



¿Qué es un afiche, un cartel o un póster?

Es una forma de publicidad de un producto, un evento o, en ocasiones, una campaña diseñada para cambiar la opinión pública. Una combinación de palabras que entregan una información específica con una imagen visual que evoca dicho concepto. A diferencia de la publicidad en periódicos o en revistas, el póster es independiente y suficientemente grande para ser visto a distancia, ubicado en muros o en soportes especiales. El póster es impreso en grandes cantidades. Su imaginería es popular y masiva. El póster es efímero. Nunca fue su objetivo ser preservado para la posteridad como un trabajo artístico. Su tiempo de vida está determinado por la relevancia del tema que promueve.

La invención del póster se adjudica a un francés, Jules Chéret (1836-1933), quien comenzó a producir pósters litográficos en los años 1860. En pocos años, una verdadera locura por pósters litográficos invadió Europa. Artistas como el francés Henri de Toulouse Lautrec, el suizo Théophile Alexandre Steinlen o el bohemio Alphonse Mucha establecieron

una reputación en París, como exponentes que lideraban el diseño de pósters en los estilos "Fin de Siècle" o "Art Nouveau".

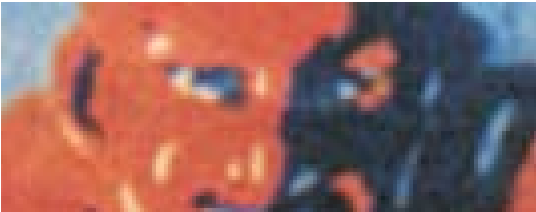
A pesar del sorprendente éxito del póster, éste no sólo se debió a las capacidades y el estilo de los diseñadores. También se debió en la misma medida a la industrialización del Siglo XIX y la expansión de las oportunidades de mercado. La gente ha buscado publicitar sus mercancías desde los inicios del comercio. Los signos y símbolos en las tiendas ayudaron a hacer conocidos los productos y servicios a los consumidores, pero el intercambio siempre se producía sólo a nivel local. La oferta local estaba limitada y enmarcada a la demanda local. En la segunda mitad del siglo XIX este escenario cambió dramáticamente. La tecnología de la Revolución Industrial permitió niveles de producción casi ilimitados, mientras que el movimiento demográfico de la densidad rural a la urbana presentó ilimitadas posibilidades de mercado en las ciudades de rápida expansión. Las mejoras en el transporte (fundamentalmente el ferrocarril) facilitaron una distribución fácil y económica. Todos estos factores ayudaron

a persuadir al consumidor a comprar. La publicidad masiva fue la respuesta lógica con el póster como elemento clave.

La industrialización de Europa tuvo su paralelo en Chile. Los barcos a vapor establecían comunicación entre el Viejo y el Nuevo Mundo en forma más rápida y rentable. La época dorada del salitre trajo una insospechada prosperidad para las clases aristocrática y profesional en Chile. Los fabricantes europeos buscaron ansiosamente nuevos mercados en Chile. Las figuras públicas chilenas como Benjamín Vicuña Mackenna abrazaron la "Europanización", promoviendo el intercambio tecnológico a través de Ferias Internacionales de Negocios, por ejemplo aquéllas de 1872 y 1875. Los emprendedores internacionales, como el cervecero Andrés Ebner construyeron fábricas en Chile o representaciones de casas comerciales líderes en Europa.

En este contexto, aparecieron los primeros pósters en Chile, aunque la evidencia sobreviviente de este período preliminar es, a lo más, fragmentario. Los exportadores europeos como whisky Black & White, productos Nestlé o relojes Omega acompañaron sus productos con la correspondiente publicidad que a menudo era copiada localmente. Los productores chilenos fueron rápidos para seguir ese camino. Uno de ellos fue Viña Cousiño Macul, cuyo destacable póster reflejaba lo mejor del diseño contemporáneo francés y eran impresos en Chile en 1870. Como un fortuito y aislado sobreviviente, el póster de





Cousiño Macul demuestra que la tecnología de impresión ya estaba disponible en Chile en tempranas épocas. Esto sugiere forzosamente que muchos otros pósters, ahora perdidos, pudieron ser probablemente producidos.

