EAA!

02

REVISTA SOBRE ARTE, CERÁMICA, DECORACIÓN, DISEÑO Y FOTOGRAFÍA DE LA ESCUELA DE ARTE DE ALGECIRAS.



COLECCIONISTA DE AMANTES. OBRA 1-5 / **Alicia Sánchez Afanador** / Fotografía Artística.



6 Fernando Garrido

10 Los fondos documentales sobre la Escuela de Arte en el Archivo Municipal

Coeducación 16

22 Medalla de Oro

Diez años de colaboración 30

26 Concurso del Comité Antisida del Campo de Gibraltar

38

36 El ojo técnico

Técnica del collagraph

42 Todo está pixelado

Creative cuisine 48

Sobre el retrato fotográfico 68

50 Ramón Puyol: El diseño militante

Identidad e imagen 74

82

72 Design thinking

Simetría, naturaleza y belleza 94

El libro de la i

Campaña publicitaria 98

96 Líneas emocionales

110 Trabajos en el taller

We are what we eat 102

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción mediante cualquier medio (electrónico, químico, óptico, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta revista –incluyendo la cubierta– sin la previa autorización por escrito de los titulares de la propiedad intelectual y de la Escuela de Arte de Algeciras. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

La Escuela de Arte de Algeciras no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la información u opiniones contenidas en esta revista, razón por lo cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

REVISTA GRATUITA. PROHIBIDA SU VENTA.

ISSN: 2254-1616

www.escueladeartealgeciras.es

DIRECCIÓN / **Juan Carlos Pardo González** / Profesor de Dibujo Artístico
EDICIÓN / **Zoraida Martín Gómez** / Profesora de Lengua y Literatura
DIRECCIÓN DE ARTE / **Rosa Merlo Puche & Luis Sánchez Maraia** / Profesores de Diseño Gráfico
MAQUETACIÓN / **Luis Sánchez Maraia** / Profesor de Diseño Gráfico

PORTADA: DISEÑO / **Isabel Montero Hoyos & Elisa Moya** / Gráfica Publicitaria
PORTADA: ILUSTRACIÓN / **Carlos Rasgado Santiago** / Gráfica Publicitaria

CONTRAPORTADA: ILUSTRACIÓN / **Alicia Sánchez Afanador** / Gráfica Publicitaria

PUBLICA / **Escuela de Arte de Algeciras**

EDITORIAL

¡Otra vez aquí! Después de dos años EAA! vuelve a ver la luz. No hemos estado parados, pero encontrar los medios para poner esta publicación en la calle tiene cierta dificultad, más si consideramos que seguimos trabajando en una situación precaria. La revista pretende ser un gran escaparate de los conocimientos, las enseñanzas, las destrezas y los productos que, día a día los alumnos de la Escuela crean con su esfuerzo. Buscamos un concepto de arte con mayúsculas, sin límites ni fronteras, nuevas formas de expresión plagadas de vida, de fuerza y creatividad. Una de nuestras prioridades, a la que no queremos renunciar, sigue siendo el dar a conocer las últimas noticias e informar sobre las actividades desarrolladas por el Bachillerato de Arte y los Ciclos Formativos que se imparten en nuestra Escuela, pero es difícil trabajar sobre charcos producidos por las goteras, en clases donde el frío y la humedad se nos mete hasta los huesos. ¡Basta! ¡No vamos a llorar más! No queremos que la sociedad campogibraltareña piense que somos unos quejicas (aunque cualquiera que se pase por aquí se dará cuenta de que motivos no nos faltan), queremos concentrarnos en lo positivo, y tenemos muchos motivos para enorgullecernos. Hemos cumplido 100 años, y la sociedad algecireña nos ha dado numerosas muestras de apoyo y cariño. Dentro de las aulas se trabaja duro, tenemos mucho que mostrar y el trabajo realizado por los alumnos y profesores del centro recibe con periodicidad reconocimientos y premios en el ámbito autonómico, nacional e incluso europeo. Nosotros estamos dispuestos y queremos devolver con nuestro trabajo todo ese apoyo que recibimos de la sociedad… Solo nos falta para ser completamente felices que la administración educativa cumpla con su obligación, facilitarnos unas infraestructuras acordes con los retos que nos plantea el siglo XXI, nosotros por nuestra parte estamos dispuestos a asumir esos retos.

A todos los que de una u otra forma han colaborado aportando su saber hacer, sus ideas, su ingenio, su tiempo, su dedicación a este proyecto, muchas gracias, sin vuestro trabajo hubiese sido imposible.

*entrevista_*

FERNANDO GARRIDO_

TEXTOS / **Zoraida Martín Gómez & Juan Carlos Pardo** / Profesores de la EAA
DISEÑO E ILUSTRACIÓN / **Albert Ramón Mulet** / Gráfica Publicitaria

Arquitecto de espléndida carrera, pasó unas horas en nuestra ciudad con motivo de la concesión de la medalla de oro de la ciudad a la Escuela de Arte de Algeciras, ya que él es el autor de nuestro emblemático edificio.

A pesar de haber cumplido ya los 80 años, sigue estando activo como arquitecto y como artista plástico, y es además poseedor de una brillante conversación y una personalidad arrolladora de la que dejó algunos destellos en la entrevista que le hicimos.

De joven quiso ser torero porque su abuelo y su padre fueron los médicos de la Plaza de toros de Linares, donde este arquitecto nació en 1930. Su padre fue el facultativo de la plaza en el momento de la famosa cogida de Manolete: "Mi padre fue el que primero atendió y estabilizó a Manolete, pero desgraciadamente la intervención de su médico particular cambiando el tratamiento hizo que se muriese".

Garrido se vinculó en sus primeras obras arquitectónicas con el movimiento organicista propugnado por Frank Lloyd Wrigh y Alvar Aalto. Este arquitecto ha construido numerosos edificios institucionales y de viviendas, entre sus obras más destacadas están el convento de los Carmelitas Descalzos de la Fuensanta de Murcia además de dos edificios en La Manga del Mar Menor también en esa provincia; además de la nuestra realizó las Escuelas de Artes y Oficios de Murcia y de Burgos. Realizó también el edificio del Club Náutico de Santiago de la Rivera, y el Hospital de la Cruz Roja de Murcia. En Madrid construyó el edificio Conver de la Gran Vía además de varias casas en la urbanización de La Florida. En Algeciras realizó nuestra Escuela, una construcción en forma de caracola, que más tarde, vio con sorpresa que se reproducía en una edificación con similitud formal, ese edificio era la sede del pabellón soviético de la exposición universal de Osaka celebrada en 1970 en Japón… "Ellos habían pretendido hacer una hoz en vez de mi caracola".

Fernando Garrido recuerda con orgullo la preparación exigente que se requería en su tiempo para hacer la carrera de Arquitectura: "Se nos pedían dos años de matemáticas (comunes con Ciencias Exactas), además se nos pedía dibujo lineal a mano y plumilla, sin ayuda de ordenador alguno como ahora". "El dibujo era y es la clave en las artes plásticas, como lo es el solfeo para la música. Hay que dibujar mucho, cada día para tener dominio. Si no se dibuja bien no hay arte que valga".

¿Qué cualidades ha de poseer un arquitecto?

La arquitectura es un arte, pero hay que tener un medio para desarrollar lo que es la construcción y ésta puede hacer cosas bellas, feas, lo que decide es la arquitectura. Cualquier maestro puede hacer una casa pero no una cosa bella, porque eso es un arte. Las cualidades que una persona posee son sentido y razón, cuando el sentido tiene algo de razón no es sentido sino sensibilidad y cuando la razón tienen algo de sentido es inteligencia, del choque de esas dos es de donde surge una obra con arte, esas son las cualidades que ha de tener un arquitecto.

Usted le da mucha importancia al dibujo, de hecho ha realizado obras como artista plástico, me interesaría saber cómo concibe esa relación entre dibujo y arquitectura en el aspecto artístico, ya que en los últimos tiempos camina por los derroteros de la técnica.

El dibujo es fundamental, al no existir en el pasado los ordenadores tenías que preparar la mente para pensar y desarrollar lo que había que hacer, de ahí la necesidad del dibujo, también se cursaban dos años de ciencias exactas. El dibujo te formaba la vista, las proporciones, el color; eran dos dibujos, carboncillo y de aguada, que se hacía con tinta china, de tinta china tengo un recuerdo aquí (nos muestra su labio inferior con una marca de tinta) ya que chupaba los pinceles para sacarle punta (risas).

¿Qué arquitecto del panorama actual destacaría?

Todos, no opino, cada uno hace lo que puede, hacemos lo que podemos, es que si me olvida alguno (risas).

"El movimiento en Algeciras por salvar la Escuela de Arte tiene un valor incalculable"

Usted jugó un papel de renovador.

Sí, es cierto que hubo un movimiento de renovación artística en el que surgió la escuela de pintores de Madrid, un movimiento de cambio de mentalidad artística, donde Picasso movió el arte en España, así no se estancó. Cuando me encargaron esto me dijeron: "qué harías para Algeciras" y yo respondí: "hay que hacer algo especial porque es un centro importantísimo, algo que llame la atención, es una ciudad con un carisma especial, es el paso a África , se encuentran el océano Atlántico y el mar Mediterráneo, un cruce de culturas, de libertad, es una ciudad sensacional". Yo quería buscar un símbolo para la ciudad de Algeciras y pensé en una caracola, como una iconografía de la ciudad porque ese es el diálogo entre las culturas cuando había niebla, es decir, se empleaba como instrumento de comunicación en el mar.

¿Cómo definiría la arquitectura del siglo XXI?

La arquitectura ha dado un cambio enorme porque en vez de edificios arquitectónicos parecen industriales por la influencia del factor económico. También por los materiales que han surgido como el vidrio, si lo hubiese tenido lo habría empleado para la Escuela, además de las carpinterías que hay en la actualidad. Ahora se puede hacer lo que quieras con los elementos que hay.

¿Modificaría en algo el diseño de la Escuela?

No modificaría el diseño, sí emplearía materiales modernos dejando una muestra de cómo era anteriormente, para mostrar el cambio. Por ejemplo, realizaría una intervención sobre el edificio cambiando la estructura por vidrio para favorecer el aislamiento.

¿La arquitectura es ahora más funcional y quizás ha perdido cierto aspecto artístico?

Es otra manera de ver las cosas, ahora se fijan en las dimensiones, los servicios que se ofrecen, los ascensores, en definitiva es otro pensamiento.

¿Y ese tipo de intervenciones se podrían realizar en este edificio sin dañar las estructuras?

Hay que conservar todo pero se podría adaptar, por ejemplo sustituir las cristaleras por una pieza de vidrio de grandes dimensiones, en aquel momento era un diálogo con los materiales de la época, aunque hay materiales que no se pueden cambiar como la madera, la piedra, el granito…

¿Tuvo mucho condicionante económico en este proyecto?

No, pero se hacían las cosas sencillas, la peseta se miraba y no se perdía, yo hice otra escuela, bueno, he hecho muchas Escuelas de Arte, pero es cierto que depende del enfoque de la propiedad. También hice un colegio y con el dinero que daban se podían poner cerámicas, pinturas, todo, siempre gastando el dinero de forma justificada.



LA ESCUELA DE ARTE ES UNO DE LOS EDIFICIOS MÁS EMBLEMÁTICOS DE LA CIUDAD DE ALGECIRAS

Un proyecto que le hubiese gustado que le encargasen.

Yo he hecho todo, menos una cosa que me quedado con las ganas de construir, una plaza de toros. Es la obra más española que se puede hacer, si no acaban con los toros (risas).

¿Dónde le gustaría situar esa plaza de toros?

Me daría igual, en un cortijo, o en otro lugar, el caso es hacerla.

¿Es un espacio que necesita un nuevo diseño?

La parte pública sí, la plaza de toros de Madrid la diseñó Joselito, el Gallo y está perfecta de corrales con un estilo neomudéjar, que era la moda de la época pero quitando el funcionamiento de los corrales se pueden hacer muchas cosas, la disposición de los palcos, etc.

Se tiende ahora a las plazas multifuncionales que suelen ser cubiertas.

De las plazas cubiertas que más me han gustado desta-

co la de Zaragoza, que está cubierta con toldos y sigue conservando la idiosincrasia de los toros ya que otras parecen un estadio para múltiples eventos.

¿Su concepción de la arquitectura ha cambiado a lo largo de su trayectoria?

No, voy haciendo cada edificio distinto y nuevo, cuando acabé la carrera las revistas quisieron hacerme entrevistas pero me negué porque vi que ese no era el camino y opté solo por la arquitectura.

Usted terminó la carrera de arquitectura en los años 50, en aquel momento era retardataria, del régimen oficial, del racionalismo. El edificio de la Escuela supone una revolución a nivel estético.

Sí, pero fue cambiando. Es cierto, yo me adelanté, en su visita oficial las autoridades se extrañaron al ver el edificio pero les gustó, lo que pasa es que las cosas hay que hacerlas poquito a poquito, pero no tuve ningún impedimento.

Su diálogo con las nuevas formas de hacer arquitectura cómo es, me refiero por ejemplo a los programas informáticos de dibujo, eso ha sido una aceptación ¿natural o forzada?

Ha sido fantástico para los presupuestos y las mediciones, para eso es perfecto, pero si haces un edificio especial es diferente, por ejemplo, el cálculo en este edificio era complejo. Entonces nos enseñaban a calcular, había unos catedráticos magníficos, yo hice también un curso específico. En ocasiones, todo está tipificado, no tienes libertad por lo que así no se puede proyectar, deberían establecer por ejemplo, el volumen que se permite y dejar hacer de forma creativa. Los ordenadores para algo especial no tienen la misma utilidad, aunque en un proyecto convencional sí te lo dan todo hecho. A mí me cuesta menos dibujarlo que hacerlo en el ordenador, luego para desarrollarlo, para presentarlo ayuda mucho, pero el ordenador engaña, hay que estar formado de mente para ver si lo proyectado en el ordenador será adecuado a la realidad en cuestión.

¿Sigue en activo?

Sí claro, ahora tengo un par de proyectos, me he centrado en algo específico y me buscan, me llaman directamente. Se trata de dos cortijos nuevos que van a ser preciosos. Lo que pasa es que si me hago un cortijo o una casa no sé lo que me voy a hacer porque están todas hechas ya (risas)

¿Cree que su trayectoria habría sido diferente si no hubiese recibido el Premio Nacional de Arquitectura por esta obra? ¿Qué supuso para usted el premio? ¿No le fue rentable?

Habría sido diferente. No le he sacado partido a eso. No, ni como lanzamiento. ¿Sabes cuál ha sido mi premio aquí? El movimiento que ha habido aquí en Algeciras por salvar la Escuela es impagable, que la juventud, la ciudad saliera a la calle en Algeciras para defender un edificio, eso tiene un valor incalculable, es como en el Renacimiento. No tengo palabras para agradecer al pueblo de Algeciras hoy día, que todo se mueve por intereses económicos, ese movimiento que ennoblece a la ciudad, por eso estoy aquí.

Un calificativo que le pondría al edificio de la Escuela.

Mi niña, mi hija predilecta, más no se puede decir, es la verdad.

Los fondos documentales sobre la Escuela de Arte en el Archivo Municipal

TEXTO / **Agustín F. Del Valle Pantojo** / Archivo Municipal de Algeciras

En el Archivo Municipal de Algeciras existe un pequeño fondo documental referido a la antigua Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, hoy simplemente Escuela de Arte. Estos fondos documentales se encuentran en este Archivo porque han sido generados dentro del propio Ayuntamiento, como consecuencia de su actividad administrativa y su posterior conservación. Leyendo algunos de estos documentos podemos apreciar que en el origen de esta centenaria Escuela se encuentra la propia iniciativa municipal, a través de una junta organizadora presidida por el entonces alcalde don Ricardo Rodríguez Gamba.

En cuanto a la localización y organización de estos documentos dentro del archivo, se han ordenado según un cuadro de clasificación que organiza la documentación municipal en cuatro grandes bloques: 1. Gobierno, 2. Administración, 3. Servicios, 4. Hacienda. Aparte existe un cuarto bloque donde se recoge el resto de documentación que no es municipal, pero que ha llegado a nosotros (donaciones, alguna prensa antigua, diversas administraciones

Acta de constitución de la Junta Organizadora de la Escuela de Artes y Oficios.

Presidente.
D. Luis León.
„ Plácido Santos.
„ Emilio Santacana.
„ Antonio Bonany.
„ José Jimenez-Prieto.
„ Buenaventura Morón.
„ José Zurita.
„ Pedro Mónaco.
„ José Bianchi.
„ Juan Furest.

En la Ciudad de Algeciras á veinte de Febrero de mil novecientos once, siendo las nueve de su noche, préviia citación, se reunieron en estas Casas Consistoriales, los Señores del márgen, nombrados para constituir la Junta Organizadora á cuyo cárgo corre la instalación de la Escuela de Artes y Oficios creada en esta Ciudad, bajo la presidencia del que lo es de la Junta, Don Ricardo Rodriguez Gamba; Alcalde de esta Ciudad.

Por el Señor Presidente se expuso, el que creia llegado el momento de que la Junta, despues de los trabajos privados que se habian realizado, se constituyera oficialmente, y diera comienzo á los trabajos, entre los cuales, consideraba como el primordial, el alquiler de local adecuado.

Reconocido así por los Señores presentes, acto seguido el Señor Presidente dió posesión á los Señores nombrados, de sus respectivos cargos, quedando constituida la Junta Organizadora, en la forma que sigue.

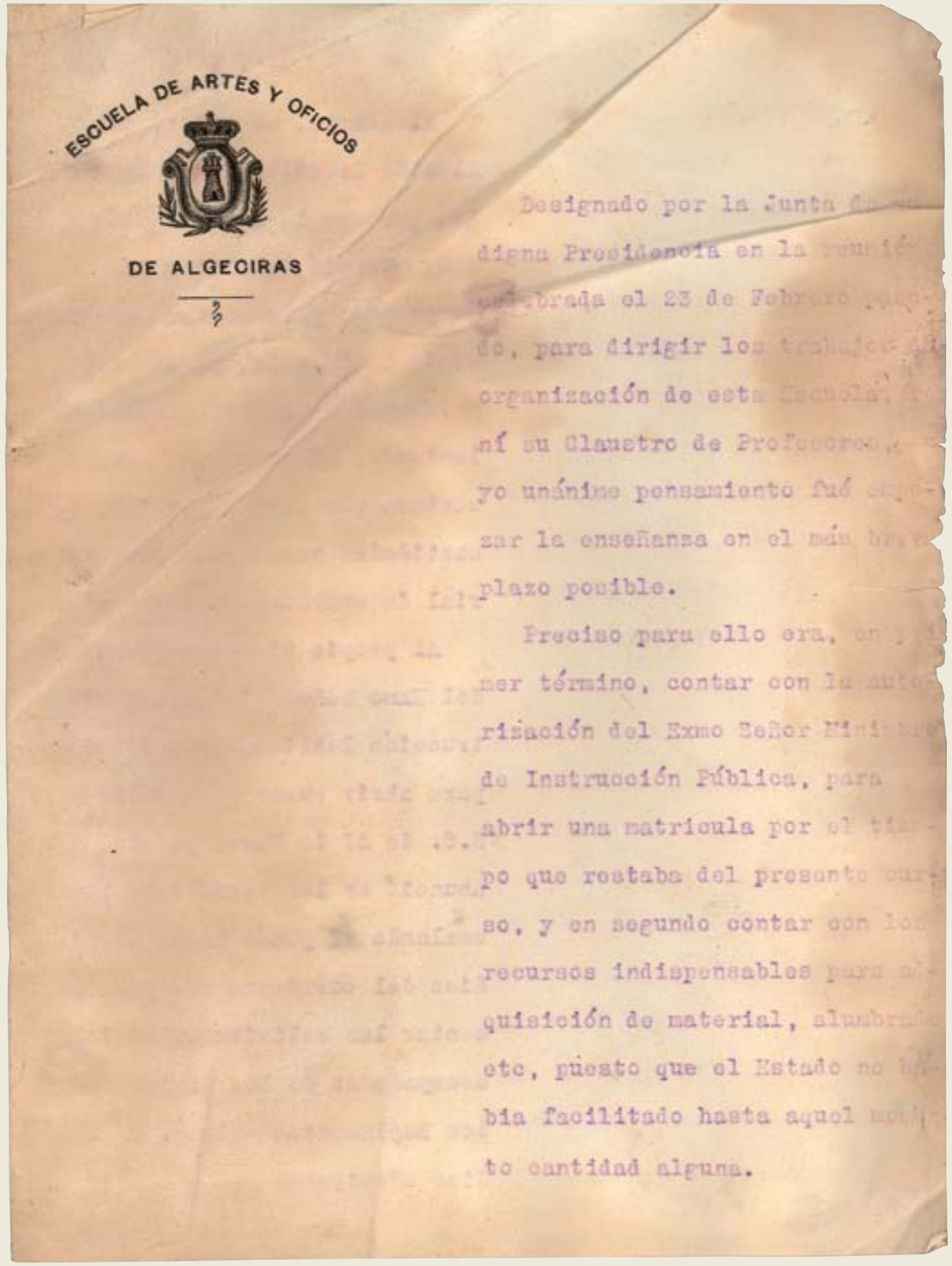
Presidente.
Don Ricardo Rodriguez Gamba.
Director interino de la Escuela.
Don Luis León Apalategui.
Vocales.
Don Plácido Santos Lavié.
„ Emilio Santacana Messayas.
„ Antonio Bonany Vargas Machuca.
„ José Jimenez Prieto.
„ Buenaventura Morón Gonzalez.
„ José Zurita Gomez.
„ Pedro Mónaco de Torres.
„ José Bianchi Santacana.
„ Juan Furest y Pons.

La primera sede de la Escuela estuvo en el Secano, por un alquiler mensual de 75 pesetas.

públicas o privadas, fotografías, etc.). En el caso de la Escuela de Arte, habría que acudir al bloque 3: Servicios, y dentro de los distintos servicios municipales a Educación, que tiene asignado el número 8 de nuestra clasificación. En este apartado iríamos entonces a la sección "Centros Educativos", y de entre ellos al apartado "Escuela de Artes y Oficios". Al llegar aquí tenemos divididos los documentos entre 1. "expedientes", caja 108, y 2. "registros", caja 84.

