema rectangular de la portada. Sin esta línea, la composición quedaría inestable, debido a que en su lado opuesto se ubica el brazo en el eje horizontal.

En este caso se han empleado pocos colores, básicamente se ha reducido al mínimo la elección de éstos, sobre el color blanco se han realizado diferentes intervenciones con el negro, logrando así un gradiente de éste último. Sin embargo, como mencionamos, se ha empleado en una zona específica de la obra un punto en color rojo, que ante el conjunto presenta unas particularidades y se comporta de una forma sobre la cual recae toda la atención. Esto último, es a lo que Rudolf Arnheim denomina “fuerza atractiva”, sin este punto específico la temperatura de la imagen se comportaría de una manera más fría, a pesar del ínfimo espacio que ocupa, se logra neutralizar o equilibrar la temperatura en la composición.

En la imagen se pueden reconocer dos planos, el primero está conformado por la ubicación de la extremidad y el segundo se configura según lineamientos abstractizantes de tonos negros y blancos. El tema de los planos deviene en la profundidad, es decir, los dos planos son reconocibles debido a la sombra y al efecto de distancia creado entre ambos. Esto se genera por la construcción de la extremidad en base a líneas, que en su parte inferior se configura a partir de puntos, propiciando una sensación de volumen a pesar de lo plana que puede llegar a ser el resto de la obra.

Consideramos que esta imagen, al presentar un único punto de tensión, carece de movimiento. Quizás, esto es intencional, ya que el artista quiere que el espectador reciba un mensaje específico, y de este modo, lo narrativo no es contrarrestado por un exceso de elementos visuales.

Es propio agregar que, debido al comportamiento del punto rojo dentro de la composición, tanto por su ubicación como por su color, genera en el espectador sensación de intranquilidad y angustia. Esta idea sumada al título que Leufert le dio a la portada, nos hace pensar que el mensaje es transmitido de manera efectiva, por lo que el proceso de alfabetidad

se cumple, es decir, se narra de una manera personal un tema religioso. En este sentido, podríamos considerar al punto rojo como un símbolo dentro del conjunto.

Es importante resaltar que ante el carácter de esta imagen que se encuentra entre lo figurativo y lo abstracto, podríamos decir que es una obra de la neofiguración, ya que el elemento principal de la composición es el único reconocible dentro del mundo real, mientras que el resto del espacio está integrado por elementos no representacionales. Además, la fecha de elaboración está acorde con el desarrollo de dicho estilo en Venezuela.

Por la manera en como el autor ha resuelto la imagen y ha incorporado el elemento gráfico, podemos decir que se evidencia un carácter novedoso con respecto a las publicaciones anteriores, además da cuenta del buen manejo del área artística y del diseño.

3.8. Nedo Mion Ferrario, Enero- Febrero- Marzo, 1967.

La siguiente imagen que nos proponemos estudiar es de Nedo Mion Ferrario y pertenece al número 220 de la revista. Principalmente esta tapa se destaca de las anteriores debido a un elemento de diseño y de diagramación nunca antes aplicado en las propuestas previas, nos referimos al uso de la solapa (Fig. 11). Además, podemos apreciar que en ésta se ha recurrido a la continuación de la imagen de un extremo a otro, abarcando todo el espacio desde la contraportada (Fig. 12), pasando por tapa y culminando en la solapa (Fig.11).

Un detalle interesante, es que en este caso, el logotipo y demás aspectos tipográficos han sido desplazados a la parte interna, es decir, al interior de la solapa, motivo que le confiere mayor importancia a la imagen reproducida. En las revistas anteriores apreciábamos cómo se jugaba con la ubicación de este elemento gráfico en la composición, mientras que en ésta no se utiliza de la misma forma. Además, éste se dispone de una manera muy sutil dentro del conjunto, debido al tamaño y tipo de fuente elegida.

Hemos mencionado en este caso, la importancia que tiene la portada y contraportada como soportes de una misma imagen. Sin embargo, nos enfocaremos únicamente en la tapa y solapa, debido a que la forma cómo se encontraban empastados los ejemplares dificulta la lectura uniforme de la reproducción.

Basándonos específicamente en la imagen, podemos mencionar que se trata de una fotografía intervenida de la ciudad de Caracas, realizada por Guillermo Zuloaga, y manipulada por Nedo a través del fotograbado, resultando en una propuesta con características visuales particulares en cuanto a formas y colores.