La temprana promesa demostrada en las artes gráficas en Chile, también visible en ilustraciones en diarios y revistas tuvieron una corta vida. La guerra civil de 1891 en Chile provocó un significativo éxodo de talentos extranjeros y por casi una década la formación de artistas en Chile manifestó un lamentable estancamiento. El inicio del Siglo XX, sin embargo, trajo consigo un nuevo vigor. En 1900, Virginio Arias, un escultor chileno con vasta experiencia en artes decorativas en Francia, fue designado Director de la Escuela de Bellas Artes en Santiago. Entre los profesores que Arias invitó a participar en su equipo fueron los franceses León Bazin y Richard Richon Brunet. El primero, especialista en el trabajo en madera también produjo mucha publicidad en variadas revistas hasta el año 1912, cuando retornó a Francia.

En 1905 Agustín Edwards, propietario del diario El Mercurio, originalmente fundado en Valparaíso, pero con una edición paralela establecida en Santiago en el año 1900, expandió sus horizontes para producir el semanario Zig-Zag. Muchas revistas semanales habían existido antes, entregando temas de interés social, cultural o político, pero todas fueron de limitada circulación (2.000 ejemplares como máximo) y a menudo restringidas por los costos y las limitaciones de los equipos de impresión disponibles.



En cambio, Zig-Zag apareció para establecerse como una escala completamente diferente: la primera revista verdaderamente moderna en Chile con una circulación masiva.

Las últimas tecnologías de impresión fueron importadas desde Estados Unidos y Europa. Joaquín Díaz Garcés, el Director designado, fue enviado a estudiar las últimas técnicas a Europa. Artistas y diseñadores gráficos fueron contratados desde el Viejo Mundo. Una vigorosa campaña publicitaria de prelanzamiento aseguró un interés sensacional y una increíble cifra de 100.000 ejemplares en la primera edición de la nueva revista, los que fueron vendidos a las pocas horas.



De acuerdo con el escritor Fernando Santiván: "Chile entero apareció empapelado con un gran cartel en colores que decía: 'Compre Usted Zig-Zag', 'Lea Usted Zig-Zag', Próximamente aparecerá Zig-Zag' y otras cosas por el estilo".

Los ilustradores Europeos contratados por Zig-Zag, incluyendo el francés Paul Dufresne y el italiano Carlos Zorzi, se unieron a Richon-Brunet y a Pedro Subercaseaux, un chileno entrenado por europeos. Varios jóvenes artistas siguieron su ejemplo, entre ellos, los más notables fueron Arturo Gordon y Jorge Délano (Coke).

El enorme éxito de Zig-Zag pavimentó el camino para otras revistas que emergieron a partir de El Mercurio. Estas incluían la revista mensual "Selecta" (cultural) y "Familia" (moda y hogar), ambas fundadas en 1909; y "Pacific Magazine" (actualidad), fundada en 1913. Estas nuevas publicaciones entregaron



nuevas oportunidades para artistas, ilustradores y diseñadores.

A pesar del considerable ímpetu dado a las artes gráficas por revistas como Zig-Zag, la persona que merece el crédito como fundador del póster en Chile es Isaías Cabezón.

Nacido en 1891 en Salamanca, en la provincia de Coquimbo, Cabezón fue al colegio en La Serena y Valparaíso antes de viajar a Santiago a estudiar arquitectura. Estos estudios fueron abruptamente interrumpidos en 1913 debido a la muerte de su padre. Sin embargo, en 1917, Cabezón ingresó a la Escuela de Bellas Artes. El año anterior, Cabezón había entrado a un concurso para diseñar el póster de la Fiesta de la Primavera organizada por la Federación de Estudiantes de Chile (FECH). En la competencia Cabezón obtuvo el segundo lugar. El diseño ganador, una composición de un payaso acompañado de dos figuras femeninas personificando la sabiduría y la literatura, fue otorgado a Otto Georgi.