Aparte de esto, existe en la sección de Juntas Locales de Educación, en la caja 84, una copia del acta de constitución de la Junta Organizadora de la Escuela de Artes y Oficios, con fecha 20 de febrero de 1911 a las 9 de la noche, que como ya apuntamos, bajo la presidencia del alcalde Ricardo Rodríguez Gamba, estaba también compuesta por los siguientes señores: Luis León Apalategui, director interino de la escuela, y los vocales: don Plácido Santos Lavié, don Emilio Santacana Mensayas, don Antonio Bonany Vargas-Machuca, don José Jiménez-Prieto, don Buenaventura Morón González, don José Zurita Gómez, don Pedro Mónaco de Torres, don José Bianchi Santacana y don Juan Furest y Pons. La siguiente reunión de esta Junta Organizadora fue el 23 de febrero de 1911. Entre otros asuntos se hace mención que la primera sede de la escuela estuvo en el Secano, en una casa propiedad del señor Caset, por un alquiler mensual de 75 pesetas, formalizándose el contrato de arrendamiento para primeros de marzo siguiente.

Leyendo y observando los documentos, en el expediente de 1911 aparece una carta del primer director del centro don Luis León Apalategui, que era interino, relatando los pasos que se estaban dando para que la escuela comenzara a funcionar lo antes posible, así como de la situación en que se encontraba. Como no llegaban los esperados fondos del Estado, el alcalde de Algeciras Rodríguez Gamba ofreció, según palabras del director, "facilitar cuanto fuera preciso para montar modestamente la Escuela, ya en muebles y efectos de escritorio, como adelantando, mientras la Escuela no contara con fondos propios". También se da cuenta de que los alumnos matriculados era 53 y que la primera clase se llevó a efecto "en la noche de hoy (17 de abril de 1911) de siete a ocho las orales y de ocho a diez las de Dibujo".


ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS

DE ALGECIRAS

Designado por la Junta
digna Presidencia en la
celebrada el 23 de Febrero
do, para dirigir los
organización de esta
ní su Claustro de Profesores
yo unánime pensamiento fué
zar la enseñanza en el más
plazo posible.

Preciso para ello era,
mer término, contar con la
rización del Exmo Señor
de Instrucción Pública, para
abrir una matricula por el
po que restaba del presente
so, y en segundo contar con
recursos indispensables para
quisición de material, alumbrado
etc, puesto que el Estado no
bia facilitado hasta aquel
to cantidad alguna.

Escrito mediante el cual el claustro de profesores solicitaba la autorización para abrir la matrícula y ponía en conocimiento de las autoridades las carencias materiales de la escuela.



Escuela de Artes y Oficios Artísticos
de
ALGECIRAS

Núm. 88

Excmo Sr.-

Tengo el honor de remitir a V.E. la adjunta nomina con la distribución dada a la cantidad donada por ese Excmo Ayuntamiento de en Presidencia, para premiar a los alumnos de esta Centro, que la han obtenido mediante oposiciones en el pasado curso de 1936-37.-

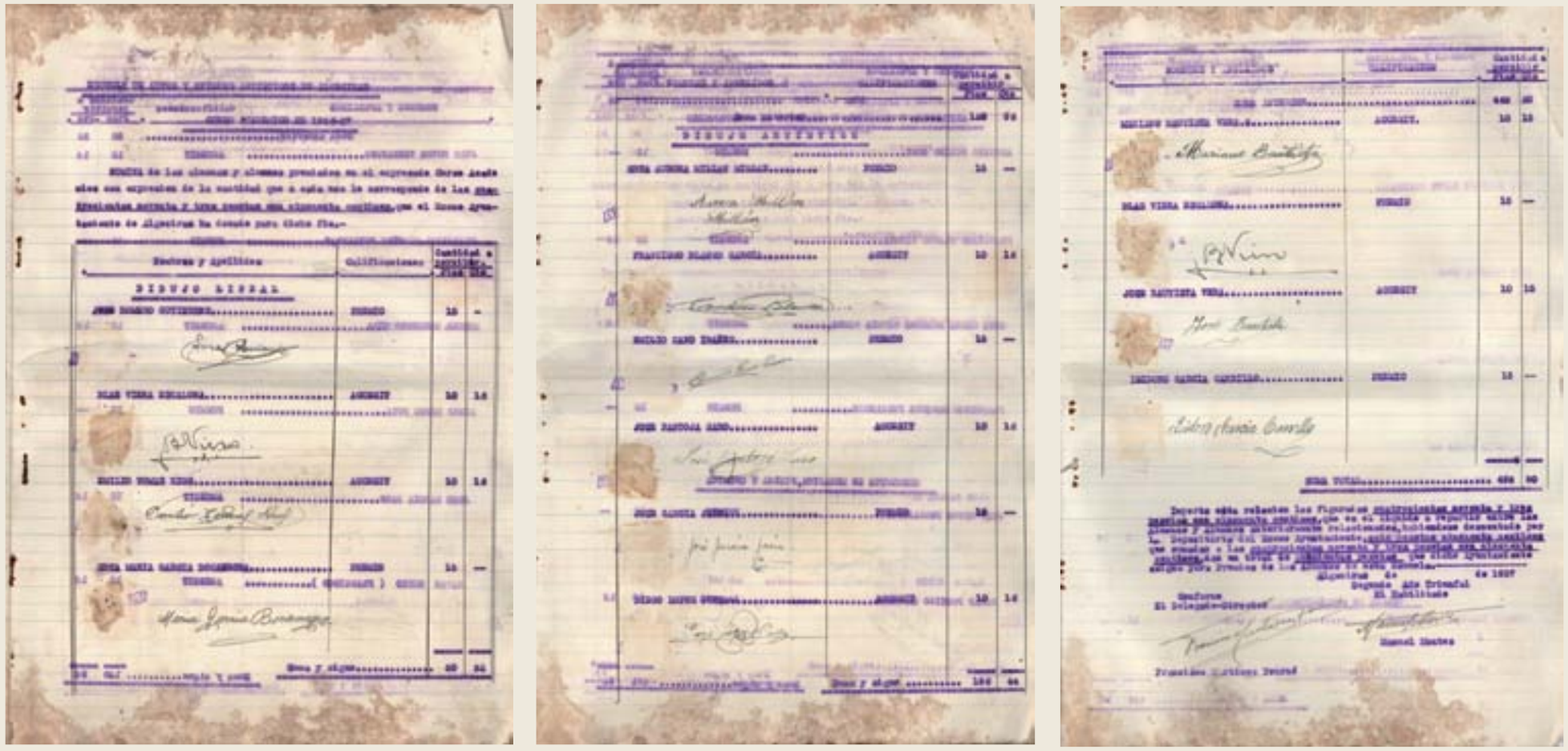
Al propio tiempo cúmplame un deber expresar a esa Corporación el agradecimiento por dicha donativo, que en beneficio de la enseñanza y esta Ciudad hace, siempre celosa de contribuir a la cultura y procurar los esfuerzos de estas modestas alumnos.-

Dios guarde a V.E. muchos años
Algeciras 10 de Diciembre de 1937
Segunda Año Triunfal
El Delegado-Director

Fdo. Francisco Martínez Tourné

Excmo Sr. Alcalde Presidente de la Comisión Gestora del Excmo Ayuntamiento de esta Ciudad.-

Carta de agradecimiento del Delegado-Director Francisco Martínez Tourné al Ayuntamiento de Algeciras.



Varias hojas de la nómina de alumnos premiados por el Ayuntamiento en el curso académico 1936-1937.

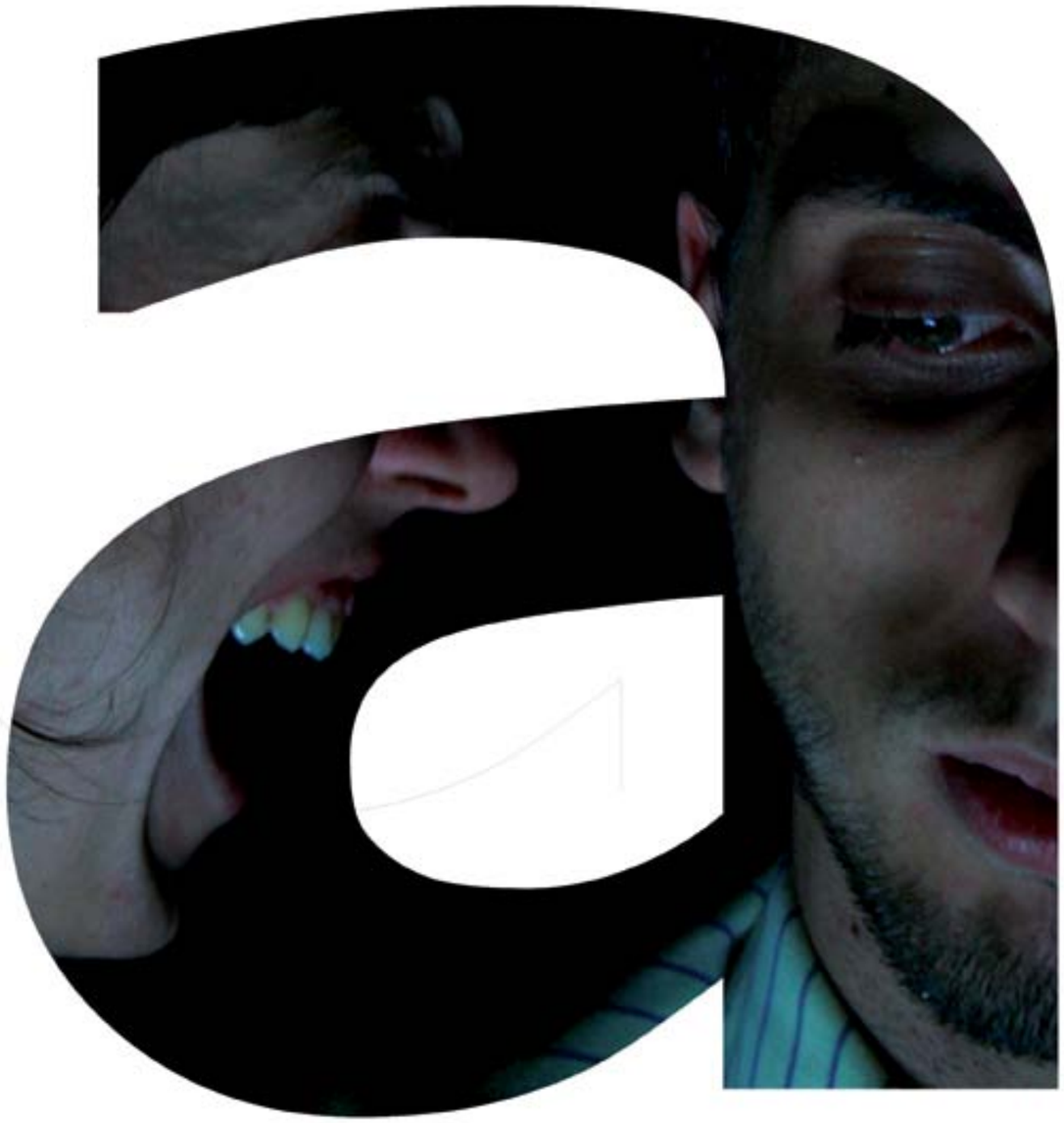
Gracias a la Escuela pudieron tener una oportunidad para formarse e incluso expresarse de forma artística.

Por último, quiero referirme a la documentación guardada en "registro", que concretamente contiene la "nómina de alumnos premiados", años 1936-1937. Se trata de una relación de alumnos, chicos y chicas, que en el curso académico 1936-1937, fueron merecedores de unos premios en metálico cuyas cantidades fueron obsequiadas por el Ayuntamiento. En total fueron 493 pesetas con 50 céntimos, a repartir entre 40 alumnos entre premio y accésit. El premio era de 15 pesetas y el accésit de 10 pesetas y 16 céntimos. Las modalidades eran: dibujo lineal, dibujo artístico, aritmética y geometría y elementos de construcción; gramática y caligrafía; elementos de mecánica, física y química; modelado y, por último, taller de metalistería. Habrá quien se acuerde todavía de alguno de estos niños del año 1937, entre ellos recordaré alguno de sus nombres: Blas Viera Escalona, José García Jaén, Aurora Millán Millán, Emilio Cano Ibáñez, José Pantojo Laso, Augusto Pulido Sodi, Dolores García Gamba, Isabel Benítez Aranega, Mercedes López Ramírez, Ana Raffo Gómez, María Ocaña Barragán, Antonio Ordóñez Fuillerat, José Bautista Vera, etc. De entre todos ellos, yo me acuerdo de mi tío abuelo José Pantojo Laso, que obtuvo un accésit en dibujo artístico, a pesar del esfuerzo personal que suponía para él, siendo sordo, asistir a una clase convencional, teniendo en cuenta la carencia de medios educativos especiales para personas sordas de la época. El dibujo, en este caso, servía como medio de expresión de su mundo interior.

Por tanto, para concluir esta breve reseña, la Escuela de Arte de Algeciras nació por el empeño de una serie de personas, sensibles a las enseñanzas artísticas y que a la vez sirvieran de preparación a ciertos oficios. A pesar de las dificultades con las que ya nació la Escuela, el empeño de su comunidad educativa ha sido un importante sostén para que siguiera adelante. Su aulas han acogido desde siempre a alumnos un tanto particulares, desde trabajadores en busca de cualificación, mujeres a las que se les vetaba en otro tipo de enseñanzas y personas con algún grado de discapacidad, que gracias a la Escuela pudieron tener una oportunidad para formarse e incluso expresarse de forma artística. Mi admiración por el trabajo que se realiza en esta Escuela por parte de los profesores, los alumnos y del personal. Sirvan estas líneas de homenaje hacia vosotros.

COEDUCACIÓN

La implantación del Plan de Igualdad para este curso, ha supuesto que desde la EA de Algeciras, se comience a pensar en coeducación. Una de las labores del profesorado es que el alumnado entienda la importancia de los valores comunes y aprenda aptitudes morales y cívicas, es una de las labores del profesorado. Para ello, el Departamento de Fotografía de la Escuela de Artes Mateo Inurria y la EA de Algeciras, en coordinación con los responsables en materia de Coeducación y Género, propusieron al alumnado distintas intervenciones artísticas para dos fechas señaladas: Día Internacional contra la Violencia por razón de Género y el Día Internacional de la Mujer. La calidad de las ideas, fue la razón para materializarlo, haciéndolo visible al resto de la comunidad educativa, entre los diferentes espacios de ambos centros.



Zoraida Manzanares
Fotografía Artística

TEXTO / **Diego Martín Fernández** / Departamento de Coeducación
DISEÑO / **Vanesa Román Trujillo** / Gráfica Publicitaria

1 Mendía Echeverría
Fotografía Artística
2 Sonia Mateo
Fotografía Artística
3/4 Santiago, Sergio, Marta Sánchez García, Paloma Almagro
Gráfica Publicitaria


1


2



3



4

Marta Castro
Fotografía Artística



MEDALLA DE ORO

La Escuela de Arte de Algeciras recibe la Medalla de Oro de la Ciudad



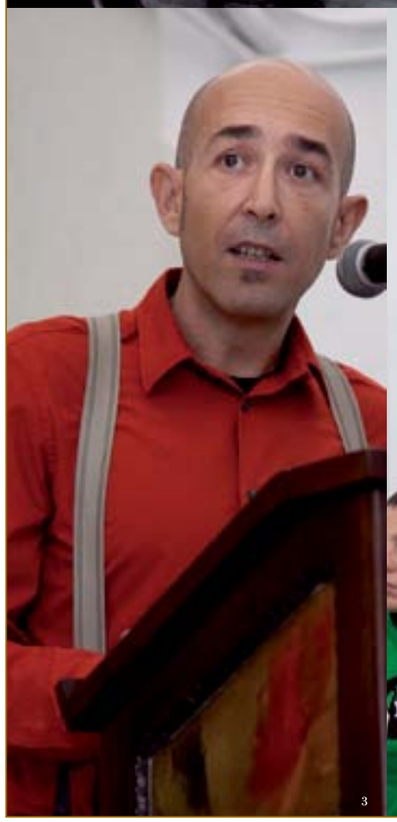
TEXTOS / **Zoraida Martín Gómez** / Profesora de Lengua Castellana y Literatura



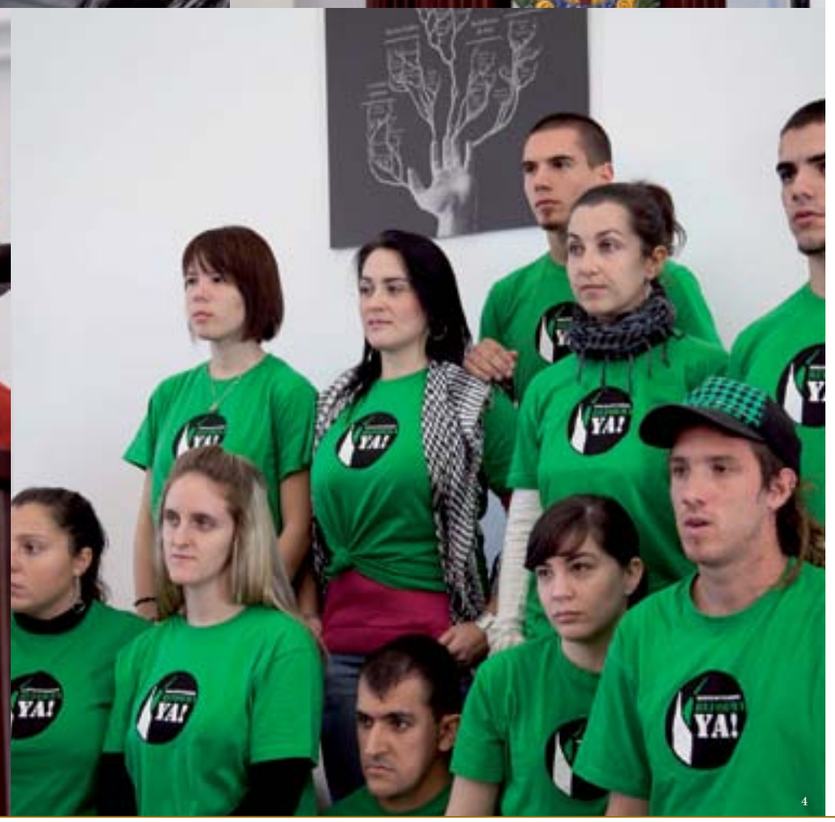
1



2



3



4

‹‹ página 22

El director del centro Jaime Coriat recibe la medalla de oro de la ciudad de Algeciras, de manos del alcalde Diego Sánchez Rull y de la delegada de Cultura, Inmaculada Nieto.

‹ página anterior

1. La bailaora Mercedes Alcalá.
2. Fernando Garrido Gutiérrez, arquitecto del edificio.
3. El jefe de estudios de la Escuela, José Antonio Pérez Sequeiros.
4. Alumnos y alumnas portando camisetas reivindicativas.

Con este breve reportaje queremos recordar aquel día tan especial y emblemático para nuestra Escuela, en que fue distinguida con la Medalla de Oro de la Ciudad en reconocimiento a su extraordinaria labor en el mundo artístico y cultural de la sociedad del Campo de Gibraltar. La concesión de la Medalla de Oro supuso el colofón a un año en el que se conmemoraba el primer centenario de la creación de la Escuela de Arte de Algeciras, motivo por el cual la ciudad le dedicó también la Feria Real.

A pesar de que la Junta de Gobierno, en su primera sesión del año, aprobó la concesión de la Medalla de Oro a la Escuela de Arte, no fue hasta el día 19 de noviembre del pasado año cuando tuvo lugar la entrega de la Medalla en el salón de actos de la propia Escuela.

Fue un evento plagado de emoción, de recuerdos, de agradecimientos, pero también hubo una profunda reivindicación sobre la necesidad de rehabilitar el edificio que está catalogado como Bien de interés cultural. El acto fue presenciado por decenas de personas que de una u otra forma se sienten muy vinculadas a la Escuela, este público, comprometido y solidarizado con la problemática que atraviesa el centro, llenó de aplausos entusiastas cada una de las intervenciones.

La apertura del acto estuvo a cargo del arquitecto que diseñó el edificio actual de nuestra Escuela, Fernando Garrido Gutiérrez, que en su discurso elogió la defensa que el pueblo algecireño ha realizado en los últimos tiempos por la restauración de "su niña predilecta", sin duda, uno de los símbolos más emblemáticos de Algeciras.

En representación de la comunidad educativa de la Escuela, el director, Jaime Coriat, agradeció dicho reconocimiento y recordó a los más de cien docentes y miles de alumnos que han pasado por este centro haciendo un especial homenaje "a todos aquellos que ahora no están pero que dedicaron parte de su vida a nuestra querida Escuela". Por su parte, el jefe de estudios, José Antonio Pérez Sequeiros, reivindicó para esta institución la pronta rehabilitación de sus instalaciones, recordó la calidad de sus aportaciones y su contribución a la formación de profesionales a lo largo de su siglo de existencia y, recalcó la importancia de la inmediata puesta en funcionamiento del Instituto de Enseñanzas Artísticas Superiores, reclamando finalmente un compromiso firme por parte de la clase política.

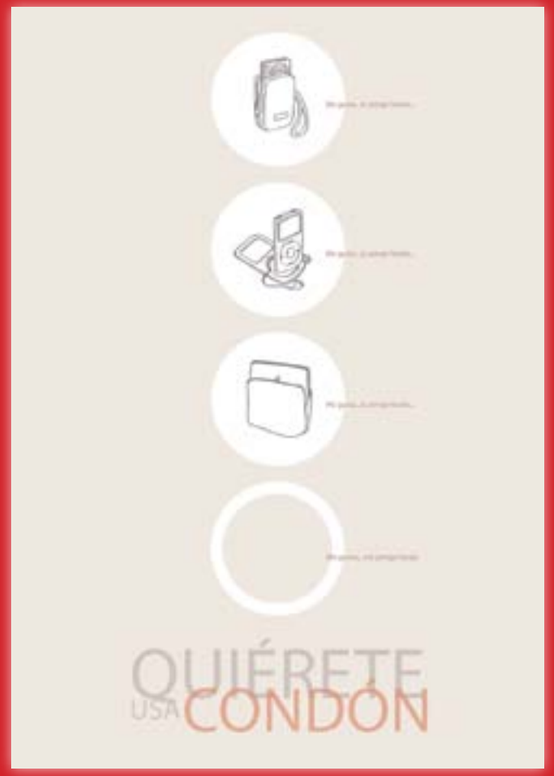
En su intervención la delegada de Cultura, Inmaculada Nieto, reiteró de nuevo el apoyo municipal, y el alcalde, Diego Sánchez Rull, afirmó que la entrega de la Medalla había supuesto "la mayor satisfacción desde que tomé posesión de mi cargo".