Al seccionar la imagen en cuatro cuadrantes, notaremos que el punto de mayor tensión se encuentra en el área inferior derecha, debido al peso visual que generan las áreas de color de esa zona, mayores que en otras partes de la imagen. Además en dicho cuadrante hay ciertas formas reconocibles como las líneas circulares, generando un incremento de la fuerza atractiva en el área. Este punto de mayor tensión es compensado por los espacios



Fig. 11
Nedo Mion Ferrario
Portada en: *El Farol*
Caracas
1967
Enero- Febrero- Marzo



Fig. 12

Nedo Mion Ferrario

Contraportada en: *El Farol*

Caracas

1967

Enero- Febrero- Marzo

en color naranja del cuadrante superior izquierdo, ya que aquí se encuentran las demás zonas destacadas del plano, tanto por su cromaticidad como por el espacio que ésta ocupa.

La ausencia de contornos definidos es evidente en esta composición, esto se debe a la importancia que adquiere el color como aspecto plástico y comunicativo, específicamente, este es el elemento encargado de generar luces y sombras, volumen y distinción de las figuras en el conjunto.

Podemos decir que la obra está lograda cromáticamente porque la técnica por la cual está intervenida la fotografía lo permite. Se trata de una imagen plana, por lo tanto se prescindió de las tonalidades, únicamente se emplearon dos colores, el naranja y el negro, con los cuales se logró una compensación de temperaturas en la composición.

Al hablar de una obra plana, se infiere la ausencia de luz, sin embargo, el color naranja se comporta en este caso como el elemento encargado de aportar luminosidad y volumen en el conjunto.

Por otra parte, es interesante la elección del color antes mencionado en contraste con el negro, ya que éste tiene la capacidad de impactar al espectador por la energía y la fuerza activa que genera en nosotros. Sin embargo, este no es un pigmento excesivamente cálido como el caso del rojo, motivo por el cual nos parece acertada esta elección, ya que únicamente se ha empleado el naranja en una sola tonalidad. De tal manera, el color no se hace pesado y se crea un sentido de armonía en el conjunto de la imagen.

En este caso, no podemos analizar los planos de la reproducción, porque las formas reconocibles de la composición no se encuentran bien definidas y en diversas áreas se confunden entre sí. Las zonas oscuras tampoco resaltan, ni generan un contraste mayor de figura-fondo, ya que hay partes insertas de color naranja cuyos contornos no se definen.

En esta oportunidad se dificulta la realización de un análisis puramente visual a la imagen, porque el fin de ésta fue ajeno a la metodología plástico-formal; decimos esto, porque

no existió un estudio previo y teórico en cuanto a líneas, formas y colores. Sino más bien la intervención de una imagen existente, a la cual se le incorporó colores y contrastes a través de procesos y técnicas propias del diseño.

Sin embargo, es posible reconocer un solo elemento como el protagonista de la composición: el color. Al igual que en la portada anterior, notaremos que esta tapa se debate entre lo representacional y lo abstracto porque aun cuando los colores fueron usados a manera de manchas permiten reconocer lugares emblemáticos de la ciudad de Caracas, como el Teatro Municipal y la Basílica Santa Teresa; hecho que resulta interesante pues al comparar este caso con los anteriores, observamos la expresión de lenguajes modernos y distintos entre sí, que permiten expresar la voluntad de su autor. Además, notamos una evolución visual respecto a los números precedentes.

3.9. Carlos Cruz-Diez, *La calidad de la vida 1. Serie: "La calidad de la vida", 1974.*

Esta tapa (Fig. 13) fue realizada por el artista-diseñador Carlos Cruz-Diez y corresponde al número 249 de *El Farol*, ésta posee aspectos visuales que la destacan dentro del conjunto de las ediciones analizadas anteriormente. Además, con esta propuesta se consolida el propósito que inició Cruz-Diez en la portada de Junio de 1949, de innovar en cada número (Fig. 6). En ella observamos la intención de otorgar un valor agregado a la tapa, añadiéndole su lenguaje personal y elaborándola según un criterio destacado de diagramación. Éstos son aspectos que se fueron desarrollando, en cada edición de la revista, hasta obtener ejemplares como *La calidad de la vida 1*. A continuación desarrollaremos los elementos que resaltan en esta propuesta.

En este caso apreciamos el empleo de nuevos medios y estrategias visuales, que permiten fusionar el arte con elementos del diseño, obteniendo un producto editorial con sentido estético. Esto se cumple en la medida en que el lector despliega las páginas de la revista. Cruz-Diez incorpora sus investigaciones sobre el color como elemento plástico al campo de las artes gráficas, específicamente basado en las fisicromías.

Esta portada debe analizarse desde dos técnicas visuales: en principio, podemos considerarla como una obra construida desde la unidad, ya que a simple vista se puede apreciar como una imagen plana (Fig. 13). Sin embargo, esto cambia, en la medida en la que el lector se enfrenta a ésta y comienza a hojearla, momento en el cual se manifestará la segunda técnica; nos referimos a la fragmentación, porque cuando el espectador interactúa con la revista la imagen de la tapa se desglosa a medida que avanzan las páginas (Fig. 14). Esto le otorga un sentido de tridimensionalidad ausente en las ediciones anteriores.