En 1917 Cabezón participó nuevamente en el concurso de póster de la FECH y, en esta ocasión, obtuvo el primer lugar. Cabezón también obtuvo el primer premio en 1918 y 1919. Sus diseños de salvajes figuras danzantes que vagamente hacían recordar a Toulouse-Lautrec fueron ampliamente distribuidas y atrajeron considerable publicidad.

Cabezón también trabajó en proyectos relacionados, incluyendo el diseño de portadas de libros y revistas, donde una

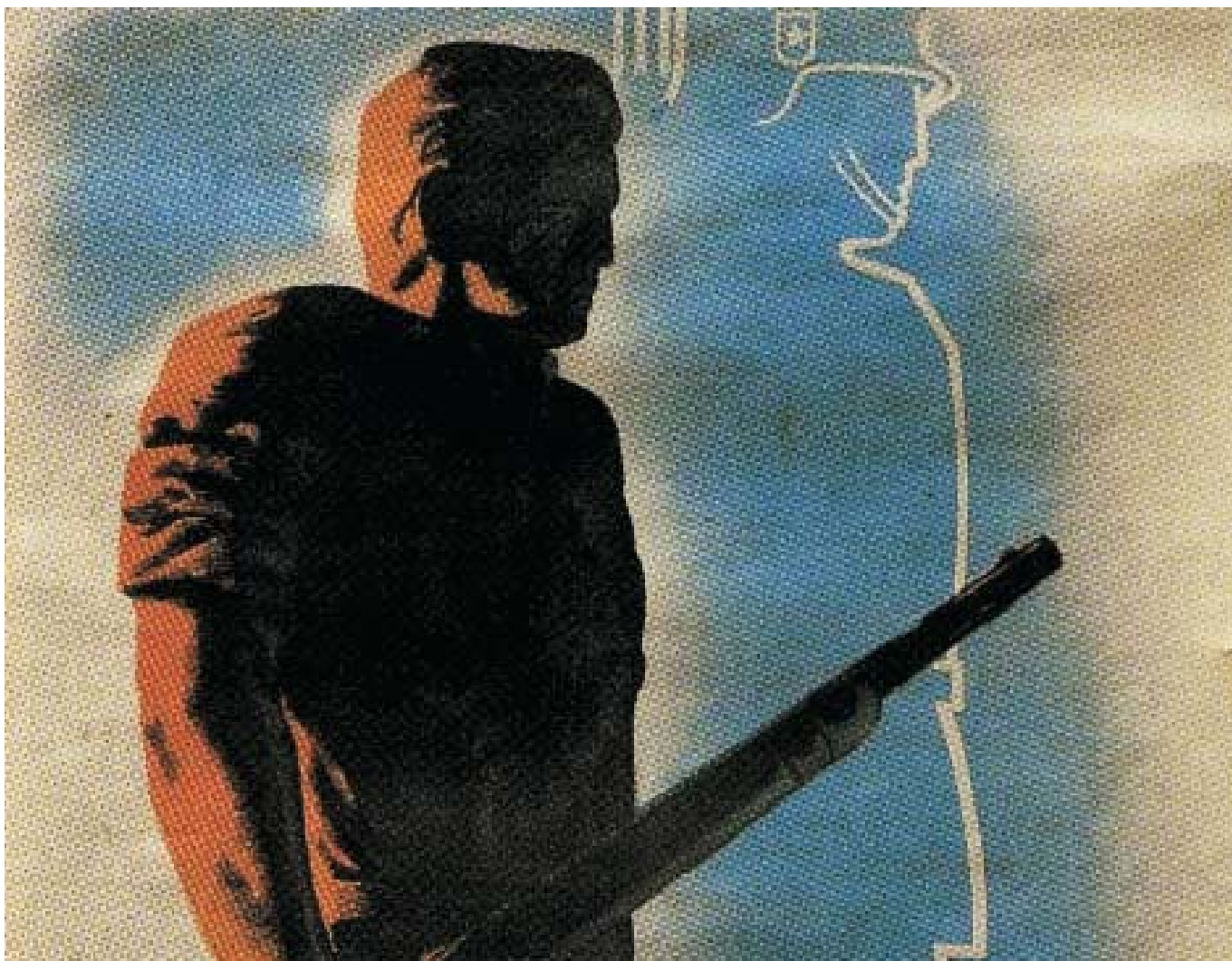
imagen tenía un enorme potencial para promover un producto. Junto a Georgi y Laureano Guevara, Cabezón entregó diseños para "Artes y Letras", una aventurada publicación de Fernando Santiván sobre libros y magazine literario, que aparecía en meses alternados.