El cierre de la entrega de la Medalla lo realizó la bailaora Mercedes Alcalá que interpretó con maestría tres piezas excepcionales. Finalizado el acto, muchos de los alumnos que portaban una camiseta reivindicativa cuyo lema era "Reforma ya" posaron y fueron fotografiados junto a las autoridades.



El día 1 de diciembre de cada año, se dedica a dar a conocer la epidemia de sida global causada por la extensión de la enfermedad que causa el contagio por el virus del VIH. Este día fue elegido debido a que el primer caso de sida fue diagnosticado tal día como hoy en 1981. Desde entonces, el sida ha matado a más de 25 millones de personas en todo el mundo, haciéndola una de las epidemias más destructivas de la historia. Además de las ceremonias para recordar a las personas fallecidas víctimas del VIH-SIDA que se celebran en este día, es muy importante la labor de la educación para la prevención del contagio de esta enfermedad y para la superación de la marginación que provoca. En este sentido la Escuela de Arte de Algeciras en colaboración con el Comité Antisida del Campo de Gibraltar presenta la tercera edición del concurso exposición con el lema "Frente a la nueva realidad del VIH-SIDA; Rompe tus prejuicios". Esta edición ha pretendido seguir el buen trabajo realizado por el profesorado y el alumnado de la Escuela de Arte en ediciones anteriores, y puedo afirmar que se han superado nuestras expectativas debido a la implicación y sensibilidad que el profesorado y el alumnado ha demostrado hacia la realidad que envuelve esta enfermedad. En esta tercera edición del concurso exposición se han seleccionado más de 30 carteles y fotografías, más de 20 piezas audiovisuales, y 13 instalaciones, trabajos que han demostrado la gran calidad artística de las obras presentadas. Además en la exposición se pueden ver también las dos obras que han sido premiadas en el concurso de la Consejería de Salud de la Junta de Andalucía: "Protégete, usa condón". Lo que demuestra el gran nivel artístico de nuestro alumnado.

TEXTO / **Fco. Javier Torres Manzano** / Jefe del departamento de Promoción Artística y Extensión Cultural
DISEÑO E IMAGEN / **Carolina Santos Floriano & Fco. Javier Pérez Plata** / Gráfica Publicitaria





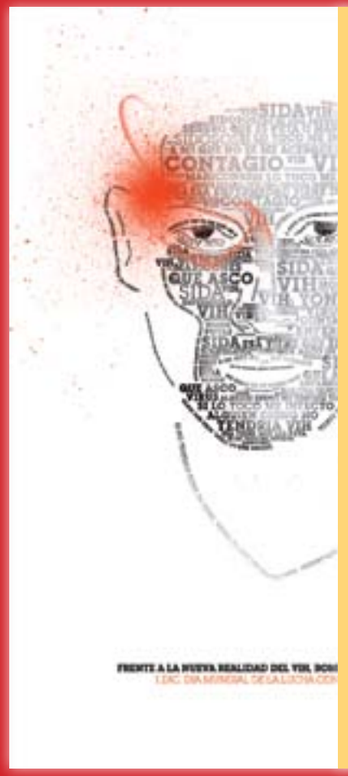
1. Albert Ramón Mulet. Tercer premio Consejería de Salud Pública de la Junta de Andalucía.

2. David Molina Godino. Seleccionado.

3. Félix Caballero Nieto. Seleccionado.

4. Fco. Javier Pérez Plata. Seleccionado.





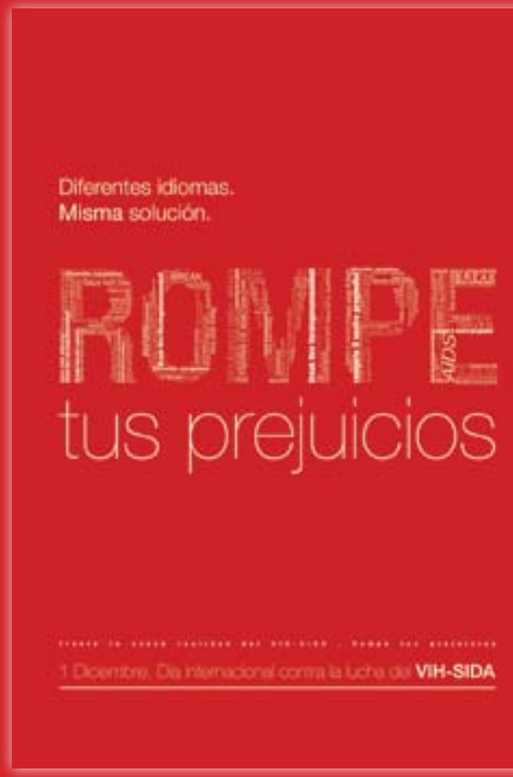




5. Isabel Hoyos. Primer premio del Comité Antisida del Campo de Gibraltar, modalidad vídeo.

6. Adán Rosano García. Seleccionado.

7. Sergio Díaz Tébar. Primer premio del Comité Antisida del Campo de Gibraltar, modalidad cartel.



DIEZ AÑOS DE COLABORACIÓN

FUNDACIÓN
MUNICIPAL
DE CULTURA
"JOSÉ LUIS CANO"
Y ESCUELA
DE ARTE
DE ALGECIRAS

Hace ya diez años que los alumnos del ciclo de Decoración Cerámica de la Escuela de Arte de Algeciras realizan prácticas laborales en el Gabinete de Arqueología y Restauración, gracias a los convenios firmados entre la Escuela y la Fundación Municipal de Cultura "José Luis Cano" del ayuntamiento de Algeciras.

TEXTO / **Yolanda Oliva Cózar** / Restauradora Municipal de Algeciras



Trabajos de restauración en el mural realizado por Ramos Zambrana.



Recuperación del mural cerámico del pintor alemán Helmut Siesser.



"EL ALUMNADO HA TENIDO LA POSIBILIDAD DE APRENDER UNA NUEVA DISCIPLINA, LA RESTAURACIÓN."

Desde el año 2000, la Fundación Municipal de Cultura "José Luis Cano" y la Escuela de Arte de Algeciras firman anualmente un convenio de prácticas destinado a los alumnos de los ciclos de formación de modelado-vaciado y decoración cerámica. El objetivo del mismo es provocar un acercamiento de los alumnos a los métodos y técnicas de la conservación y restauración de los bienes del Patrimonio Cultural de Algeciras y facilitar su integración en el mundo laboral. Los trabajos se realizan en el Gabinete de Arqueología y Restauración que ha venido desempeñando durante estos últimos diez años una función docente en esta materia.

Esta colaboración entre instituciones ha ofrecido al alumnado la posibilidad de aprender una nueva disciplina –la restauración– dentro del mundo de la cerámica, desconocida para ellos que, a su vez, les aporta un enfoque diferente a sus conocimientos como futuros técnicos en decoración cerámica. Aunque la cerámica es el denominador común de ambos ámbitos –ciclo formativo de decoración cerámica y restauración–, la forma en la que es estudiada, investigada y tratada es diferente en cada uno de ellos. Mientras que en el primero, los estudios van encaminados a la creación e interpretación de objetos artísticos mediante la recuperación de técnicas tradicionales del patrimonio andaluz, en el segundo el cometido es proteger, conservar, restaurar y difundir un legado cultural del pasado que como meros intermediarios debemos transmitir a futuras generaciones.

De este modo, su participación les ofrece la posibilidad de ver y manipular, de manera más detallada, piezas originales de época romana, medieval y contemporánea, que se encuentran fuera de su alcance y que, normalmente, sólo pueden ser observadas a través del cristal de una vitrina en una exposición permanente o temporal. También les da la oportunidad de intervenir en la extracción de objetos en una excavación arqueológica y en el proceso de conservación y restauración al que el material es sometido desde su hallazgo hasta su puesta en valor. De manera general, las actuaciones en las que el alumno participa son: extracción de la pieza, registro, inventario, procesado del material, siglado, dibujo, eliminación de concreciones, levantamiento de la pieza, reintegración volumétrica, reintegración pictórica y protección.

También el alumno ha podido disfrutar de las visitas guiadas a los distintos puntos de interés patrimonial de nuestra ciudad, como son el Parque Arqueológico de las Murallas Medievales de la Avd. Blas Infante, el Parque del Centenario en la Punta de San García, el Museo Municipal e incluso las excavaciones que estaban en ejecución en ese momento.

Son muchos los proyectos en los que los estudiantes han participado, siempre con resultados muy satisfactorios. El planteamiento anual de cada curso se ha adaptado a los trabajos que en ese momento se llevaban a cabo en el Gabinete, siempre llevando una metodología de trabajo donde la teoría y la práctica sobre materiales cerámicos se complementaran.

Limpieza y consolidación del mural realizado por Regla Gallego.



El alumnado de la Escuela, haciendo prácticas en el gabinete de restauración.



"SON MUCHOS LOS PROYECTOS EN LOS QUE HAN PARTICIPADO, CON RESULTADOS MUY SATISFACTORIOS."

Entre los proyectos más relevantes e instructivos donde ha participado el ciclo formativo, se encuentra la restauración de una parte de la colección de loza española perteneciente al legado de Luis Carlos Gutiérrez Alonso, que abarca desde el siglo XV al siglo XX, y que forma parte de los fondos municipales. Se trata de una colección procedente de distintos centros productores peninsulares como son los de Talavera de la Reina, Puente del Arzobispo, Alcora, La Cartuja, Manises, Paterna, Onda, etc.

Otro proyecto ha sido la recuperación del conjunto mural que el ilustre pintor alemán Helmut Siesser regaló a la ciudad de Algeciras en el año 1972. Se trata de una obra compuesta por distintos tipos de materiales, como son el cristal, las teselas y el hierro. En este proyecto a diferencia de otros años, las prácticas se han llevado a cabo en el exterior y utilizando procedimientos de restauración distintos a los que anteriormente se habían seguido: eliminación de piezas deterioradas; relleno y resane de oquedades, fisuras y grietas; limpieza; reintegración volumétrica y enrasado de la superficie.

Como ya se ha comentado anteriormente uno de los objetivos de estas prácticas de empresa es la inserción del alumno en el mundo laboral. Buen ejemplo de ello fue la contratación de uno de los estudiantes que había destacado en las prácticas del año 2003 como ayudante de restauración, en el proyecto de extracción de un horno medieval en la calle Alférez Villalta Medina. La intervención del alumno consistió en la consolidación y protección del horno para su futura extracción. Otro ejemplo, en este caso no remunerado, fue el de la participación de otras dos alumnas que sobresalieron en el curso de 2008, en la restauración de dos pinturas murales de Ramos Zambrana y Regla Gallego que se encuentran sobre los muros del Colegio General Castaños, en la calle Juan XXIII.

Me gustaría destacar el entusiasmo y el empeño por conocer y aprender nuevas disciplinas que el alumnado ha puesto en cada proyecto que hemos llevado a cabo durante estos diez años de colaboración. También resaltar la labor, la profesionalidad y el interés de los profesores que propusieron esta iniciativa: Dª. Inés Ortiz, D. Carlos Alonso y Dª Irene Salvo. Los tres han luchado por continuar este gran proyecto conjunto que ambas instituciones llevan a cabo. En el caso de Irene, aunque ya no ejerce la docencia, con su saber continúa dándonos su apoyo y asesoramiento en muchas de las intervenciones que ejecutamos en el Gabinete.

EL OJO TÉCNICO

TEXTO / **Luis Sánchez Maraia** / Profesor de Diseño Gráfico
DISEÑO / **Albert Ramón Mulet** / Gráfica Publicitaria

Una de las cualidades más relevantes de la mirada es su capacidad de contemplar el entorno mediante distintos puntos de vista. Desde su origen, las artes han plasmado a través de diferentes estilos gráficos, esas visiones subjetivas que del mundo han tenido los individuos, las épocas y las culturas.

Con el desarrollo tecnológico surge la necesidad de un nuevo estilo que se adecúe a las nuevas ideas, el estilo técnico, que trata de representar con la mayor claridad posible los aspectos estructurales y funcionales de los objetos. Esta nueva mirada, que trata de ser objetiva, es la responsable de una nueva estética en la que la belleza de la imagen y los productos se ponen al servicio de su función.

En estas ilustraciones nuestros futuros profesionales del diseño gráfico se enfrentan al reto de contemplar una de las máquinas más emblemáticas de la modernidad, el automóvil, desde el punto de vista técnico y representarlo mediante dos recursos plásticos con posibilidades expresivas muy distintas: la acuarela y el dibujo vectorial. Además de este ejercicio de estilo, se propuso a los estudiantes extraer de sólo dos colores la mayor gama cromática posible. Así se han realizado cada una de las imágenes, obteniéndose en algunos casos una variedad de colores extraordinariamente amplia gracias a un inteligente uso de las diferentes técnicas, tradicionales y digitales.

Con los espectaculares resultados de muchos de los ejercicios, sumados a su gran habilidad, estos alumnos y alumnas nos muestran las posibilidades que tiene el arte para hacer surgir la belleza a partir de la mirada más fría.

1 / **Cristina Troyano Ayala** / Gráfica Publicitaria
2 / **Alicia Sánchez Afanador** / Gráfica Publicitaria
3 / **Patricia Oliva Galiano** / Gráfica Publicitaria
4 / **Eduardo Viñas Jiménez** / Gráfica Publicitaria
5 / **Marta Sánchez García** / Gráfica Publicitaria
6 / **Serena Falli** / Gráfica Publicitaria



1



2



3



4



5



6



TÉCNICA DEL COLLAGRAPH

Taller de Grabado

La técnica del collagraph, o colagrafía, es fundamentalmente una técnica aditiva de grabado. Consiste en realizar un collage como medio para conseguir una estampación, para esto se utiliza una matriz que puede estar realizada sobre un soporte de materiales diversos (cartón, metal, plástico o madera). Hay que tener en cuenta las propiedades de los materiales que se coloquen sobre el soporte, ya que sus cualidades superficiales y texturales serán las que aparezcan en la estampa cuando procedamos a su entintado y estampación.

Los procedimientos para realizar un collagraph son muy variados. El soporte debe ser resistente e impermeable, por lo tanto cuando se utiliza cartón (el soporte más habitual) habrá que impermeabilizar la superficie aplicando goma laca, gesso o tapaporos. La superficie debe estar preparada para que no se despegue nada y endurecida para que resista la presión del tórculo.

La construcción de la plancha es un proceso muy libre que aprovecha la posibilidad de integrar múltiples elementos en la elaboración de las matrices. Esta diversidad de materiales dota a la obra de una gran frescura y espontaneidad, que la entronca claramente con el arte contemporáneo. La utilización de los diferentes materiales empleados hace que, en cierto modo, sea un procedimiento sostenible desde el punto de vista del medio ambiente ya que nos permite el uso del material reciclado.❂

TEXTO / **Juan Carlos Pardo González** / Profesor de Dibujo
DISEÑO / **Vanesa Román Trujillo** / Gráfica Publicitaria

Altea Carpena
Bachillerato Artístico



Altea Carpena
Bachillerato Artístico



Marina Durán
Bachillerato Artístico



Rocío Sogas
Bachillerato Artístico



Kaorí Hotta
Bachillerato Artístico



Todo está pixelado

TEXTO / **Luis Sánchez Maraia** / Profesor de Diseño Gráfico
DISEÑO / **Adán Rosano García** / Gráfica Publicitaria

El píxel, ese cuadrado pequeñito que parece anunciar el futuro, se ha colado en nuestra vida cotidiana con gran facilidad, de manera casi imperceptible. Seguramente ha sido gracias a la televisión digital y la popularización de la fotografía digital el que términos como "megapíxel" o "pixelado" se empleen con naturalidad en las conversaciones más triviales.

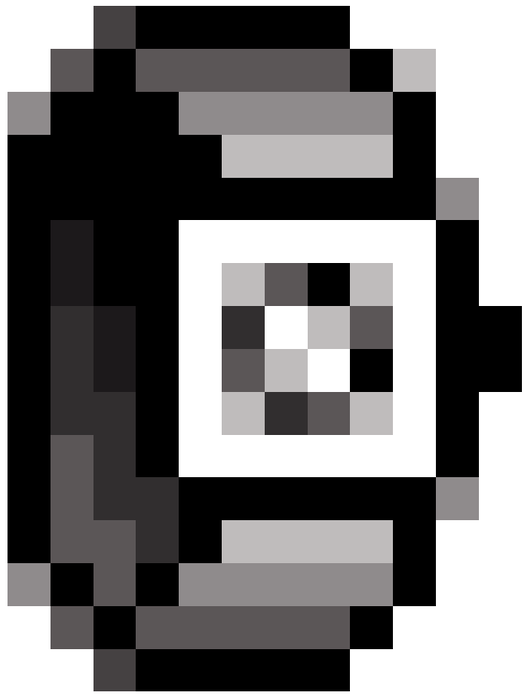
De igual modo la expansión de los videojuegos y las interfaces gráficas –empleadas tanto en los ordenadores personales y móviles inteligentes como en los frigoríficos de última generación– ha propiciado la familiarización de los usuarios con los iconos e ilustraciones para pantalla realizadas con muy pocos píxeles. Este proceso se ha producido con extraordinaria rapidez, teniendo en cuenta que han pasado poco más de treinta años desde que Susan Kare nos deleitara con sus magistrales iconos, diseñados para el primer sistema operativo de Apple.

Las pequeñas imágenes pixeladas suponen un extraordinario reto, ya que no sólo han de construirse con escasísimos recursos gráficos, sino que exigen un extraordinario rigor para que a su diminuto tamaño de visualización final, los usuarios puedan reconocerlos con facilidad.

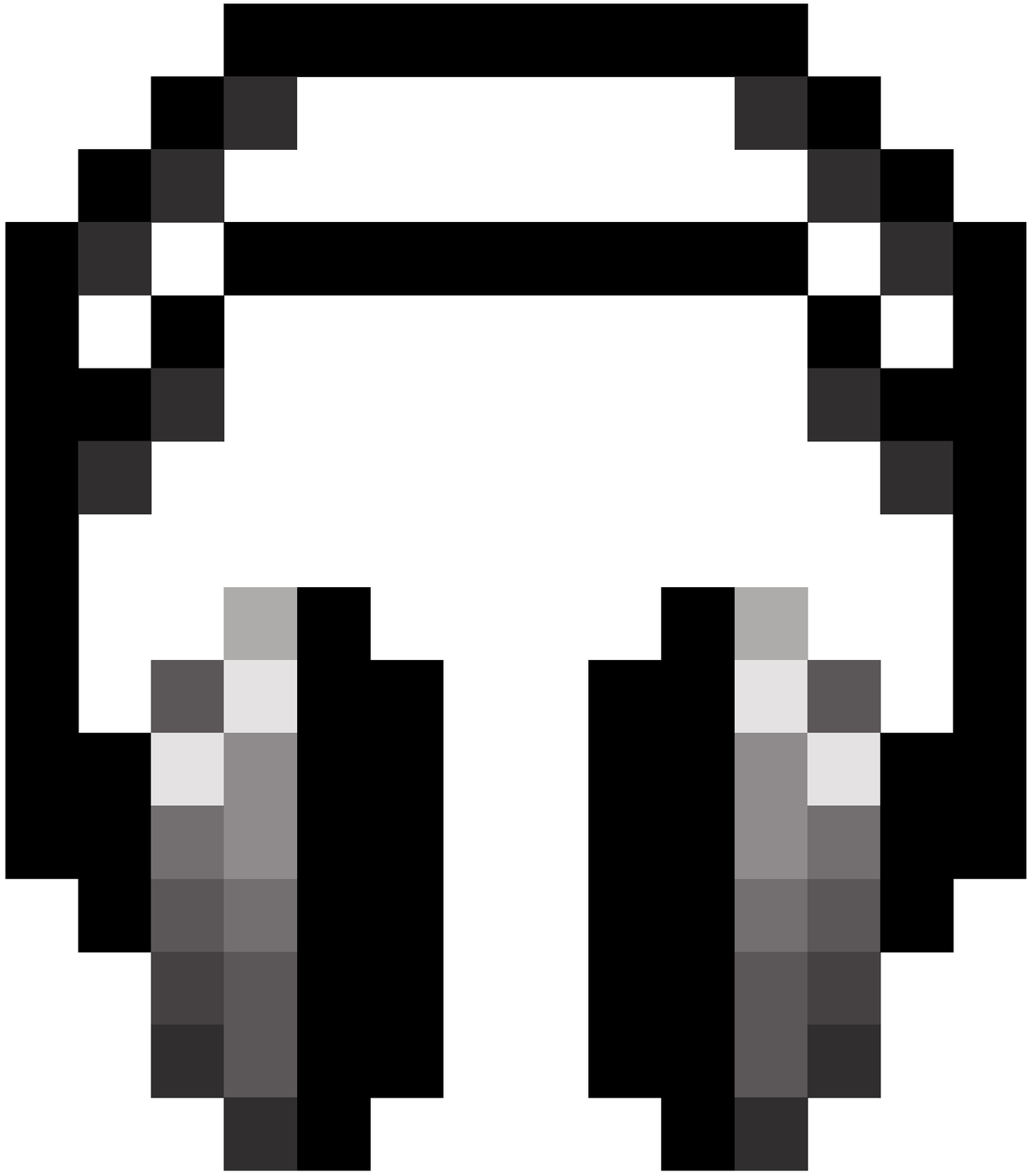
Desde el célebre bigote de Mario Bros. –la demostración palpable de que sólo dos píxeles pueden definir una personalidad– hasta el cotidiano puntero de un ordenador, los diseñadores de iconos nos muestran que, en manos de un buen artista, unos pocos cuadraditos de colores pueden contener todo un universo.



