



**poster
project**

**proyecto
de carteles**

4x3

Published in 2014 by Ramp Press
Wintec School of Media Arts
Private Bag 3036
Waikato Mail Centre
Hamilton 3240
AOTEAROA | NEW ZEALAND

www.ramptgallery.co.nz

ISBN 978-0-473-29922-4

Authors: John Mandelberg, Chris McBride,
Xavier Meade, John Phillips
Editor: Kim Paton
Graphic Design: Emily Russell
Poster Photography: Claire Goldsworthy
Translators: Carlos A. & Ekab Meade
Cover Poster Design: Xavier Meade

Printed by: Print House, Hamilton NZ
Cover Stock: Satin 350gsm
Internal Stock: Offset Pro 100gsm

We would like to thank all the original poster designers and printers and Geoff Ridder & londonprintstudio for digital printing. Copyright Ramp Press and Authors. All posters copyright of original designers and publishers.

This publication is copyright. Except for the purposes of fair review, private study, or research no part may be stored or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including recording or storage in any information retrieval system, without permission in writing from the publishers. We have attempted to contact all copyright holders and apologise for any omissions.



CONTENTS

04 Introduction JOHN PHILLIPS

09 Essays

XAVIER MEADE

10 **The poster as a memory**

12 **El cartel y la memoria**

JOHN MANDELBERG

14 **Romancing the poster**

16 **Enamorando al cartel**

CHRIS MCBRIDE

18 **Posters, walls,
collections and bedrooms...**

20 **Carteles, paredes,
colecciones y recámaras...**

JOHN PHILLIPS

22 **Collecting Tales**

24 **Coleccionando Cuentos**

FLOR DE LIS LOPEZ HERNANDEZ

26 **Politics & Graphics**

30 **Política y Gráfica**

35 Poster Project

PROPOSALS AND RESPONSES

84 Poster Index

4x3 is an exhibition, a memory bank, and a game.

Conceived and organised by Xavier Meade and John Mandelberg, this project draws on the personal archives of four artist/designers who have been active in creating and collecting politically inspired posters during the past four decades: Chris McBride (Auckland), John Mandelberg (Hamilton), John Phillips (London) and Xavier Meade (Raglan). Our personal archives became both the subject, and content, of the game and the exhibition, first launched at Ramp Gallery, Hamilton, 2014.

To start things off, Xavier invited each participant to propose a set of three posters from their private collection. We were subsequently asked to respond to each of these initial works by proposing another poster that in some way commented upon, or reflected the choices made by others. The exhibition *4x3*, is the outcome of this enjoyable, intercontinental, time-travelling escapade, which at times felt as close to a game of poker, as it did an act of collaborative curation.

All the participants, myself included, were slow to reveal their hand. As designers, we each know all too well the trap of resolving ideas too speedily. It takes time, including hours rustling through plan chests and cardboard storage tubes in search of that illusive image, half-remembered from decades past. Did I keep it, lend it, did it even exist in the first place? It would be a perfect match. It must be here somewhere. Oh, but then there's this long-forgotten one. And it's with the one I'm searching for! So, which to choose? I'd better sleep on it for a week. And meanwhile watch the others' moves.

With each new addition, a collectively moulded jigsaw puzzle took shape. Are there deficits or omissions? Yes. Does it matter? No. Each poster is the gateway to a multitude of tales and myths. Sometimes, because of overlaps with our individual experience, these narratives are immediately obvious. These works reinforce

our sense of who we are, and who and what we might or might not, support. Once seen, they inhabit our private memories, and inform our points of view. Other posters, addressing less familiar themes, present a dilemma. Is this something that I might care about? Do I even want to know? Say yes, and you will be drawn into another world. Say no, and even if you thought you didn't want to, you will have been forced to take a stand.

While posters might represent different and possibly opposing interests, they are united in many ways. They are loud, gregarious and social. They are opinionated, vulnerable, ephemeral and bold, and always at their very best when saying NO. William Blake expressed this perfectly when he described, "Printing in the infernal method by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid." The majority of posters in this exhibition were not printed by Blake's technique, which physically and metaphorically, corrodes a surface in order to reveal an inner "truth". They were however printed with his intention of burning through superficiality with the proposition that another world is possible.

When the 48th and final poster took its place in this collection, one particular game concluded, but others now begin. These are your games exploring possible connections, not just between the posters presented here, but between these and other images, and most importantly between the visual cacophony that daily drowns our thoughts, and the delicate lives we live. And as you explore the newly formed *4x3* collection, do bear in mind our **motto**: the hand that feeds you, always tastes the best!

John Phillips, london**print**studio, June 2014

4x3 es una exhibición, un banco de memoria y un juego.

Este proyecto, concebido y organizado por Xavier Meade y John Mandelberg, se alimenta de los archivos personales de cuatro artistas/diseñadores que han creado y coleccionado carteles con temas políticos durante las últimas cuatro décadas: Chris McBride (Auckland), John Mandelberg (Hamilton), John Phillips (Londres) y Xavier Meade (Raglan). Nuestros archivos personales se convirtieron en el tema y el contenido del juego y la exhibición.

Para comenzar las cosas, Xavier invitó a cada uno de los participantes a proponer tres carteles de su colección privada. Posteriormente fuimos invitados a responder a cada una de estas propuestas con otro cartel que, de alguna forma, comentara o reflejara las selecciones hechas por los demás. La exhibición 4x3 es el resultado de esta divertida aventura intercontinental a través del tiempo, que a veces parecía un juego de póker y a veces un acto colaborativo de curaduría.

Todos los participantes, incluyéndome, nos tardamos en mostrar nuestro juego. Como diseñadores, sabemos muy bien que resolver las ideas demasiado rápido trae sus peligros. Se lleva tiempo, incluyendo las horas esculcando en cajones de muebles para archivar planos y tubos de cartón, en busca de esa ilusoria imagen medio olvidada de décadas pasadas. ¿La guardé, la presté, realmente existió alguna vez? Sería la combinación perfecta. Debe estar por aquí en alguna parte. Ah, pero entonces ahí te encuentras una olvidada hace muchísimo. ¡Y precisamente junto a la que buscabas! Entonces, ¿cuál elijo? Mejor lo pienso por una semana. Mientras tanto veo las jugadas de los demás.

Con cada nueva adición, un rompecabezas colectivamente moldeado fue tomando forma. ¿Existen déficits u omisiones? Sí. ¿Importa? No. Cada cartel es un portal a multitud de mitos e historias. A veces, porque se superpone con nuestra experiencia individual,

estas narrativas resultan obvias. Estos trabajos refuerzan nuestro sentido de quiénes somos, y a quién o qué apoyaríamos, o no. Una vez vistos, habitan en nuestras memorias privadas y guían nuestros puntos de vista. Otros carteles, abordando temas menos familiares, presentan un dilema. ¿Es esto algo que podría importarme? ¿Acaso quiero enterarme? Di que sí, y serás transportado a otro mundo. Di que no, y sin planearlo, serás forzado a tomar una postura.

Mientras los carteles puedan representar intereses diferentes y posiblemente opuestos, están unidos de muchas maneras. Son escandalosos, gregarios y sociales. Se permiten opinar sobre cualquier cosa, son vulnerables, efímeros y atrevidos, contando siempre con la mejor fórmula cuando hay que decir NO. William Blake expresó esto perfectamente cuando describió 'imprimiendo en el método infernal de los corrosivos, que en el infierno son saludables y medicinales, derritiendo y separando superficies aparentes y mostrando el infinito escondido.' La mayoría de los carteles en esta exhibición no se imprimieron con la técnica de Blake, que física y metafóricamente corroen una superficie para revelar una 'verdad' interna. Mas bien fueron impresos con su intención de incendiar la superficialidad para que otro mundo posible irrumpa.

Cuando el cartel número 48 tomó su lugar en esta colección, este juego terminó, pero ahora otros comienzan. Estos son tus juegos explorando posibles conexiones, no solo entre los carteles aquí presentados, sino entre estas y otras imágenes, y predominantemente entre la cacofonía visual que inunda diariamente nuestros propios pensamientos y las frágiles vidas que vivimos. Y tu, conforme explores la muestra, ten presente nuestro lema: ¡de la mano que te alimenta, siempre sabe mejor!

John Phillips, london **print**studio, Junio 2014

ENSAYOS
ESSAYS BY
XAVIER MEADE,
JOHN MANDELBERG,
CHRIS MCBRIDE
& JOHN PHILLIPS

The poster as a memory

XAVIER MEADE

My poster collection grew by default starting in Mexico in 1968, a time of student rebellions that culminated in The Night of Tlatelolco* massacre prior to the opening of the Olympic Games in Mexico City.

The disproportionate state repression of a quarrel between two public high schools (I was also at high school) led me to participate in the Student Information Brigades disseminating mimeographed pamphlets in public places. At the San Angel market a shopkeeper hid me behind her apron and vegetables as the police ran by. Deftness, darkness or share numbers were our only protectors as we painted slogans or the time, place and date of demonstrations and meetings on the street walls. One of these demonstrations was the March of Silence where 200,000 students and city folk marched from the Anthropology Museum to the Zócalo (in front of the Government Palace) with our demands written on banners, the only sounds were of our own feet. Even today I shiver writing about it. It was one way to gain a social conscience and learn the power of graphics.

A few months later, by one of those quirks of fate, some mates and I were selling Olympic posters outside the stadiums, displaying them flat on the ground with a few stones (concrete rubble really) to keep them in place. During the closing ceremony some fireworks landed on them, snapping us away from the mesmerising light and sound spectacle. Those posters were part of one of the most significant graphic movements of the twentieth century. Lance Wyman** and Eduardo Terrazas created the 1968 Mexico Olympics visual system: pictograms, programmes, street signs, uniforms and of course, posters. This visual system followed the milestone created by Masaru Katsumie and Yusaku Kamekura for Tokyo in 1964. Wyman stayed on in Mexico City and led the team who designed the visual language for the Metro, which like the Olympic pictograms, were designed with the illiterate and

non spanish readers in mind. I had the vision then, to keep a series of those posters (flat under my bed mattress) in my first failed attempt as a collector.

The first poster I designed was for the film club at the Faculty of Philosophy, UNAM (Mexico National Autonomous University) which screened at the Auditorio Che Guevara. The movie was Tarzan, screening as part of a series called "Imperialism in the Cinema". A crude hand-cut screen print was followed by a mimeographed poster programme for the whole series, for which I appropriated an image of Mickey Mouse from the San Francisco underground comics that floated around home those days. The posters survived thanks to them making it to London in my minimal graphic portfolio, where I dreamed of landing a job as a designer — without speaking the language, sure boy! — but ended up doing architectural models and drawings (I wish I had met John Phillips then). The rest of my first collection had another journey when my mother changed apartments in Mexico City, while I was in London listening to Zappa and The Who and drinking warm beer. Years later my



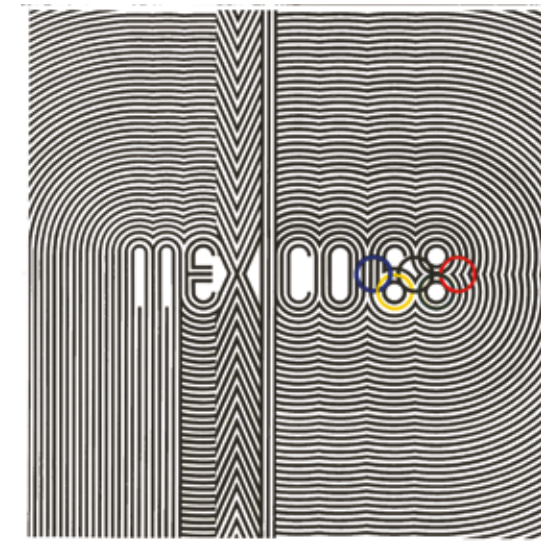
younger brother told me that the concierge of the building had amazing decorated walls — with my Olympic posters and other visual delicacies!

It was on my return to Mexico that posters became a vital part of my life. With Carolyn, my kiwi partner, we designed and produced CINE magazine for the Cineteca Nacional. We not only had to design a poster/programme every month but we were surrounded by cinema posters and it was there that I encountered my first Cuban poster and once you touch a Cuban screen print from the 70s the options are: pin them in a prominent place on the wall or keep them flat and protected — the prints demand it. The collection began.

Near our studio, Taller Gráfico Meade was El Agora, a bookshop, café and venue for art, music and poetry that I designed posters for which were printed by el Señor Fuentes. A master screen printer, who used to set the image on the screen by direct exposure to the sun, it was a huge learning curve for me. I had my first exhibition at El Agora — a happening — I painted the text "con la urgencia de no tener PRI" (with the urgency of not to hurry) live in the gallery, the text clearly had political connotations, critical of the party (PRI) in power, I made a poster to promote the event with very little success as the bassist who was supposed to play as I painted didn't turn up and only half a dozen friends were there. Out of this I learned that posters also serve as a record of an event.

There was another printer in Mexico City, el Señor Meyer who gave me my first lessons on designing for print, offset in this case. I never studied design or photography, my architectural studies helped me with concepts but not with practical skills. I still love those printery smells and miss the bromide cameras and the lead typesetting machines — a marvel of mechanisation — the last one I saw functioning was feeding an old Heilderberg press in Habana next door to the ICAIC silkscreen printery, still working with the same tenacity as a 50s Pontiac.

Years ago, after doing a night poster pasting in the Auckland streets for a Midge



Marsden gig, we found some posters had already been covered over by the next morning. In the streets of Oaxaca today, it is the local government who employs people to paint over posters and graffiti over night. That's the tough life of a graphic warrior. Sid, another musician and neighbour friend gave me a thick present direct off a Wellington street wall, a half square metre of posters layered tens of times over, the stuff of historians, the memories of a city — its culture, its protest and its advertising.

I have always preferred posters to have had a life. Always respectful, I won't take a poster down if the date of the event is still operating. To me the value of a poster that has done its job and has been seen by many eyes, is better than any poster purchased off the shelf.

There are posters in my collection that are true survivors, some of which have come direct off a wall of a distant city, traveling on permits obtained from bureaucrats, inspected by custom officers and import duties paid, in order to be exhibited on the gallery walls here at Ramp Gallery and elsewhere: Auckland, Rotterdam, Sweden, Valencia, Mexico and Havana.

So don't be surprised that our proposals and responses for this 4x3 collection are ready to travel, as long as they have their return tickets home. To London, Auckland, Hamilton and here in Whaingaroa, Raglan by the sea.

*Poniatowska, E. (1991) *Massacre in Mexico*. University of Missouri.

**www.lancewyman.com

Mexico68

Design: Lance Wyman & Eduardo Terrazas
Offset, 300 x 300 mm
Mexico, 1968

Max Nava Jazz

Design: Xavier Meade
Screenprint 276 x 549 mm
El Agora, Mexico DF, 1974

El cartel y la memoria

XAVIER MEADE

Mi colección de carteles realmente se hizo sola. Comenzó en 1968, en el México de la Noche de Tlatelolco* y los juegos olímpicos.

La desproporcionada represión del estado ante una bronca/pleito entre estudiantes de dos preparatorias públicas (yo en esos días cursaba también la preparatoria) me llevó a participar en brigadas de información en las que los panfletos repartidos en sitios públicos—como en el Mercado de San Ángel, donde una marchanta me escondió entre sus holgadas faldas y las verduras que vendía y que me dijo ‘ya puedes salir güerito’ cuando la policía se alejaba del mercado,—o las famosas pintas (con pintura y brocha gorda donde la velocidad, la oscuridad y la bola eran nuestros únicos protectores) anunciando mítines o manifestaciones; como la llamada Marcha del Silencio donde 200,000 estudiantes y ciudadanos marchamos desde el Museo de

Antropología al Zócalo, donde las demandas estaban escritas en las pancartas y el único ruido era el de nuestros propios pasos. Aún hoy se me pone la carne de gallina al escribir sobre ella. ¡Vaya forma de aprender sobre el poder de la gráfica!

Unos meses más tarde, por uno de esos caprichos del destino, unos cuates y yo vendíamos carteles olímpicos fuera de los estadios, los cuales esparcíamos en el pavimento con piedras (realmente pedazos de concreto) como sobrepeso y no faltaron las ‘bajas en combate’. Durante la ceremonia de clausura unos fuegos artificiales cayeron en ellos, cosa que nos despertó del alucine de luces y sonidos. Esos carteles que vendíamos fueron parte de uno de los momentos más significativos de la gráfica del siglo XX. Lance Wyman** y Eduardo Terrazas crearon el sistema visual del MEXICO68 olímpico, desde picto-gramas, señalamientos, folletos, uniformes, programas y naturalmente posters (así les decíamos en esas fechas y no carteles). Este sistema visual siguió al creado en TOKIO64 por Masaru Katsumie (director artístico) y Yusaku Kamekura diseñador gráfico. Wyman se quedó en México para dirigir el diseño visual del Metro (sistema de transporte público), que como los pictogramas olímpicos fueron diseñados con el analfabeta y el extranjero en mente.