Junto a Cabezón, Georgi y Guevara, varios otros jóvenes artistas estuvieron activos en el campo de las artes gráficas, en los años cercanos a 1920. Estos incluyeron al anteriormente mencionado Jorge Délano, Pedro Sienna y Luis Meléndez. En total, este grupo sugirió un creciente conocimiento del diseño entre la joven generación de artistas chilenos que habían estado completamente ausentes por cerca de 20 años. Esto quiere decir que los frutos de este interés solo llegan a manifestarse cerca de una década más tarde.

En 1920, Isaías Cabezón fue comisionado para diseñar el póster para la campaña presidencial de Jorge Alessandri. El trabajo, conocido en la actualidad sólo a través del testimonio fotográfico, es una marca significativa de la primera aparición de los pósters en la arena política. En su campaña, Alessandri buscó ensanchar su base de apoyo hacia los jóvenes profesionales que regresaban de las universidades. Su decisión de contratar a Cabezón fue una elección inspirada.

Desde 1860 hasta el inicio de la I Guerra Mundial, un importante contingente de los más talentosos artistas chilenos había





estudiado y trabajado en Europa, a menudo financiado por becas gubernamentales conocidas como "pensiones". La Primera Guerra Mundial rompió efectivamente esa continuidad y sólo hasta 1920 los jóvenes artistas chilenos fueron capaces de regresar a Europa a estudiar. Entre los primeros exponentes de esta generación de posguerra estaba Camilo Mori y el llamado "Grupo Montparnasse", formado por José Perotti, Julio Ortiz de Zárate, Luis Vargas

Rosas y Enriette Petit.

En junio de 1922, Isaías Cabezón dejó Chile y viajó a Europa. Hasta 1924, Cabezón trabajó y estudió en Berlín donde compartió con variados artistas expresionistas alemanes. En 1924, Cabezón trabajó diseñando pósters para películas UFA. Al año siguiente se mudó a París donde rápidamente pasó a integrar un pequeño círculo de escritores chilenos, músicos y artistas que incluían a Alberto Reid, Alberto Rojas Jiménez y Lautaro

Guevara, quien se mudó a París en 1923. Guevara regresó a Chile en 1927 y Cabezón hizo lo propio en 1928.

Cada uno de estos artistas chilenos se vio beneficiado por la efervescencia del arte escénico europeo de la década del 20. Si la pintura en Chile aún estaba marcada por el legado del impresionismo, en Europa estilos como el cubismo, aún desconocido en Santiago, ya había comenzado a constituir el repertorio principal. El concepto de que el arte y el



diseño forman parte integral de la vida cotidiana ya estaba muy desarrollado y había alcanzado su punto más alto en París, en el año 1925, con motivo de la "Exposition Internationales des Arts Decoratifs" una amplia muestra a partir de la cual se tomó el nombre para el estilo "Art Deco".