Atendiendo a estos principios de construcción de la imagen, Cruz-Diez estructura la portada (Fig. 13) y contraportada (Fig. 15), obteniendo una obra tipo espejo, es decir, el mismo contenido y técnicas visuales se aplican en ambas caras de la revista, motivo por el cual podemos decir que se obtiene una obra de arte, cuyo soporte es un medio de difusión masivo: la revista.



Fig. 13
Carlos Cruz-Diez
La calidad de la vida 1
El Farol
Caracas
1974



Fig. 14

Carlos Cruz-Diez

La calidad de la vida 1

Detalle de portada en: *El Farol*

Caracas

1974



Fig. 15
Carlos Cruz-Diez
La calidad de la vida 1
Contraportada en: *El Farol*
Caracas
1974

Al seccionar la imagen en dos segmentos, podremos apreciar que el punto de mayor tensión se encuentra hacia el área derecha de la tapa, debido a lo que Rudolf Arnheim denomina “fuerza atractiva”. Ésta se produce al contraponer la franja negra de color sólido en el lado izquierdo junto a una variedad de colores en el lado opuesto. La banda negra es conductora de mayor tensión visual hacia la zona de mayor contenido cromático, sin embargo, ésta última está construida con un mismo principio, ya que las líneas que la conforman se organizan de igual modo en el espacio compositivo. Por ello podríamos decir que se genera una propuesta simétrica, evadiendo cualquiera de los aspectos denominados por Arnheim como de agudización o detalles discordantes, reduciendo la tensión del área y destacando la neutralidad del conjunto.

Uno de los elementos más importantes en esta propuesta es el color, ya que éste es parte fundamental de la construcción de la obra y del lenguaje personal de Cruz-Diez. En este caso, este artista-diseñador le confiere un valor agregado por la manera como lo ha empleado. La imagen se construye a partir de la superposición de colores luz, considerados también como aditivos (rojo, verde y azul) jugando con fragmentos negros, todos estos han sido dispuestos de forma angular para crear dinámica en el conjunto y causar naturalmente el efecto óptico planteado en las fisicromías.

Según los rasgos visuales de la portada y contraportada, podemos mencionar que el propósito de Cruz-Diez es interactuar con el espectador al estimular visualmente la percepción óptica. Es decir, materializar de manera visual el principio de que el color no es una cualidad objetiva e inmutable, sino un fenómeno inestable y en continua transformación. En éste, el ojo del espectador juega un papel esencialmente activo y creador, otorgándole la posibilidad de dialogar con la obra y por tanto construirla.

Por otra parte, podemos inferir dos aspectos interesantes, de los cuales se ha prescindido en la elaboración de la obra. En principio, se observa un abandono a toda referencia descriptiva, a formas y figuras de la realidad, lo cual sugiere una distancia de la pintura figurativa; y por último, se evidencia una renuncia a emplear el color como expresión afectiva del autor, en este caso se utiliza este elemento como realidad autónoma en la que el

espectador será quien complete el proceso de la obra según su percepción y su movimiento. Estos fundamentos determinan el lenguaje personal del artista y nos sugieren una variación con respecto a las demás imágenes ya analizadas.

Ante todos los aspectos desarrollados, consideramos esta portada como una propuesta plástica llevada al plano de las artes gráficas. Además, el modo de diagramación de ésta denota la relación existente entre ambas disciplinas. Inferimos que este vínculo podría dar cuenta de la finalidad de la revista, al ser éste número parte de la serie denominada *La calidad de la vida*, creemos que su propósito fue transmitir un mensaje basado en cómo la cultura y el arte en particular son medios propicios para que la sociedad aspire a una mejor condición de vida.

Finalmente, es interesante destacar la integración del logo a la propuesta, lo cual consolida la relación entre las artes plásticas y el diseño de la cual hemos hablado. Decimos esto porque se ha colocado de manera sencilla dicho elemento, de forma tal que pareciera la firma de la obra, sin embargo, es la inclusión del logo, el aspecto que determina el carácter editorial de la obra.

3.10. Abilio padrón y Oscar Vásquez, *La calidad de la vida 3*, Serie: “*La calidad de la vida*”, 1974

Esta edición es muy particular, puesto que Oscar Vásquez trabajó conjuntamente con Abilio Padrón, para así realizar una propuesta en la que se hace un homenaje al ecosistema y a la naturaleza, como parte de los aspectos que hay que preservar para aspirar a una mejor calidad de vida. En ella se representan una serie de elementos vegetales y naturales, básicamente a través del lenguaje de estos dos artistas-diseñadores (Fig. 16).