1. *Falli Serena.* **2.** *Ana Martín Díaz.* **3.** *Nazaret García Navarro.* **4.** *Cristina Troyano Ayala.* **5.** *José Luis Calvo Joya.* **6.** *Leandro Nicolás Ogresta.* **7.** *Sergio Díaz Tebar.* **8.** *Patricia Oliva Galiano.* **9.** *Alejandro Rodríguez Fernández.* **10.** *Elena Pérez Velázquez.* **11.** *David Molina Godino.* **12.** *María Ángeles Navarro Navarro.* **13.** *Carlos Jesús Rasgado Santiago.* **14.** *Marta Sánchez García.* **15.** *María Rosario Jódar Lozano.* **16.** *Simón Gallardo Fernández.*

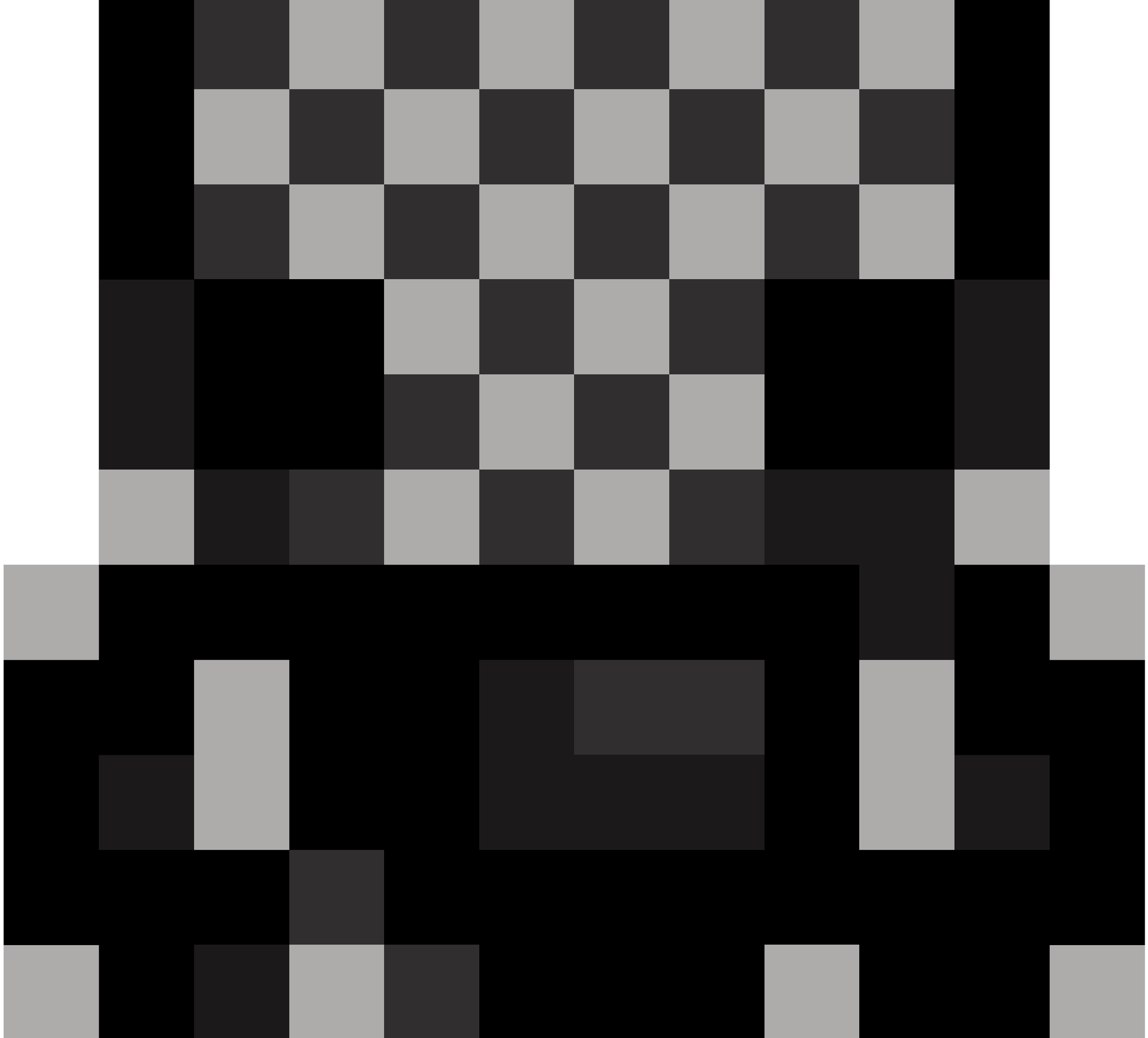


Eduardo Viñas Jiménez



Alicia Sánchez Afanador

Nazaret García Navarro



CREATIVE CUISINE
Homenaje a Bruno Munari

TEXTO / **Francisco Torres Manzano** / Profesor de Técnicas y Materiales de la Construcción
DISEÑO Y FOTOGRAFÍA / **Vanesa Román Trujillo** / Gráfica Publicitaria

No me resisto a introducir aquí la idea que tuvo Bruno Munari de comparar diseño y cocina allá por los años 80, especialmente hoy con el reconocimiento que ha alcanzado la cocina creativa como una disciplina creativa más: el cocinero aprendiz sigue las recetas al pie de la letra, pesando todos los ingredientes y fiándose de las fotos y de las indicaciones de tiempos, temperaturas y manipulaciones; con la experiencia, ese mismo cocinero se fía de su olfato, toma atajos, incorpora aportaciones personales e improvisa para evitar la monotonía y sobresalir del resto. Lo mismo un diseñador, lo mismo una empresa: es bueno al principio conocer las normas, aunque sea para poder saltárselas más adelante. El mejor chef es el que, tomando riesgos, logra alcanzar un estilo más personal en su cocina; de la misma forma la empresa excelente es la que gestiona mejor los riesgos para conseguir extraer todo el potencial que le pueda aportar el diseño.

Siguiendo con nuestra comparación entre metodología proyectual y cocina creativa, en cualquier libro de cocina se encuentran todas las indicaciones necesarias para preparar un determinado plato. Estas indicaciones pueden ser muy someras, para las personas familiarizadas con esta labor; o más pormenorizadas en las indicaciones de cada operación particular, para quienes no tienen tanta práctica. A veces, además de indicar la serie de las operaciones necesarias y su orden lógico, llegan al extremo de aconsejar incluso el tipo de recipiente más apropiado para aquel plato y el tipo de fuente de calor que conviene usar.

El método proyectual consiste simplemente en una serie de operaciones necesarias, dispuestas en un orden lógico dictado por la experiencia. Su finalidad es la de conseguir el máximo resultado con el mínimo esfuerzo.

Proyectar un arroz verde o una cazuela para cocinar dicho arroz, exige la utilización de un método que ayude a resolver el problema. Lo importante en los dos casos mencionados es que las operaciones necesarias sean hechas siguiendo el orden dictado por la experiencia. No se puede, en el caso del arroz, echar el arroz a la cazuela sin haber echado antes el agua; o bien sofreír el jamón y la cebolla después de haber cocido el arroz, o bien cocer el arroz, las cebollas, y las espinacas todo junto. El proyecto de arroz verde en este caso será un fracaso y habrá que tirarlo a la basura.

En el campo del diseño tampoco es correcto proyectar sin método, pensar de forma artística buscando enseguida una idea sin hacer previamente un estudio para documentarse sobre lo ya realizado en el campo de lo que hay que proyectar; sin saber con qué materiales construir la cosa, sin precisar bien su exacta función.

Hay personas que frente al hecho de tener que observar reglas para hacer un proyecto, se sienten bloqueadas en su creatividad. ¿En qué queda entonces la personalidad?, ¿nos estamos volviendo todos locos?, ¿todos robots?, ¿todos nivelados, todos iguales?.

El método proyectual para el diseñador no es algo absoluto y definitivo; es algo modificable si se encuentran otros valores objetivos que mejoren el proceso, y este hecho depende de la creatividad del proyectista, que al aplicar el método puede descubrir algo para mejorarlo.

Siendo como es uno de los ingredientes clave de nuestra receta de metodología proyectual, la creatividad no es privativa de esta disciplina: la creatividad es una facultad innata en las personas, que la desarrollan más o menos. Los diseñadores no tienen por qué ser creativos de entrada, pero sí han de entrenarse en el ejercicio de la creatividad porque lo que se requiere de ellos es que aporten soluciones siempre diferentes a problemas mil veces planteados: ¡Cómo es posible si no, a estas alturas, pensar en diseñar otra silla!

Por lo tanto la creatividad es ese punto de intuición y de genio que hace que un objeto bien diseñado tenga lo que a veces se denomina wow factor, es decir, lo que hace que cuando lo veamos lancemos una exclamación admirativa que resume nuestro aprecio por la solución estética y conceptual al mismo tiempo.

Por ejemplo, un objeto comercializado recientemente, y que por supuesto ha merecido un gran wow por parte del público, son las máquinas y cápsulas de café Nespresso. Dejando de lado la discusión de si la innovación de la máquina de café reside en el diseño del objeto o en el diseño del servicio que lleva solicitado, lo que nos aporta es una envolvente sumamente inteligente y bien desarrollada, tanto desde el punto de vista estético, como desde el punto de vista de la interacción/usabilidad y lo aplica a una tecnología ya existente para convertirlo en un objeto de culto, tan intensamente deseado como copiado. En nuestra sociedad opulenta, y en igualdad de condiciones, son precisamente estos resortes emocionales, que no se pueden racionalizar los que decantarán la elección del usuario. Quién podría decir hace años que se inventaría un objeto de culto relacionado con tomar café, algo que se lleva realizando en la sociedad occidental desde el descubrimiento de América.



Ramón Puyol

El diseño militante.



1. *El Izquierdista, (1936)*
Litografía.
72,6 x 52,6 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona

TEXTO / **Juan Carlos Pardo González** / Profesor de Dibujo
DISEÑO / **Adán Rosano García** / Gráfica Publicitaria

En el panorama cultural algecireño del siglo XX resulta sorprendente encontrar personajes como Ramón Puyol. Su figura resume en cierto modo los anhelos, las contribuciones, las luchas, las frustraciones y las esperanzas de toda una época. No voy a entretenerme en detalles biográficos –a pesar de que son de sumo interés–, el marco de estas páginas no permite un estudio en profundidad de su vida y obra que, obviamente, sobrepasaría con creces el límite razonable de un artículo para una revista, así que voy a concentrarme en un aspecto concreto, justamente uno que tiene especial vinculación con los estudios que se ofertan en nuestra escuela. Nos referimos a su faceta de diseñador. Puyol es, sin lugar a dudas, uno de los diseñadores gráficos más brillantes del siglo XX español. Desgraciadamente su obra no es especialmente conocida, y su figura, por otra parte, demanda un estudio en profundidad. Su caso es uno de los más flagrantes en los que la represión franquista consiguió anular a un extraordinario diseñador. Sus portadas de libros supusieron una renovación en el mundo de las artes gráficas y sus carteles forman parte de la historia gráfica de la España del siglo XX. Lamentablemente su historia como diseñador gráfico murió a la vez que las tropas nacionales se hacían con el poder.

Para los que estéis interesados en su biografía os recomiendo la magnífica página web con la que sus familiares intentan mantener viva su memoria: http://www.ramon-puyol.es/ Aunque fueron muchas sus aportaciones en el campo del diseño, yo me voy a centrar en una serie de carteles, seguramente no son los más conocidos (Puyol es el autor del famoso cartel del "No pasarán") y sin duda tampoco son los más bellos, pero reflejan muy bien un momento concreto de nuestra historia y cómo el diseñador se pone al completo servicio de una militancia política. Los carteles en cuestión son una serie de 10 litografías que Puyol realizó a finales de 1936. En ellas Puyol representa las lacras de la sociedad. Nos referimos a las lacras de una sociedad divida por la guerra civil (recordemos que están realizadas después del alzamiento de las tropas nacionales), desde la perspectiva de su militancia comunista (Puyol llegó a formar parte del órgano central del Partido Comunista de España). Esos males que minan la fuerza de la causa republicana aparecen representados por una serie de personajes en los que se mezcla la caricatura y el surrealismo y, desde el punto de vista de Puyol, se corresponden con: el izquierdista, el pesimista, el rumor, el optimista, el turista, el espía, el derrotista, el bulista, el estratega y el acaparador.

La serie litográfica, que Puyol realiza unos meses antes de cumplir los treinta años, se expuso junto a otras obras suyas en el pabellón de España de la exposición internacional de París de 1937. Los carteles tienen un formato aproximado de 68,5 x 48,5 cm. y fueron editados por la litografía Ortega de Valencia, una empresa que ha tenido un largo desarrollo en esta actividad y que alcanzó una gran popularidad por la edición de carteles taurinos en gran formato. Las litografías contaban con una dedicatoria que explicitaba la tensión del momento y el estado emocional del autor: "A mi hermano Miguel asesinado por las hordas fascistas". Efectivamente su hermano fue asesinado en los primeros momentos de la represión, cuando Algeciras tras el alzamiento pasó a formar parte del bando nacional. Su hermano aparece en el listado de represaliados en Algeciras

"Uno de los diseñadores gráficos más brillantes del siglo XX español.

durante el primer año de la guerra civil. En dicho documento se hace constar que Miguel Puyol Román era impresor y tenía 43 años. Fue fusilado muy cerca de nuestra escuela en los muros del cementerio, muy cerca también del piso donde Ramón Puyol pasó los últimos años de su vida en la barriada de San José Artesano, desde donde podía contemplar el cementerio, cuya visión le produciría las más tristes evocaciones.

2. *El Pesimista, (1936)*
Litografía.
68,5 x 48,5 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona



Pero pasemos a la serie en cuestión. El primer cartel que vamos a analizar es el del izquierdista[**1**]. Resulta curioso que el primero de los grandes males que afectan a la causa republicana sea precisamente el izquierdista, lo que a primera vista podía resultar contradictorio no lo era a los ojos del fiel militante comunista. Puyol representa una amorfa figura de cuatro brazos, dos de ellos se levantan con grandes puños cerrados y los otros dos, uno muy corto y el otro muy largo, agarran sus manos en señal de victoria. El puño cerrado originariamente significaba la unión y protección de la clase trabajadora, por lo que se convirtió en un símbolo común para todos los partidos de izquierda, desde los socialistas a los anarquistas. La cabeza de la figura lleva un gorro frigio, símbolo de la república, la cara tiene una larguísima nariz que también termina en un puño cerrado, el aspecto de comicidad del rostro se completa con puntiagudas orejas de gnomo. Creo que la cara pretende caricaturizar en cierto modo el rostro de Joaquín Mourín, que tenía una nariz bastante puntiaguda. Mourín era en ese momento el líder del POUM. El Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) fue un partido marxista fundado poco tiempo antes, en 1935. Sus militantes se definían como marxistas revolucionarios en oposición al marxismo-leninismo ortodoxo, fue un partido pues cercano al trotskismo. En origen fue una facción discrepante del Partido Comunista de España y de la Internacional Comunista (Komintern), por lo que su heterodoxia dentro del comunismo les hizo quedar marginados y enemistados con la Internacional Comunista que seguía fielmente las directrices marcadas por el estalinismo soviético. Es decir que el militante del POUM era a los ojos del disciplinado militante comunista el primer objetivo a batir.

3. *El Rumor, (1936)*
Litografía.
68,5 x 48,5 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona



La figura se completa con otra serie de aditamentos, como son los múltiples símbolos externos de izquierda que portan sus ropas: la hoz y el martillo, las estrellas de cinco puntas y las franjas de su brazo que simulan la bandera tricolor. Los símbolos no ocultan la verdadera naturaleza del personaje, que podemos observar en el centro de su cuerpo a través de un agujero: el gordo burgués capitalista que aparece cómodamente sentado en su sillón. Las piernas del personaje también tienen interés. Mientras que la derecha avanza hacia el espectador con ademán de marcha, la otra, como pierna de Dafne, se transforma en árbol, un árbol del que, para más inri, florece una rama que adopta la forma de saludo fascista. Esta contraposición entre el pie que avanza y la metamorfosis de su pie izquierdo transformado en tronco de árbol indicaba alegóricamente la actitud que tenían aquellos que, en el frente, se aferraban a la seguridad situándose en una posición retrasada en los momentos álgidos de la batalla. Es decir aquellos en un primer momento adoptaban una actitud falsamente decidida, pero que en el momento clave se echaban hacia atrás haciéndole el juego al enemigo fascista.

El cartel refleja muy bien ese momento en que para los comunistas ortodoxos, fieles a la disciplina del PCE, uno de los principales enemigos a batir eran los miembros del POUM. Esa inquina contra el POUM que se percibe en el cartel quedó demostrada fehacientemente poco después, ya que sus miembros fueron vilipendiados y perseguidos con especial saña en la zona republicana. Recordemos que el único apoyo claro a nivel militar que tenía la República procedía de la Unión Soviética, con lo que los trotskistas se convirtieron en aliados incómodos, ya que Stalin estaba completamente obsesionado con la eliminación de cualquier tipo de disidencia (real o ficticia), y sus purgas no se circunscribieron al territorio soviético, sino que se extendieron por todo el mundo.

Poco tiempo después de la realización de este cartel se produjo uno de los actos más vergonzantes y criminales acaecidos en la zona republicana. Las campañas antitrotskistas, orquestadas por agentes de Stalin a través del PCE y el PSUC, se hicieron cada vez más agresivas. Andrés Nin era el máximo dirigente del POUM al estallar la guerra civil, ya que Joaquín Mourín se había quedado aislado en Galicia, donde había triunfado el alzamiento. Nin fue detenido en Barcelona por la policía junto a otros dirigentes de su partido el 16 de junio de 1937. Agentes de la NKVD, la policía política y de seguridad soviética antecedente del KGB, habían falsificado unos documentos supuestamente incautados a una red

quintacolumnista que actuaba en Madrid, esos documentos "demostraban" la relación entre el POUM y el gobierno de Burgos. Nin fue torturado y asesinado en Alcalá de Henares por orden del general Orlov, que seguía las directrices de Stalin. Después se dio la versión oficial de que Nin fue liberado de la checa de Alcalá por miembros de la Gestapo. Esta versión fue suscrita de forma engañosa (o vergonzosa) por los máximos dirigentes de la República, a los que no les interesaba perder el apoyo de Stalin.

4. *Optimista, (1936)*
Litografía.
68,5 x 48,5 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona



El cartel del izquierdista fue uno de los que reeditó Socorro Rojo Internacional. Esta organización fue un servicio social de implantación universal que se creó en la Internacional Comunista de 1922, una especie de Cruz Roja de carácter comunista. En España empezó a desarrollarse como organización caritativa a partir de la revolución de Asturias de 1934. Fue en la guerra civil cuando más desarrollo tuvo, sus principales actividades estuvieron encaminadas a ayudar con alimentos a los niños de la zona republicana y aportar bibliotecas a los soldados. También contribuyeron creando hospitales, comprando ambulancias y diseñando distintas campañas de prevención sanitaria. El matiz político de la organización nunca dejó de estar presente, y una buena prueba de ello es que se editaran estos carteles. El cartel original del izquierdista estaba, como el resto, impreso en negro, y tan solo aparecían como textos la firma del autor y el título caligrafiado en minúscula. En esta reedición pasó a tener un congruente color rojizo y aparecía con texto. En la parte superior las siglas de la organización S. R. I. y abajo el título y la explicación en mayúsculas:

"EL IZQUIERDISTA. EL EMBOSCADO SE CUBRE DE TODOS LOS ROPAJES PARA MEJOR ASESINAR EN LA SOMBRA. ¡ANIQUILÉMOSLE SE ENCUENTRE DONDE SE ENCUENTRE!"

La segunda litografía de la serie es la del pesimista[**2**]. En la edición original, además de un error en la acentuación del título ya que escribe *pesímista*, aparece la fecha de realización, noviembre del 36, junto a la firma. El cartel que se reeditó para la serie de S. R. I. se estampó con tinta sepia. El texto que aparece en la parte de abajo dice así:

EL PESIMISTA. ¡GUERRA SIN CUARTEL AL PESIMISTA! SUS ARMAS SON EL LLEVAR EL DESALIENTO AL PUEBLO ANTIFASCISTA.

En la ilustración aparece un personaje sentado leyendo un periódico, en concreto uno llamado ECO. Es una figura en cierto modo distinta a la generalidad de la serie ya que no muestra ningún rasgo surrealista. Es una expresionista caricatura que con una mano se sujeta la cabeza mientras que con la otra sostiene el periódico. El rostro y la mano crispados traslucen el terror que le produce lo que lee. Creo que la figura, obesa y calva, hace referencia a Indalecio Prieto, dirigente del PSOE que ocupó diversos ministerios durante la segunda República. El rostro de Prieto de labios carnosos y mirada triste se prestaba a su utilización para que encarnase al pesimista. Además hay un dato que creo que refuerza esta hipótesis, Indalecio Prieto era periodista y con el tiempo llegó a ser propietario del diario El Liberal en su edición bilbaína, medio que utilizó como difusor de sus ideas políticas. Poco después de comenzar la guerra civil, Indalecio Prieto fue nombrado ministro de Marina y Guerra en el Gobierno de Largo Caballero y tras la caída del gabinete de este, después de los sucesos revolucionarios de mayo del 37, ocupa la cartera de Defensa Nacional en el gobierno presidido por Negrín. A pesar de ocupar ese ministerio, Prieto reconocía en su fuero interno que la guerra no podía ganarse sin la ayuda de las potencias democráticas. Esta actitud derrotista, que finalmente le llevó a presentar su dimisión del gobierno, debió ser conocida por los comunistas y Puyol es en ese momento un militante bien informado, no en vano él también se mueve en el mundo del periodismo. Recordemos que Puyol había colaborado con muchas publicaciones, llegando a ocupar cargos de responsabilidad en Mundo Obrero (el órgano de expresión del Partido Comunista de España) y en Frente Rojo.

Al igual que en la litografía anterior esta asimilación a un personaje real, que personalmente realizo, es muy de segunda lectura. Evidentemente la primera es mostrar con carácter crítico y mordaz esas lacras que lastran esa sociedad en guerra, mostrándonos con una estética exagerada y muy expresiva cuáles son esos males. Según esto, esos perjuicios que padece la sociedad republicana son generales. Son pues emblemas morales de lo que hay que evitar, por lo tanto no se pueden asimilar a personas concretas, pero igualmente creo que el subconsciente (o el consciente) de Puyol los tenía en cuenta.

La tercera litografía corresponde al rumor[**3**], es una de las estampas con una estética más surrealista de la serie. En ella aparece una figura de cabeza descomunal, una cabeza sin ojos ni orejas, solo bocas, muchas bocas que difunden rumores en todas direcciones. Para que estos rumores se propaguen mejor, la figura no tiene brazos sino alas, alas que también tiene en las pantorrillas a modo de un Mercurio contrahecho. La extraña figura hace su trabajo entre dos esquemáticos edificios dirigiendo los rumores a las ventanas. Esta personificación del rumor aparece desnuda, con vello púbico debajo del cual se muestra un extraño órgano sexual, aparentemente femenino en su parte superior, pero desde ahí surge el añadido de un pene. Un detalle que sin duda hace re-



5. *El Turista, (1936)*
Litografía.
68,5 x 48,5 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona

ferencia a que la propagación de rumores no tiene sexo. Este detalle se omitió en la edición para Socorro Rojo Internacional en la que este apéndice se borra, no sabemos por qué, probablemente a alguien debió parecerle un detalle de mal gusto y se eliminó. Un curioso detalle de censura (o autocensura) que no cambiaba la lectura de la imagen ya que ahora la asexualidad es total.