La muestra atrajo el interés del mundo entero. En Chile, el gobierno comisionó al artista y músico Carlos Isamitt para visitar París y hacer un reporte. Hasta antes de su viaje a París, Isamitt era considerado un artista conservador y tradicional. Él originalmente había estudiado bajo la tutela de Pedro Lira en la Universidad Católica, más tarde se cambió a la Escuela de Bellas Artes, dirigida por Arias, donde continuó sus estudios con el español Álvarez de Sotomayor.

Entre 1908 y 1910 Isamitt, quien esencialmente era un pintor de paisajes, realizó exposiciones regularmente en el Salón de Santiago donde ganó un amplio rango de premios, incluyendo la Primera Medalla en 1917.

Luego de su regreso de Europa, Isamitt fue nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes en Santiago, reemplazando al escultor Carlos Lagarrigue, de edad muy avanzada. Una vez que Isamitt asumió, inició una dramática y profunda reforma de la metodología de la enseñanza, basándose en lo que había visto en París y probablemente en la Escuela Bauhaus, en Alemania. En el



Santiago de 1920, el resultado fue una polémica, aunque sus cambios no pueden ser pasados por alto sin ser comentados.

Tres reformas en particular fueron atacadas por sus detractores. La primera fue la decisión de abolir las rígidas e inflexibles copias de los moldes de yeso de la escultura clásica y renacentista. En segundo lugar, fue la invitación que Isamitt cursó al arqueólogo Ricardo Latcham para realizar cursos de arte precolombino. Y en tercer lugar, Isamitt contrató a varios profesores extranjeros de arte, siendo el más destacado el ruso Boris Gregorieff.

La copia de esculturas había constituido la fundación del entrenamiento del arte formal en Europa a través del siglo XIX. Con considerable dificultad, el gobierno chileno había sido persuadido, alrededor de 1900, de invertir en una colección de copias de una anterior generación de artistas chilenos quienes habían sido entrenados por medio de esta metodología. El abandono de esta técnica representó un incalculable quiebre entre generaciones de tradición. Y el hecho de reemplazar esta aproximación a la

disciplina con estudios acerca del arte precolombino fue considerado prácticamente una herejía. Uno de los ataques de los críticos lanzados contra Isamitt preguntaba ¿qué podría ofrecer el crudo y primitivo arte de los “indios rojos” para reemplazar los magníficos refinamientos de Europa?. Además, para añadir insultos a la injuria, Isamitt estaba contratando extranjeros para enseñar, lo que fue considerado una estupidez, puesto que los artistas chilenos eran excelentes. La formación europea, a ojos de los integrantes de la vieja escuela, estaba sobrevalorada.

Lo que podría ser superficialmente desechado, representa el asomo del permanente debate entre creatividad y capacidades técnicas, lo que enmascara un cuestionamiento mucho más radical del propósito y la función del arte, por parte de Isamitt y quienes lo apoyaban.

Aunque de corta vida y últimamente frustrado, en el período entre 1926 a 1930 hubo un pequeño pero vigoroso movimiento en varios países latinoamericanos que intentaban descubrir un lenguaje visual y un rol del





arte independiente de Europa, que merece al menos, una pálida reflexión.

Una segunda característica de los años 20, a partir de las reformas de Isamitt, fue un cambio en la forma de considerar el arte como algo exclusivo, perteneciendo y siendo comprendido y apreciado por una elite privilegiada, hacia un concepto más integral y una parte necesaria de la cultura de masas. La manifestación más concreta de esto se produjo en Santiago, con la creación de la "Sección de Artes Aplicadas", al interior de la Escuela de Bellas Artes. Isamitt hizo el siguiente comentario de su creación:

"Hasta 1927 no existía entre nosotros ninguna organización seria que pudiera responder a las necesidades del cultivo de las artes aplicadas.

Era triste nuestro atraso, porque las artes aplicadas han sido objeto de atención preferente en todos los en todos los países del mundo y porque toda la labor del hombre debe impregnarse de un hondo sentido de utilidad y belleza.