La portada se destaca por su peculiaridad visual y por el empleo de dos tapas, de diferentes tamaños y con distintas dimensiones (Fig. 17). De igual modo se configura la parte posterior de la revista, obteniendo una propuesta similar a la analizada anteriormente (Fig. 18).

Otro aspecto interesante de esta portada es la obra como conjunto, ya que puede considerarse por sus características visuales una pieza de arte realizada con las herramientas del diseño, en particular por el uso del troquelado⁷⁸, permitiendo la creación de tridimensionalidad en la propuesta. Esto se debe a que el lenguaje de ambos artistas-diseñadores propicia el juego entre las dos disciplinas.

En cuanto a la ilustración, podemos decir que está construida de manera similar en ambas tapas de la revista, se empleó la misma paleta de colores y se acudió a la repetición de las formas, por lo que se generó una propuesta muy sencilla, pero vistosa debido al carácter cromático manejado.

Específicamente, en la tapa externa (Fig. 16) se representa una forma vegetal, con características abstractas y algunos elementos que podríamos considerar simbólicos dentro del conjunto. Tal es el caso del corazón ubicado en el centro de la imagen, el cual posiblemente

⁷⁸ El troquelado es una técnica o sistema empleado en tarjetas corporativas, revistas, empaques y otros soportes donde el diseño gráfico está presente. Consiste en el trabajo de un instrumento o máquina de bordes cortantes llamada troquel encargada de recortar sobre planchas, papeles, cartones, cueros, etc, el diseño que se aspire obtener. Dicho de una forma más sencilla, se trata de un proceso en el que se “recorta” sobre una superficie la forma que determinemos. Ver: Yolanda Zapatterra. *Diseño editorial*, p. 142.



Fig. 16
Oscar Vásquez y Abilio Padrón
La calidad de la vida 3
El Farol
Caracas
1974