Teniendo en cuenta la ortodoxia comunista que se respira en su obra es curioso que adopte una estética surrealista. Hay que tener en cuenta que los surrealistas habían mantenido posiciones políticas muy próximas al anarquismo, pero en 1927 los principales miembros de este movimiento (Breton, Éluard y Aragón) se afilian al Partido Comunista Francés. A partir de ese momento muchos de los surrealistas abandonan el anarquismo para militar en las filas comunistas, pero, eso sí, en las filas del trostkysmo, ya que Trostky hablaba en sus escritos de las teorías de Freud y de Jung de donde bebían los surrealistas. Cuando Stalin tomó las riendas del Partido, los surrealistas se convirtieron en sospechosos. De hecho durante los años 30, los comunistas ortodoxos criticaron y aislaron a los surrealistas y el realismo socialista se toma como modelo de comunicación con el proletariado. El movimiento surrealista siempre resultó sospechoso a los ojos comunistas. Había una fractura entre el movimiento surrealista y el proletariado como recoge otro ilustre algecireño, José Luis Cano, que en 1935 en su artículo "Surrealismo y lucha de clases" publicado en la revista Sur de Málaga opinaba:

"Los surrealistas llenaban sus revistas, sus poemas, sus libros, de tremendos insultos dirigidos a la familia, a la religión, a los patriotas militaristas. Y se sabe cómo en esta mecánica o lírica del insulto no fueron superados por nadie. Pero los surrealistas eran, mal que les pese, unos decadentes típicos que con sus movimientos extremistas hacían resaltar inevitablemente una de las múltiples facetas de la crisis de la sociedad burguesa y capitalista.

Los surrealistas atacaban ferozmente esas tres instituciones sagradas para la burguesía, y en su ataque, más o menos romántico, no hacían otra cosa que demostrar su impotencia para otra batalla más trascendente, esto es, para una aportación a la lucha violenta y organizada por la destrucción material de aquel tinglado pleno de podredumbre cuya pestilencia ellos no podían soportar. Esta clara e inevitable impotencia les conducía al ataque aislado, romántico y, por tanto, inútil. Por muy desaforado e hiriente que fuese ese ataque, sus víctimas -tal obispo, aquel general, o aquel buen señor padre de familia-seguían gozando de buena salud."

El uso por parte de Puyol de una estética surrealista, siendo un comunista convencido, está plenamente justificado ya que está representando a los enemigos del estado, luego la utilización de esta estética le estaba perfectamente permitida. Según esto se apoya en parámetros de una filosofía estética clásica estableciendo una analogía entre lo feo y el mal moral (ya que a todas estas lacras las representó desarrollando las distintas encarnaciones de lo feo, bien con deformaciones, bien con asimetrías, o bien incrementando las distintas manifestaciones de lo repugnante).

En la versión que se editó para Socorro Rojo Internacional se utilizó el color violeta. En las dos versiones se puede leer la fecha de realización: diciembre del 36, y en este caso también el lugar: Madrid. En ella se puede leer:

EL RUMOR. ¡GUERRA A MUERTE AL RUMOR! QUE INTENTA DESTROZAR NUESTRA MORAL Y NUESTRA UNIÓN.

La siguiente litografía lleva por título el optimista[4] y está realizada en noviembre del 36, esta fue una de las que no se reeditó en la serie de S.R.I. En ella aparece una figura que avanza a bombo y platillo (los está tocando), el personaje sonríe inconsciente mientras un proyectil del enemigo está atravesando el tambor. La figura porta sombrero de copa, lo que daría una falsa apariencia externa de riqueza, ya que en realidad está descalzo y tiene sus ropas raídas.

Como en otras de sus personificaciones, en un primer momento resulta un tanto contradictorio que el optimismo sea uno de los enemigos a batir. El optimismo objetivamente significa tener expectativas de que las cosas irán bien a pesar de los contratiempos y de las frustraciones. A los ojos del militante comunista sin embargo tanto daño hacía a la causa de la República el pesimismo como un optimismo inconsciente y exacerbado, que ponía en peligro vidas propias y ajenas.

En una segunda lectura parece probable que el objetivo de su crítica fuera en esta ocasión el anarquismo. Dejando a un lado el hecho de que el protagonista de la estampa, de ojos pequeños y sonrisa abierta, tenga cierto parecido con Durruti, el que tenga el sombrero de copa puede estar haciendo una referencia más directa a los anarquistas, ya que, una vez comenzada la guerra civil, grupos incontrolados de ellos sometían a saqueo a las clases altas, procediendo al reparto de sus pertenencias. El que esté descalzo hace mención a que eran precisamente las clases sociales más desfavorecidas las

que formaban el grueso de la militancia anarquista en España. El avance hacia el enemigo sin ningún medio puede establecer otra referencia con el ejército anarquista de Durruti. Recordemos que la Columna Durruti no estaba especialmente bien pertrechada, de hecho, según algunos, los agentes comunistas que controlaban el material procedente de la URSS les negaron el suministro de armas y artillería.

Como antes mencionamos, durante la Guerra Civil el Partido Comunista ganó una considerable influencia a pesar de que su militancia no era especialmente numerosa, debido a la necesidad de ayuda por parte de la Unión Soviética. Por otra parte, comunistas y liberales fieles a la República hicieron un pacto de conveniencia para aplastar a los anarquistas, que tenían una militancia muy numerosa y desde el comienzo de la guerra estaban desarrollando su propia revolución, que trataba de imponer un socialismo no autoritario, reconociendo los pueblos, vecindarios y lugares de trabajo como unidades federadas autogobernadas. Desde la llegada de Stalin al poder los anarquistas estaban condenados, el periódico oficial de los comunistas soviéticos Pravda había anunciado en diciembre de 1936 que "...la limpieza de trotskistas y anarco-sindicalistas ya comenzó. Será llevada a cabo con el mismo vigor que en la U.R.S.S." No extraña pues que a los ojos de los comunistas ortodoxos los anarquistas fueran también el enemigo a batir.

Sin embargo el fervor contrarrevolucionario contra los anarquistas, que tan bien refleja este cartel, sirvió por lo general para debilitar el esfuerzo de la guerra antifascista, pues se llegaron a destruir partidas de armas por miedo a que terminasen en manos de los anarquistas, incluso parte de las tropas que luchaban contra el ejército de Franco fueron retiradas del frente para aplastar a las colectividades anarquistas que se habían establecido en la zona republicana, además se produjo una fuerte represión contra ellos. Algunos soldados fueron asesinados por sus propios compañeros de armas por tener esta ideología política. El dirigente del PCE Enrique Líster, uno de los ejecutores de esta represión, llegó a afirmar que él "dispararía a todos los anarquistas que pudiera". Hubo más de un caso de anarquistas a los que, en lugar de permitírseles luchar en el frente, fueron hechos prisioneros por orden de los comunistas, y lo que es más grave, muchos de esos prisioneros fueron torturados y asesinados.



Fotografía de Ramón Puyol en la década de los 30



6. *El Espía, (1936)*
Litografía.
68,5 x 48,5 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona

La siguiente litografía corresponde al turista[**5**], fue otra de las que no se reeditó para S.R.I. Como en las demás junto a la firma puede apreciarse la fecha de realización: diciembre del 36 y el lugar: Madrid. En ella Puyol vuelve nítidamente a la estética surrealista. Se ve a un personaje sentado al borde del litoral con los pantalones remangados remojando sus pies en el mar. El litoral representa la costa mediterránea española con unos islotes que simulan las Baleares. Bajo el agua se aprecian unos enormes pies palmípedos. El personaje se sujeta la cabeza con manos delgadas de uñas largas y tiene un extraño tocado. Los detalles del rostro y el fondo nos dan las claves para su interpretación; tiene dos manchas oscuras por ojos, tapones de corcho en las orejas y un enorme candado cierra su boca. Esta situación de aislamiento y ensimismamiento, de estar ciego, sordo y mudo ante los que pasa a su alrededor se produce mientras España está en llamas a su espalda.

Probablemente sea una de las que, en una primera lectura, tiene una interpretación más simple. Es del todo lógica la indignación que debía producirles a los que estaban viviendo la tragedia que se producía en España en esos momentos, la actitud de quienes trataban de pasar de largo frente a ella. Más que atacar al turista, que por otra parte no debían abundar en ese momento dada la situación, Puyol critica la actitud de los países emisores de turistas, es decir, las potencias democráticas. Estas pretendían estar equidistantes de los dos bandos del conflicto, y siguieron una política de neutralidad, que obviamente beneficiaba al bando de los sublevados que estaba decididamente apoyado por Alemania e Italia, mientras que el bando republicano solo recibió apoyo claro por parte de los soviéticos.

En la litografía del espía[**6**] continúa con una estética en que el surrealismo se superpone a la caricatura, en la versión que editó S.R.I. aparecía impresa en verde y con el siguiente texto:

EL ESPÍA. ¡SILENCIO! EL ENEMIGO ACECHA EN TODAS PARTES.

En ella aparece un personaje de extraña cabeza coronada por una antena, de orejas desproporcionadamente grandes y ojos cuyo exagerado exoftalmos hace que parezcan dos extrañas ubres situadas en la cara. El conjunto del rostro se completa con una asimétrica boca de un solo diente y bigotillo en forma cruz. Evidentemente todas estas características remarcan las funciones del espía, consistente en observar y escuchar todo para

7. *El Bulista, (1936)*
Litografía.
68,5 x 48,5 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona



comunicarlo a quienes tienen interés en saberlo, en este caso el enemigo. Puede que Puyol en esta obra hiciera la asociación de que esta gente que hacía funciones de espía estaba vinculada con la Iglesia, lo que explicaría el bigote con forma de cruz.

La desvinculación entre la Iglesia y el Estado desde los comienzos de la República fue interpretada por la jerarquía católica como un ataque a la Iglesia. El necesario componente laico que había de tener un estado moderno chocó con los privilegios ancestrales de la jerarquía y con el sentimiento de una amplia base de los católicos que estaban siendo movilizados desde los púlpitos. Esto hizo que el golpe de estado de los militares, además del carácter político, tuviera también un componente religioso, y la jerarquía eclesiástica lo viese con simpatía cuando se produjo. Este posicionamiento se incrementó a raíz de que la Iglesia se convirtiera en blanco de los ataques de algunos incontrolados fieles al bando republicano. Se saquearon y se prendió fuego a iglesias y monasterios. Hubo una auténtica barbarie que las autoridades de la República no supieron atajar con presteza. Miles de católicos (pertenecientes a la jerarquía o no) fueron asesinados por revolucionarios opuestos al golpe militar, que equiparaban a la Iglesia española con los sublevados. Ante esto, la Iglesia confió en los golpistas para defender su causa. Estas circunstancias dejaron a los católicos fieles a la República en una situación bastante incómoda y como puede deducirse del cartel siempre fueron mirados con recelo.

Para incrementar aún más la sensación de desagrado que nos produce la cabeza del personaje, el cuerpo aparece cubierto de extrañas llagas. Unas manos delgadas y peludas que le dan cierta sensación de insecto y el pie que se levanta, semejante al cuerpo de un molusco, completan su aspecto completamente repugnante. La cámara fotográfica que cuelga de su cuello es un aditamento obligatorio de su oficio.

El espía es un enemigo que, en principio, no nos produce ningún tipo de contradicción, es pues un adversario totalmente objetivo. En la cartelería de tiempo de guerra se incide mucho en este tema. Hay muchas obras en las que se manifiesta el peligro de hablar demasiado, una preocupación común en todos los países y en todos los frentes de los distintos conflictos bélicos. La siguiente litografía corresponde al derrotista, como elementos escritos, además de la firma, vuelven a aparecer la fecha; diciembre del 36 y el lugar; Madrid. Esta no fue editada en la serie de S.R.I. En ella se nos muestra un caricaturesco personajillo. Un delgadísimo



8. *El Estratega, (1936)*
Litografía.
68,5 x 48,5 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona

monigote calzado con botas que tiene articulaciones curvas y cara de asombro, lo cual lo hace parecer un personaje de cuento. Su rostro de nariz aguileña y ojos redondos debe estar haciendo referencia a algún protagonista del conflicto que no he logrado reconocer, evidentemente otra vez del bando republicano, ya que parece un tanto extraño que dedicara litografías distintas al pesimista y al derrotista cuando los campos semánticos de los dos conceptos están muy próximos. Señala pues otra vez al enemigo interior.

El personaje porta unos enormes prismáticos, en cuyas lentes exteriores aparece un monigote cabeza abajo, lo cual puede hacer referencia a la inversión óptica que se produce por dirección rectilínea de la luz al pasar por una obertura. Puede que con ese detalle intentara incrementar la sensación de comicidad de la figura, a la que le asusta que las cosas aparezcan al revés por ese efecto óptico. Los ojos redondos como objetivos de algún aparato y las orejas de gnomo completan el efecto cómico.

Aunque en la práctica totalidad de las litografías el tratamiento gráfico que predomina es el lápiz, que Puyol utiliza con maestría, sin embargo en esta estampa predominan los grafismos realizados con pincel. El pelo de la figura se convierte en una mancha de calígrafo japonés, una especie de trazo continuo que domina totalmente la composición. El peso visual de este gesto gráfico se compensa con la sombra del personaje, realizada también a pincel, aunque en este caso no peina la pintura, sino que da brochazos con la punta de la brocha con poca tinta.

En la litografía del bulista[**7**] vuelve al uso exclusivo del lápiz litográfico. En la edición de S.R.I. aparece con el siguiente texto:

EL BULISTA ¡GUERRA A MUERTE AL BULISTA! CON SUS GRITOS DE DERROTA, TRATA DE RESQUEBRAJAR EL ESPÍRITU COMBATIVO DEL FRENTE Y LA RETAGUARDIA.

En ella aparece un monstruo gigantesco que se desplaza por las cubiertas de los edificios de la ciudad, tiene cuerpo de reptil (es una especie de dragón) pero sus patas delanteras terminan en manos humanas. Su cabeza tiene también características extrañas, rasgos humanos pero también felinos. El monstruo tiene la mirada vacía, sin iris, nariz humana pero orejas de gato, y una enorme boca con dientes cariados completa su rostro. De la boca surge el elemento más significativo de la composición: la descomunal lengua de la que surgen los bulos, que se elevan por doquier en el cielo y que aquí se representan con globos aerostáticos. Puyol juega aquí con el doble significado de globo sonda, es decir por un lado el globo aerostático real que se utiliza para ser lanzado a la atmósfera con diverso instrumental y que devuelve información meteorológica, y por otro el globo sonda como noticia inventada que se propaga por cualquier medio de comunicación y que sirve para posicionar a la población. Ni que decir tiene que esta práctica se ha utilizado mucho a lo largo de la historia y se sigue utilizando en la actualidad, empresas con considerable poder, y sobre todo los distintos grupos políticos y los propios gobiernos emiten bulos para averiguar si un nuevo producto o una determinada medida tendrá éxito. Eso en sentido menos peyorativo, ya que lo habitual es que se lancen bulos para atacar a los adversarios o para neutralizarlos.

Evidentemente durante la guerra civil la práctica del bulismo estuvo a la orden del día. Los dos bandos hicieron uso de los bulos con fruición, son conocidos los que Queipo de Llano lanzaba desde Radio Sevilla, pero no fue el único que lo hizo en el bando nacional. En el bando republicano los bulos se multiplicaban y se dirigían indistintamente hacia su zona de influencia y hacia la zona nacional, no hay más que tirar de hemeroteca para ver hasta que punto se publicaron noticias que no tenían ninguna veracidad. La poca cohesión de los republicanos fomentaba que cada grupo político, en su medio, lanzara bulos destinados a crear estados de opinión que mejorasen sus posiciones e influencias, lo cual a la larga restó y debilitó la posición del bando republicano como conjunto. Esto es lo que critica Puyol en su litografía.

La litografía del estratega[**8**] es otra de las que no se reeditó en la serie de S.R.I. Como elementos escritos, además de la firma y el título, vuelven a aparecer la fecha; diciembre del 36 y el lugar; Madrid. En ella Puyol vuelve a la caricatura mostrándonos a un guardia civil, identificado por el tricornio, sentado junto a una mesa circular. En la composición utiliza un punto de vista cenital para que se puedan ver los utensilios que el estratega tiene en la mesa. Nuestro protagonista dibuja confusas líneas sobre el plano, apareciendo en relieve una figura de papiroflexia y un puente sobre lo que suponemos que es un río en el mapa. Sobre la mesa hay un vaso apoyado sobre una base también circular, lo que hace que corone una sucesión de círculos ascendentes, en el agua del vaso flota un barquito de papel. El guardia se sujeta la barbilla con la mano izquierda mientras contempla el mapa con gesto de supuesta inteligencia. Tiene una enorme boca cerrada que le da cierto aspecto de batracio, mientras que su exagerado cruce de piernas hace que la postura pase del amaneramiento para convertirse decididamente en contorsionista.

La intención de Puyol es equiparar la estrategia militar con un juego de mesa. Suponemos que critica a los malos estrategas, por lo tanto estaría criticando a los del propio bando republicano. El que sea representado como guardia civil puede que nos confunda un poco en principio, pero aunque en nuestro imaginario asociemos a la Guardia Civil con el bando franquista, hemos de saber que los miembros de la benemérita se dividieron casi al 50 por ciento entre los dos bandos. En las fechas en que se realiza la litografía comienza a dejar de existir en la zona republicana, pues ya estaba aprobado el decreto de 30 de agosto de 1936 por el se dispuso el cambio de denominación. Ese decreto entró en vigor en 1937 y a partir de entonces en esa zona pasó a llamarse "Guardia Nacional Republicana". En el ejército republicano no existía una identidad ideológica única, como tampoco existía unidad en la sociedad civil de la república, (parece que esto ha quedado claro analizando algunas de las litografías anteriores). Esto hacía que los políticos de la república nunca llegaran a confiar plenamente en sus mandos militares, nunca hubo un jefe militar con plenos poderes como sí lo hubo en el otro bando. No se puede hablar pues de una estrategia única, de hecho hubo nombramientos y destituciones incomprensibles, y en algunos regimientos la estrategias de ataque casi se debatían en asamblea, en fin un desastre desde el punto de vista de la eficacia bélica. Puyol era consciente de todo esto, y con esta ácida caricatura deja constancia de ello.

La última litografía de la serie corresponde al acaparador[**9**]. En la edición de S.R.I. aparece con el siguiente texto:

EL ACAPARADOR: ¡GUERRA SIN CUARTEL AL ACAPARADOR! SU MISIÓN ES DIFICULTAR LA GUERRA. ¡TRATÉMOSLE COMO SE MERECE!

Puyol dibuja aquí literalmente al hombre del saco, un ser horrendo de cara de simio y sombrero ridículamente pequeño. Tiene una mirada enfurecida y una enorme boca crispada que enseña los dientes como animal que no suelta su presa. Todo ello le daría un aspecto terrorífico si no fuera porque nuestro autor no abandona en ningún momento la caricatura y su intención de ridiculizar. Sus peludas manos de uñas largas como garras aprisionan su preciada posesión; el enorme saco que envuelve con su obeso cuerpo. Para que la estampa quede perfectamente cerrada Puyol dibuja unas sombras exteriores que junto con la del saco consiguen redondear el diseño de la composición.

Puyol representa aquí a un enemigo objetivo. La figura del acaparador siempre se ha considerado deleznable en tiempo de guerra. Desde un punto de vista moral es difícilmente justificable la actitud de aquellos que acumulan alimentos u otros bienes esenciales para la población, justamente en momentos en que hay dificultades para el abastecimiento. Durante la guerra civil los dos bandos persiguieron a los acaparadores y podemos encontrar un buen número de carteles que así lo atestiguan.

Los carteles de Puyol son excepcionales en un momento de enorme brillantez del diseño español. El comienzo de la guerra civil supuso un increíble incremento de la producción de carteles. Una guerra es también, sin pretender banalizar, una batalla publicitaria de intereses contrapuestos, en la que todos los medios se ponen al servicio de la causa. Los dos bandos pretendieron crear un ambiente propicio para lograr sus objetivos. Se pone, por así decirlo, toda la carne en el asador, la capacidad de persuasión se desarrolla al máximo, todo vale para mantener intacta la moral de los combatientes y el ánimo de los que se encuentran en la retaguardia.

Se utilizan como hemos dicho todos los medios para lograr ese objetivo, la prensa y la radio se movilizan, pero será el cartel uno de los medios más directos y eficaces para expresar las ideas con las que se pretendía movilizar a la población. Esto hace que las ciudades se inunden de carteles. Algunos de los que vivieron ese momento se hicieron eco de hasta qué punto se prodigó esta práctica y muestran incluso su sorpresa por el carácter festivo y colorista que mostraban las ciudades, especialmente las de la zona republicana, en momentos donde se estaba produciendo el clímax de la tragedia de la guerra fratricida.

Puyol se mete a saco en este contexto y su obra destaca en esa competencia de extraordinaria calidad. Él pone su obra al servicio de una idea, al servicio del Partido Comunista de España. Puyol es pues violentamente beligerante, aunque sus armas sean los lápices y los pinceles. Él es un militante convencido que cree que no es el momento para las medias tintas y lo pone todo para defender una causa de la que está absolutamente convencido. Los reparos morales que podamos ponerle ahora, con la fría y objetiva distancia del tiempo, desgraciadamente no tenían sentido en un momento de conflicto que se desarrollaba en una sociedad profundamente dividida. Puyol realiza esta tarea con una total eficacia comunicativa, que lo convierten, desde mi punto de vista, en uno de los mejores cartelistas del siglo XX.

9. *El Acaparador, (1936)*
Litografía.
68,5 x 48,5 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona



SOBRE EL RETRATO FOTOGRÁFICO

TEXTO / **Eduardo Maldonado Juárez** / Profesor de Fotografía
DISEÑO / **Vanesa Román Trujillo** / Gráfica Publicitaria

"Un retrato no es una semejanza. En el mismo instante en que una emoción o un hecho se convierten en una fotografía deja de ser un hecho para pasar a ser una opinión. En una fotografía no existe la imprecisión. Todas las fotografías son precisas. Ninguna de ellas es la verdad."