La Escuela de Artes Aplicadas se

transformará así en un foco de estudio y producción dignificadora de toda labor industrial".

Citando al escritor francés Jean Desthieux, Isamitt concluyó: "Si pensamos que la obra de los hombres de una raza debe ser la obra de su raza y su época veremos aún agrandarse la significación que, como labor social debe alcanzar la Escuela de Artes Aplicadas".

Aparte de la teoría, uno de los aspectos prácticos de la nueva sección fue el "Curso de Composiciones Decorativas", impartido por Isaías Cabezón a su retorno de Europa en 1928. El curso, basado en la reciente experiencia de Cabezón, trajo los conceptos de diseño geométrico, contraste de color y la integración de tipografía al diseño total. Entre los más sobresalientes estudiantes que siguieron este curso se encontraba Marcial Lema, Roberto Humeres, Inés Puyó y Héctor Cáceres.

El programa de reformas de Isamitt llegó a un sorprendente y abrupto final en diciembre de 1928 cuando el Ministro de Educación y Justicia Pablo Ramírez decretó la clausura de la Escuela de Bellas

Artes y autorizó un masivo programa de cuatro años de estudio europeo para 30 estudiantes selectos y profesores, encabezado por Camilo Mori e Isaías Cabezón.

Esta clausura, una de las mejor conocidas y al final comprendidas en la historia del arte chileno, aún no ha sido satisfactoriamente explicado. Para los detractores de Isamitt, fue un victorioso retorno a la razón. Pero también fue una victoria para Isamitt. Cada artista enviado a Europa le fue encomendada una área específica de estudio: pintura de cristal, encuadernación de libros, trabajo en metales, diseño de pósters, todos tomados del compendio de Artes aplicadas de Isamitt. Una tercera explicación tenía menos que ver con el arte que con la política de una amplia reforma educacional bajo la dictadura de Carlos Ibañez. Inicialmente, bajo el Ministerio de Educación del ilustrado Eduardo Barrios, el gobierno de Ibañez pareció iniciar las retrasadas reformas en colegios y universidades. Esta liberalización, no obstante, fue rápidamente revertida, con el consiguiente resignación de Barrios, entre

un creciente clima de paranoia política.

Los esfuerzos de Isamitt y de profesores como Isaías Cabezón dieron sus frutos.

Aunque no hay pósters que hayan sobrevivido al tiempo, algunos de ellos son conocidos por fotografías. Un ejemplo de ellos son las propagandas de las nacientes compañías eléctricas, donde los diseños modernistas sugerían los adelantos de una nueva era tecnológica.

Igualmente notable era la publicidad producida para promover los trenes. En diciembre de 1928 Chile fue el país sede del III Congreso Ferroviario y se montó en paralelo la Exposición Internacional Ferroviaria, Vial y de Turismo. Un concurso de afiches se lanzó y los afiches ganadores, de Marcial Lema y Héctor Cáceres, fueron utilizados para publicitar los eventos.

Los complementarios beneficios de los ferrocarriles y el turismo fueron temas recurrentes en el póster chileno entre

los años 20 y 40. A fines de 1933, Ferrocarriles del Estado lanzó nuevamente un concurso para el diseño de pósters. Uno de los ganadores fue Arturo Adriazola, quien venía llegando de Europa, con un diseño dirigido a visitar las playas de Chile. Carlos Silva Vildósola, en la revista "En Viaje" comenta:

"Están ya en los muros y ojalá se difundan aún más, algunos de los afiches premiados en el gran concurso en el gran concurso que hace pocos meses abrió la Empresa para los viajes a las playas y a la Región de Los Lagos. Son de verdadero valor artístico, originales, atrayentes. Prueban que el esfuerzo hecho no hace muchos años por el Estado para enviar a Europa a algunos jóvenes artistas encargados de estudiar la técnica especialísima del cartel o affiche, ha producido sin demora gente muy preparada. Los dos grandes afiches que ahora puede ver el público podrían estar entre los que los ferrocarriles franceses,



italianos o alemanes editan de cuando en cuando”.