Tuve entonces la visión de guardar planitos, bajo el colchón, una serie de carteles en mi primer fallido intento como coleccionista.

El primer cartel que diseñé fue para el cineclub de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM que se proyectaba en el auditorio Che Guevara. Tarzán fue la película, parte del ciclo cine—imperialismo. Al cartel a una tinta—roja, sobre papel revolución—de pantalla serigráfica crudamente cortada a mano; le siguió el cartel—programa para todo el ciclo a mimeógrafo y de ilustración me fusilé un Miki Maus de los comics Underground de San Francisco que en esas fechas rolaban por la casa. Si estos carteles sobrevivieron fue por que me los llevé como parte de mi portafolio gráfico a Londres soñando con encontrarme trabajo como diseñador gráfico (¿sin hablar

inglés? Sure, boy), terminé de dibujante arquitectónico y maquetista que según yo era mucho mejor que trabajar de pinche en restaurantes como varios de mis conocidos de la época hacían (me hubiera gustado haber conocido a John Phillips en esos años). El resto de mi primera colección tuvo otra suerte ya que mi madre en mudanza de apartamento en el DF decidió deshacerse de ellos mientras yo oía a Frank Zappa o The Who y bebía cerveza tibia en Londres. Años más tarde me platicó mi hermano que el portero del edificio tenía una decoración alucinante en las paredes de su cuarto; en efecto mis posters olímpicos y otras delicadezas visuales que yo guardaba.

A mi regreso a México los carteles se volvieron parte vital en mi vida. Junto con mi compañera kiwi diseñamos y produjimos la revista CINE para la Cineteca Nacional que cada mes tenía un poster—programa, además de estar rodeado de carteles cinematográficos y fue ahí donde ‘descubrí’ los carteles cubanos y cuando tienes en tus manos un cartel cubano de los setentas, no te quedan más que dos opciones: o lo pones en la pared en lugar prominente o lo proteges y lo guardas con muchos cuidados, las impresiones lo demandan. La colección comenzó en la Cineteca.

Cerca de nuestro estudio ‘Taller Gráfico Meade’ estaba El Ágora, una librería—café—discoteca—galería con un pequeño escenario y el diseño de carteles continuó, la imprenta era de el señor Fuentes, maestro serigrafista que solía fijar las pantallas con el sol directo en la azotea, aprendí mucho de él y fue El Ágora donde tuve mi primera exhibición que comenzó con un ‘happening’ en donde yo pinté en vivo sobre serigrafías el tema del show ‘con la urgencia de no tener PRISA’ y naturalmente diseñé cartel para promover; con poco éxito pues el músico (bajista) que iba a tocar mientras yo pintaba nunca llegó (tuve que poner una cinta de free jazz en el estéreo) y hubo sólo un puñado de amigos que asistió. Ahí aprendí que los carteles pueden también servir como constancia de un evento.

Ahora que lo pienso, fue otro impresor, en este caso de offset, el señor Meyer el que me enseñó a diseñar para imprenta. Nunca estudié ni diseño ni fotografía, creo que mis estudios de arquitectura ayudaron en conceptos generales pero no prácticos. Todavía me encanta el olor en las imprentas a la anti-güita (no las digitales), extraño las enormes cámaras fijas y las máquinas tipográficas de plomo, joyas de la revolución industrial y el ritmo de las Heilderberg, como las que aún funcionan en la Habana con la misma tenacidad de los Pontiac de los cincuentas.

Hace ya algunos años en Auckland pegamos posters toda la noche para una tocada de la banda de Midge Marsden para encontrar que por la mañana unos de ellos ya habían sido cubiertos por otros. Es una vida dura para los guerreros del diseño gráfico. Sid, uno de los miembros de la banda, regresó de otra gira con un grueso regalo, testimonio de muchas batallas; medio metro cuadrado de capas y capas de carteles, material de historiadores, la cultura de una ciudad, su memoria y sus anuncios.

Siempre he preferido los carteles que tuvieron vida a los que compras en una tienda. He sido respetuoso, no adquiero el cartel si su fecha de operación no ha caducado, el valor de un cartel que ha hecho su labor y ha sido visto por muchos es superior a cualquiera en los estantes de la tienda del museo.

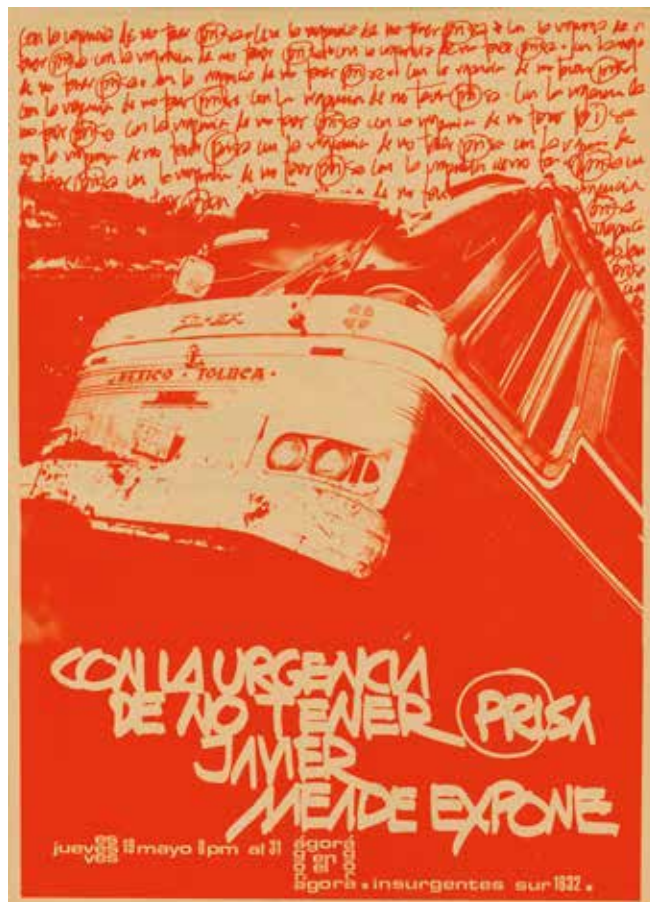
Mi colección de carteles consta de verdaderos sobrevivientes, muchos vienen de paredes en ciudades lejanas, muchos ya han viajado y se han exhibido en paredes de galerías, aquí en Ramp o en el Museo de Waikato o en el centro de Arte de Te Tuhi o en galerías y museos de Valencia, Rotterdam, Habana, Oaxaca o en el DF, así que no se sorprendan de ver mis propuestas y respuestas cómodamente instaladas en otra galería, en otra ciudad y entre otra gente, siempre y cuando tengan boleto de regreso a su casa aquí en Whaingaroa | Raglan junto al mar.

* Poniatowska, E, Editorial ERA, Mexico D.F, 1998

** www.lancewyman.com

Con la urgencia de no tener prisa – With the urgency of not being in a hurry

Design: Xavier Meade
Screenprint 400 x 557 mm
El Ágora, Mexico DF, 1974



Romancing the Poster

JOHN MANDELBERG

When I think of posters I immediately conjure up images of large colourful cheaply printed works on cheap paper with loud and large texts, with photos, or paintings or just imaginative graphics. Announcing, inviting or even imploring you to visit a gallery, an exhibition, a film, join the army, travel to exotic lands or just to make a statement of fact, fiction or politics.

I fell in love with posters around the time I fell in love with the Russian avant-garde: Constructivism, Suprematism, Malevich and Rodchenko, the German Bauhaus of Kandinsky, Moholy Nagy and El Lissitzky. I was at art school at the time and also fell in love with cinema — my first love — which I continue practicing today as a filmmaker, and some-time writer/artist.

To feed my love for posters I bought large albums of Soviet political and film posters at a communist bookshop in Sydney. Once I was

working as an assistant editor at the Australian Broadcasting Commission, I earned enough money to feed that love.

I found a book and art supply shop that sold international art and design journals like *Graphis*, and an unknown Polish design journal, *Projekt*. At the time — the mid to late 1970s — the Polish journal was cheap and I bought a three-year subscription for very little cost. I didn't know it at the time but each issue of *Projekt* included a free Polish poster by many great and famous Polish poster artists.

At the same bookshop I found a brochure for Polish posters put out by the Polish government's art publishing house, *Ars Polona*. Their job was to disseminate Polish art, books and music internationally, thereby gaining western currency, as the Polish zloty was almost worthless. Incidentally, the brochure contained images of posters to buy and included the work of my favourite Polish surrealist artist *Franek Starowieyski*. There was also artist and animator *Jan Lenica*, *Hubert Hilscher* and so many others.

So I ordered \$US150 worth of posters, and three months later they arrived in a large cardboard tube. As I pulled out the rolled up posters and laid them out I was thrilled to find such vibrant and large posters, some glossy, some on very basic paper, printed in bold black, bright colour, sepia etc. I was in poster heaven.

I started travelling overseas around that time to London, Paris, Holland, Germany, then later to Soviet Russia, Palestine, India and Egypt. In many of the places I visited I bought or picked up free posters at museums, galleries and performances. Each one is a memory of a time, a place, and each a gem of an artwork.

Somehow much of my collection is based on film, theatre, dance, music and political themes, and I suppose this also reflects my own liking for these things. I have collected works on paper for almost 40 years, and each time I moved house and even houses in other countries, they have travelled with me as prized possessions and memories.

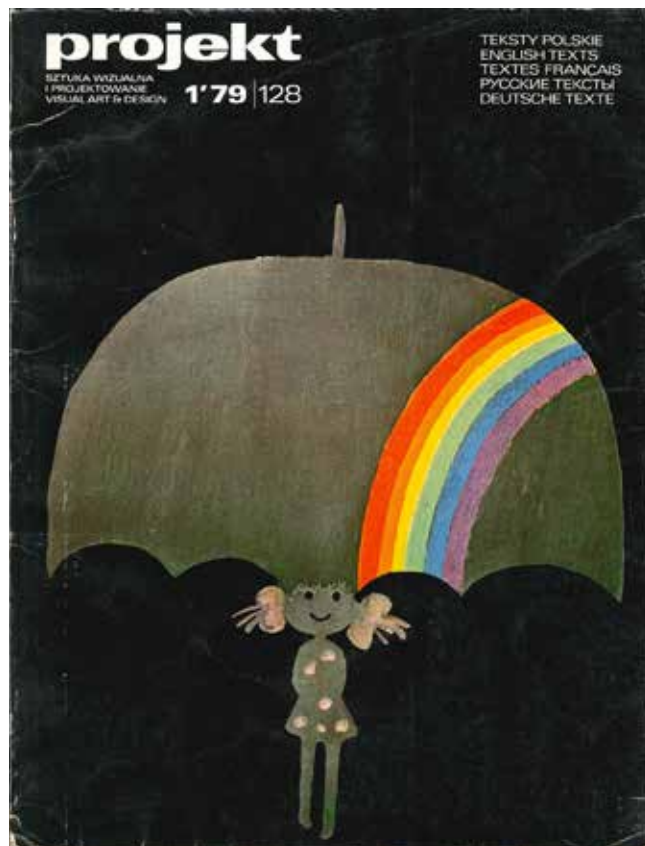


PROJEKT
Visual Arts & Design
Size: 235 x 310 mm
Publisher: Ars Polona,
Warszawa, Poland
3'80 | 136

At the *4x3* exhibition after making my three submissions, I was challenged to respond in kind to Xavier, John and Chris's poster proposals. Many times I was able to think of a good match; by the colours, images, theme or even a textual reference. But it wasn't easy, several of the submitted posters stopped me in my tracks. Chris McBride's *Social Work* poster was one of these, with its black ground, colourful motif and text written in a square format including the words "Respect, Justice and Equality". It took some time to respond but finally the Palestinian poster for the play *At The Checkpoint* came to mind, with its black ground and a colourful superimposed grid depicting a newborn baby, it too reflected themes of justice, equality, and respect.

Although the posters are ephemeral, it's poster collectors like Xavier, John, Chris and myself that keeps these works alive. *4x3* is a project that reflects all the wonderful, strange and varied ways posters communicate ideas through graphic means.

PROJEKT
Visual Arts & Design
Size: 235 x 310 mm
Publisher: Ars Polona,
Warszawa, Poland
Issues: 1979–1980



Enamorando al cartel

JOHN MANDELBERG

Cuando pienso en carteles inmediatamente evoco grandes y coloridas imágenes de impresión barata en papel corriente con grandes y llamativos textos con fotos o pinturas o, simplemente gráficos creativos anunciando, invitando o hasta implorando que visites una galería, una exhibición, veas una película, te enlistes en el ejército, viajes a lugares exóticos o simplemente haciendo la declaración de un hecho, ya sea de ficción o político.

Me enamoré de los carteles al tiempo que lo hice con el constructivismo ruso avant-garde, el suprematismo, Malevich y Rodchenko, el Bauhaus alemán de Kandinsky, Moholi Nagy y El Lissitzky. Yo estaba en la escuela de arte en esa época, donde también me enamoré del cine, mi primer amor, el cual continuó practicando hoy en día como cineasta y a veces como escritor/artista.

Para alimentar mi amor por los carteles, compraba publicaciones de gran formato sobre cartel político y cinematografía soviética en una librería comunista de Sydney.

Trabajando como asistente de editor en el Australian Broadcasting Commission ganaba lo suficiente como para alimentar esa pasión.

Encontré una tienda de materiales y libros de arte que vendía revistas internacionales de diseño y arte como "Graphis" y otra poco conocida polaca llamada "Projekt". En esa época, mediados a fines de los setentas, la revista polaca era barata y compré una suscripción por tres años por un pequeño precio, lo que yo no sabía es que cada número incluía un cartel gratis de grandes y famosos artistas del cartel polaco.

En la misma tienda me encontré un folleto sobre cartel polaco difundido por "Ars Polona" la editora gubernamental de arte polaco. Su trabajo era diseminar internacionalmente arte, libros y música polaca, adquiriendo así moneda occidental, pues el Zloty polaco tenía muy poco valor. Incidentalmente el folleto incluía imágenes de carteles a la venta y obra de mi artista favorito polaco surrealista Franek Starowieski. Estaban también el artista y animador Jan Lenica, Hubert Hilscher y muchos otros.

Hice un pedido de carteles de \$150.00 dólares, tres meses más tarde llegaron en un tubo grandote de cartón. Conforme los desenrollaba y los acomodaba, mi encanto crecía al ver esos grandes y vibrantes carteles, unos satinados, otros en un papel muy básico o con pesada tinta negra o multicolores, sepia, etc. ¡Yo estaba en el paraíso del cartel!

Comencé a viajar a Londres, Paris (más de una vez), Holanda, Alemania, más tarde la Unión Soviética, Palestina, India y Egipto. En muchos de los lugares que visité, compré o adquirí carteles gratis en museos, galerías y funciones. Cada uno es el recuerdo de un momento, de un lugar y, también, una joya gráfica.

De alguna manera gran parte de mi colección está basada en cine, teatro, danza, música y temas políticos; supongo que eso refleja mis propios intereses. He coleccionado obra en papel por casi 40 años, y cada vez que me mudo de casa, e inclusive casas en otros países, las obras han viajado conmigo como mis preciadas posesiones y memorias.



PROJEKT

Visual Arts & Design
Size: 235 x 310 mm
Publisher: Ars Polona,
Warszawa, Poland
6'79 | 133

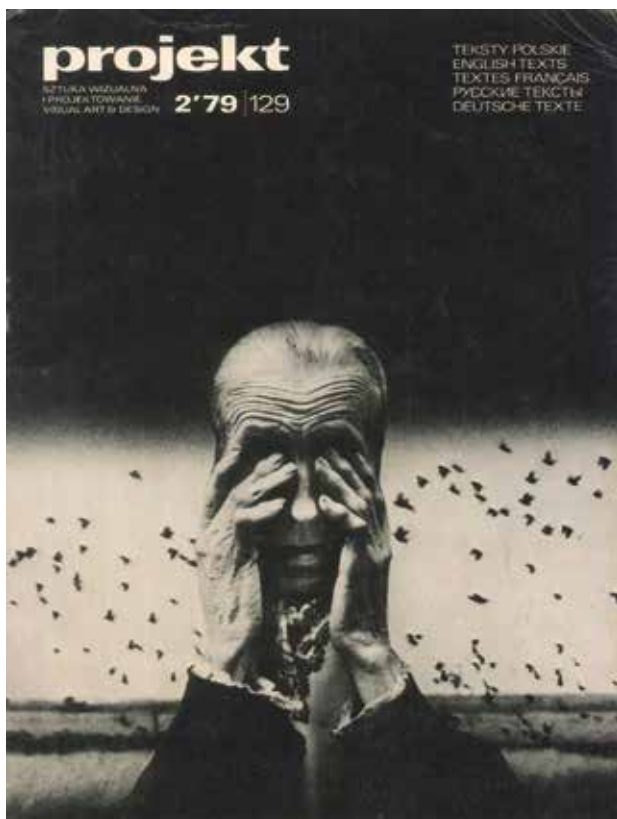
En la exhibición 4x3, después de haber hecho mis 3 propuestas, fui desafiado una y otra vez para responder del mismo modo a las propuestas de Xavier, John y Chris. Muchas veces me fue posible pensar en la respuesta adecuada por los colores, las imágenes, el tema o alguna referencia textual. Pero no fue fácil, además de mis tres contribuciones, estuve al borde de la desesperación frente a algunas de las propuestas que me paralizaron. Por ejemplo, el cartel de Chris McBride sobre trabajo social con un fondo negro, un colorido adorno y un texto de formato cuadrado con las palabras "Respeto, Justicia e Igualdad".