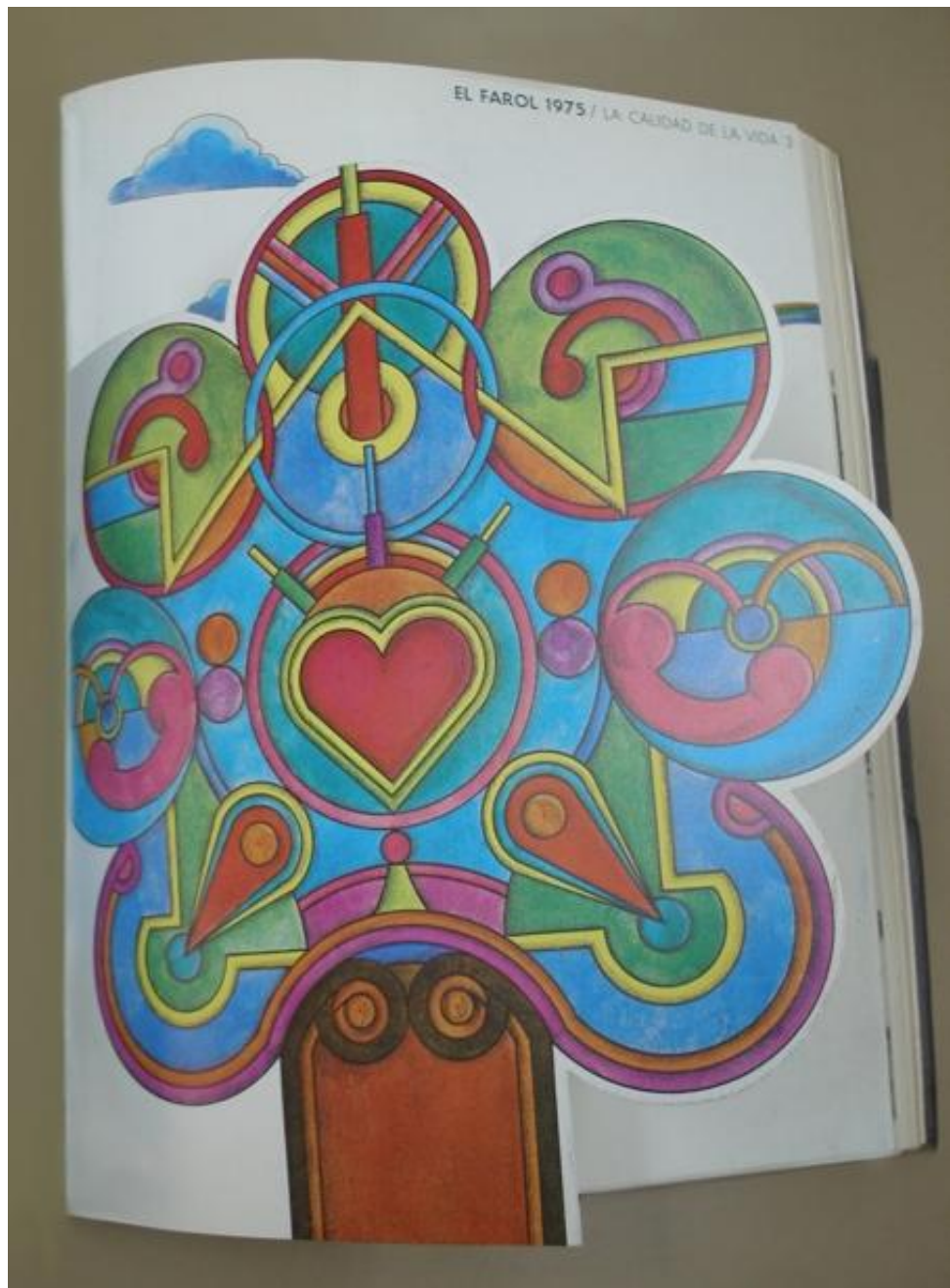


Fig. 17

Oscar Vásquez y Abilio Padrón

La calidad de la vida 3

Detalle de portada en: *El Farol*

Caracas

1974



Fig. 18
Oscar Vásquez y Abilio Padrón
La calidad de la vida 3
Contraportada en: *El Farol*
Caracas
1974

nos habla del mensaje que se quiere transmitir con esta propuesta, ya que es el punto de mayor fuerza en la composición.

Otro aspecto que se destaca, es que está elaborada a partir de la técnica de la simetría. Si dividimos esta tapa en dos secciones (izquierda y derecha) observaremos que existe una repetición de las formas y colores en ambos lados de la imagen. La simetría le otorga equilibrio al conjunto reduciendo la tensión.

Se ha empleado una línea de contorno, con la cual se logran definir con mayor precisión las formas. La sinuosidad de la mayoría de las líneas favorece el despertar en el espectador sensación de dinámica visual.

En esta portada existe un juego de temperaturas, se emplearon tonos cálidos y fríos de forma pareja o plana, se ha evadido el claroscuro y las sombras, en tal sentido, detalles como la profundidad no han sido considerados. Estos colores llamativos despiertan en el espectador sensación de alerta y dinamismo, aspectos que hacen destacar a esta revista y quizás al mensaje que quiere transmitirse. Además, la manera particular en que se superponen las tapas, permite que se vayan desplegando, otorgándoles un volumen fuera de lo estrictamente bidimensional. Este hecho está relacionado con la diagramación de esta portada principal, con lo cual podemos observar su diferencia de tamaño respecto al resto de las páginas, lo que permite generar tridimensionalidad y sugiere al lector que la obra continúa en la hoja siguiente.

En la tapa secundaria (Fig. 19), apreciamos la representación de otras formas naturales y de elementos del ecosistema, cuyas características presentan rasgos abstractos. En esta parte de la revista se continúa con el mismo lenguaje plástico de la portada exterior.

El color es el recurso más importante en esta parte de la obra, demostrando la valoración que tiene la imagen como elemento comunicativo, puesto que las formas representadas se han dispuesto sobre un plano base de color blanco. Este hecho también da cuenta de que ha sido una propuesta pensada meticulosamente, ya que la organización de las



Fig. 19

Oscar Vásquez y Abilio Padrón

*La calidad de la vida 3*Detalle de portada secundaria en: *El Farol*

Caracas

1974

formas en el espacio, tanto la de la portada inicial como la de esta secundaria, han sido especialmente ubicadas, con la finalidad de no interrumpir el discurso que se está dando al espectador. Esto último denota que la imagen está construida a partir de la técnica de la unidad, es decir, se ha pensado la imagen como conjunto, una parte depende de la otra.

Es interesante ver como a través del color y de algunas formas simbólicas se puede desarrollar un discurso plástico y de diseño. Con esto último no referimos a que esta propuesta visual tiene una funcionalidad y por ende un propósito. Es una imagen pensada en conjunto y como tal, la articulación de estos elementos le sugieren al lector el mensaje. En un principio, el espectador al observar la portada exterior, asociará el corazón con el amor a la naturaleza, lo cual se ratificará con las demás formas vegetales y naturales representadas en la siguiente tapa.

Finalmente, es importante mencionar las variaciones visuales y de contenido suscitadas en cada uno de los análisis realizados. En ellos pudimos apreciar ciertos cambios que fueron consolidando nuestro propósito inicial de hallar una propuesta en la que las Artes Plásticas y el diseño gráfico se relacionaran. Un ejemplo de ello, es este número de *El Farol*, en el que elementos del diseño como el concepto, la información y la funcionalidad se fusionaron con la plástica. Específicamente, en este caso, notamos la manera en la que los artistas se involucraron con un tema frecuente que es la ecología, acoplándolo a sus lenguajes personales y creando una propuesta estéticamente funcional.