Aunque la Escuela de Bellas Artes se cerró en 1928, la sección de Artes Aplicadas continuó operando bajo la dirección de José Perotti. El curso de Isaías Cabezón pasó a Ana Cortés, quien recientemente había regresado de sus estudios en París.

Con la creación de la Facultad de Bellas Artes, la Escuela de Bellas Artes se reabrió como una dependencia de la Universidad de Chile. En el mismo movimiento la Escuela de Artes Aplicadas recibió el reconocimiento que Isamitt había soñado. En un folleto producido para el Congreso Pedagógico Panamericano, realizado en 1934, la escuela podía reflexionar con felicidad:

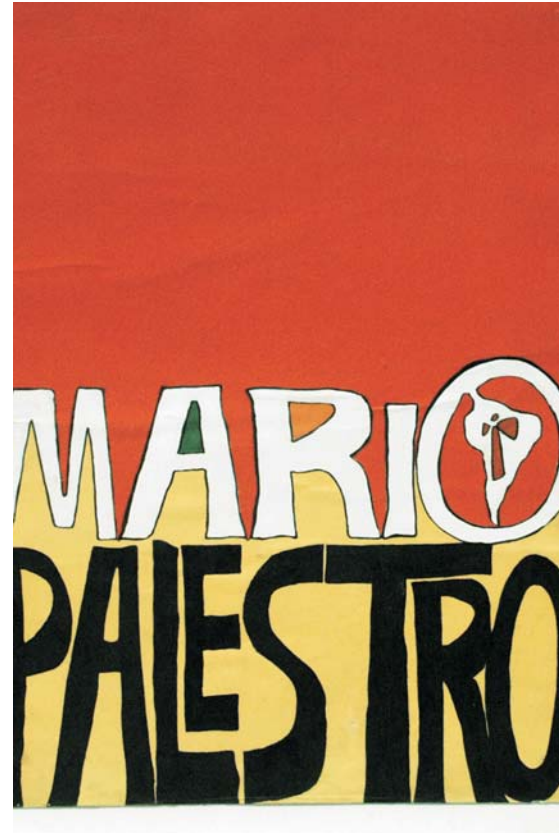
“La enseñanza de las artes aplicadas en Chile es de reciente data. El grupo de artistas jóvenes que hace poco más de lustro se decidió a crear en el país una nueva conciencia estética proyectada no sólo a la pura especulación artística sino también al utensilio, al mueble, al objeto de uso doméstico, tuvo que vencer los prejuicios arraigados de quiénes pensaban y piensan que el arte debe mantenerse alejado de la vida. Porque este problema no se había planteado en la cultura chilena, nuestro arte carecía de todo sentido y toda inspiración nacional, se iba perdiendo la bella tradición folklórica del viejo artesanado colonial y el fresco aporte indígena; el artesano o el obrero moderno copiaban rutinariamente el modelo europeo, careciendo la obra de todo espíritu creador. La nueva generación de artistas pensó con toda justeza que hoy resulta vano considerar