De esta manera nos habla Richard Avedon del retrato en la fotografía, algo que puede ser también aplicado a la pintura. En la serie fotográfica de In the American West, Richard Avedon busca gente como especimenes raros de plantas. Avedon le pone caras individuales a ese vacío del Oeste. La apariencia de la cara de los sujetos es en la mayoría de los casos inexpresiva, y a veces sombría. La mayoría de los sujetos fotografiados tratan de revelar tan poco de si mismos como sea posible. No muestran sentimiento alguno más allá del escepticismo y la reserva. En el bar, o trabajando en la mina -dondequiera que Avedon los haya encontrado- puede que estuvieran emocionalmente implicados, contentos, desinhibidos, estresados o tristes: delante de la cámara aparecen totalmente introvertidos. Apenas hay un signo de la expresividad facial o de los gestos extravagantes que Avedon consigue de los actores o escritores que se sientan delante de él. Y, sin embargo, estos retratos de mineros, vagabundos, trabajadores de los pozos petrolíferos, gran¬jeros, camareras, dependientas, resultan expresivos a pesar de todo. El penoso trabajo físico, la dureza de sus vidas cotidianas, su lucha por la supervivencia, han grabado los rasgos de sus caras. A diferencia de las celebridades, las gentes del Oeste ame¬ricano de Avedon no tienen nada que guardarse. Solo tienen su parte de la condición humana y su sen¬cilla dignidad. No son "gente famosa vista desde un punto de vista humano", sino seres humanos que generalmente están en los estratos mas bajos de la pirámide social. Avedon los convierte en gigantes. No teníamos ni idea de su existencia hasta que el fotógrafo nos los presentó. Él los ha creado. Delante de su cámara las emociones fingidas se mezclan con los sentimientos auténticos.

Avedon concibe sus sesiones de retrato como actuaciones:

"Un retrato fotográfico es una imagen de alguien que sabe que esta siendo fotografiado, y lo que hace con este conocimiento es parte de la fotografía canto como lo que lleva puesto o el aspecto que tiene. Esta implicado en lo que ha ocurrido y tiene un cierto poder real sobre el resultado.'lodos actuamos. Es lo que hacemos para los demás todo el tiem¬po, deliberada o inintencionadamente. Es una forma de hablar de nosotros mismos con la espe¬ranza de ser reconocidos como lo que nos gustaría ser. Yo confió en las actuaciones. Eliminarlas no lo acerca necesariamente a algo. El modo en que alguien que esta siendo fotografiado se presenta a si mismo ante la cámara, y el efecto de la respuesta del fotógrafo sobre esa presencia, es de lo que se trata cuando se hace un retrato" .

Hay otros fotógrafos que ya no tienen estas creencias. En los años ochenta, Thomas Ruff (1958) creo retratos monumentales de amigos y compañeros estudiantes utili¬zando una cámara de placas, retratos de los cuales se había erradicado toda expresión, toda emoción, con el objeto de crear una especie de individualidad anónima. Su meticulosa atención a los detalles y el tamaño mayor que el natural de los retratos, un elemento formal de los carteles publi-



Placido Sánchez Nogueta
Fotografía Artística

citarios, no contradice su objetividad. Ruff disuelve las caras de estos jóvenes en la superficie, la forma y el color. Con su visión rígida frontal y su expresión neutra se parecen unos a otros.

La monumentalidad no es una cuestión de grado de ampliación, ni el carácter directo es una cuestión de proximidad. Vistas con el trasfondo de los retratos de gran formato de Thomas Ruff, las fotografías de gente de Avedon parecen tanto más expresivas y cautivadoras. Quizás esta es la diferencia entre la visión alemana y la americana: la visión americana se acerca extraordinariamente a sus sujetos, en la creencia de que solo así puede penetrar la superficie, así de opaca es la piel exterior de la tipificación social que nive¬la cualquier individualidad. Pero esto es precisamente a lo que Avedon dedica toda su energía: atravesar la superficie de la fisonomía para llegar al corazón del individuo.

La implacable inmediatez, la monumentalidad y la expresión conectan los retratos de Richard Avedon con los de su compatriota Chuck Close. A principios de los anos sesenta, mientras Avedon revolucionaba el retrato fotográfico con sus primeros planos de caras de tamaño más grande que el natural, Close, con sus retratos de gran formato a partir de fotografías, en diferentes técnicas, trató de ir más allá de la superficie visible, de penetrar en los niveles más profundos de la personalidad; al igual que a Avedon, le interesa lo que brilla a través de la apariencia externa. Close, que utilizaba Polaroids como base para sus retratos pintados de amigos suyos, usaba las distorsiones formales de la cámara para dar a sus retratos una cierta crudeza. Para abordar el efecto de máximo realismo y verosimili¬tud de la fotografía, Close pintó con el método de una imprenta para dar color (baños sucesivos de magenta, cyan y amarillo, aplicados con el rigor de la cuatricromía), respetando el desen¬foque fotográfico de algunas partes de la cabeza, del pelo, o los hombros. Hasta el aumento del detalle y la deformación, pro¬ducidos por el objetivo fotográfico situado demasiado cerca del rostro al tomar la instantánea, eran también objeto de imitación. El referente de verosimilitud, es el lenguaje fotográfico. Conforme evolucio¬nó su técnica comenzó a usar una cuadricula cada vez más pequeña en formatos de hasta tres metros de altura. Ya fuera con acrílico, pasta de papel, tinta o lápiz, la trama divisionista (el efecto pixel) protagonizó su trabajo haciéndolo abstracto a una distancia corta .El uso del aval fotográfico para explicar los rostros de Bacon afirma la dependencia que el retrato tiene

aún de la analogía formal. Para demostrar el sentido y objeto de la deforma¬ción del rostro (sobre todo en la pintura casi abstracta), se suele remitir a la referencia fotográfica con la intención de descifrar un código [6]. En los trazos plásticos aparentemente deshechos de las figuras de Bacon puede hallarse una fuerte concordancia con la forma y la construcción del gesto fotográ¬fico: a veces se encuentra la exacta posición de la cabeza, el giro escogido del ritmo principal pero también una aproximación a la pin¬tura como pintura puesto que el control de la textura, la trama de la tela y las diferentes maneras de aplicar el pincel a la su¬perficie, se muestran en el cuadro.

En la actualidad, in¬mersos en una sociedad de lo visible, la cámara fotográfica y la cámara de vídeo son las que se han impuesto, hasta el punto de que las imágenes que producen están ocupando gran parte de nuestro campo de visión, sobre todo en lo que al aspecto informativo y publicitario se refiere. La imagen fotográfica y videográfica se han convertido, gracias a su capacidad para comunicar y a los canales para la difusión de estas imágenes y en virtud de su cotidianeidad, en una extensión de nuestra percepción a la que damos el crédito suficiente como para asumirla formando parte de nuestra experiencia personal de lo vivido, de lo conocido. Nos hemos rodeado de estas imágenes, códigos de comunicación y expresión al parecer bien adaptados a nuestras necesidades, y hemos visto cómo evolucionaban por caminos estéticos diferentes según las necesidades del medio en el que se desarrollaran. Imágenes que hacen uso de todas las posibilidades que el medio les ofrece para optimizar o para condicionar la calidad de la información. Imágenes que son, por lo tanto, manipulables desde el primer momento de su creación y, sin embargo, reconocemos en ellas ese fragmento de realidad siempre convincente que nos conduce a confiar. El primer vistazo siempre nos induce a creer que lo que esa imagen refleja es un fragmento de realidad, una verdad inapelable por improbable que sea, aunque en una segunda lectura comprendamos que se trata de una ilusión, del truco de un malabarista. Esta capacidad para engañar al ojo es quizás uno de sus máximos atractivos y una de las razones que ha hecho tan popular a este tipo de imágenes.

Una fotografía preserva un momento de tiempo y evita que pueda ser borrado por la sucesión de más momentos. En este sentido, las fotografías podrían compararse a imágenes almacenadas en la memoria. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: mientras que las imágenes recordadas son el residuo de una experiencia continua, una fotografía aísla las apariencias de un instante inconexo.

Todo fotógrafo sabe que una fotografía simplifica. La simplificación tiene que ver con el enfoque, la tonalidad, la profundidad de campo, el encuadre, la interrupción del flujo del tiempo (lo que se fotografía no cambia), la textura, el color, la escala, los otros sentidos (su influencia en la visión queda excluida), el juego de la luz. Una fotografía cita las apariencias, pero, al hacerlo, las simplifica. Una fotografía es más simple que la mayoría de nuestros recuerdos, su campo es más limitado. Sin embargo, con la invención de la fotografía adquirimos un nuevo medio de expresión más estrechamente asociado a la memoria que ninguno otro. La Musa de la fotografía no es una de las hijas de la Musa de la Memoria, sino la Memoria misma.

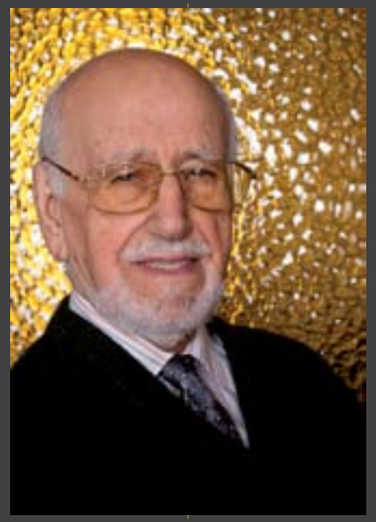
Tanto la fotografía como lo recordado dependen de, e igualmente, se oponen al paso del tiempo. Ambos preservan el momento y proponen su propia forma de simultaneidad, en la que todas las imágenes pueden coexistir. Ambos estimulan, y son estimulados por, la interconexión de los sucesos. Ambos buscan instantes de revelación, porque son sólo esos instantes los que dan razón completa de su propia capacidad de resistir el flujo del tiempo.

En el recorrido histórico en el que marchan paralelas fotografía y pintura ha habido momentos de enfrentamiento y también de colaboración y armoniosa convivencia. Pero ha sido en los últimos tiempos cuando la fotografía ha conseguido ocupar, por fin, después de una larga polémica, un lugar en el campo del arte, al lado de las disciplinas clásicas. De manera que cuando la fotografía asume la labor documental de la reproducción gráfica gracias a su aparente capacidad objetivadora y a su mayor manejabilidad y velocidad respecto al procedimiento pictórico, permite a la pintura explorar más decididamente en la expresión plástica liberándola de la preocupación de representar la naturaleza.

En el género del retrato, el rostro basta para mostrar signos de individualidad -un rostro trae siempre un alma como adherida en su reverso-, así, su poder se ejerce hoy, incuestionable, en campañas electo¬rales y anuncios publicitarios. Sin embargo, mientras el rostro seduce y vende eficazmente y más que nunca, el retrato pic¬tórico intenta romper con él. Si el originario “doble” era la imagen esencial, ahora otra imagen, principalmente la fotografía es el punto de partida de la mayor parte de de los retratos actuales.✪

Mª del Mar Delgado Ciruela
Fotografía Artística







TEXTO / **Francisco Torres Manzano** / Profesor de Técnicas y Materiales de la Construcción
DISEÑO / **Albert Ramón Mulet** / Gráfica Publicitaria

No existe el Diseño en general, como categoría absoluta, sino que cada organización lo utiliza como mejor le conviene, según su madurez, su sector, sus posibilidades económicas y su proposición estratégica. Con estas variables se estructura un política de diseño que ampara el conjunto de acciones y actividades relacionadas, y que permite discriminar y priorizar los proyectos sucesivos que irá abarcando la empresa.
El “Design Thinking” o “forma de pensar la gestión basada en diseño”. Es un término o expresión acuñada en Estados Unidos concretamente en Stanford por Hasso Plattner entre otros para mostrar lo que se hace en una escuela de diseño. La primera pista es que pensar en diseño no es diseñar. Los diseñadores tienen una metodología que todos los demás pueden utilizar y un entorno que propicia la innovación. Según su experiencia la forma de pensar de los diseñadores es el adhesivo que mantiene juntas a estas comunidades compuestas por un equipo multidisciplinar que realizan un proyecto y que las hace triunfar.

El “Design Thinking” debe comenzar en las escuelas de diseño, ya que la escuela es el lugar donde los equipos de proyectos se enfrentan a problemas difíciles y confusos. Los prototipos producidos en la escuela incluyen objetos, programas informáticos, experiencias, actuaciones y organizaciones. Son soluciones imperfectas y en continua evolución. Utilizaremos el pensamiento de diseño para atacar grandes problemas sociales: evitar la conducción bajo los efectos del alcohol, la construcción de mejores guarderías, el desarrollo de ofertas medioambientales sostenibles. Y también queremos abordar problemas graves que tiene la industria y que demandan soluciones interdisciplinares: diseñar programas informáticos que realmente ayuden a la gente y a las organizaciones, lograr que hacer cola sea más divertido.
El siguiente paso del “Design Thinking” es la teoría de que el diseño tiene un potencial que puede beneficiar al conjunto de la empresa en general; esto no quiere decir que la empresa tenga que confiar necesariamente su gestión a un diseñador, porque está claro que no todas pueden o quieren hacerlo y no tienen por qué; pero si podemos retener que conviene aprender del diseño, darle amplitud dentro de la empresa y no confinarlo a una función utilitaria. De esta manera podemos decir que el anterior papel del diseño era táctico, y resultaba en una creación de valor limitada. El actual es estratégico, y nos lleva a una creación de valor radical.
La gestión del diseño es la disciplina que desarrolla las herramientas para estructurar la función del diseño dentro de la empresa y administrarla para que sirva a sus objetivos corporativos y para controlar y dosificar el riesgo que está dispuesta a asumir en cada momento.
Se ha demostrado que la inversión en diseño da resultados positivos y que las empresas que más invierten en él son aquellas que destacan también en su crecimiento; y no solo eso, sino que está empezando a aparecer un nuevo modelo de gestión basado en las habilidades del diseñador como perfil mejor dotado para sortear las vicisitudes de este mercado tan abierto y tan complejo en el que tenemos que competir.
No hay mucho más que decir en cuanto al “Design Thinking”: es un guión que se está escribiendo en este momento, que suena bien por ahora y veremos dónde nos lleva. Pero creo sinceramente que una mayor implicación de la gestión y el diseño es necesaria, tal y como lo viene reclamando la disciplina de la gestión del diseño desde hace tiempo.



IDENTIDAD E IMAGEN

TEXTO / **Luis Sánchez Maraia** / *Profesor de Diseño Gráfico*
DISEÑO / **Vanesa Román Trujillo** / *Gráfica Publicitaria*

Dicen que es una visión fugaz, que dura apenas una centésima de segundo y ¡zas!, ya estás enamorado. Lo que sientes en ese instante tiene nombre, se llama "flechazo", y las últimas investigaciones científicas confirman la existencia del fenómeno. Más allá del tópico, parece ser que en los asuntos del deseo estamos subyugados por el subconsciente, esa misteriosa parte de nuestro cerebro especializada –entre otras cosas– en tomar decisiones rápidas. Gracias al subconsciente podemos ejecutar miles de acrobacias increíbles cada día, como conducir mientras hablamos por teléfono o caminar erguidos sin mirar al suelo, y sin tropezar. También siguiendo sus dictados elegimos en qué tienda nos gusta comprar o decidimos cuál es nuestra marca favorita, aunque nos guste pensar que esas decisiones son tomadas por motivos racionales.

El diseño gráfico tiene un importante papel en las relaciones entre una marca y el público; el de crear una correcta apariencia de la marca, dando lugar a que en el subconsciente colectivo se genere la imagen adecuada. Sea cual sea la idea que se quiera sugerir o la emoción que se desee provocar –admiración, seguridad, confianza, deseo–, será determinante lo que el público pueda visualizar de la marca, es decir, su identidad visual corporativa.

El concepto de qué es una marca ha sufrido una gran evolución en los últimos años, y la palabra no se limita ya a los productos de consumo, sino que engloba a cualquier entidad que proyecte una imagen en la sociedad. Según esta nueva idea son tratados como marcas los productos, pero también las empresas, instituciones, las ciudades e incluso los países. La gestión de las marcas ha pasado de ser exclusivamente un trabajo de diseño gráfico a un asunto sociológico, si bien en este nuevo contexto siguen siendo especialmente relevantes los aspectos visuales de la identidad de marca.

Quizás podría existir un país sin bandera, o una empresa sin logotipo, pero no cabe duda de que el diseño gráfico en general y el de marcas en particular ayudan a cubrir lo que han sido denominadas las "necesidades simbólicas" del ser humano. La necesidad de crear símbolos se encuentra en el pasado más remoto de la humanidad y empleando éstos nos sentimos parte de un grupo, por encima de los lazos de sangre. Las marcas actuales siguen cumpliendo esta función tribal, produciéndose una identificación entre el individuo y los atributos de la marca. Llevar en el coche un adhesivo con el escudo de España, el logotipo de Nike o el conejito de Playboy definen en cierto modo la personalidad y la pertenencia a un grupo social determinado. Y estando unidos nos sentimos más fuertes que solos, ya que aumentan nuestras posibilidades de sobrevivir.

Conforme el mercado global se ha ido desarrollando, la competencia de las marcas se ha vuelto mucho más agresiva, de modo que para cada empresa, institución o país, la gestión de una buena identidad de marca ha pasado a ser también una cuestión de supervivencia. Las grandes marcas luchan por expandir sus imperios a costa de las pequeñas, bien destruyéndolas o absorbiéndolas y asimilándolas. Toda marca que no toma conciencia de la nueva situación, sea grande o pequeña, sufre los embates de las despiadadas leyes del mercado.

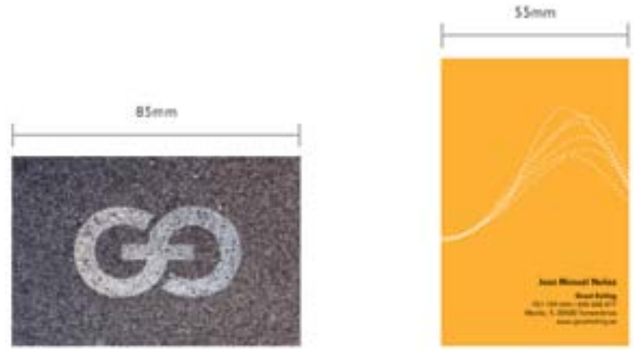
En este entorno tan exigente los diseñadores tienen una gran responsabilidad, la de procurar a sus clientes una imagen gráfica del más alto nivel, que pueda competir con las grandes marcas de igual a igual. Esa identidad impregnará las comunicaciones de la marca y la imagen de cada uno de sus productos. Finalmente, cuando uno cualquiera de nosotros se acerque a comprar en una tienda o elija la compra del supermercado se dejará guiar por el subconsciente, y el éxito de un trabajo ingente se decidirá en un instante. "Me gusta". "No me gusta".

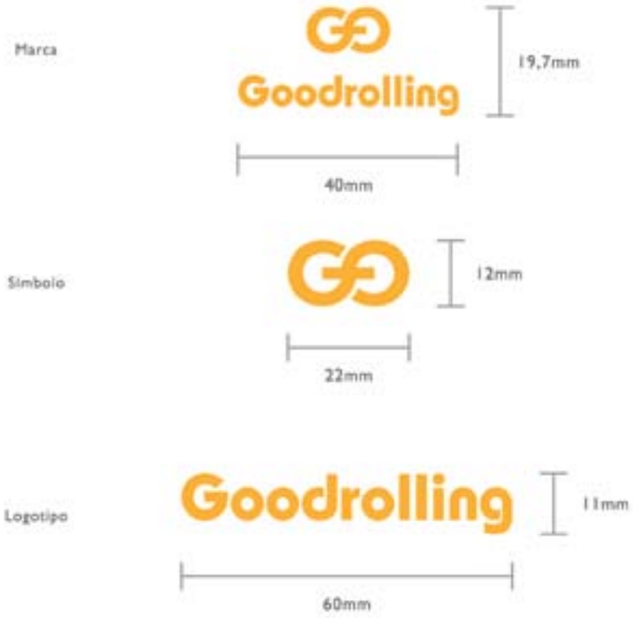
Goodrolling

transafric

CUTBACK

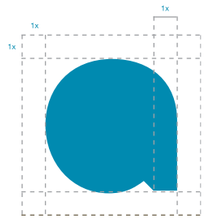






Félix Caballero
Gráfica Publicitaria


1x
1x
transafric


1x
1x
1x

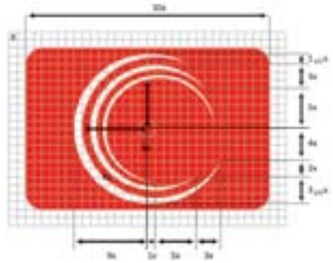

transafric


transafric


detrás de tus
sueños,
estamos nosotros
transafric
Avd. de la Marina 4-5 Algeciras tfno: 956 664 311