Me llevó tiempo responder, pero finalmente el cartel palestino para la obra "En el puesto de control" vino a mi mente, con su fondo negro, su colorida trama superpuesta representado a un bebé recién nacido. Esa fue mi respuesta, puesto que también trata de "justicia, igualdad y respeto".

Aunque los carteles sean efímeros, son coleccionistas como Xavier, John Chris y yo los que mantenemos vivos estos trabajos. En proyectos como nuestro "4x3 Exhibición de carteles" el público puede ver cómo estos trabajos artísticos comunican ideas a una audiencia a través de medios gráficos maravillosos.

PROJEKT

Visual Arts & Design
Size: 235 x 310 mm
Publisher: Ars Polona,
Warszawa, Poland
2'79 | 129



Posters, walls, collections and bedrooms...

CHRIS MCBRIDE

When I was young, my bedroom walls were peppered with music posters particularly the Stones and the Beatles – I wasn't hung up on genre.

My father was a linotype operator for a local newspaper – 10 to 12 men hunched over a keyboard, tap, tap, tapping away as the large machines carried the hot lead type whirring and clattering before descending into a tight wad of shiny reversed metal words.

I loved hanging around this industrial workshop, after school care for my younger brother and me from time to time. Our father would set up our names and other words for us to ink up and stamp onto newsprint, we would watch in anticipation as the metal machine clanked away, trying to see our blocks of type coming down the chute. We never did see the right ones, but our father always knew which were for us and

would deftly pull them out once cooled and hand them to us. We would ink up and stamp away with different sized typefaces, perhaps forming the first inkling of creating posters which would later become a large part of my life.

As a student, I collected posters for walls in my flat, sharing the causes of the day – environmental, music and politics. There was Che Guevara of course, Hundertwasser's conservation poster and the enigmatic Blerta music gig posters sitting uncomfortably with New Zealand artist, Colin McCahon's *The Virgin and Child Compared* and others.

An eclectic mix that became more diverse when I began creating political, arts and community posters in 1979 as a member of the Wellington Media Collective. This was a collectors dream place. Several designers and a broad range of causes: tino rangatiratanga /Maori sovereignty; the anti-apartheid struggle; employment, worker and women's struggles; to the fight for a nuclear free Aotearoa/New Zealand and art, theatre and dance posters alongside local community issues. As Ian Wedde writes in the preface to the WMC book: "The Collective has many achievements to its name, but one overarching one, ... is its unwavering commitment to collectivism – to the principle articulated in [the mission statement/kaupapa] *We will work with you!*"

The Art of Revolution by Dugald Stermer and Susan Sontag was essential reading in the Collective's library as was a book of collected posters from the May 1968 student uprising in Paris, *Atelier Populaire: Posters from the Revolution*. WMC members would bring back posters from Tin Sheds and other Australian print collectives. Occasional access to images of European and British political posters and photos of the Derry and Belfast IRA murals all provided stimulus for our local work and motivation to collect work outside of the screen printed posters we were producing with activists, trade unions artists and communities.

A great image, concise use of text, striking design and colour has always made a poster

cut through the clutter on the streets – plus the ability to get the message across in a quick glance. When looking at the 4x3 collection in its first iteration at RAMP Gallery in Hamilton, New Zealand, I couldn't help but think how this would look on the streets now. Today we are overwhelmed by commodity driven advertising in places where once, these posters, the posters from the WMC, Tin Sheds, the works of Emory Douglas from the Black Panther Party and others would have owned the streets.

At times, when viewing the works proposed by Xavier Meade, John Philips and John Mandelberg I felt overwhelmed by the strength of what I was seeing: grotesque, beautiful and eloquent art and design and at times I didn't know how to respond. Individual works from my collection of posters gathered during travels through the US, Canada, Nicaragua and England and others acquired from Australia, as well as from the WMC artists would appear to address a specific proposal, and then didn't. Until eventually more than one would jump out with the resultant "Yes! This works".

Each of the sets of four posters are fine examples of coherent design and artistry, triggering action and reaction. These are primarily analogue works with few produced through design software. This is really important as the hands-on production and accidental flaws provide creative value beyond what can be manipulated by zeros and ones. I mention this after recent talks and tours of the WMC's exhibition *We Will Work With You*. Students are hungry to understand analogue production, colour and manipulation without Photoshop. It is very encouraging to see that exhibitions like *We Will Work With You* and 4x3 can still have influence. Making people stop and question: Why is this issue still with us after 20 or 30 more years? Why do we still have inequality, unemployment, lack of housing, sexism or racism? Why do issues around sovereignty still exist for indigenous peoples?

At the time of writing, as a member of the WMC I am participating in the exhibition



of 250 posters – these are activist, political, community and arts posters produced over a twenty year period from 1978–1998. Seven of the posters I submitted for 4x3 also appear in this exhibition.

Art has almost entirely replaced the poster on my walls at home. However, alongside the artworks there is a single and important poster about the occupation at Kanehsatake by Kanien'Kehaka/Mohawk peoples protesting the Canadian government's 1990 occupation and commemorating 270 years of resistance. The image is striking and the words are a simple declaration: "We Are Not Criminals, We Are Political Prisoners". It is a reminder not to be complacent.

1990 occupation, 200 years resistance
Kanien'Kehaka/
Mohawk peoples

Poster paste-up
Wellington



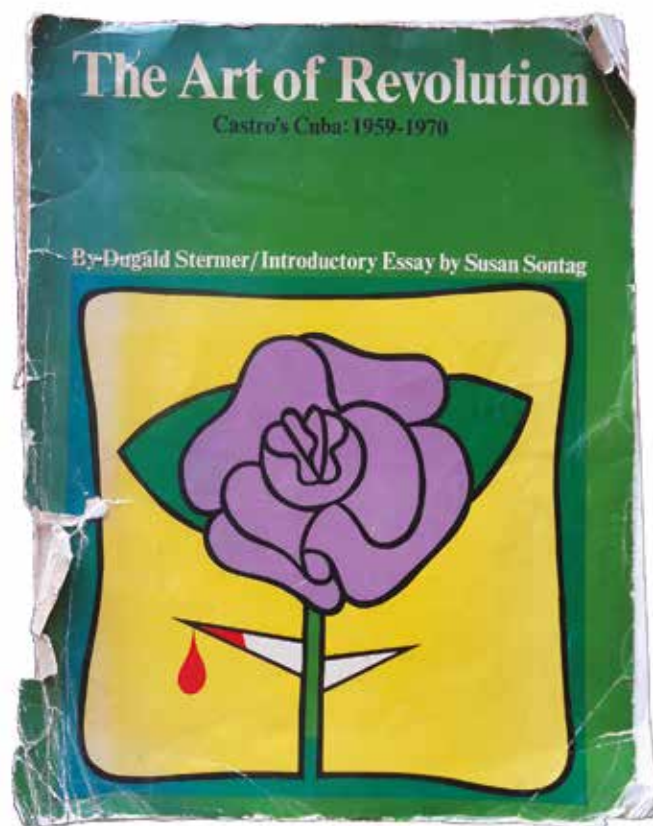
Carteles, paredes, colecciones y recámaras...

CHRIS MCBRIDE

Cuando era joven, las paredes de mi recámara estaban salpicadas de carteles sobre música, particularmente de los Stones y los Beatles – no tenía problemas de género.

Mi padre era operador de linotipo para el diario local – de 10 a 12 hombres encorvados sobre un teclado, tap tap tap mientras las grandes máquinas transportaban el plomo caliente con sus zumbidos y escándalo antes de descender al apretado fajo de brillantes palabras metálicas invertidas.

Me encantaba estar en ese ambiente industrial, era como nuestra guardería después de la escuela para mi hermano menor y yo. Nuestro padre tecleaba nuestros nombres y otras palabras para que nosotros las entintáramos y las estampáramos en papel periódico, nosotros tratábamos de ver cómo la ruidosa máquina sacaba por su rampa nuestros bloques – nunca supimos cuáles



eran los correctos, pero nuestro padre siempre sabía cuáles eran y hábilmente los sacaba y una vez enfriados nos los entregaba – de diferentes tamaños – les poníamos la tinta e imprimíamos, quizás formando el primer indicio de la creación de carteles que más tarde se convertiría en gran parte de mi vida.

Como estudiante coleccioné carteles para las paredes de mi departamento, con los temas tópicos del día – el medio ambiente, música y política. Por supuesto estaba el Che Guevara, el póster de conservación de Hundertwasser, los enigmáticos de los conciertos de BLERTA, incómodamente al lado de ‘La Virgen y el Niño Comparado’ del artista contemporáneo neozelandés Colin McCahon y otros por supuesto.

Una mezcla ecléctica que tuvo más matices cuando comencé a crear carteles políticos, de arte y comunitarios en 1979 como miembro del Wellington Media Collective. Este era un lugar de ensueño para el coleccionista – había varios diseñadores, una amplia gama de causas desde tino rangatirota (soberanía maori), lucha contra el apartheid; desempleo, problemas laborales, feministas, Aotearoa/Nueva Zelanda libre de armas nucleares, junto con arte, teatro, danza y asuntos que afectan a la comunidad local. Como Ian Wedde escribe en el prefacio al libro WMC: “el colectivo tiene muchos logros a su nombre, pero uno fundamental, [...] su inquebrantable compromiso de colectivismo – principio articulado en su propia declaración (kaupapa en maori) ‘Trabajaremos contigo.’”

“El arte en la revolución” por Dugald Stermer y Susan Sontag fue esencial lectura en la biblioteca del colectivo, así como un libro de carteles de la rebelión estudiantil de mayo del 68 en París “Atelier Populaire: carteles de la revolución”. Miembros del WMC traían carteles de colectivos de impresión australianos como del Tin Shed y otros y ocasionalmente tenían acceso a imágenes de carteles políticos europeos y británicos, además de fotografías de los murales del IRA en Derry y Belfast – todo esto nos estimulaba en nuestra labor local y para coleccionar obra que va más allá de las serigrafías que pro-

ducíamos con las comunidades, los artistas de los sindicatos y los activistas.

Una gran imagen, uso de texto conciso, diseño y color llamativo siempre han hecho sobresalir al cartel de entre la aglomeración callejera – además de la capacidad de comunicar el mensaje de un solo vistazo. Mirando a la colección 4x3 en la Ramp Gallery en Hamilton, Nueva Zelanda en su primera presentación no pude dejar de pensar cómo se verían en la calles hoy en día. Hoy nos abruma la publicidad de productos de consumo en lugares que estos carteles, los del Wellington Media Collective, Tin Sheds, los trabajos de Emory Douglas de las Panteras Negras y otros, ocupaban.

A veces, viendo las propuestas de Xavier Meade, John Philips y John Mandelberg me sentía agobiado por la fuerza de lo que veía: arte y diseños grotescos, bellos y elocuentes a los cuales a veces no sabía cómo responder. Obras individuales de mi colección adquirida durante viajes por EEUU, Canadá, Nicaragua e Inglaterra y otros en Australia como de artistas del Wellington Media Collective parecían responder a una propuesta específica, y luego, ya no. Hasta que finalmente más de una saltaba diciendo “¡Sí! Esta funciona”.

Cada uno de los grupos de carteles son un buen ejemplo de arte y diseño coherente, provocando acción y reacción. Se trata de obras principalmente análogas, sólo unas pocas producidas con software de diseño. Esto es importante pues la producción a mano y las faltas accidentales dan un valor que va más allá de lo que se puede manipular utilizando ceros y unos. Esto lo menciono después de recientes pláticas y giras de la exhibición *We Will Work With You* (trabajaremos contigo) del WMC. Estudiantes están hambrientos por entender la producción análoga, el color y la manipulación sin Photoshop. Es muy alentador ver que exposiciones como *We Will Work With You* y 4x3 todavía pueden tener influencia. Hacen que la gente se detenga y pregunte: ¿Por qué es que esta cuestión todavía está con nosotros después de 20 o 30 años? ¿Por qué todavía tenemos la desigualdad, el desempleo, la falta de vivien-



da, el sexismo o el racismo? ¿Por qué todavía existen cuestiones de la soberanía de los pueblos indígenas?

En el momento que escribo, y como miembro del Wellington Media Collective estoy participando en la exposición de 250 pósters – estos son activistas, políticos, comunitarios y artísticos, producidos durante un período de veinte años de 1978–1998. Siete de los carteles que presenté para 4x3 también aparecen en esta exposición. Todos los pósters de 4x3 encontrarían más “amigos” entre la colección de la WMC y entre las colecciones personales de los cuatro contribuidores de 4x3.

El arte ha reemplazado casi por completo al cartel en las paredes en mi casa. Sin embargo, junto a las obras de arte hay un único e importante cartel sobre la ocupación en Kanehsatake por pueblos Kanien'kehaka / Mohawk que protestan la ocupación del gobierno de Canadá en 1990 y que conmemoran 270 años de resistencia. La imagen es poderosa y las palabras son una simple declaración: “No somos criminales, somos prisioneros políticos”. Es un recordatorio para no ser complacientes.

El arte en la revolución: Cuba y Castro 1959–1970/ Dugald Stermer; **Susan Sontag:** México: **Libros McGraw–Hill** de Mexico, 1970.

Poster paste-up
Auckland

Collecting Tales: Steef Davidson, Peter Mayer, Lutz Becker

JOHN PHILLIPS

My friend Steef was a collector. When students occupied Beaux Arts in Paris, 1968, he leapt on his motorbike and drove overnight from Amsterdam. He returned weeks later with a substantial archive from Atelier Populaire. In the 1970s Steef would turn up at my London flat with the latest collection of posters from Dutch protests. He'd roll them out on the floor and we'd sift through them as he explained the stories behind each graphic. He'd leave having exchanged this roll for a collection of Paddington Printshop posters, which inevitably would be unrolled on another floor, in another town, accompanied by another night of tales. In 1981, Steef organised a major exhibition: *The Art of Protest* at the Stedelijk Museum, which drew on his extensive network of radical European poster makers. It was the culmination of his many visits – giving and exchanging these ephemeral expressions of rebellion and celebration.

When the Berlin Wall collapsed, Steef relocated to Moscow. Each day he published a small ad in Pravda explaining his interest in political graphics from 1914 to 1936. And as the cost of internal flights for citizens of the former USSR was extremely low, he offered to cover airfares and pay the commercial value for the graphic works he bought. The KGB stole a large part of this collection, but after almost two years he managed to smuggle out over 700 posters, along with paintings, ceramics, fabrics and drawings. The collection included works by the Stenberg Brothers, Rodchenko, Mayakovsky and all the leading members of the Russian avant-garde. He had found posters with Trotsky standing beside Lenin, posters from the Socialist Revolutionary Party outlawed by the Bolsheviks in 1918. These along with other “decadent” avant-garde works had been kept hidden for decades. At times their possession would have been punishable by

incarceration, hard labour and possibly death. When I visited Steef, he unrolled these posters on the floor just as we had done so many years before with our own shared productions. There was nothing precious about his attitude to these works – he had just happened to amass one of the most extensive collections of Russian graphic art, including many of the most significant works of the early 20th Century. But if Steef united the efforts of countless hoarders into a collection, it is also true that collecting unified Steef. It was both his obsession and fulfilment. It led him on unanticipated journeys, forced him to ask and answer unexpected questions and it animated him with insight and wonderful stories.

Peter was a magnificent hoarder. In the 1970s, long before the invention of search engines he was my personal Google. Our chats ranged wildly: “anyone can become a world expert” he would tell me, “you just have to find something that no one else is interested in, take this paper clip for instance, it was once such a symbol of resistance that the Nazi’s introduced severe punishments for Norwegians’ using it to fasten their coats in place of buttons”. I can no longer recall all the myriad subjects on which Peter was an expert. He had arrived in England in 1936, aged one. His father, a senior civil servant in the Weimar Republic became a second-hand book seller. When I met him, Peter and his family occupied the extraordinary house in which he had been raised. Somehow, over four decades the Mayers’ had transformed this five-story Victorian terrace home into a gigantic refugee suitcase. If floated out to sea, or left as the one remaining building following nuclear devastation, its contents could have sustained and entertained the occupants for years. Rooms had turned to labyrinths of narrow passageways with floor to ceiling metal shelving heaving with books and objects gleaned from countless excursions into an outside alien land. Like Google, any enquiry precipitated an avalanche of responses with extraordinary gems concealed amid

a pile of debris. I recall once expressing a passing interest in wood engraving. Peter immediately disappeared. Minutes later he returned carrying boxes of old, and not too informative manuals on the subject, dozens of worn-out wood engraving tools and a pile of original Frans Masereel graphic novels, expressionist masterpieces from the early twentieth century.