Conclusiones

A través del estudio de los aspectos que conformaron el diseño en Venezuela, hemos podido apreciar una particular participación de nuestros artistas en la consolidación de esta reciente disciplina, la cual se propició con la labor desarrollada por personalidades como Carlos Cruz-Diez, Oscar Vásquez, algunas labores específicas de Mateo Manaure, entre otros, quienes acoplaron sus trabajos y lenguajes plásticos a los nuevos soportes propios del diseño, además del uso de la variedad de técnicas y posibilidades creativas de esta nueva área. En este sentido, al enfocarnos especialmente en el estudio de las portadas de la revista *El Farol*, pudimos constatar la existencia de una relación entre ambas disciplinas.

Particularmente, en el caso de las portadas analizadas, pudimos apreciar una evolución en el aspecto visual de éstas, lo cual va perfilando desde sus inicios el vínculo establecido entre las Artes Plásticas y el diseño gráfico. Decimos esto, porque por medio del estudio de las tapas observamos que dicha relación se dio de manera paulatina; en los inicios de la revista (1939) las portadas fueron muy sencillas y se destaca la ausencia de un buen criterio de diagramación, luego a mediados del siglo XX, ubicamos propuestas caracterizadas por la presentación de nuevos lenguajes plásticos acoplados a determinados elementos del diseño, como casos en los que la estructura de la imagen propicia un juego con la diagramación, la inclusión del logo a la composición de la obra y el empleo de recursos como la solapa como parte fundamental de la propuesta.

Hacia la etapa final de la revista (1974) notamos la consolidación de este proceso, en el cual las Artes Plásticas y el diseño se juntan como disciplinas creativas, obteniendo propuestas a las que pueden considerarse según Oscar Vásquez como *arte-objeto*. En ellas se han aprovechado las posibilidades técnicas y expresivas del diseño, creando un producto de contemplación y deleite estético. Además, esto sirvió para que la obra fuese masiva, es decir, la propuesta al tener como soporte una revista, adquiere mayor alcance o conocimiento en la sociedad que una obra plástica tradicional como las pinturas y la escultura, cuyo alcance es más reducido.

A lo largo de esta investigación pudimos notar, que en el caso específico de Venezuela la relación entre ambas disciplinas se originó por un proceso de retroalimentación, en el cual nuestros artistas, al tanto de la situación del diseño a nivel internacional, experimentaron e incursionaron en nuevas ramas creativas, realizando labores sencillas para editoriales y empresas de publicidad. Sin embargo, no fue sino hasta la llegada de personalidades extranjeras como Gerd Leufert y Nedo Mion Ferrario, que se impulsó y consolidó la creación de esta reciente área en nuestro país. Además, éstos últimos realizaron trabajos de carácter plástico, redimensionando su creatividad sin olvidar su relación con el diseño como su principal profesión.

En el caso particular de los artistas, debemos mencionar la importancia del grabado como la técnica de enlace entre los oficios artísticos tradicionales y el desarrollo de labores en editoriales, lo cual fue gestando la participación de éstos en las Artes Aplicadas. En vista de esto, consideramos el grabado como uno de los principales aspectos que despertaron en el siglo XX nuevas inquietudes en los artistas venezolanos hacia otras áreas creativas.

Un hecho interesante a resaltar, es que en algunos casos las portadas analizadas no describían el contenido de la revista. Aspecto que destaca la relevancia, que en muchas ocasiones adquirió la tapa como hecho estético y de contemplación, aislado del tema central del interior de la misma.

Al revisar algunos comentarios de los pioneros del diseño en Venezuela acerca de sus labores en *El Farol*, pudimos constatar que la revista se convirtió en un ícono dentro de la historia editorial del país, por su rasgos visuales distinguidos ante el resto de las publicaciones. En este sentido, se pueden ubicar tres aspectos fundamentales de ésta: El primero de ellos es la invención, ya que se buscaba ir siempre en contra de la tradición; el segundo es lo artístico-creativo, es decir, el ir siempre adelante, sin copiar lo realizado previamente; y finalmente lo racional y funcional, ya que a pesar de querer ser atractivo visualmente, el diseño siempre tiene un sentido práctico.

El tipo de metodología escogida fue un factor limitante para el análisis del objeto de estudio, a pesar de que la autora Donis A. Dondis plantea una relación entre el Arte y el diseño y una propuesta más actual y acorde con nuestro tiempo, consideramos que el análisis plástico formal no se adecuó a ciertas portadas seleccionadas, debido a sus estilos, como es el caso de la (Fig. 1) y (Fig.11). Sin embargo, pudimos describir las características fundamentales para la comprensión de la evolución visual de cada una de ellas y determinar los vínculos entre las disciplinas.