transafric
Avd. de la Marina 4-5 Algeciras (Cádiz) tfno: 956 664 311









Björn Dunkel
Gráfica Publicitaria

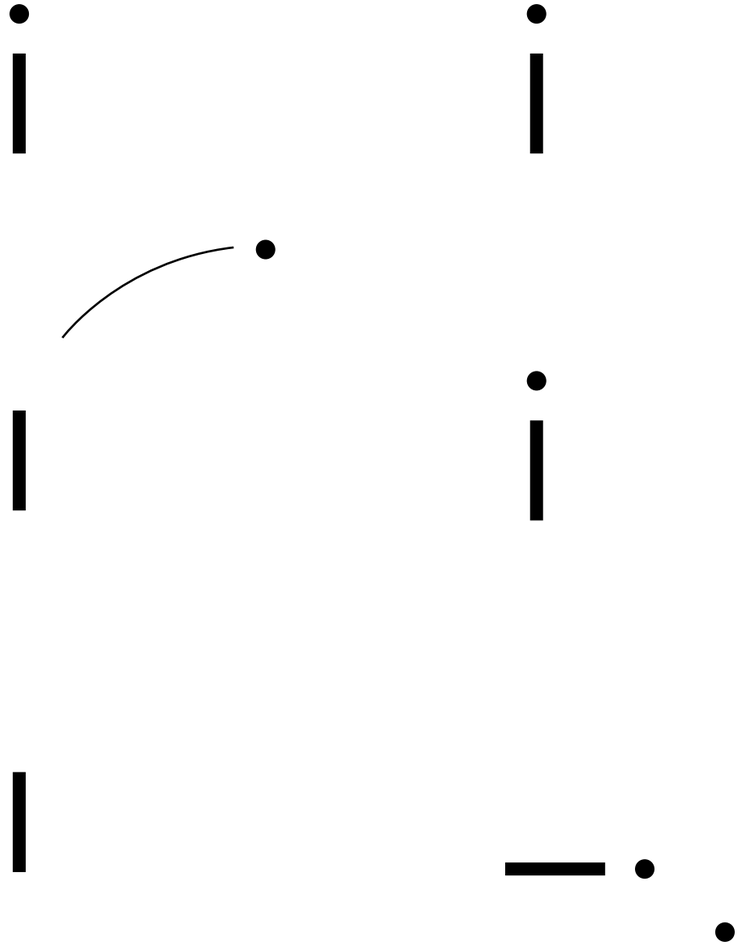


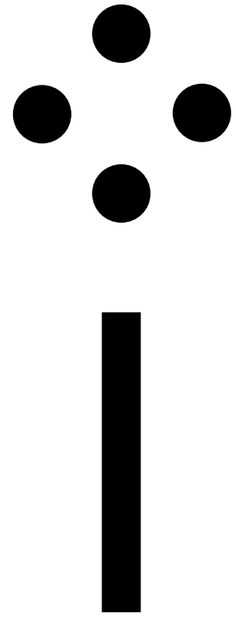
FEDERICO FUERTES

El libro de la i

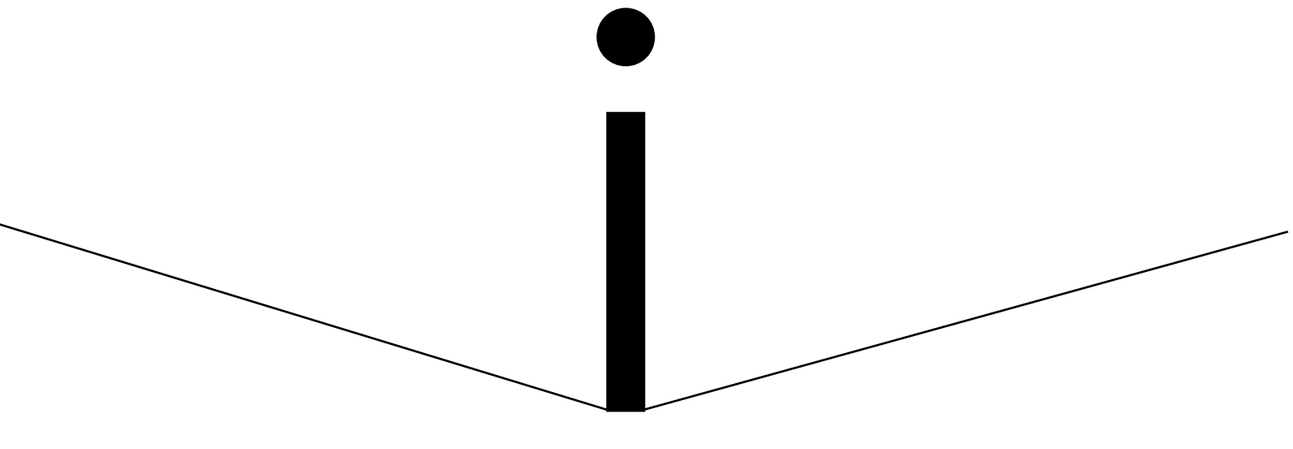
TEXTOS / **Federico Fuertes**
FOTOGRAFÍA / **Adán Rosano** / Gráfica Publicitaria

La i tiene que ver con la infancia, con la inocencia, con la iluminación. Es una letra juguetona cuando es minúscula, no para de alborotar con su pelotita negra. Al crecer y hacerse adulta la podemos disfrutar con la belleza de una gran dama, sí, pero ya nada es lo mismo. Yo la prefiero siendo niña, jugando siempre en cualquier esquina de cada frase. Aquí les dejo una selección de mis íes preferidas.





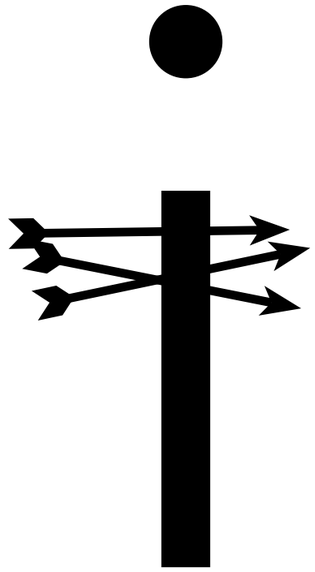
Man on wire

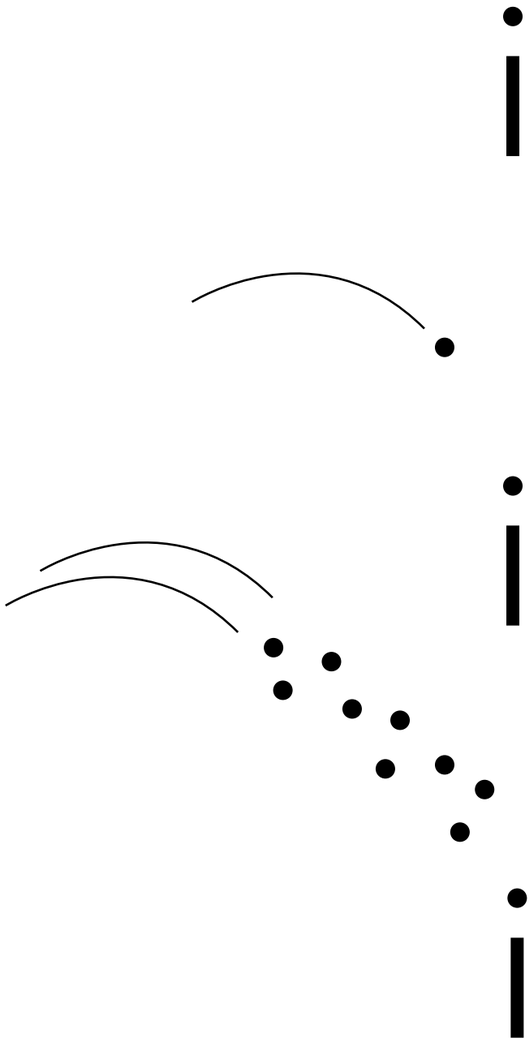


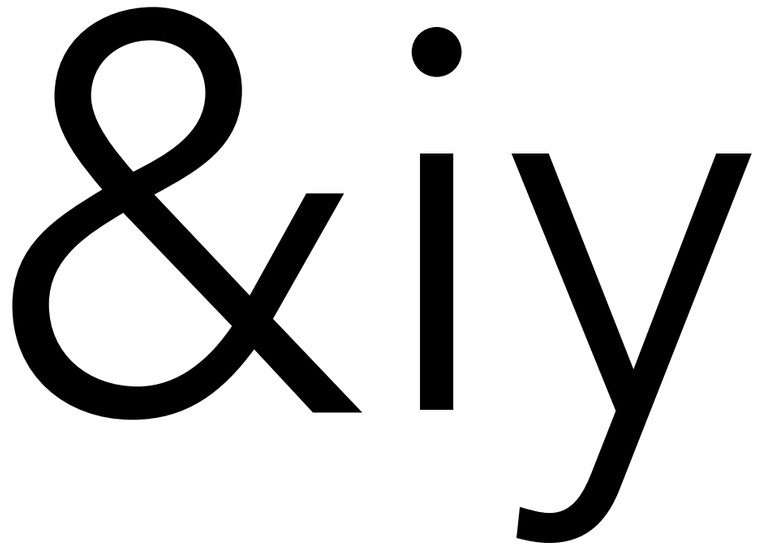
Alimentación



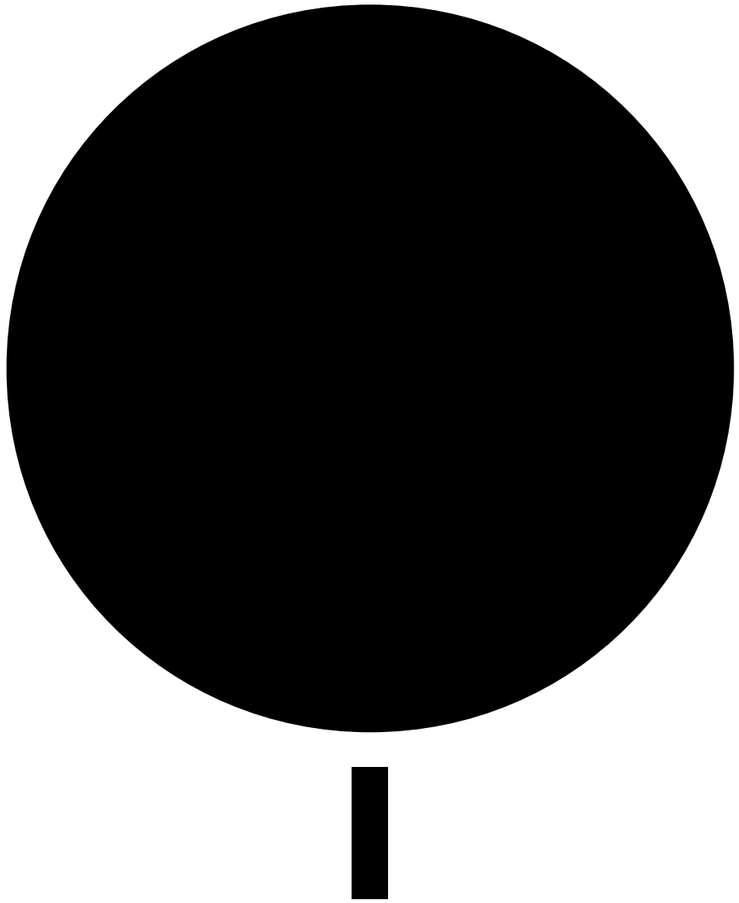




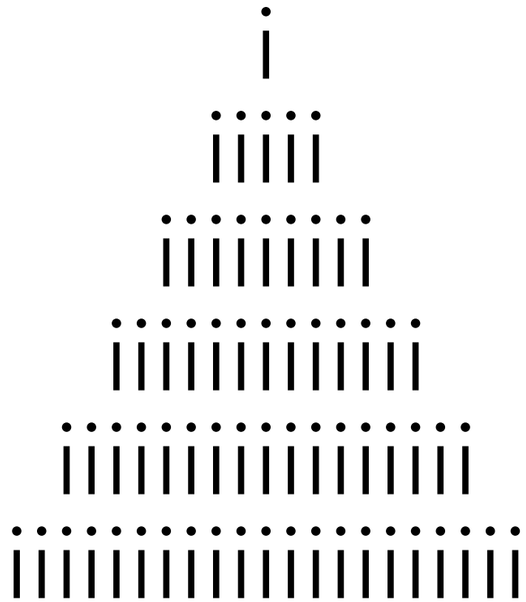




Hidrocefalia

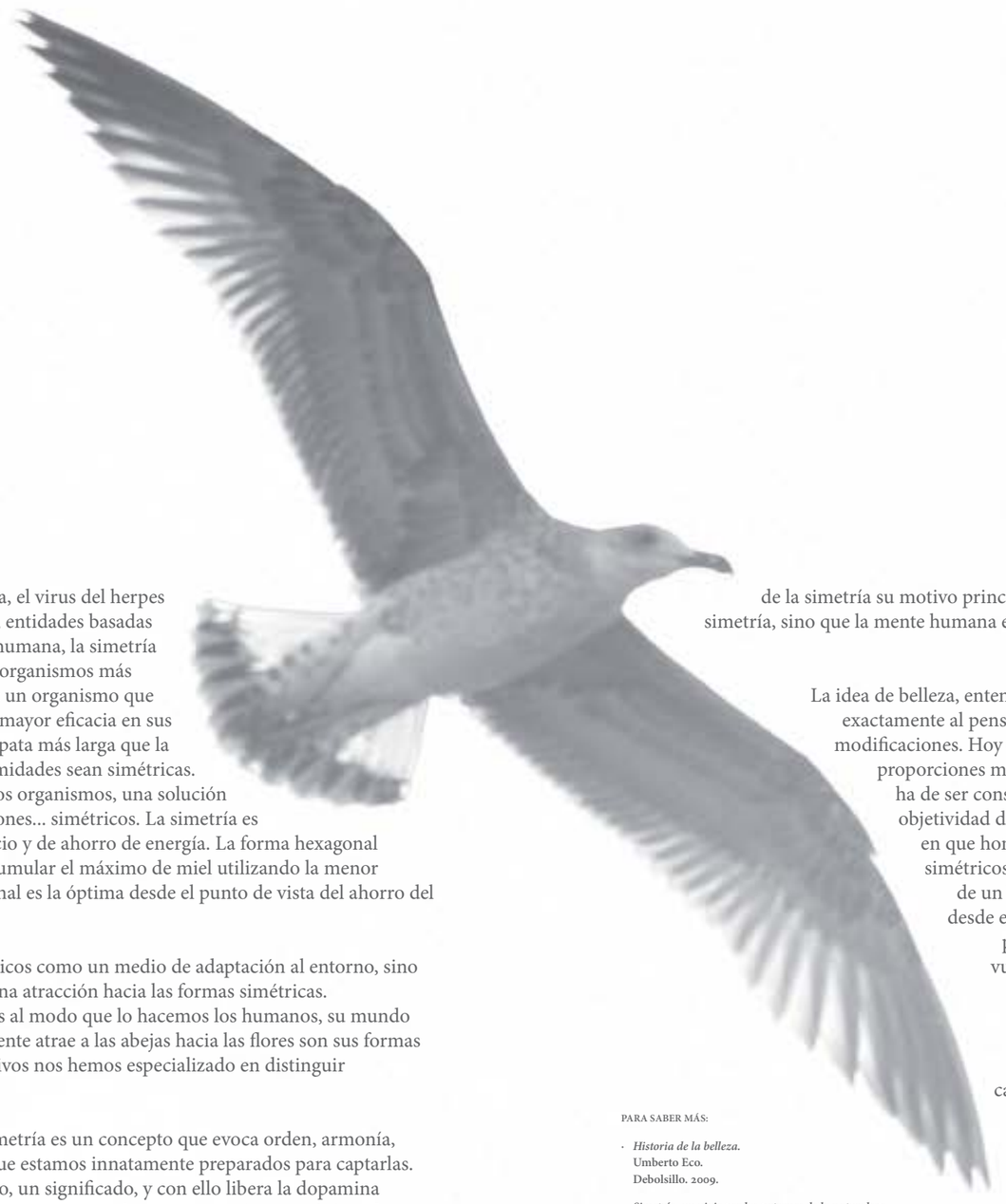


Pirámide de población



SIMETRÍA, NATURALEZA Y BELLEZA

TEXTO / **José Antonio Pérez Sequeiros** / Profesor de Filosofía
DISEÑO / **Carolina Santos Floriano & Fco. Javier Pérez Plata** / Gráfica Publicitaria
FOTOGRAFÍA / **Fco. Javier Pérez Plata** / Gráfica Publicitaria



¿Qué tienen en común la concha de un caracol, un azulejo de la Alhambra, el virus del herpes y el estribillo de una canción? Pues bien, todas son estructuras simétricas, entidades basadas en la repetición ordenada de un patrón. La simetría no es una invención humana, la simetría es una estrategia de la evolución de los seres vivos destinada a hacer a los organismos más eficientes, es decir, a adaptarlos mejor al medio. ¿Y qué es lo que consigue un organismo que tiene una forma simétrica? Pues básicamente un ahorro de energía y una mayor eficacia en sus funciones. No es una mera cuestión de estética, un animal que tenga una pata más larga que la otra tendrá menos posibilidades de sobrevivir que un animal cuyas extremidades sean simétricas. La naturaleza parece haber encontrado en la configuración simétrica de los organismos, una solución adaptativa, por algo tenemos dos ojos, dos brazos, dos pulmones, dos riñones... simétricos. La simetría es la solución que la naturaleza ha encontrado a muchos problemas de espacio y de ahorro de energía. La forma hexagonal de las celdillas de los panales de abejas, es la forma más adecuada para acumular el máximo de miel utilizando la menor cantidad de cera. De entre todas las estructuras posibles, la forma hexagonal es la óptima desde el punto de vista del ahorro del espacio en una colmena.

Pero lo más fascinante no es que la naturaleza haya creado diseños simétricos como un medio de adaptación al entorno, sino que los organismos vivos parecemos estar dotados de manera innata de una atracción hacia las formas simétricas. Volviendo a las abejas, éstas tienen una visión que no distingue los colores al modo que lo hacemos los humanos, su mundo contiene tan sólo una variada gama de grises, por eso, lo que verdaderamente atrae a las abejas hacia las flores son sus formas simétricas, que le indican que ahí hay una fuente de alimento. Los seres vivos nos hemos especializado en distinguir simetrías en el entorno de la naturaleza.

Los seres humanos siempre hemos sentido atracción hacia la simetría. Simetría es un concepto que evoca orden, armonía, equilibrio, en una palabra, belleza. Las formas simétricas nos atraen porque estamos innatamente preparados para captarlas. El cerebro humano capta las simetrías porque reconoce en ellas un sentido, un significado, y con ello libera la dopamina necesaria para que luego hablemos de placer estético. Las formas simétricas aparecen en las representaciones artísticas de todas las culturas; una vasija etrusca, un templo griego, un mosaico romano, un azulejo árabe o una pintura abstracta, hacen de la simetría su motivo principal. En definitiva, parece como que no sólo la naturaleza se expresa a través de la simetría, sino que la mente humana está especialmente configurada para reconocerla y además, expresar una emoción ante ella, que nos conduce a calificar a las estructuras simétricas como bellas.

La idea de belleza, entendida como proporción matemática entre las partes, se remonta a los griegos, más exactamente al pensamiento pitagórico y recorre gran parte de la historia del arte sufriendo múltiples modificaciones. Hoy en día, la idea de que una obra de arte para ser bella ha de expresar determinadas proporciones matemáticas está desfasada, ni siquiera diríamos que una obra de arte para ser arte, ha de ser considerada bella. La subjetividad del juicio de lo bello hace imposible atraparlo en la objetividad de unas medidas. Y sin embargo, diversos estudios científicos coinciden en señalar en que hombres y mujeres de diferentes culturas, consideramos más bellos a los rostros más simétricos, y se sugiera que en el cuerpo humano una buena simetría es un indicador fiable de un buen sistema inmunológico, es decir, un indicador de que un individuo está sano desde el punto de vista reproductivo. El misterio de la atracción física entre los humanos parece un poco menos misterio de la mano de la ciencia y de nuevo, la simetría se vuelve a colar como un reclamo que usa la naturaleza para llamar nuestra atención.

Obviamente, decir que la simetría es bella, o más exactamente, que los seres humanos tendemos a considerar bellos a otros seres u objetos simétricos, no implica su contrario, a saber, que los objetos o seres asimétricos sean feos o carentes de belleza. Las pinturas y esculturas de formas asimétricas de Picasso bien pueden ser considerados bellos, hasta el punto de acuñar un adjetivo y hablar de ellos o de lo que se parece a ellos, como de belleza picassiana.

La belleza, sea lo que fuere, se dice de muchas maneras, pero una de ellas, de entre tantas posibles, se escribe con caracteres simétricos y la naturaleza es su mejor escuela.

PARA SABER MÁS:

- *Historia de la belleza.*
  Umberto Eco.
  Debolsillo. 2009.
- *Simetría, un viaje por los patrones de la naturaleza.*
  Marcus de Sautoy.
  Ediciones Acantilado. Barcelona 2009.



líneas emocionales

*trabajos_*

Desde la introducción del ordenador en la vida de los diseñadores gráficos, se han producido muchos cambios y no todos han sido buenos. Es cierto que las dificultades técnicas se han reducido, pero esto ha supuesto un aumento exponencial en el ritmo del trabajo. En menos tiempo hay que generar más ideas, maquetar más libros, concebir más marcas, realizar más ilustraciones… Asimismo el diseñador actual debe dominar muchas más técnicas, ya que a las nuevas tecnologías hay que sumar las técnicas tradicionales, que nunca desaparecieron del todo. En un primer momento parecía que el ordenador aportaba un valor añadido a cualquier trabajo, y los auténticos valores del diseño gráfico: la generación de ideas, la comunicación gráfica, la creación de formas bellas y funcionales, el adecuado uso de los símbolos, la legibilidad, la composición tipográfica, etc., quedaban en un segundo plano.

En este contexto se produjo el nacimiento de una técnica gráfica totalmente nueva, el dibujo vectorial, que permite dibujar líneas con gran libertad y precisión, y cuyo uso se expandió rápidamente entre los profesionales. Las líneas vectoriales aportan a las imágenes un acabado limpio que resulta imposible de obtener por medios manuales; además las formas pueden modificarse con cierta facilidad y dar lugar a muy diferentes apariencias. Estas características positivas tienen como contrapartida una inferior capacidad expresiva y la tendencia a un resultado uniforme, algo impersonal.

Desde el módulo de Técnicas de Expresión Gráfica, se propone a los alumnos y alumnas del ciclo de Gráfica Publicitaria un ejercicio de autorretrato vectorial que trata de aunar las virtudes del dibujo clásico con las posibilidades de las nuevas tecnologías. Aunque en principio parece un reto imposible, pronto descubrimos cómo los cambios de grosor, el modelado de las líneas, la esbelta definición de curvas y vértices permiten trascender la pura representación del rostro hasta alcanzar valores mucho más expresivos. Las líneas que contornean estos autorretratos, que rodean sus volúmenes, consiguen finalmente encerrar en un vector puro las más humanas emociones.

TEXTO / **Luis Sánchez Maraia** / Profesor de Diseño Gráfico
DISEÑO / **Albert Ramón Mulet** / Gráfica Publicitaria
ILUSTRACIONES / **Alumnado de Técnicas de Expresión Gráfica** / Gráfica Publicitaria



COMPARAMOS
PROPUESTAS

1 CAMPAÑA
2 IDEAS



LA CAMPAÑA PUBLICITARIA

TEXTO / **Rosa Merlo Puche** / Profesora de Diseño Gráfico
DISEÑO / **Carolina Santos Floriano & Fco. Javier Pérez Plata** / Gráfica Publicitaria

"El gran reto que plantea una campaña publicitaria a los creativos es como llevar el mensaje al público. ¿Cúal será el estilo? ¿Qué argumentaciones voy a ofrecer para conseguir el propósito e influir en el receptor? Y, ¿Cómo se proyectará el mensaje?"