Lutz grew up in the Berlin that Peter had left behind. He and his family survived the War and the years of living between the ruins. Lutz learnt to hate everything that Nazism had stood for. As an art student in the late sixties he happened to come across a photograph of Hitler’s mistress, Eva Braun. She was holding a 16mm Siemens movie camera, and this image sparked a speculation and a quest that Eva Braun’s home movies might have survived, and one day might be found.

In 1931, 17 year old Braun was working as an assistant to Heinrich Hoffman the Fuhrer’s personal photographer. Hoffman, who created and promoted Hitler’s tough, Aryan, celibate-warrior image, introduced the couple to each other. She became his lover, never seen in public, she shared the private life of Hitler and his entourage.

Over succeeding years Lutz pursued the idea of unearthing Eva’s movies – what light might they throw on the private world of monsters? He searched many archives including those of the Imperial War Museum, the British Film Institute and the National Archives and Records Administration in Washington DC, all to no avail. In 1970 he met a US veteran who had been part of the unit responsible for occupying the Berghof, Hitler’s mountain retreat. The ex-soldier recalled seeing numerous 16mm film canisters removed by the US Signal Corps. Two years later Lutz learned about an uncatalogued WW2 film archive outside Washington DC, and gained permission to access it. There, among countless canisters – long forgotten footage of the war – he came across the collection of Eva Braun’s

home movies. They reveal the banality of the Party elite, swimming, fooling around, petting small children, and at their centre the Fuhrer hugging his pet dog Blondi. When these movies were premiered at the Cannes Film Festival in 1973, the audience was horrified and Lutz was censured for their disclosure. Somehow it was easier to associate Hoffman’s Hitler with monstrosities, than it was to come to terms with evidence that men who had designed and perpetrated industrialised mass murder were, on their days off, insignificant bores seemingly no different from the chap next door. Lutz supervised the restoration of the many reels of film and deposited them in the film collections of the archives mentioned above.

We are all in some way collectors, and if we are not perhaps we should rethink our purging urges – you never know what tale a paperclip might tell.



Coleccionando Cuentos: Steef Davidson, Peter Mayer, Lutz Becker

JOHN PHILLIPS

Mi amigo Steef era un coleccionista.

Cuando los estudiantes ocuparon Bellas Artes en París, en 1968, se trepó en su motocicleta y manejó toda la noche desde Ámsterdam. Regresó unas semanas después con un sustancial archivo del Atelier Populaire. En los setenta, Steef se aparecía en mi departamento de Londres con la más reciente colección de carteles de protesta holandeses. Él los desenrollaba en el piso y los examinábamos uno por uno mientras explicaba las historias particulares detrás de cada diseño. Se iba después de haber intercambiado su rollo por una colección de carteles del Paddington Printshop, que indudablemente serían desenrollados en otro piso, en otra ciudad, acompañados por otra noche de historias. En 1981, Steef organizó una gran exposición: *El Arte de la Protesta* en el Museo Stedelijk, que se basó en su extensa red de radicales creadores de carteles europeos. Fue la culminación de sus muchas visitas – donde daba e intercambiaba estas efímeras expresiones de rebeldía y júbilo.

Cuando cayó el Muro de Berlín, Steef se mudó a Moscú. Todos los días publicaba un pequeño anuncio en Pravda explicando su interés por gráficos políticos de 1914 a 1936. Y, como el precio de los vuelos internos para ciudadanos de la entonces URSS eran baratísimos, él ofrecía pagarles el vuelo y cubrir el valor comercial de los trabajos que le trajeran. La KGB le robó una gran parte de su colección, pero después de casi dos años pudo sacar más de 700 carteles de contrabando, junto con pinturas, cerámica, telas y dibujos. La colección incluía obras de los hermanos Stenberg, Rodchenko, Mayakovsky y todos los principales miembros del avant-garde ruso. Encontró carteles con Trotsky de pie junto a Lenin, carteles del Partido Socialista Revolucionario, declarado ilegal en 1918 por los bolcheviques. Estos, junto con

otros trabajos vanguardistas ‘decadentes’, estuvieron escondidos por décadas. En ciertos momentos la posesión de los mismos significó cárcel, trabajos forzados y tal vez hasta la muerte. Cuando visité a Steef, desenrolló esos carteles en el piso, como lo habíamos hecho hace ya muchos años, compartiendo nuestras propias producciones. No había nada especial en su actitud hacia estas obras – él, simplemente había acumulado una de las más extensas colecciones de arte gráfico ruso, incluyendo muchos de los trabajos más significativos de principios del siglo XX. Pero si Steef unificó los esfuerzos de innumerables acaparadores en una colección, también es cierto que coleccionar unificó a Steef. Era al mismo tiempo su obsesión y su realización. Lo llevó a viajes inesperados, lo forzó a formular y contestar insospechadas preguntas motivándolo con visión e historias maravillosas.

Peter era un magnífico acumulador. En los años setenta, mucho antes de la invención de los motores de búsqueda, él era mi Google. Nuestras charlas eran de lo más variadas: ‘cualquiera puede convertirse en un experto mundial’ me decía, ‘sólo necesitas encontrar algo que a nadie más le interese – por ejemplo este clip, alguna vez fue tal símbolo de resistencia que hizo a los nazis dar fuertes castigos a los noruegos por usarlos para sujetar sus sacos en vez de botones’. Ya no puedo recordar la plétora de temas de los que Peter era un experto. Había llegado a Inglaterra en 1936, de un año de edad. Su padre, un alto funcionario en la República de Weimar, se convirtió en vendedor de libros usados. Cuando lo conocí, Peter y su familia vivían en la extraordinaria casa donde creció. De alguna manera, durante cuatro décadas, los Mayer transformaron ese caserón victoriano de cinco pisos en una gigantesca morada de refugiados. Si saliera flotando al mar, o quedara como el único edificio intacto después de una explosión nuclear, podría sustentar y divertir a los ocupantes por años. Cuartos convertidos en laberintos de estrechos corredores con estanterías metálicas de

piso a techo, repletas de libros y objetos recopilados en incontables excursiones a tierras extrañas. Como Google, cualquier búsqueda precipitaba una avalancha de respuestas con joyas extraordinarias ocultas en medio de un montón de escombros. Recuerdo una vez haber mencionado un pasajero interés sobre grabado en madera. Peter desapareció de inmediato. Minutos más tarde regresó cargando cajas con viejos y no muy informativos manuales sobre el tema, docenas de gastados grabados en madera y un montón de novelas gráficas originales de Franz Masereel, obras maestras expresionistas de principios del siglo XX.

Lutz creció en el Berlín que Peter había dejado atrás. Él y su familia sobrevivieron la Guerra y los años de vivir entre las ruinas. Lutz aprendió a odiar todo lo que el nazismo había profesado. Como estudiante de arte, en los sesentas se encontró casualmente con una foto de Eva Braun, la amante de Hitler. Ella tenía una cámara de cine Siemens de 16mm en sus manos, esta imagen desató especulación y una búsqueda; que las películas caseras de Eva Braun podrían haber sobrevivido y que algún día podrían ser encontradas.

En 1931, Braun de 17 años trabajaba como asistente de Heinrich Hoffman, el fotógrafo personal del Führer. Hoffman, quien creó y promovió a Hitler con la imagen del duro guerrero-célibe ario, los presentó. Ella se volvió su querida, nunca vista en público. Ella compartió la vida privada de Hitler y su séquito.

En años sucesivos Lutz continuó con la idea de desenterrar las películas de Eva – ¿qué luz podrían lanzar sobre el mundo privado de los monstruos? Buscó en muchos archivos, incluyendo los del “Imperial War Museum”, el “British Film Institute” y la “National Archives and Records Administration” en Washington DC, todo en vano. En 1970 conoció a un veterano estadounidense quien fue parte de la unidad encargada de tomar el Berghof (el refugio de Hitler en la montaña). El ex-soldado recordaba haber visto numerosas latas de

película de 16mm siendo extraídas por el Signal Corps de los EEUU. Dos años más tarde Lutz se enteró de un archivo de cine de la Segunda Guerra sin catalogar, fuera de Washington DC, y obtuvo permiso para tener acceso. Ahí entre incontables latas – olvidado metraje de la guerra – se encontró con la colección de películas caseras de Eva Braun. Estas revelan la banalidad de la élite del partido; nadando, jugando, acariciando niños pequeños y, en su centro, al Führer abrazando a su perro Blondi. Cuando estas películas se estrenaron en el Festival de Cannes en 1973, el público estaba horrorizado y Lutz fue censurado por su divulgación. De alguna manera era más fácil asociar al Hitler de Hoffman con monstruosidades, que aceptar que los hombres que habían diseñado, perpetrado e institucionalizado el asesinato en masa eran, en sus días libres, insignificantes, aburridos y aparentemente iguales al tipo de al lado. Lutz supervisó la restauración de los muchos rollos de película y los depositó en los archivos mencionados anteriormente.

Todos somos de alguna manera coleccionistas, y si no lo somos, quizás deberíamos reconsiderar nuestros impulsos de depuración – uno nunca sabe qué historia puede contar un simple clip.



POLITICS & GRAPHICS: A BINOMIAL ABOUT HUMAN PROBLEMS

FLOR DE LIS LOPEZ HERNANDEZ

In the history of visual communication design the poster and politics form a closely linked binomial. Made either by untrained hands where the overwhelming need to transmit a message ignores aesthetics or techniques, or by a professional designer; in both cases the propaganda seeks to mobilise the thought or the action connected to a political cause.

Political or social events have been accompanied and even preceded by graphics. Such was the case of the political poster of the 1980s in Poland where it contributed to boosting a whole movement progressing the struggles of the Solidarity trade union, changing the social order of the country. During the times of the world wars examples of posters abound, supporting one belligerent group or another. In both World War I and II, governments used the poster as a significant means of propaganda and persuasion, many made with the artistic tendencies in vogue at the time, like Art Deco. Posters urged people to donate blood or contribute funds to finance the war, appealing to a sense of patriotism. Others alerted the public to the need for discretion to protect against espionage and the most common were calling for enlistments in the army ranks (the world famous “I want you for U.S. army” poster with the Uncle Sam character looking directly at the viewer with pointed finger). In general these posters had two main functions: one, to praise the leaders and national armies, and the other sought to ridicule the enemy forces. During World War II, Nazis illustrated their ideas of the German “superior race” in their posters with imperial, militaristic images and rigid forms. Also significant, and very different in its aesthetic, was the propaganda of the Spanish Republic in the struggle against fascism.

In the years of the Great Depression in the United States, the Roosevelt Government created the Federal Art Project (FAP), allowing artists from diverse fields to continue

their professional careers despite huge unemployment. Among the various cultural programmes a poster project encouraged the transmission of messages of state interest, generally offering encouragement to citizens during such a difficult period, advertising state-sponsored cultural activities, health prevention, work and education. During the four years of the FAP more than two million screen printed posters including 35 thousand designs were produced.

In Latin America the struggles of the Grandmothers of the Plaza de Mayo in Argentina to find grandchildren uprooted from their homes during the military dictatorship of the 1970s, have always been accompanied by graphics and photos. The landless Brazilian peasants marched holding signs declaring their righteous claims to maintain their livelihood and work the land. Recently the Assembly of Revolutionary Artists of Oaxaca (ASARO) in Mexico has used the poster along with the stencil to protest and inform. On the other side of the coin the U.S. is the most vivid example of the political graphics that dominate electoral campaigns, designed by marketing experts at enormous cost.

The Caribbean island of Cuba was liberated from Spain at the end of the 19th century, only to become a neo-colony of the U.S. It only attained its true independence in 1959 with the triumph of the rebels who started the revolution. Cuba has a rich political graphic history, during the colonial epoch propaganda appeared mainly in government newspapers, caricatures ridiculing the mambises* appeared frequently, while pro-independence publications depicted patriotic symbols, using imagery and text which enhanced the struggle for freedom. Cartoon characters were used to criticise the corrupt and tyrannical regime, characters like Bobo and Loquito spoke from a position of “innocence or madness” as a strategy to deceive the press censorship.

The climax for the political poster occurred during election periods. Election campaigns favoured the so-called lampoons, which, with a redemptory design showed the face of the candidate, symbols and name of the party in question. Such prints, generally anonymous, were pasted en masse in cities and fields. As if a saturation of imagery could ensure that once skeptical voters would now support the elections. A more genuine manifestation of the epoch are the drawings made over the official posters showing discontent with the candidates. Still today they are a few remains on walls — painted by clandestine hands — leaving an indelible impression of past tyranny and rebellion. Among them “Down Batista, Viva the 26th of July”*** can be read, alluding to the movement that led the Revolution.

In 1959 a new story for the Cuban political poster began, the new government saw the poster as a fast and efficient way to communicate with the masses. Since then political propaganda has occupied walls and billboards, some well made, some not, with many different aesthetics and production methods. Every historical moment of the revolutionary process, whether of commemoration, euphoria or distress has been documented through the use of the poster. In October 1962, on the brink of war during the Missile Crisis memorable posters and billboards were produced throughout Cuba. Relying on photography

and short and energetic texts these works had the ability to convey the feelings of an entire nation with formal and conceptual efficiency. Their great social impact was also due to the scale of the print runs with up to forty thousand printed at a time.

After the first decade of the Revolution the quantity and quality of the graphics produced through poster design warranted celebration. The *Primer Salón Nacional de Carteles* (First National Poster Exhibition) presented works with political, social and cultural themes. The dominance of political themes in Cuban art particularly in the context of the poster makes it difficult to separate the political and cultural, these are interwoven in an organic form. A poster designed to mark the tenth anniversary of the Cuban Institute of Art and Cinematographic Industry (ICAIC) depicts a movie camera with a smoking lens. Like a rifle that had just taken a shot the image references the revolutionary character of Cuba's cultural activity. The National Union of Writers and Artists of Cuba (UNEAC) has also promoted their events with posters that illustrate rifles that bloom, bullets and Cuban flags, visual manifestations of the slogan: "art is a weapon of the revolution".

The solidarity posters made by the Organisation of Solidarity with the Peoples of Asia, Africa and Latin America (OSPAAAL)** mark another unprecedented chapter in poster design at that time. Between 1966 and 1968 the OSPAAAL designed more than a hundred posters with print runs of five thousand at a time. The concept of solidarity with revolutionary struggles across continents formed the ethical foundation of their iconic visual messages, in which a counterpoint between elements of their traditional cultures and the contemporary nature of their struggles resulted in unique posters, that with different aesthetics pursued a common goal.

In the 1990s a new generation of designers emerged in the Cuba, who have approached political propaganda within a contemporary context communicating more varied and less politically motivated messages than their predecessors. It is true that in Cuba today the political poster is less prolific than its cultural counterpart.

The same revolutionary heroes appear but through a renewed approach. Desecrated by the generational prism and seen from multiple human perspectives, emblematic figures like Jose Marti and Ernesto Guevara are presented with out photographic references. The emphasis is more on their ideology than in their physical image, establishing an interaction between the textual message and the visual characteristics of the poster. The graphic means used in these posters are quite diverse and they offer the viewer several levels of reflection in line with contemporary design trends.

Propaganda moves in different directions, maintaining the protest against all types of imperial domination. Like the economic blockade imposed on Cuba for more than half a century, the fight for freedom in the case of the five Cubans imprisoned in the United States or in solidarity with the people of Palestine. The poster is also used as a vehicle for social issues persuading and educating viewers on health, human rights issues, economy of resources and care for the environment.

Posters are also produced manifesting more subtle concerns and at times discontent

with different aspects of the Cuban society of today. These perspectives concerning present-day Cuba are sometimes approached with ironic tones and the humour that characterises the Cuban personality. There is no doubt that in the history of the Cuban poster and its intrinsic relationship with political propaganda, there have been changes to its form and content. But the concerns — addressing essential human problems — which have underpinned Cuban poster content, design and distribution since the late 20th Century will always remain, never losing relevance.

*The term mambises (mambi: Definition as per Royal Spanish Academy of Language dictionary in the singular) refers to the guerrilla Cuban independence soldiers who fought against Spain in the Ten Years War (1868–1878) and War of Independence (1895–1898).

**The 26th of July Movement (Spanish: *Movimiento 26 de Julio*; M–26–7) was a vanguard revolutionary organization planned and led by Fidel Castro that in 1959 overthrew the Fulgencio Batista dictatorship in Cuba. The Movement fought the Batista regime on both rural and urban fronts.