Consideramos que nuestro trabajo complementa los estudios previamente realizados para reconocer relaciones entre las Artes Plásticas y el diseño gráfico, especialmente porque en éstos no se han abordado las revistas como fuente principal de los estudios.

A consecuencia de la gran variedad de aspectos que aún faltan por estudiar de *El Farol*, sugerimos el análisis de otros números de la revista o del interior de ésta, para obtener un análisis profundo de las relaciones entre las Artes Plásticas y el diseño gráfico en dicha publicación. Además, podrían analizarse otras revistas contemporáneas con ésta como: *Revista Nacional de Cultura, Élite, Tópicos, Shell*, entre otras, para determinar la influencia que tuvo *El Farol* en ellas, debido a que algunos de los artistas mencionados en nuestro estudio, colaboraron en ciertas oportunidades en la creación de ilustraciones y otros trabajos.

Índice de ilustraciones

Fig. 1	Anónimo, Portada en: <i>El Farol</i> . Caracas. 1939. Junio. Fotografía de Ariana García.	42
Fig. 2	Lares, Portada en: <i>El Farol</i> . Caracas. 1943. Agosto. Fotografía de Ariana García.	46
Fig. 3	Héctor Poleo, <i>La maternidad</i> . Caracas. 1946. Agosto. Fotografía de Ariana García.	49
Fig. 4	Rafael Rivero, <i>Cogedora de café</i> . Contraportada, Caracas. 1946. Noviembre. Fotografía de Ariana García.	53
Fig. 5	Rafael Rivero, <i>Cogedora de café</i> . Caracas. 1946. Noviembre. Fotografía de Ariana García.	54
Fig. 6	Carlos Cruz-Diez, Portada en: <i>El Farol</i> . Caracas. 1949. Junio. Fotografía de Ariana García.	57
Fig. 7	Carlos Cruz-Diez, Contraportada en: <i>El Farol</i> . Caracas. 1949. Junio. Fotografía de Ariana García.	58
Fig. 8	Mateo Manaure, Portada en: <i>El Farol</i> . Caracas. 1957. Julio- Agosto. Fotografía de Ariana García.	62
Fig. 9	Mateo Manaure, Contraportada en: <i>El Farol</i> . Caracas. 1957. Julio- Agosto. Fotografía de Ariana García.	63
Fig. 10	Gerd Leufert, <i>Semana Santa</i> . Caracas. 1958. Marzo- Abril. Fotografía de Ariana García.	66
Fig. 11	Nedo Mion Ferrario, Portada en: <i>El Farol</i> . Caracas. 1967. Enero- Febrero- Marzo. Fotografía de Ariana García.	71
Fig. 12	Nedo Mion Ferrario, Contraportada en: <i>El Farol</i> . Caracas. 1967. Enero- Febrero- Marzo. Fotografía de Ariana García.	72
Fig. 13	Carlos Cruz-Diez, <i>La calidad de la vida 1</i> . Caracas. 1974. Fotografía de Ariana García.	76
Fig. 14	Carlos Cruz-Diez, <i>La calidad de la vida 1</i> . Detalle de la portada en: <i>El Farol</i> , Caracas. 1974. Fotografía de Ariana García.	77
Fig. 15	Carlos Cruz-Diez, <i>La calidad de la vida 1</i> . Contraportada en: <i>El Farol</i> , Caracas. 1974. Fotografía de Ariana García. Fotografía de Ariana García.	78
Fig. 16	Oscar Vásquez y Abilio Padrón, <i>La calidad de la vida 3</i> . Caracas. 1974.	82

- Fig. 17** Oscar Vásquez y Abilio Padrón, *La calidad de la vida 3*. Detalle de la portada en: *El Farol*, Caracas. 1974. 83
- Fig. 18** Oscar Vásquez y Abilio Padrón, *La calidad de la vida 3*. Contraportada en: *EL Farol*, Caracas. 1974. 84
- Fig. 19** Oscar Vásquez y Abilio Padrón, *La calidad de la vida 3*. Detalle de la contraportada en: *EL Farol*, Caracas. 1974. 86

Bibliografía

Fuentes secundarias:

AMSTER, Mauricio. *Técnica gráfica: evolución, procedimientos y aplicaciones*. México, Editorial universitaria, 1966.

ARMAS ALFONZO, Alfredo. *El diseño gráfico en Venezuela*. Caracas, Maraven, 1985.

AYUSO DE VICENTE, María Victoria. *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid, Editorial Akal, 1997.

BOULTON, Alfredo. *Cruz-Diez*. Caracas, Alianza Francesa, 1977.

DRENIKOFF, Iván. *El arte de la ilustración en la imprenta venezolana durante el siglo XIX*. Caracas, Congreso de la República, 1982.

DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias de hoy*. Barcelona, Editorial Labor, 1973.

EDICIONES RIODUERO. *Diccionario Rioduero*. Madrid, Edita el Autor, 1978.

EDITORIAL HERDER. *Enciclopedia universal Herder*. Barcelona, Edita el Autor, 1954.

GALERÍA DE ARTE NACIONAL. *Diccionario de las artes visuales en Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1982, Tomo 1.

GARCÍA PONCE, Servando. *La imprenta en la historia de Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1965.

HEGEL. *De lo Bello y sus formas*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A, 1977.

HEMBREE, Ryan. *El diseñador gráfico, entender el diseño gráfico y la comunicación visual*. Barcelona, Editorial Blume, 2008.

HERRERA, José Ignacio. *Apuntes sobre los inicios de la imprenta en Venezuela –siglo XIX-*. Caracas, Fundación Museo de Bellas Artes, 1997.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Barral Editores, 1978.

_____. *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Labor, 1986.

MÁRQUEZ, Felipe. *La imprenta como origen del diseño en Venezuela*. Caracas, Biblioteca Nacional, 1996.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Emociones: una lista*. Gráficas Acea, Venezuela, 2008.

QUINTANA CASTILLO, Manuel. *Cuaderno de pintura*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1982.

ZAPATERRA, Yolanda. *Diseño editorial. Periódicos y revistas*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L, 2008.

Hemerografía y catálogos:

ESPINOZA, Manuel. “Testimonios, un recorrido por la memoria” en: *Revista Nacional de Cultura*. n^o 333, Caracas, Ediciones Anauco, 2006.

JIMÉNEZ, Maritza. “El diseño en la RNC: agenda resumida” en *Revista Nacional de Cultura*, n^o 333, Caracas, Ediciones Anauco, 2006.

SALAZAR, Elida. “Diseño gráfico: dos exposiciones” en *El Nacional*. Caracas, 1998.

FUNDACIÓN TRASNOCHO CULTURAL. *Oscar Vásquez*. Caracas, Edita el Autor, 2009.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION. *El Farol*, n° 1, Caracas, Litografía y tipografía del comercio, Junio, 1939.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION. *El Farol*, n° 51, Caracas, Litografía y tipografía del comercio, Agosto, 1943.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION. *El Farol*, n° 87, Caracas, Litografía y tipografía del comercio, Agosto, 1946.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION. *El Farol*, n° 90, Caracas, Litografía y tipografía del comercio, Noviembre, 1946.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION. *El Farol*, n° 121, Caracas, Unión Gráfica, Junio, 1949.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION. *El Farol*, n° 171, Caracas, Cromotip, Julio-Agosto, 1957.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION. *El Farol*, n° 175, Caracas, Cromotip, Marzo-Abril, 1958.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION. “El Farol y la imprenta” en: *El Farol*, n° 220, Caracas, Cromotip, Enero- Febrero- Marzo, 1967, pp. 50-55.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION. *El Farol*, n° 230, Caracas, Litografía y tipografía del comercio, Julio-Agosto-Septiembre, 1969.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION. *El Farol*, n° 249, Caracas, Cromotip, 1974.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION. *El Farol*, n° 251, Caracas, Cromotip, 1974.

Páginas web:

MORENO, Edwin. “Guía sobre diagramación” en *Diseño gráfico, Universidad de Pamplona*.
 Noviembre de 2009.

<http://disenograficoup.blogdiario.com/img/DIAGRAMACION-1.pdf> . (último acceso: 14 de
 Octubre de 2011).

REYES, Arol. “Larry June” en *Objetual*, 2002.

http://www.objetual.com/perfiles/larryjune/l_june_testimonios.htm (último acceso: 27 de
 Octubre de 2011).

Xavier. “Sobre vanguardias e innovaciones artísticas” en *Dorsumi News*, Septiembre de 2008.

<http://dorsuminews.com/2008/09/26/sobre-vanguardia-e-innovaciones-artisticas/> (último
 acceso: 26 de Octubre 2011).

Textos inéditos:

RODRÍGUEZ, Carolina del Valle. *Relaciones entre Artes y Diseño. Interdisciplinariedad
 constante*. Mérida: Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación,
 Escuela de Letras, Trabajo para optar al grado de licenciado en Letras (texto inédito), 2003.

TURSI, Alessandra. *La relación arte-diseño a partir de la cartelística de Santiago Pol*.
 Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela
 de Artes, Trabajo para optar al grado de licenciado en Artes (texto inédito), 2005.

VALLADARES, María. *El cartel en Venezuela: aproximaciones a su estudio a través de
 artistas plásticos*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y
 Educación, Escuela de Artes, Trabajo para optar al grado de licenciado en Artes (texto
 inédito), 1984.