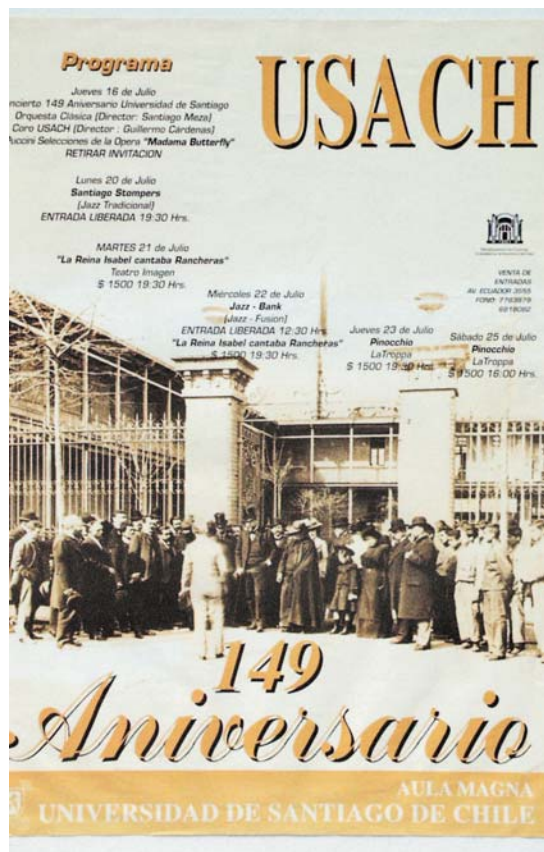
separadamente las creaciones de arte puro y de arte aplicado y establecer una imposible jerarquía entre artes mayores y artes menores”.

Otro importante estímulo para el diseño de pósters en Chile ocurrió en octubre de 1935 cuando el Servicio de Turismo, dependiente del Ministro de Fomento, organizó una exposición internacional de pósters de viajes. El objetivo fue claro y simple: proveer inspiración para los jóvenes artistas y diseñadores chilenos. Por primera vez en Chile habían trabajos en exhibición de Cassandre, de los alemanes Jupp Wiertz y Ludwig Höhlwein y del francés P. Commarmond.

“En 1942 los cartelistas chilenos y algunos extranjeros residentes en nuestro país decidieron organizar una institución que los agrupara y defendiera. El cartelismo es arte vivo y supone un camino. No podemos desdenarlo. Ni ignorarlo. Al cartelista le debemos respeto como profesional. Ello debía quedar reconocido en una asociación que probando con el trabajo la eficacia de este arte demostrara a los descreídos y a los audaces el honor técnico de esta faena. Tal es el origen de la U. CA. CH.”.

Así describía Andrés Sabella la formación de la Unión de Cartelistas de Chile, bajo su primer presidente: Camilo Mori. En 1944, la Unión organizó su primera exhibición de pósters en la Universidad de Chile. 50 trabajos de artistas profesionales fueron mostrados junto a una selección de trabajos de estudiantes de la Escuela de Artes Aplicadas. Planes ambiciosos fueron anunciados para los salones anuales de diseño de pósters, iniciando al año siguiente con una





Exposición Retrospectiva del Cartel Chileno". Se publicó un Boletín Técnico "que servirá de guía para el fortalecimiento de este arte indispensable en los días que vivimos".

La Unión parece haber tenido corta vida y la verdadera razón de su creación permanece poco clara. ¿Sería su principal propósito el tratar de incrementar el valor que los clientes debían pagar a los artistas por su trabajo? ¿O intentaba combatir una declinación de la publicidad, como consecuencia indirecta de la Segunda Guerra Mundial? Sin embargo, estas consideraciones no disminuyeron la excepcional alta calidad de los trabajos que la Unión exhibió.

Los pósters nunca se intentaron guardar para la posteridad. Muchos de ellos se destruyeron por los elementos, rasgados por el vandalismo o simplemente cubiertos por otros pósters correspondientes a nuevas campañas, los pósters presentados en esta exhibición han sobrevivido por la suerte. Muchos son atesorados como herencia por los descendientes de los artistas. Existe un riesgo al presentar esta muestra hoy en

el Instituto Cultural de las Condes, dando a conocer una revisión parcializada de lo que se produjo. Mientras más regresamos en el tiempo mayor es el riesgo de distorsionar la visión. Sabemos, por ejemplo, que hay un sólo póster sobreviviente del siglo XIX.

Indudablemente hubo docenas, quizás cientos, muchos de los cuales ahora están perdidos. Los organizadores de la exhibición estarán muy agradecidos frente a cualquier información acerca de pósters en manos de privados, al igual que material biográfico acerca de los artistas, muchos de los cuales sólo son conocidos sólo de nombre.