***Richard Frick, *El Cartel Tricontinental de Solidaridad* comedia-Verlag, Bern Switzerland, 2003.

POLÍTICA Y GRÁFICA: UN BINOMIO ACERCA DE LOS PROBLEMAS HUMANOS.

FLOR DE LIS LOPEZ HERNANDEZ

En la historia del diseño de comunicación visual, cartel y política forman un binomio estrechamente ligado, ya sea si es una pieza encargada a profesionales de la comunicación o realizada por manos inexpertas, en los que la necesidad a toda costa de transmitir un mensaje no repara en estéticas ni tecnicismos; en ambos casos, la propaganda persigue movilizar el pensamiento o la acción para un fin comprometido con una causa política.

Sucesos políticos o sociales han estado acompañados e incluso precedidos por la gráfica, tal fue el caso del cartel político en los ochenta del pasado siglo, en Polonia donde la gráfica contribuyó a dinamizar todo un movimiento social que se adelantó a las luchas del sindicato Solidaridad para cambiar el orden social en el país. Durante las épocas de las guerras mundiales abundaron los ejemplos de cartel apoyando a un grupo beligerante o al otro. En ambos conflictos bélicos, los gobiernos utilizaron el cartel como medio significativo de propaganda y persuasión visual, muchos realizados incluso en las tendencias artísticas de moda como el Art Decó. Carteles que exhortaban a donar sangre, a aportar fondos para financiar la guerra, que apelaban al sentimiento de patriotismo, otros que alertaban sobre la necesidad de la discreción para protegerse del espionaje, los más comunes llamaban a enrolarse en las filas del ejército, como el mundialmente famoso "I want you for U.S. army", donde el personaje del Tío Sam mira directamente a la cara del

interlocutor y lo señala con el dedo índice para que se sume a la guerra. En general, estos carteles tenían dos funciones fundamentales: una, la de enaltecer a los líderes y ejércitos nacionales, mientras la otra buscaba ridiculizar los líderes y fuerzas enemigas. Durante la segunda guerra mundial el nazismo apoyaba sus ideas y discursos sobre la "raza superior" alemana con carteles que difundían imágenes en un estilo imperial y militarista de formas rígidas y pesadas. Significativa también, y muy diferente en su estética, fue toda la propaganda de la República española en la lucha contra el fascismo.

En los años de la Gran Recesión, en los Estados Unidos, el Proyecto de Arte Federal (Federal Art Project, FAP) creado en 1935, por el gobierno de Roosevelt permitió a los artistas de diversas áreas continuar con su carrera profesional a pesar del enorme desempleo existente. Entre los diversos programas culturales se incluyó un proyecto de carteles con el objetivo de transmitir mensajes de interés estatal, que por lo general eran de aliento ante tan difícil situación. Los temas más frecuentes tenían que ver con actividades culturales patrocinadas por el estado, pero también realizaron comunicaciones sobre prevención de salud, trabajo y educación. Durante los cuatro años en que funcionó el FAP se produjeron más de dos millones de copias casi todas impresas en serigrafía, de unos treinta y cinco mil diseños.

En América Latina las luchas de las abuelas de la Plaza de mayo en Argentina por recuperar los nietos arrancados de sus hogares durante las dictaduras militares en la década del setenta, han estado acompañadas siempre de gráfica popular y fotos, con el reclamo de sus familiares desaparecidos. Los campesinos sin tierra del Brasil desfilan llevando letreros de estética popular donde plasman sus justos reclamos, por trabajar la tierra, que principal sustento de su familia. Recientemente el ASARO (Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca) en México han utilizado al cartel junto con el estencil para protestar e informar al pueblo. Otra cara de la moneda en la gráfica política es la que se emplea en las campañas electorales, donde intervienen múltiples medios de comunicación y para las cuales se invierten cuantiosas sumas de dinero y se contratan a profesionales expertos. Estados Unidos es el ejemplo más fehaciente de esto.

Cuba, isla caribeña, se liberó de la metrópoli española a fines del siglo XIX pero pasó a status neocolonial de Estados Unidos. Sólo logró su verdadera independencia en 1959 con el triunfo de los rebeldes que hicieron la Revolución. También ha tenido una rica historia gráfica en la temática política. Durante la época colonial la propaganda tenía como soporte fundamental los periódicos, en los del gobierno aparecían con mucha frecuencia imágenes caricaturescas que ridiculizaban a los mambises cubanos y los trataban despectivamente, mientras que las publicaciones independentistas graficaban símbolos patrios y enaltecían las luchas por la libertad. Posteriormente en la república algunos personajes de caricatura se hicieron populares al aparecer cada semana en revistas de gran demanda. Sus críticas a los regímenes tiránicos y corruptos las hacen por lo general desde posiciones de "inocencia o locura", tales son los casos del Bobo o el Loquito, personajes cuya enajenación mental fue usada como estrategia para burlar la censura de prensa.

El momento clímax del cartel político era en los períodos de elecciones. Las campañas electorales favorecían la realización de los llamados pasquines, los cuales, con un diseño rudimentario, mostraban el rostro del candidato, los símbolos y nombre del partido político en cuestión. Tales piezas, por lo general anónimas, eran pegadas en las ciudades y los campos, como si el hecho de invadir todos los espacios fuera a garantizar que el pueblo, incrédulo de sus gobernantes, apoyara las elecciones. Otra manifestación más genuina significaban en esa misma época los dibujos que sobre los carteles oficiales se reescribían furtivamente, demostrando el descontento con los candidatos. Todavía hoy quedan, como huella indeleble de un pasado de tiranía y rebelión, algunos letreros pintados en las paredes por manos clandestinas. En ellos puede leerse “Abajo Batista”, “Viva el 26 de Julio”, haciendo alusión al movimiento revolucionario que lideró la Revolución.

Una historia nueva se abrió para el cartel político cubano a partir de 1959, el nuevo gobierno en el poder vio en el cartel un rápido y eficiente medio de comunicación con las masas populares, al cual dio todo su apoyo. La propaganda política desde entonces ocupó vallas y muros, con mejor o peor factura, con disímiles estéticas y modos de hacer, cada momento histórico del proceso revolucionario, ya sea de conmemoración, euforia o de dificultad ha estado reflejado por la gráfica. En las concentraciones populares, de manera espontánea se realizaban letreros con consignas revolucionarias, acompañados de rostros de mártires y héroes. En Octubre de 1962, durante la Crisis de los misiles, la situación extrema al borde de una guerra, provocó la realización de carteles y vallas memorables, apoyándose fundamentalmente en la fotografía y los textos cortos y enérgicos. Tales piezas en su contexto tuvieron la capacidad de transmitir el sentir de todo un pueblo con gran eficacia formal y conceptual, además de lograr un gran impacto social por la masividad de hasta cuarenta mil carteles realizados en impresión offset de unos cuarenta mil ejemplares, mientras que las tiradas en serigrafía alcanzaban los dos mil a tres mil carteles.

Transcurrida la primera década de la Revolución el saldo de la gráfica en cantidad y calidad, en particular el del cartel, permitió celebrar el Primer Salón Nacional de Carteles, donde se expusieron los resultados no sólo de la temática política y social, sino también del afiche cultural del que ya se habían obtenido excelentes resultados. Existe una particularidad en el arte cubano y es que él mismo, conceptualmente, siempre ha estado ligado a la política, por lo que es muy difícil separar cartel cultural de cartel político; estas temáticas se imbrican de forma orgánica, de manera que un afiche por el décimo aniversario de una institución cultural como el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e industria Cinematográfica) muestra una cámara de filmación con el lente humeante, como un fusil acabado de disparar, en alusión directa a su carácter comprometido y revolucionario. La UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) ha promocionado sus eventos con carteles que representan: fusiles que florecen, balas, banderas cubanas; como reflejo tácito del slogan “EL ARTE ES UN ARMA DE LA REVOLUCIÓN”.

Un capítulo sin precedentes hasta ese momento en el país y que ha merecido el estudio de importantes investigadores, es el cartel de solidaridad generado por la OSPAAAL* (Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina). Baste decir que entre 1966 y 1968 este organismo diseñó más de cien carteles que reprodujo en número de cinco mil ejemplares cada uno. El concepto de solidaridad con la lucha revolucionaria de otros continentes constituyó el fundamento ético de sus emblemáticos mensajes visuales, en los cuales el contrapunto entre elementos de la cultura tradicional de los pueblos y la contemporaneidad de su lucha dotó de una singularidad a carteles que, con diferentes estéticas, perseguían un objetivo común.

Ya para el último decenio del pasado siglo emergió en el país una nueva generación de diseñadores, los cuales, en concordancia con los nuevos tiempos, han asumido la propaganda política con un enfoque más contemporáneo. La intención de las comunicaciones no es siempre tan evidente como en sus antecesores; el nuevo cartel político se permite, como el cultural, la polisemia en los mensajes. Ciertamente es que en la actualidad, en Cuba, el cartel político es mucho menos trabajado que el de temática cultural.

Los mismos héroes de antes aparecen con imágenes renovadas; a través del prisma generacional son desacralizados, vistos desde aristas más humanas. Figuras emblemáticas para los cubanos como José Martí y Ernesto Guevara son presentados con una ausencia casi total de referente fotográfico, el énfasis va más a su ideario que a su imagen, buscando una interacción mayor entre el mensaje textual y el propiamente visual del cartel. Los medios gráficos utilizados en estos nuevos carteles son bien diversos, ofrecen al espectador varios niveles de reflexión en consonancia con tendencias contemporáneas del diseño.

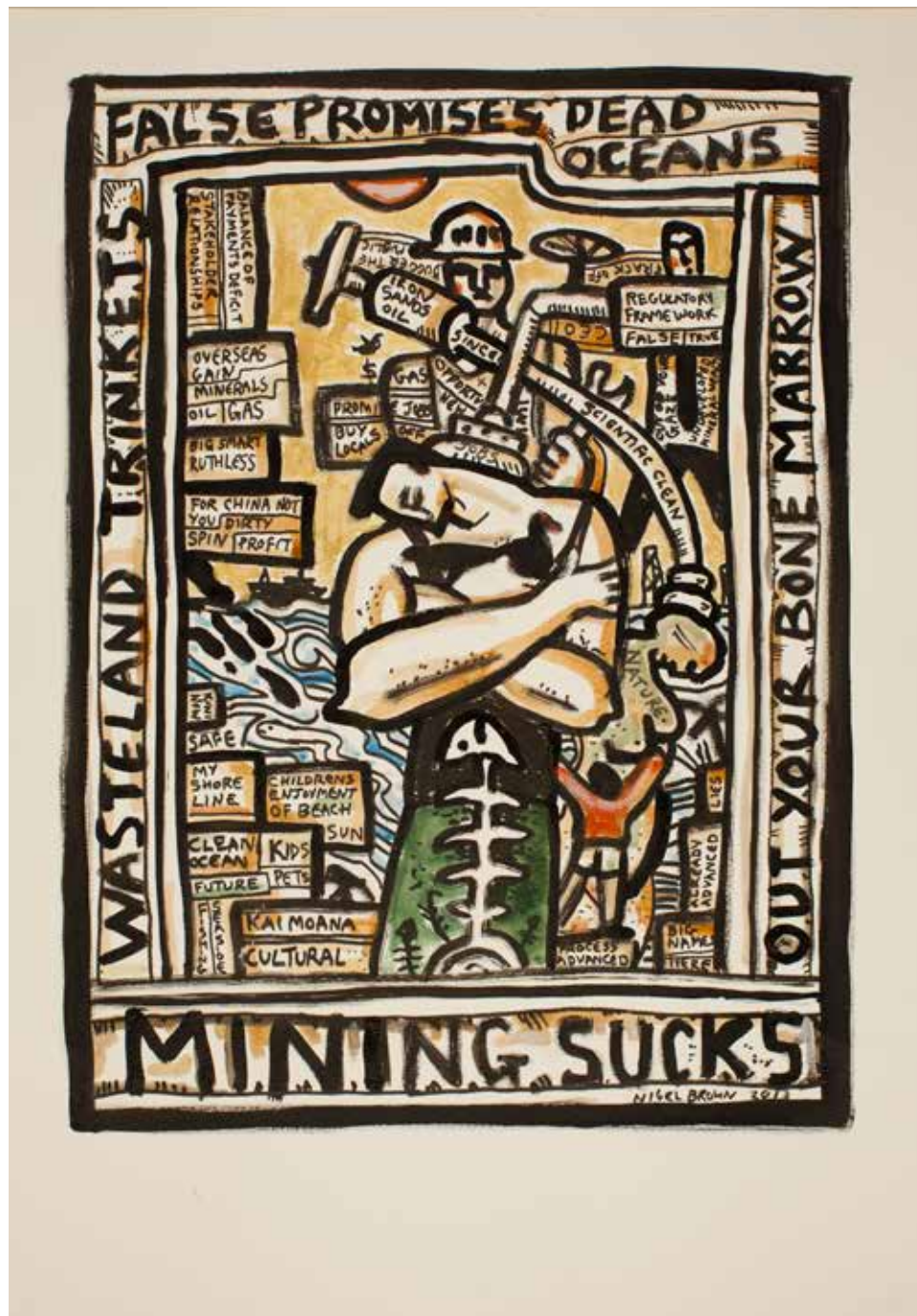
La propaganda se mueve en diversas direcciones, se mantiene la protesta contra cualquier tipo de dominación imperial, como es el bloqueo económico impuesto a Cuba por más de medio siglo, la lucha por la libertad, como es el caso de los cinco cubanos presos en los Estados Unidos, la solidaridad con pueblos como el de Palestina. Por otro lado, el cartel social persuade y educa ante situaciones de vicios, protección de la salud y la vida humana, ahorro de recursos y cuidado del medio ambiente. También se trabaja un cartel conceptual, que manifiesta de modo más sutil preocupaciones y en ocasiones descontento, acerca de diferentes aspectos de la sociedad cubana actual. Tales enfoques de las problemáticas que atañen al cubano hoy son abordados a veces en tonos irónicos y otras con verdadero humor, lo que guarda relación con la personalidad del mismo de los cubanos. Donde no cabe duda es que, en la historia del cartel cubano, la propaganda política cambia sus modos de hacer y tal vez hasta sus contenidos pero las preocupaciones por problemas humanos medulares no pierden vigencia jamás.

*Richard Frick, El Cartel Tricontinental de Solidaridad comedia-Verlag, Bern Switzerland, 2003.

POSTER
PROJECT
KEY

PROYECTO
DE CARTELES
CLAVE

XAVIER MEADE	PROPOSAL	P	RESPONSE	R
JOHN MANDELBERG	PROPOSAL	P	RESPONSE	R
CHRIS MCBRIDE	PROPOSAL	P	RESPONSE	R
JOHN PHILLIPS	PROPOSAL	P	RESPONSE	R



Mining Sucks

Design: Nigel Brown
Offset—digital copy, 420 x 600 mm
Scanned from original acrylic
and ink on watercolour paper
Aotearoa | NZ, 2013