Una campaña publicitaria consiste en realizar un plan que refleje las ideas mediante un mensaje claro y entendible para el público al que va dirgido. En una sociedad como la actual, donde estamos rodeados de imágenes, en la calle, en nuestros hogares, en el trabajo, en espacios públicos..., cada vez se impone más el realizar campañas publicitarias para anunciar una idea, un cambio de hábito, un producto, o un servicio en concreto. Cuando una empresa quiere lanzar al mercado un producto, idea o servicio, lo hace mediante una campaña publicitaria, con unos objetivos a largo o a corto plazo, dependiendo de la función que tenga para el público objetivo.

La campaña publicitaria se gesta en las Agencias de publicidad o en departamentos propios de la empresas. Los directores creativos primero dedican su tiempo a conocer el producto y el público al que se destina la campaña y más tarde comienzan a crear y generar ideas creativas y cómo se van a llevar a cabo. Las personas encargadas de la campaña han de conocer la relación entre el dinero que la empresa va invertir y el beneficio que va a obtener. Uno de los objetivos de la Agencia es conocer los puntos débiles y fuertes de la empresa y sobretodo que objetivo quiere alcanzar con la campaña. La empresa proporciona estos datos en un documento llamado Briefing.

El otro objetivo es conocer el grupo al que estará dirigido la publicidad, estudiar sus preferencias y medios habituales dadas sus características.

Con estos elementos se elabora un plan estratégico que ha de cumplir unos objetivos marcados para elaborar la mejor campaña posible. Sabiendo bien a quien va dirigida la campaña, el mensaje ha de mantener la atención en el receptor con toques originales, pues en el mercado actual la competencia es constante.

El espectador que ve el anuncio muestra interés cuando la idea que se le ofrece tiene un estilo de comunicación relacionado con la belleza, el humor, y un toque rebelde, ácido, agresivo, crítico, etc. En el lanzamiento de un anuncio, es importante tratar al público al que se dirige desde dos puntos de vista, el racional y el emocional. Ambos buscan el interés, el deseo y el beneficio que puede ofrecer la campaña. Por tanto, al imponerle una acción, estamos disponiendo que el público objetivo pueda tener a su alcance el beneficio que ofrece la campaña publicitaria.Al hablar de campañas publicitarias, es necesario hacerlo también de los esloganes, las frases llegan al público y le hacen recordar el anuncio. Deben tener pocas palabras, y ser sonoras y pegadizas.

A la hora de crear el anuncio se plantea un texto, que puede ser escrito o verbal. Además, se busca una ilustración o imagen que constituirá la parte principal del mensaje. Uniendo estos elementos se crea una composición para ser presentarda al público.

El gran reto que plantea una campaña publicitaria a los creativos es como llevar el mensaje al público. ¿Cúal será el estilo? ¿Qué argumentaciones voy a ofrecer para conseguir el propósito e influir en el receptor? Y, ¿Cómo se proyectará el mensaje?.

Conseguida la estrategia hay que buscar los medios más adecuados en los que se va a anunciar la campaña. Actualmente son la televisión, internet, la radio, la prensa, la publicidad exterior, (carteles, vallas, mupis,...) y la publicidad directa.También hay que plantearse el tiempo que va a durar la campaña, para conseguir el objetivo mínimo que quiere la empresa ofrecer al público objetivo. Pueden ser días, meses o incluso años.Cuando finaliza el tiempo establecido, una pregunta importante es si ha surtido efecto, analizando las ventajas que ha tenido el producto, el reconocimiento conseguido de la marca, a cuantas personas les ha llegado el mensaje,... Conocer estos datos es importante para futuras campañas que se realicen del producto, servicio o idea lanzado al público objetivo.



LEER TE HACE LIBRE
Revolución Actitud Poesía

Campaña de fomento de la lectura
diseñada por Javier Plata
Alumno 2º Gráfica Publicitaria



Mupi y Carteles

Imágenes principales de la campaña utilizando dos iconos del mundo del Hip Hop y la poesía, *2PAC* y *LORCA*.
Tanto la imagen como el mensaje aparece invertido en el punto intermedio del formato, dando un carácter reversible al cartel.



BOOK CROSSING
Únete al movimiento

Campaña de fomento de la lectura
diseñada por Albert Ramón Mulet
Alumno 2º Gráfica Publicitaria







WE ARE WHAT WE EAT

Cada vez más estudios científicos avalan el principio naturista de "somos lo que comemos". Buena parte del funcionamiento de los nervios que recorren nuestro cuerpo y de las neuronas que dan vida a nuestro cerebro dependen de los carbohidratos, grasas, proteínas y demás nutrientes que nos llevamos a la boca. Nuestros pensamientos, actitudes, conductas y estados de ánimo no sólo se alimentan de nuestras experiencias personales, familiares y sociales, sino también de las comidas y bebidas que ingerimos, las cuales influyen en nuestra bioquímica cerebral. Este proyecto está constituido por ocho retratos psicológicos basados en estereotipos de la sociedad. Cada uno de ellos ha sido representado con un color predominante, una apariencia estudiada y unos alimentos predeterminados, dependiendo de la idea que se quería transmitir sobre ese personaje. La intención de este proyecto es comprobar y mostrar si existe alguna relación entre las apariencias, actitudes y personalidad de los seres humanos con sus hábitos alimenticios, y como influyen estos en sus estilos de vida.✪

TEXTO Y FOTOGRAFÍA / **Adán Rosano García** / Fotografía Artística.
DISEÑO / **Vanesa Román Trujillo** / Gráfica Publicitaria.






light





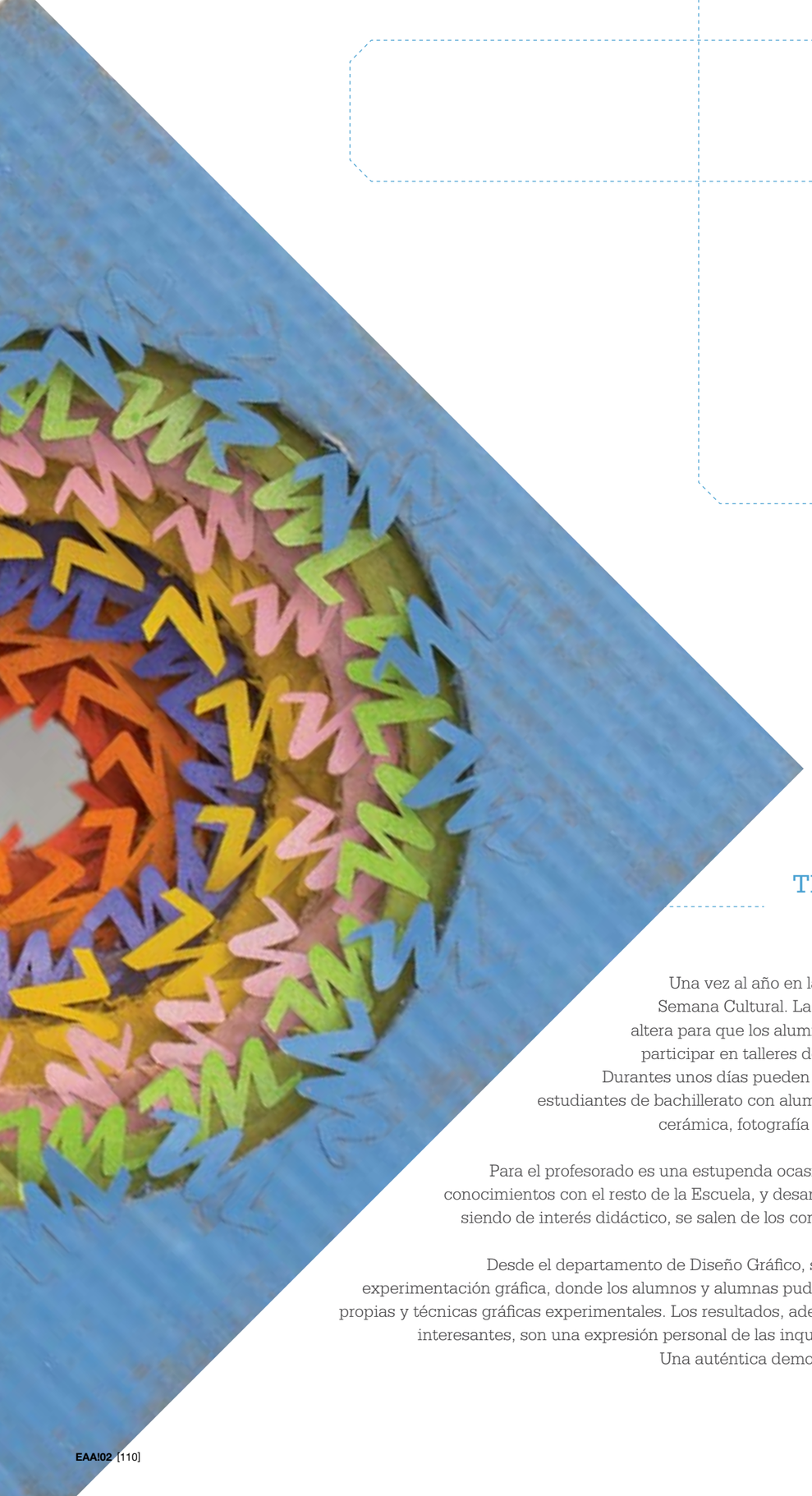







burri King
BIG burri





TRABAJOS EN EL TALLER

Una vez al año en la Escuela se celebra la Semana Cultural. La rutina de las clases se altera para que los alumnos y alumnas pueden participar en talleres de otros cursos o ciclos. Durantes unos días pueden verse trabajar juntos a estudiantes de bachillerato con alumnos de diseño gráfico, cerámica, fotografía o diseño de interiores.

Para el profesorado es una estupenda ocasión para compartir sus conocimientos con el resto de la Escuela, y desarrollar actividades que, siendo de interés didáctico, se salen de los contenidos programados.

Desde el departamento de Diseño Gráfico, se propuso un taller de experimentación gráfica, donde los alumnos y alumnas pudieron trabajar en ideas propias y técnicas gráficas experimentales. Los resultados, además de innovadores e interesantes, son una expresión personal de las inquietudes del alumnado. Una auténtica demostración de su talento.

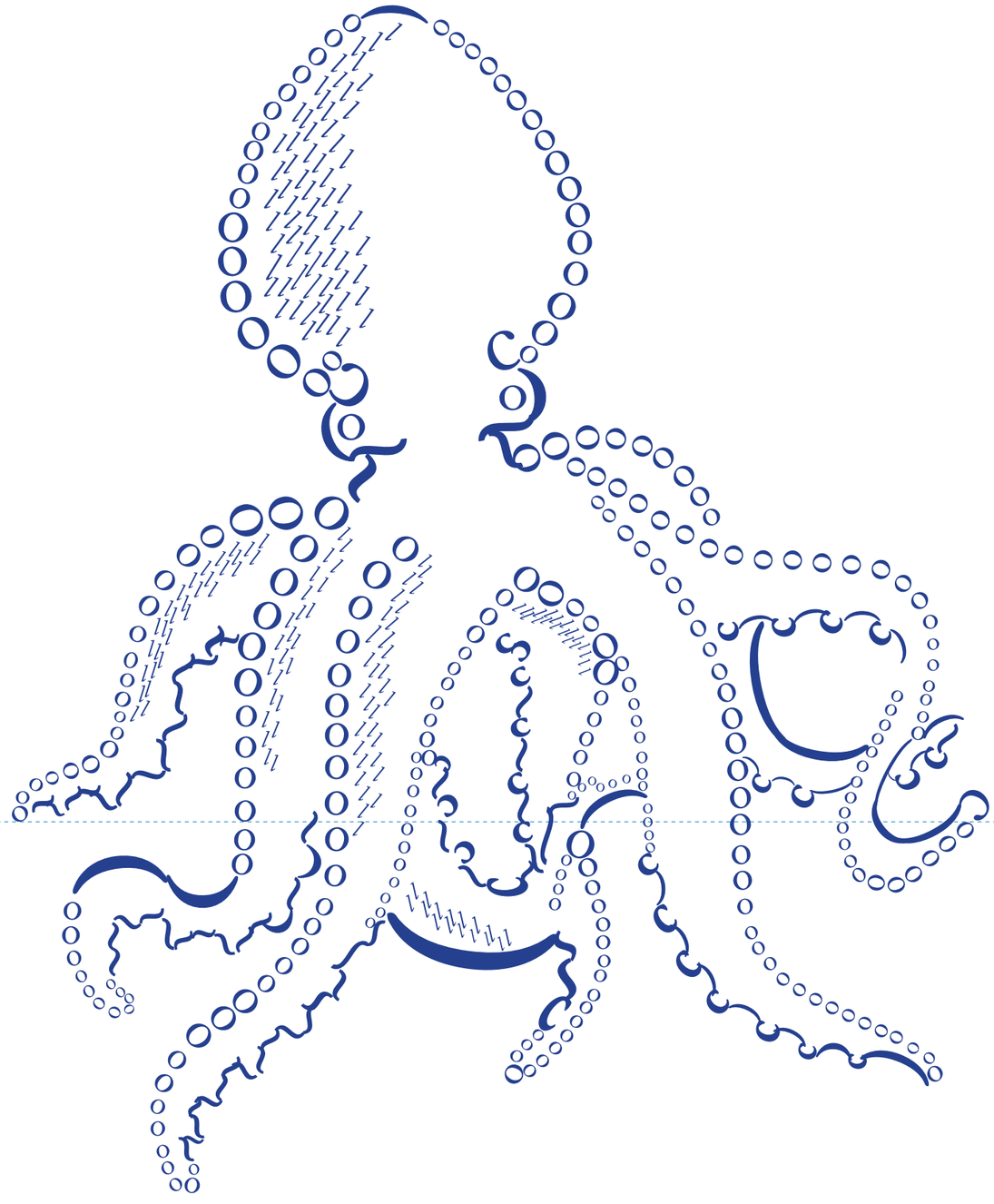
TEXTO / **Luis Sánchez Maraia** / *Profesor de Diseño Gráfico*
DISEÑO / **Vanesa Román Trujillo** / *Gráfica Publicitaria*



María Cuasante Romero
2º Gráfica Publicitaria

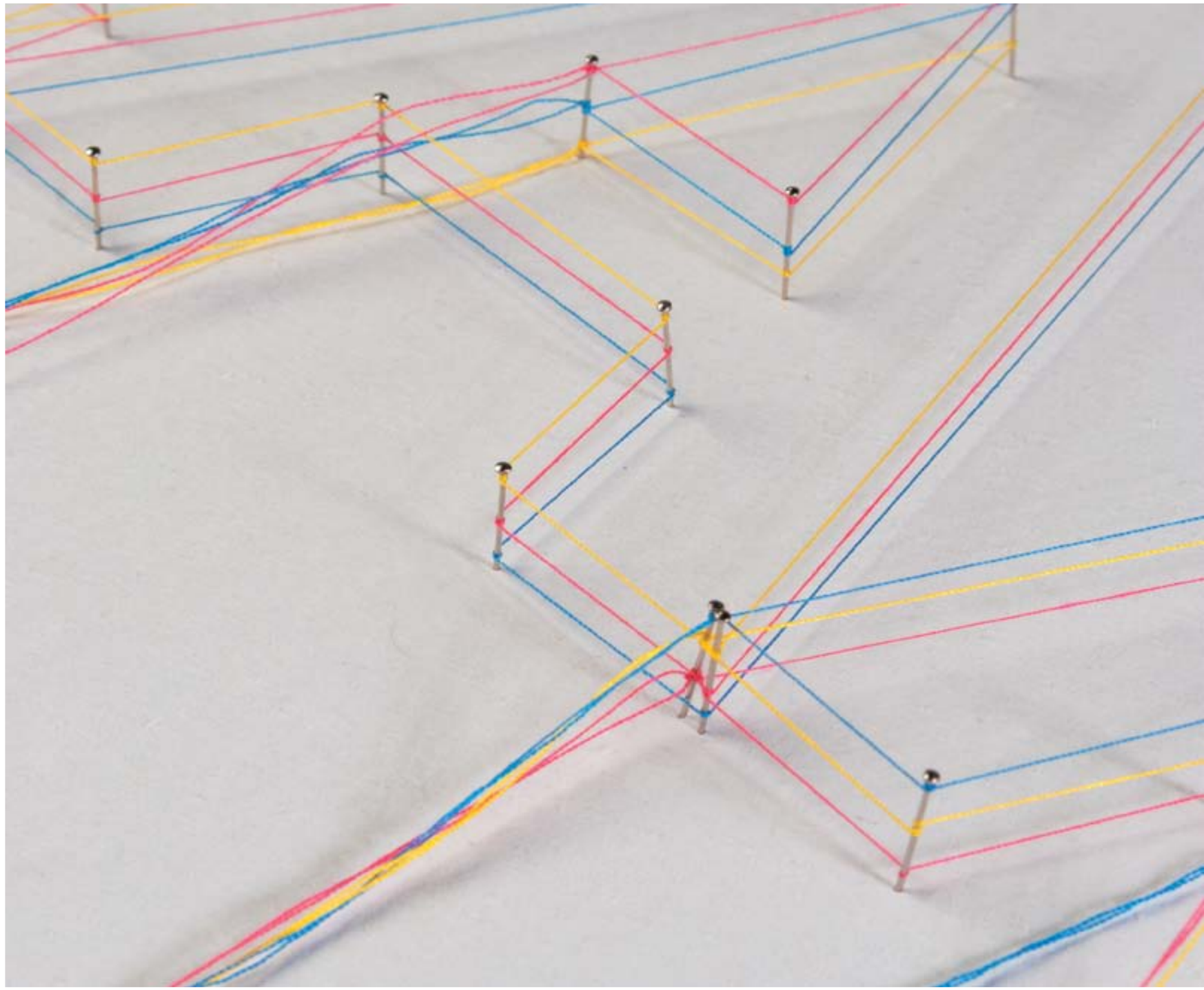


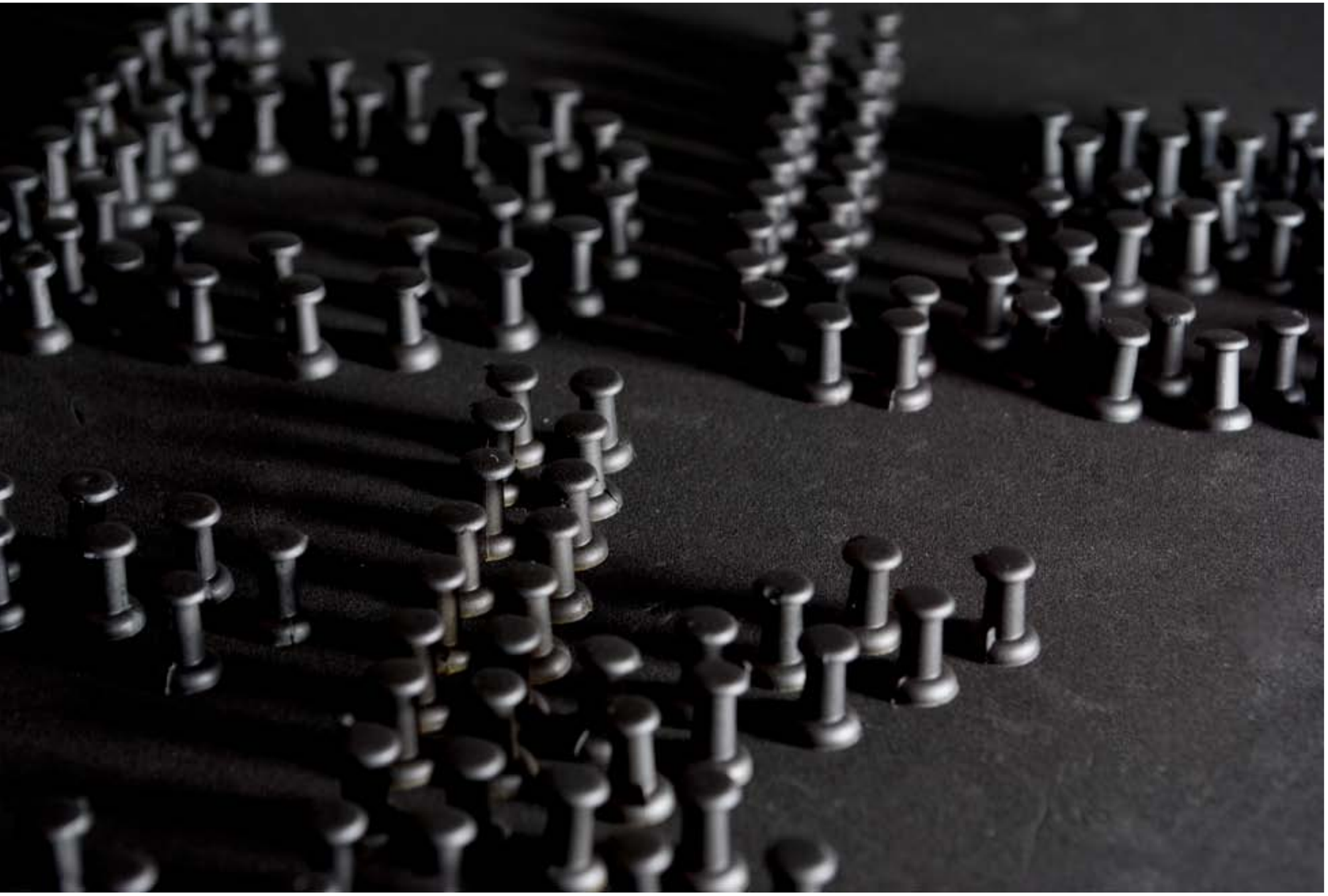
Sandra Tellez Sucilla
2º Gráfica Publicitaria



Vanesa Román
2º Gráfica Publicitaria











CAPITULARES / **Alejandro Rodríguez Fernández** / Gráfica Publicitaria.
COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA / **Albert Ramón Mulet** / Gráfica Publicitaria

¡EAA!

02

REVISTA SOBRE ARTE, CERÁ... PUBLICACIÓN ... DE LA ESCUELA DE ARTE DE ALGECIRAS.

ESCUELA DE ARTE
ALGECIRAS

JUNTA DE ANDALUCIA