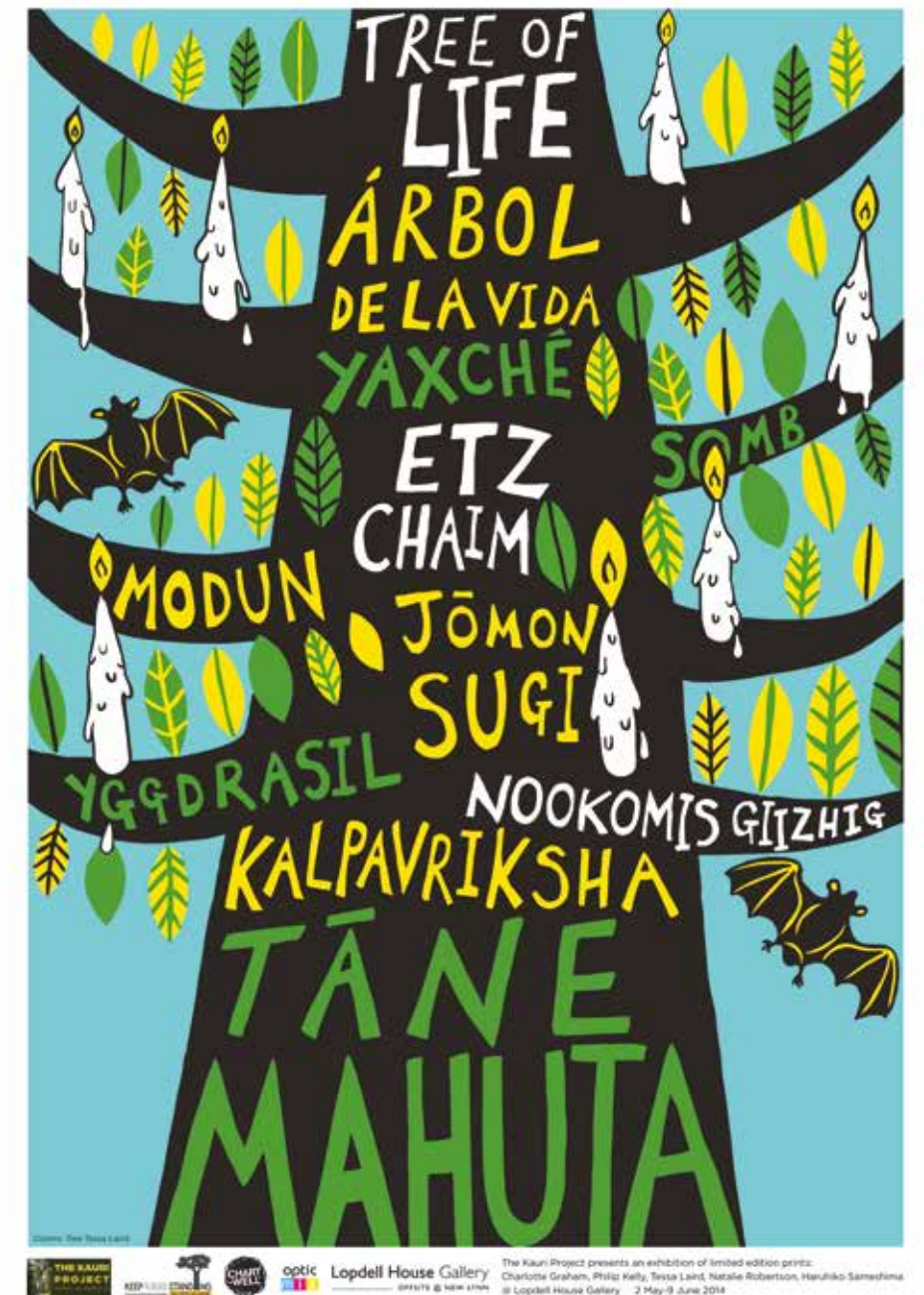
www.nigelbrown.co.nz
www.kasm.org.nz

P

KASM (Kiwis Against Seabed Mining) mobilised people to protest and to present submissions at hearings throughout Aotearoa to stop Trans Tasman Resources (TTR) from extracting iron ore off the west coast of the north Island. TTR proposed mining 50 million tones of seabed sand per year for a 20 year period. The arguments were so convincing that the Environment Protection Authority (EPA) declined the TTR proposal. Artists like Nigel demonstrate the power and influence of the poster here and now. His poster has become a talisman for concerned citizens trying to stop capitalist greed in our new last frontier, our oceans. **XM**

KASM (Kiwis en contra de la minería en el lecho marino) movilizó protestas y presentaciones del público en audiencias en varias ciudades de Aotearoa para que la compañía TTR (Trans Tasman Resources) no obtuviera permiso de extraer hierro minando 50 millones de toneladas de arena por año y durante 20 años en la costa Oeste de la isla del norte de Nueva Zelanda. Los argumentos fueron tan convincentes que EPA declinó la propuesta de TTR.

Artistas como Nigel Brown demuestran la vigencia del cartel en el presente. Este cartel se ha convertido en un talismán para ciudadanos que intentan detener la avaricia capitalista en la conquista de nuestros océanos, la nueva frontera. **XM**



Cosmic Tree

Commissioned by The Kauri Project
Design: Tessa Laird
Offset, 420 x 594 mm
Aotearoa | NZ, 2014

www.kauridieback.co.nz

R

Five artists were commissioned to produce works addressing the social, cultural and historical value of the kauri tree for *The Kauri Project* – using art as a tool for activism and education about environmental issues. “The tree of life is a pan-cultural symbol that occupies a central role in various cosmologies as the giver of life and the font of knowledge. *Cosmic Tree* references some of those traditions including Aotearoa’s Tane Mahuta. The candles are both a celebration of the life force of New Zealand Kauri, and mourning for the ongoing loss of these gentle giants. **CM**

Cinco artistas fueron comisionados por el Proyecto Kauri para producir obra abordando los valores sociales, culturales e históricos del árbol del kauri—nativo de NZ—con el objetivo de que el arte se convierta en un instrumento para la educación y el activismo ambientalista. El árbol de la vida es un símbolo cultural que ocupa un papel central en varias cosmologías como dador de la vida y fuente de conocimiento, incluyendo la tradición maori de Tane Mahuta (dios de los bosques) en Aotearoa. Las velas representan al mismo tiempo la fuerza vital del kauri y el luto por la continua pérdida de estos gentiles gigantes. **CM**



Arche Noah 2000 / You are a Guest of Nature Behave

Design: Friedensreich Hundertwasser
 Publisher: Gruener Janura AG, Glarus
 Printer: B. Wormer
 Offset in 6 colours with metal
 embossing in 2 colours, 595 x 840 mm
 Gerlingen, Germany, 1981

R

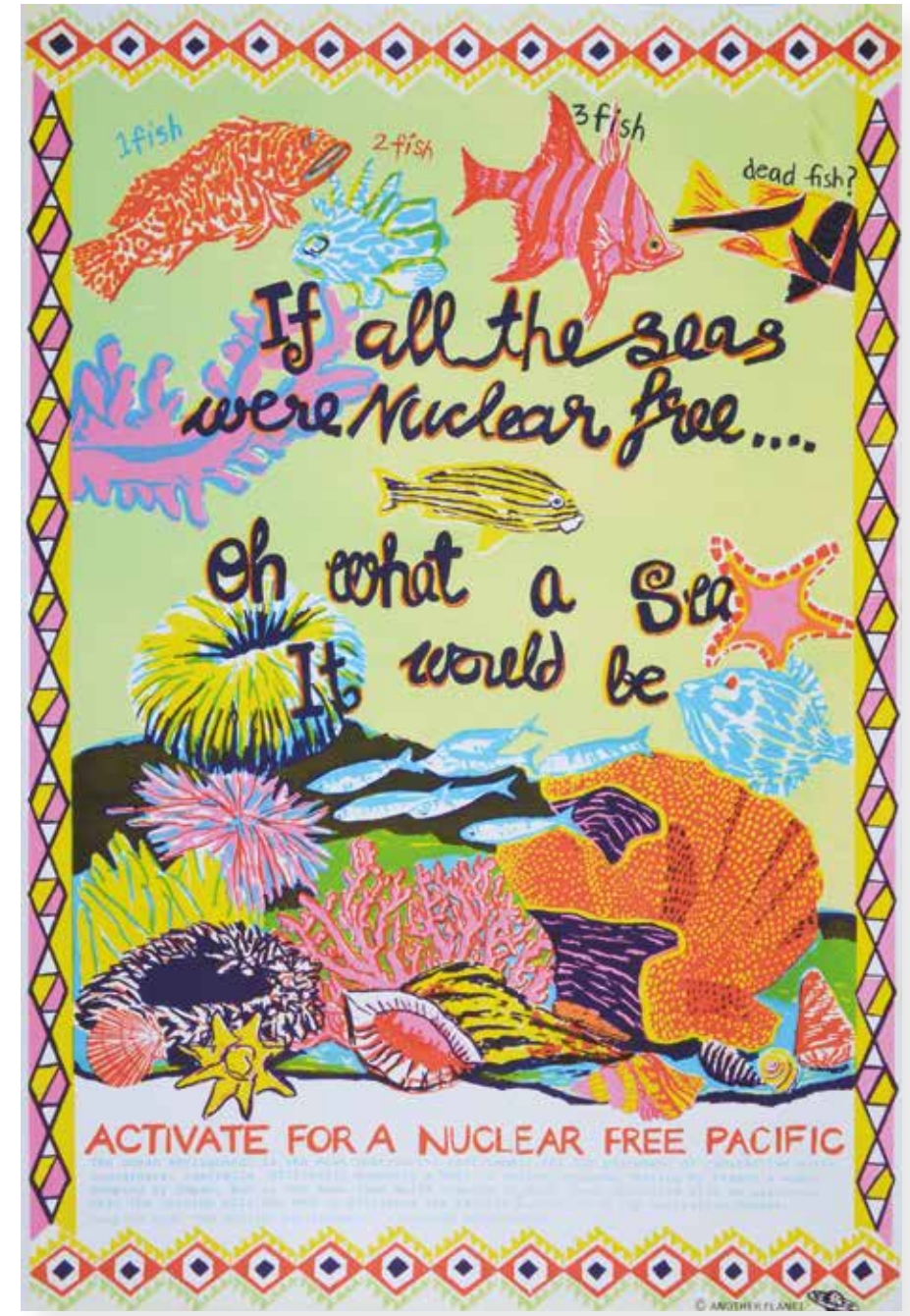
I have really enjoyed the work of Friedensreich Hundertwasser since I was an art student in high school. He had a close affinity with ecological issues especially in Aotearoa, from his time living in the Bay of Plenty and Kawakawa. He was a strong advocate for ecological issues and an artist that seemed to always ask that we respect nature and all its bounty. This poster for *Arche Noah 2000*, was based on one of his earlier paintings and refashioned as a multi-print art poster as many of his paintings were. **JM**

Desde que era estudiante de arte en la secundaria he disfrutado del trabajo de Friedensreich Hundertwasser. El tenía una gran afinidad con temas ecológicos especialmente en Aotearoa, Nueva Zelanda donde vivió en Bay of Plenty y Kawakawa. Era un gran defensor de cuestiones ecológicas y un artista que parecía pedirnos siempre que respetemos la naturaleza y toda su riqueza. Este cartel para *Arche Noah 2000*, se basó en una de sus primeras pinturas y la adaptó como un cartel de arte de impresión múltiple como muchas de sus otras obras. **JM**

If all the seas were nuclear free...

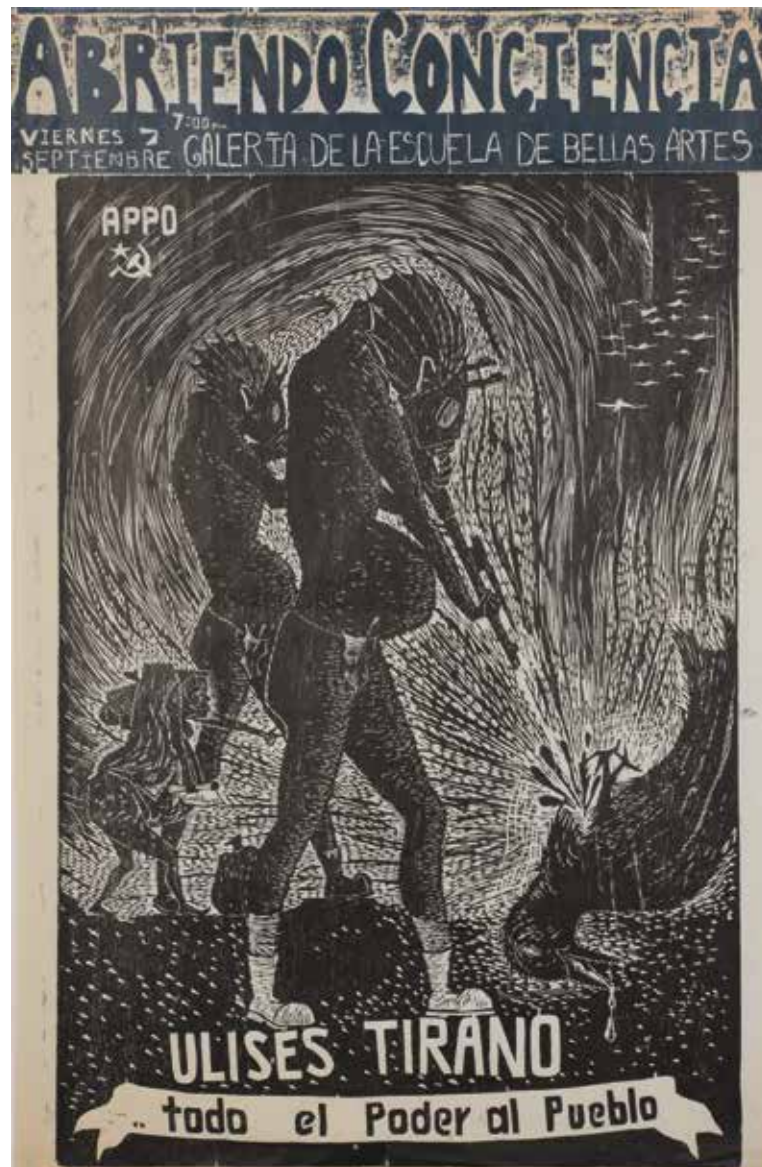
Design: Another Planet
 Screenprint—digital copy, 510 x 760 mm
 Melbourne, Australia, 1986

R



Active between 1984 and 1991 and operating as an open access design facility, working with community-based organisations. Another Planet undertook a series of billboard projects during the International Year of Peace (1986). This programme employed large-scale public billboards to promote the ideas of "the peace movement" in particular the campaign to create a nuclear free zone in the Pacific Ocean. **JP**

Activo entre 1984 y 1991 y funcionando como un taller de acceso y diseño abiertos trabajando con organizaciones de base comunitaria, Another Planet (Otro Planeta) emprendió una serie de proyectos gráficos en el año internacional de la paz (1986). Este programa a veces empleó muros de gran tamaño para promover las ideas del "movimiento por la paz" y en particular la campaña para crear una zona no nuclear en el océano Pacífico. **JP**



Ulises Tirano / All power to the people

Design: Members Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO)
Xylograph on newsprint, 600 x 950 mm
México, 2006

P

One of a series of posters promoting the exhibition *Abriendo Conciencia* (Opening Awareness) held at the Galería de la Escuela de Bellas Artes, Oaxaca in 2007 about the graphics produced by ASARO for the Popular Assembly of the Peoples of Oaxaca (APPO). This was the poster that started the 4x3 game, the first proposal. Collected from the hands of one of the young ASARO members during yet another charged time in the streets of Oaxaca. The choice was easy, it is striking—denounces the tyranny of the then governor of the state, Ulises Ruiz Ortiz. The design follows deep rooted Mexican graphic traditions in style and technique that started after the Revolution (1910–1920) with José Guadalupe Posada, the Taller de Gráfica Popular, Méndez, O'Higgins, Siqueiros, Rivera, Orozco, et al.

“ASARO searches for the creation of images that synthesize the critical force that emerges from the periphery, from the neighborhoods, the towns and the youth”—ASARO pamphlet. **XM**

Uno de los carteles promoviendo la exhibición ‘Abriendo Conciencia’ celebrada en la Galería de la Escuela de Bellas Artes, Oaxaca en el 2007 donde se exhibió gráfica producida por ASARO para el APPO (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca). Este fue el cartel que inició el juego 4x3, la primera propuesta. Adquirida de las manos de uno de los jóvenes miembros del ASRO durante uno más de los agitados tiempos en las calles de Oaxaca. La elección fue fácil, es llamativo, denuncia la tiranía del entonces gobernador del estado—Ulises Ruiz Ortiz—y sigue tradiciones gráficas mexicanas profundamente arraigadas en estilo y técnica desde después de la revolución (1910–1920) con José Guadalupe Posada, el Taller de Gráfica Popular, Méndez, O'Higgins, Siqueiros, Rivera, et al.

“... ASARO busca la creación de imágenes que sintetizan la fuerza crítica que emerge desde la periferia, los barrios, los pueblos y la juventud”—panfleto del ASARO. **XM**



New Zealand's top street gang

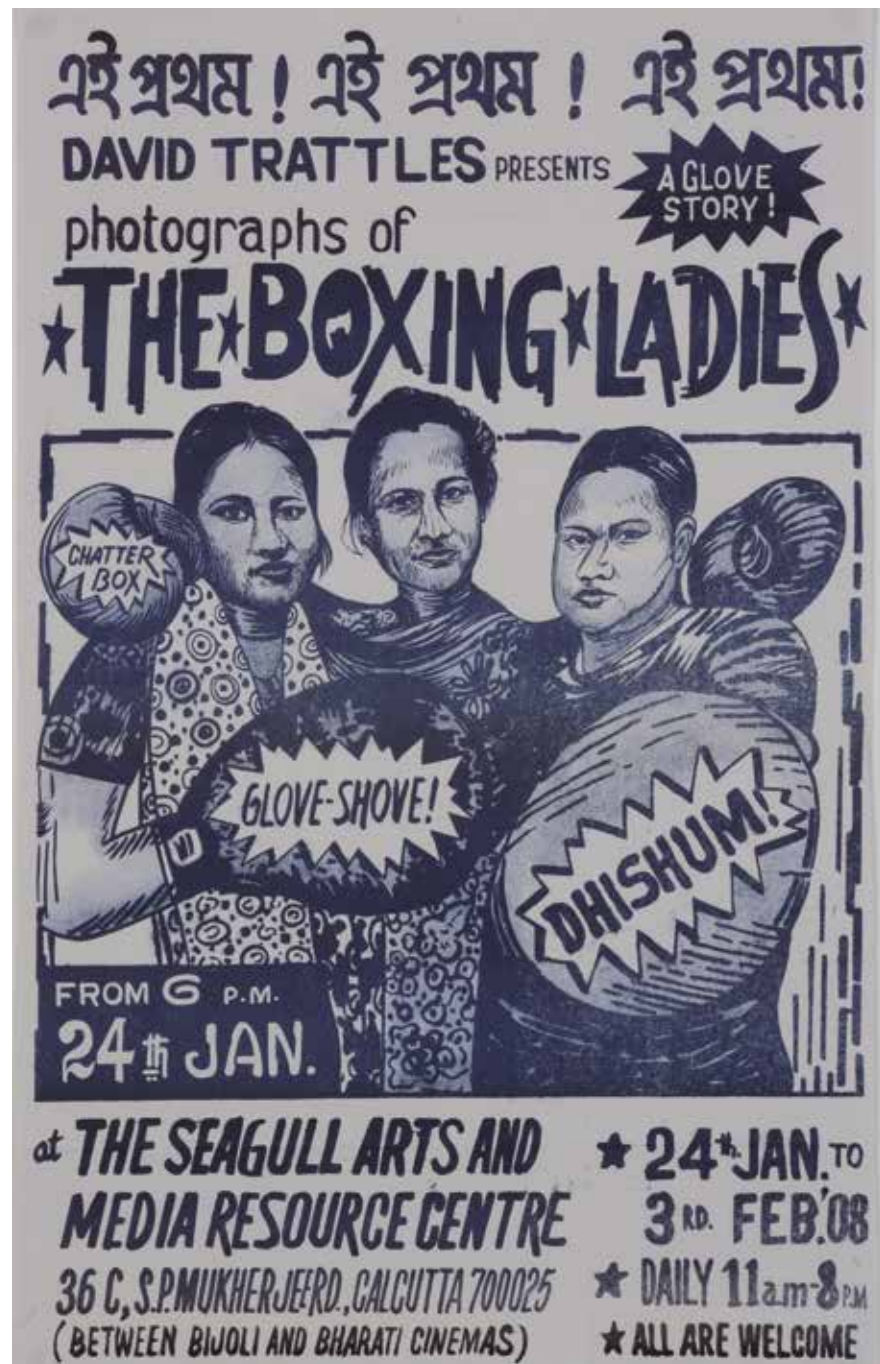
Design: Chris McBride
Screenprint, 640 x 448 mm
Aotearoa | NZ, 1981

R

Politics and sport go hand in glove when it comes to South Africa and New Zealand. Protests against sporting contact and the exclusion of Maori from teams touring South Africa occurred until the abolishment of apartheid. In 1981, the South African rugby union tour of New Zealand polarised the country and inspired widespread protests opposing apartheid for several months. This poster was a response to police tactics during the tour. It was produced at the Wellington Media Collective studios. The WMC produced a broad range of posters, placards, banners and flags used in protests and paste-ups during the tour. **CM**

Política y deporte van de la mano cuando se trata de Sudáfrica y Nueva Zelanda. Protestas en contra de contactos deportivos y contra la exclusión de maories en equipos compitiendo en Sudáfrica, que se llevó a cabo hasta la abolición del apartheid.

En 1981, el tour de la Unión Sudafricana de rugby a Nueva Zelanda polarizó el país e inspiró protestas generalizadas contra el apartheid durante varios meses. Este cartel fue una respuesta a las tácticas utilizadas por la policía durante el recorrido. Fue producido en el taller del Wellington Media Collective. El WMC produjo una amplia gama de carteles, pancartas y banderas utilizadas en las protestas durante la gira. **CM**



The Boxing Ladies

Design: Souvik Sarkar
Printer: Spectra Graphics
Offset on newsprint, 560 x 910 mm
Kolkata, West Bengal, India 2007

R

In early 2008 while in Kolkata with my partner, we stayed right in the centre of the city. Whilst exploring the area we saw posted on a wall, a two-colour printed poster for an exhibition of photographs: *The Boxing Ladies*. Held at the Seagull Arts and Media Resource Centre in the South of Kolkata, *The Boxing Ladies* was an exhibition of large format photographs by Canadian photographer, David Trattles. It documents the Women's Boxing Troupe at the South Calcutta Physical Culture Association with their trainer, Mr. Asit. The photographs were remarkable for their energy and style documenting the days and nights of these women's lives. **JM**

A principios del 2008 mientras me paseaba con mi pareja en Calcuta, en el mero centro de la ciudad, explorando la zona vimos un cartel bicolor impreso anunciando la exhibición del itinerante fotógrafo documental canadiense David Trattles *The Boxing Ladies* en el Seagull Arts and Media Resource Centre, en el sur de Calcuta documentando al grupo de boxeo femenino del sur de Calcuta y al Sr. Asit, su entrenador. Las fotografías se caracterizaban por la energía y estilo tomadas de la vida de estas mujeres durante las noches y los días. **JM**



Feral Mob

Design: Matthew Meadows
Screenprint, 530 x 1000 mm
(length: 10 metres)
UK, 2011

R

Following a student protest in December 2010, in which there was evidence of excessive force used by the police, Prime Minister David Cameron referred to the student participants as "feral thugs". During the protest, Matthew Meadows's son, Alfie Meadows, was severely injured by the police and required urgent brain surgery. However, police blocked his access to hospital on the grounds that police officers were being treated there. The story became a national scandal and Matthew designed this wallpaper in response to the incident. **JP**

A raíz de una protesta estudiantil en diciembre de 2010, en el cual fue evidente el uso de fuerza excesiva por la policía, el primer ministro David Cameron se refirió a los estudiantes participantes como 'matones callejeros'. Durante la protesta, el hijo de Matthew Meadows, Alfie Meadows, resultó gravemente herido por la policía y requirió cirugía urgente en el cerebro. Sin embargo, la policía bloqueó el acceso al hospital alegando que agentes de la policía estaban siendo tratados allí. La historia se convirtió en un escándalo nacional y Matthew diseñó este papel tapiz en respuesta al incidente. **JP**



Mangawhai

Design: Emily Karaka
Screenprint, 640 x 900 mm
Aotearoa | NZ, 1987

P

This poster was given to me by my partner Carolyn, on her return from the *Mangawhai Women's Festival*, a three-day outdoor festival of film, music, arts and crafts. Generous in size, the poster is colourful and strong, reflecting the energy, strength and diversity of the women's movement of that time—a festival run entirely by women from stage management, to security on motorbikes and horseback. Emily Karaka belongs to the Tamaki Makaurau hapu (sub-tribe) of Ngai Tai. Karaka is a well known land claims activist, respected as a strong force in the Maori art movement of the 1980s. **XM**

Este cartel me lo dio Carolyn, mi pareja, en su regreso del festival de mujeres de música, arte y artesanías. Generoso en tamaño, colorido, intenso, indígena, por y para wahine (mujeres) este cartel refleja la energía, fuerza y diversidad del movimiento femenino de esos tiempos—un festival totalmente dirigido y realizado por mujeres, desde la dirección escenográfica hasta la seguridad en motocicletas y a caballo. Emily Karaka pertenece a Tamaki Makaurau hapu (subtribu) de Ngai Tai. Karaka es una reconocida activista y respetada en el movimiento artístico maori de los años ochenta. **XM**



PATU

Design: Chris McBride
Printer: Wellington Media Collective (WMC)
Screenprint, 475 x 621mm
Aotearoa | NZ, 1982

R

"The most controversial, and the most contested event in recent NZ history was the 1981 South African rugby tour. Half the country opposed the tour, the establishment was determined it would go ahead; the result was a country divided almost to the point of civil war. *Patu!* shows what happened." (Nga Taonga Sound & Vision)

Produced by Wellington Media Collective, *Patu* is the story of the anti-apartheid mobilisation against the springbok rugby tour in 1981. *Patu* was directed by Merata Mita and supported by many filmmakers and photographers opposed to the tour and apartheid. **CM**

"El evento más polémico y controvertido en la historia reciente de Nueva Zelanda fue la gira del equipo de rugby sudafricano en 1981. La mitad del país se opuso, el poder establecido estaba determinado que seguiría adelante; el resultado fue un país dividido casi al punto de guerra civil. *Patu!* muestra lo que ocurrió." (Nga Taonga Sound & Vision)

Producido por Wellington Media Collective, *Patu* es la historia del movimiento anti-apartheid en contra de la gira del equipo springbok en 1981. *Patu* fue dirigida por Merata Mita con el apoyo de muchos cineastas y fotógrafos opuestos a la gira y el apartheid. **CM**



Bertold Brecht, Matka Courage — Mother Courage

Design: Franciszek Starowieyski
Offset, 580 x 800 mm
Publisher: Ars Polona,
Poland, 1976

R

This poster is dark, foreboding and presents a brutal image of *Mother Courage* by my favourite Polish designer, Starowieyski, for a 1970s performance of the play *Mother Courage and Her Children*, by Bertolt Brecht. An epic drama set during the Thirty Years' War in Central Europe in the 17th century. The play is a powerful indictment of war and social injustice as it follows the resilient *Mother Courage* who survives by running a commissary business that profits from all sides. As the war claims all of her children in turn, the play poignantly demonstrates that no one can profit from war without being subject to a terrible cost. **JM**

Este cartel oscuro y tétrico, que tiene una imagen brutal de la Madre Coraje, es de mi diseñador polaco favorito, Starowieyski para una obra de teatro (1970): "Madre Coraje y sus hijos", una obra de Bertolt Brecht. Se trata de un drama épico ambientado en la Guerra de Treinta Años en Europa Central en el siglo XVII. La obra es una potente acusación a la guerra y la injusticia social, sigue a la fuerte Madre Coraje que sobrevive con una cantina que se beneficia de todos los lados. Como la guerra elimina uno por uno a todos sus hijos, esta obra conmovedora demuestra que nadie puede beneficiarse de la guerra sin pagar un costo terrible. **JM**

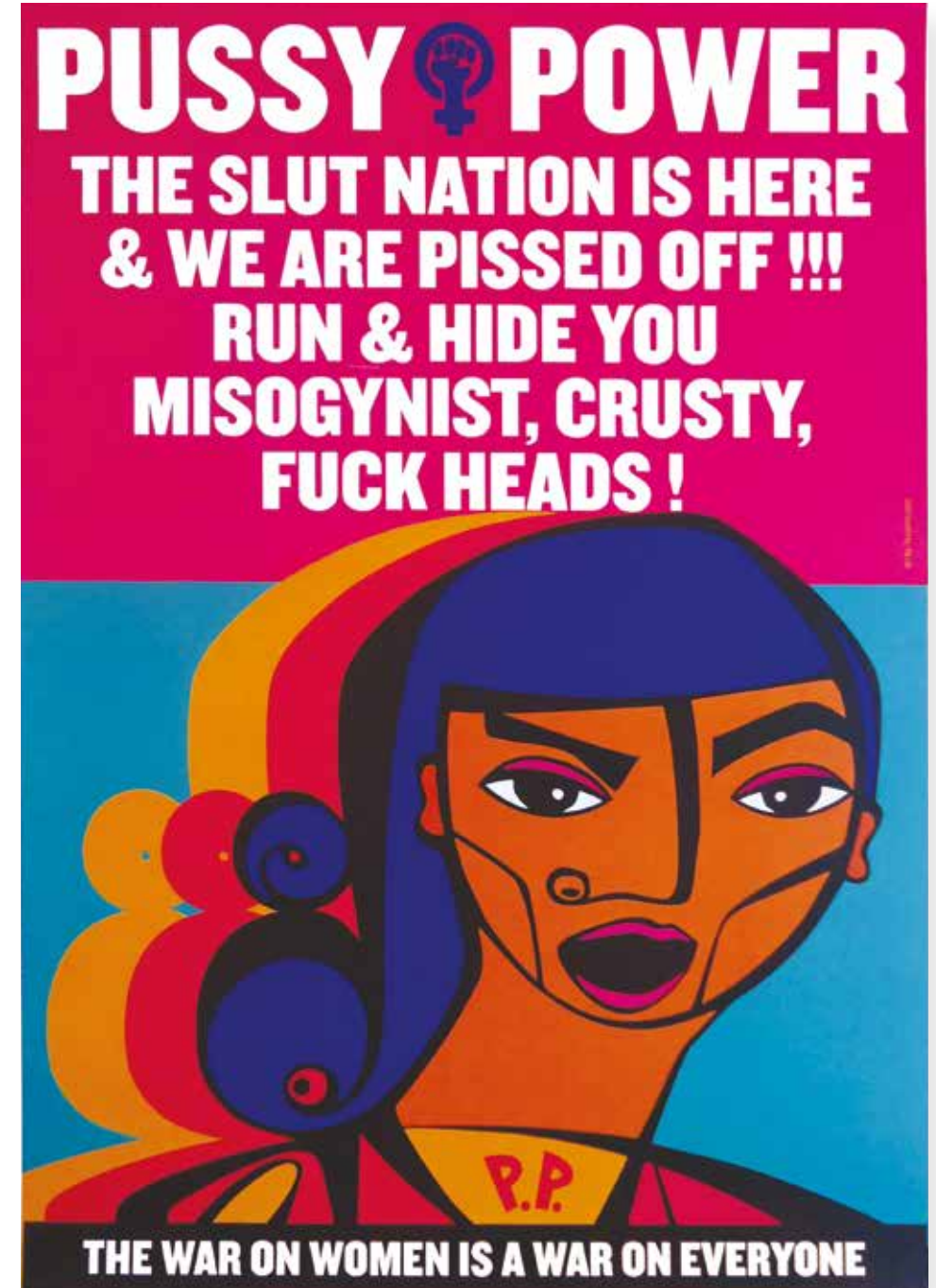
It's my Body

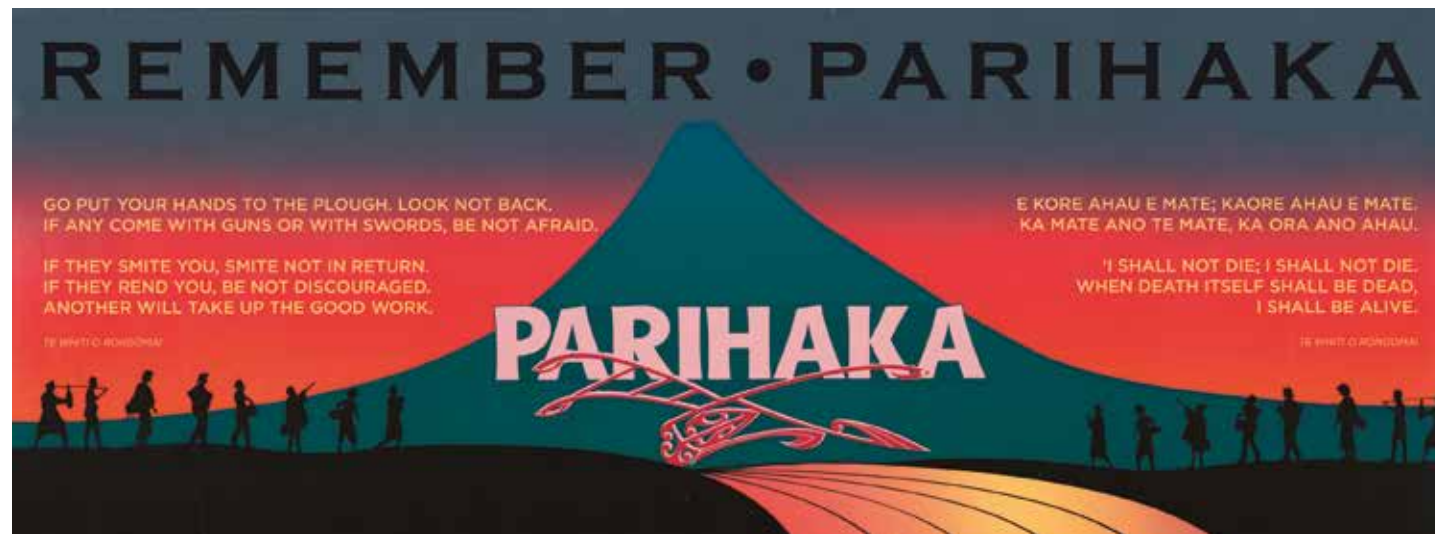
Design: Favianna Rodriguez
Offset, 304 x 457 mm
Oakland C.A. USA, 2012

R

It's my Body is from a series of provocative "Slutist Pussy Power" posters by contemporary artist and activist, Favianna Rodriguez, whose graphic works and collaborations address issues including: migration, global politics, economic injustice, patriarchy, and interdependence. Rodriguez was a co-founder of numerous organisations including: the East Side Alliance Arts Center; the socially engaged screenprint workshop, Taller Tupac Amaru; the arts and migrant rights group, CultureStrike; and the online Latino Community network, Presente.org. **JP**

Es Mi Cuerpo es parte de una serie de carteles provocativos 'Slutist Pussy Power' por la artista contemporánea y activista, Favianna Rodriguez, cuya obra gráfica y colaboraciones abordan cuestiones como: migración, política mundial, injusticia económica, patriarcado e interdependencia. Rodríguez fue cofundadora de numerosas organizaciones, entre ellas: el East Side Alianza Arts Center, el taller de serigrafía socialmente comprometido Tupac Amaru, las artes y derechos de los migrantes del grupo CultureStrike y la red en línea de la comunidad Latina Presente.org. **JP**





Remember Parihaka

Design: Chris McBride
Screenprint, 231 x 631 mm
Printer: Wellington Media Collective (WMC)
Aotearoa | NZ, 2013 version—digital copy (Based on original screen printed in 1985)

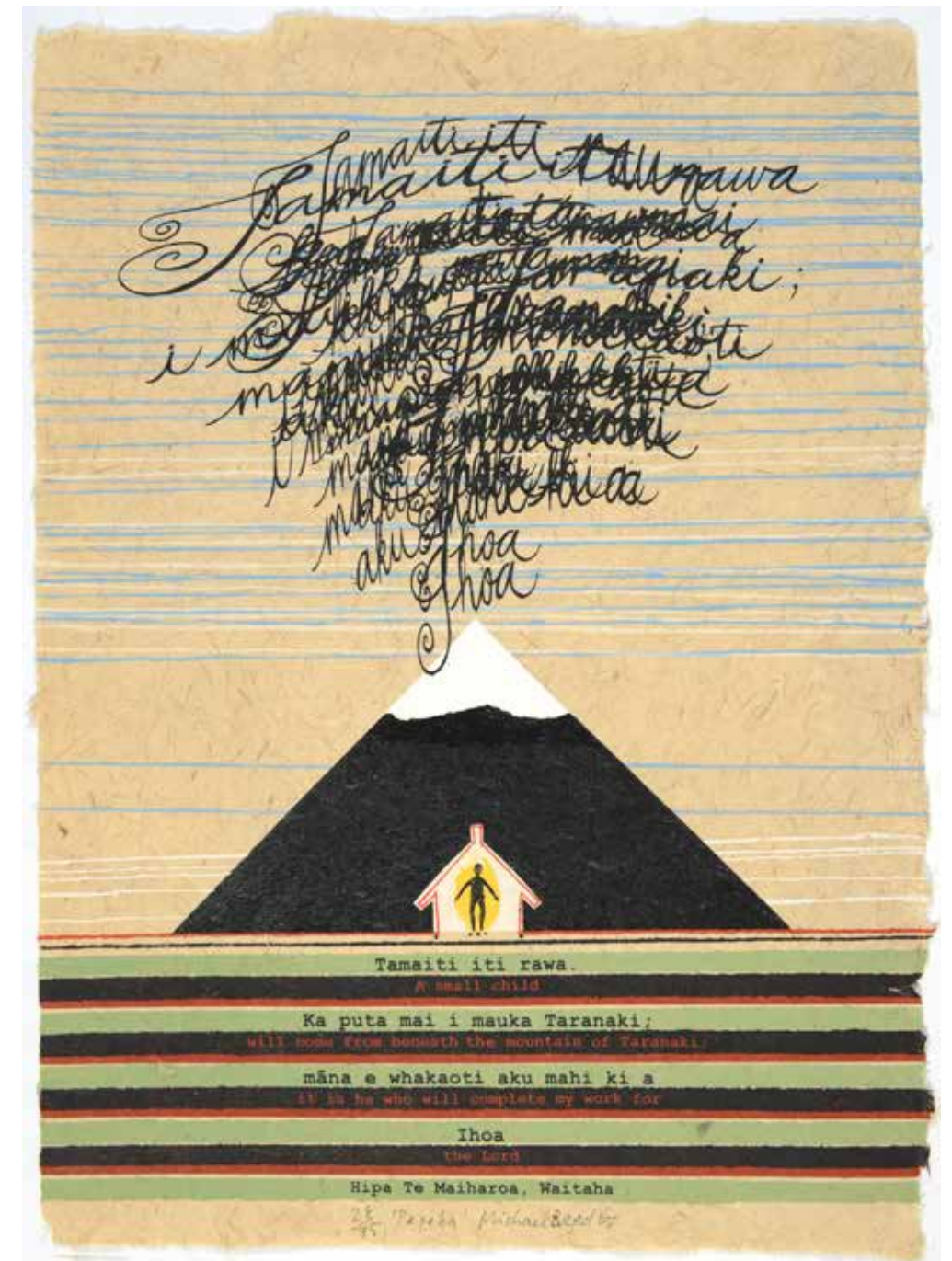
P

“On 5 November 1881, over 1,500 armed constabulary forces surrounded the Parihaka and arrested passive-resistance leaders, Te Whiti-o-Rongomai and Tohu Kākahi. Residents were evicted and houses destroyed. The chiefs were given an enforced tour of the South Island, designed to demonstrate the advantages and power of Pākehā/White society.” (Te Ara—The Encyclopedia of New Zealand)

The original print was produced for the National Work Trusts and Cooperatives Hui held at Parihaka in 1985. The plough, a symbol of passive resistance to government and settler forces, is a potent tohu/sign of the struggle. This version was reprised to commemorate 132 years since the invasion of Parihaka. **CM**

“El 5 de noviembre de 1881, más de 1.500 fuerzas policíacas armadas rodearon Parihaka y arrestaron a los líderes de la resistencia pasiva, Te Whiti-o-Rongomai y Tohu Kākahi. Los habitantes fueron desalojados y sus casas destruidas. Los líderes fueron forzados a un viaje a la isla sur, diseñado para demostrar las ventajas y el poder de la sociedad Pakeha/blanca”. (Te Ara—The Encyclopedia of New Zealand)

La impresión original fue producida para la reunión en Parihaka en 1985 del National Work Trusts. El arado es un potente símbolo de la resistencia pacífica contra el gobierno y las fuerzas colonizadoras. La presente versión fue re-impresa para conmemorar 132 años de la invasión de Parihaka. **CM**



Pepeha

Design: Michael Reed
Screenprint on harekeke (flax) paper,
edition of 35, 360 x 500 mm
Christchurch, Aotearoa | NZ, 2005

R

Pepeha are traditional Maori sayings that are likened to proverbs or tribal boasts. Te Maihara preached a doctrine of Christian peace and empowerment. He regularly predicted events before they occurred, and was regarded as a prophet, he is said to have predicted the arrival of Wiremu Tahupotiki Ratana, the founder of the Ratana Church. The image depicts the distinctive volcanic mountain of Taranaki, which rises in solitary splendour from the surrounding plain. Wiremu Tahupotiki Ratana—born in its shadow—is the child illuminated by the form of the whare, a traditional Maori community meeting house. **XM**

Pepeha son refranes maoríes tradicionales que se comparan con proverbios o jactancias tribales. Te Maihara predicó una doctrina cristiana de paz y empoderamiento. Regularmente predijo eventos antes de que se produjeran y era considerado como un profeta, se dice que pronosticó la llegada de Wiremu Tahupotiki Ratana, el fundador de la iglesia Ratana. La imagen representa la distintiva montaña volcánica de Taranaki, que se levanta en solitario esplendor sobre la planicie que la rodea. Wiremu Tahupotiki Ratana—nacido en la sombra—es el niño iluminado por la forma del whare, tradicional edificio maorí comunal. **XM**



We Are a Little Worried About Our Landlord

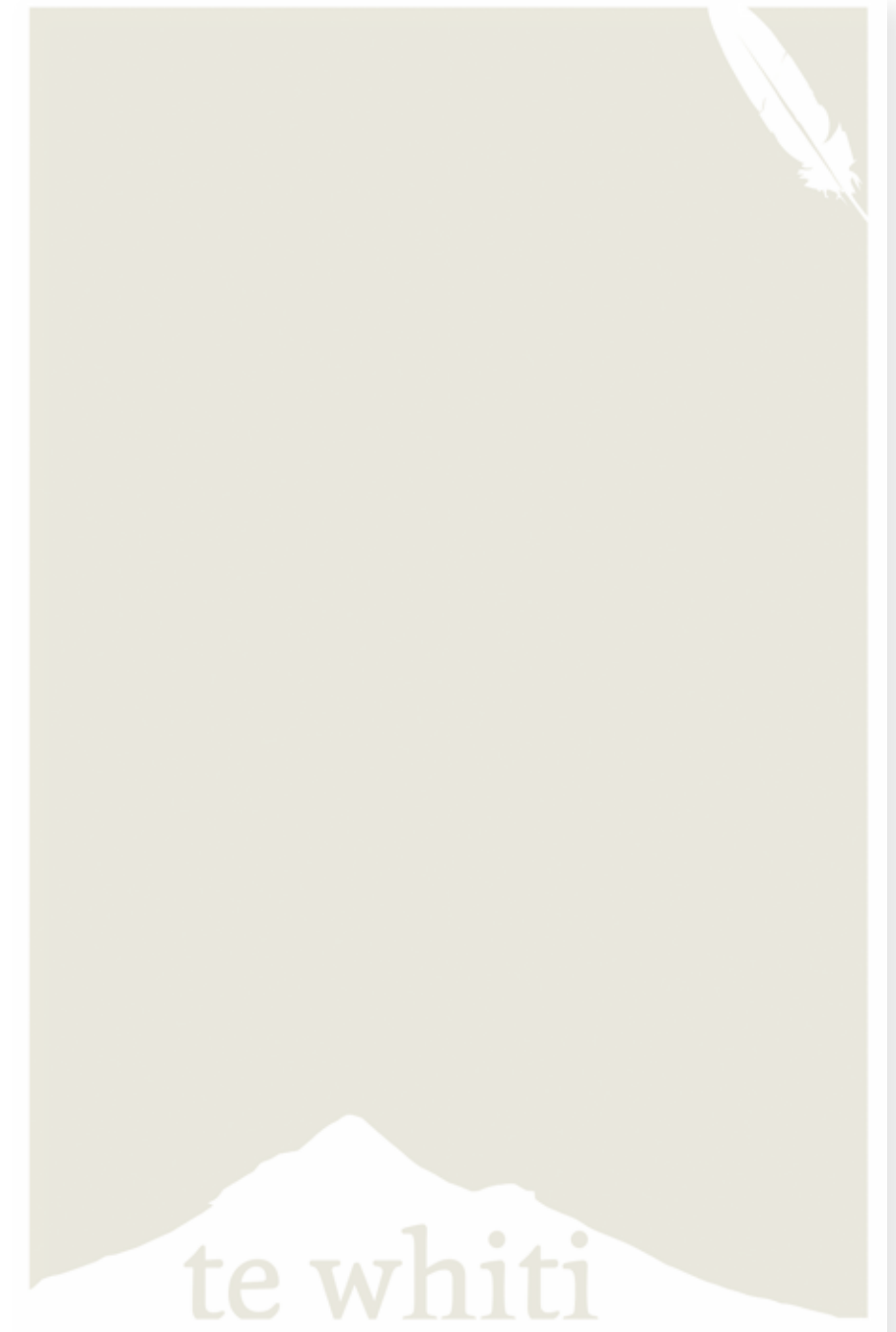
Design: John Phillips
Screenprint, 510 x 760 mm
London, 1986

www.wech.co.uk/

R

This poster was originally created for a tenants' campaign against the privatisation of a West London social housing estate. Following a long struggle, the residents won ownership of the estate, which because of poor repair was valued at minus £17 million. Following their victory, the tenants released evidence that led to the then Head of the Council, Dame Shirley Porter, being found guilty of spending over £25 million of public funds on gerrymandering through a policy of selective sale of public housing. The tenants formed a housing association—Walterton and Elgin Community Homes (WECH) and lived happily ever after. **JP**

Este cartel fue originalmente creado para la campaña de inquilinos contra la privatización de viviendas populares del estado en el Oeste de Londres. Después de una larga lucha, los residentes obtuvieron la propiedad que fue valuada en menos 17 millones de libras, dado su pobre estado de reparación. Después de su victoria los inquilinos presentaron pruebas que condujeron a la entonces jefa del consejo local, Dama Shirley Porter, encontrada culpable de fraude por más de 25 millones, utilizando fondos públicos con fines electorales, a través de una política selectiva de venta de vivienda pública. Los inquilinos formaron una asociación casera—Walterton and Elgin Community Homes (WECH) y vivieron felices para siempre. **JP**



Te Whiti

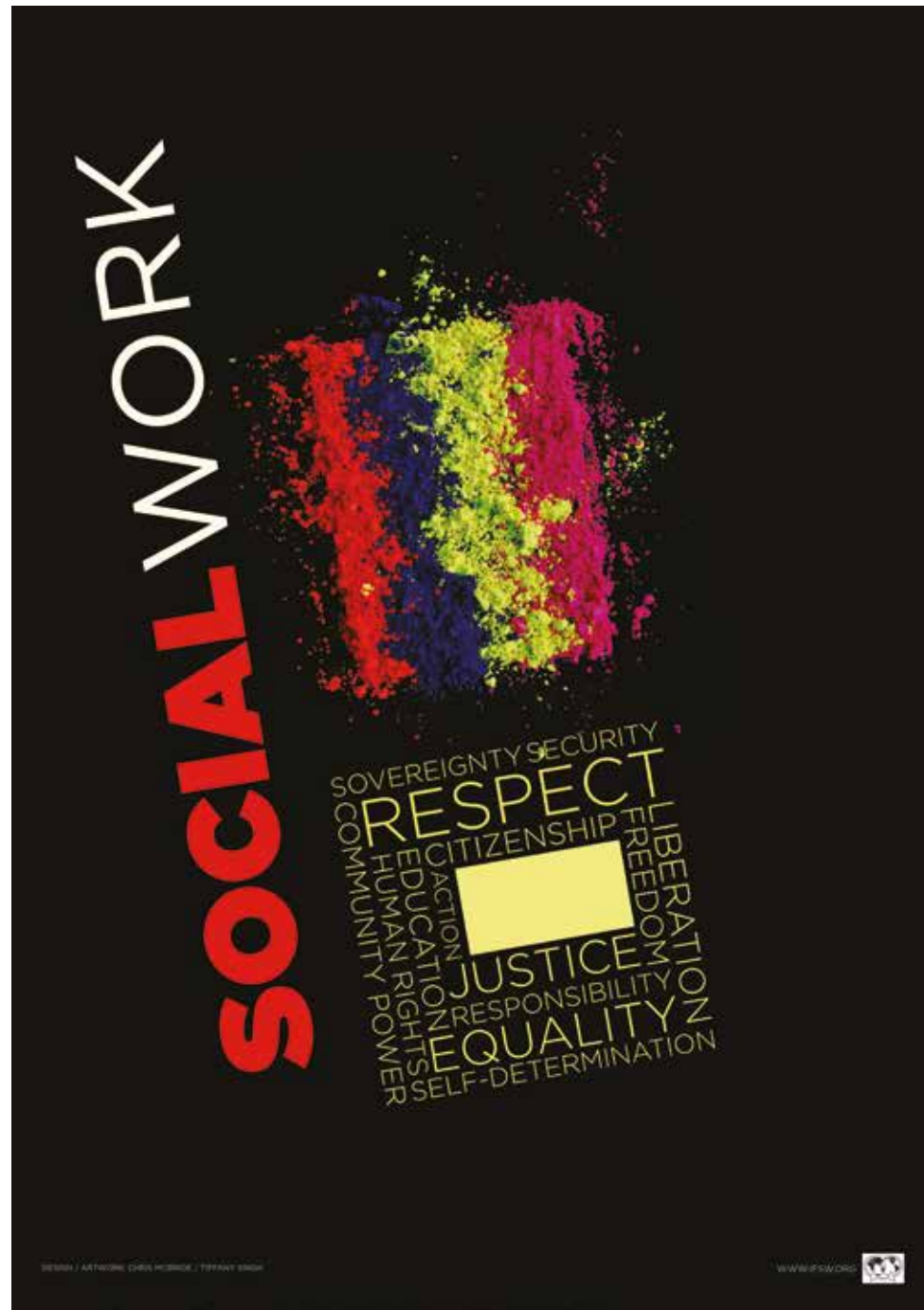
Aotearoa Liberators Poster Project
Design: Xavier Meade
Screenprint, 508 x 762 mm
Printer: ICAIC, Havana
Cuba—Aotearoa | NZ, 2008

www.xaviermeade.net/aotearoa-liberators-libertadores-de-aotearoa/

R

The Maori leader, Te Whiti's belief in non-violence was heavily tested when on 5 November 1881 over 1,500 Armed Constabulary and volunteers, led by Native Minister John Bryce, invaded Parihaka in the shadow of Mt. Taranaki. The Māori inhabitants put up no resistance. The soldiers dispersed them, arrested Te Whiti and Tohu Kākahi and systematically wrecked the settlement. Māori tradition speaks of brutality and rape. The white albatross feather, which Te Whiti's followers adopted as a symbol protecting the mana of the Parihaka settlement, remains an enduring emblem among Te Āti Awa. **JM**

La creencia en la no violencia del líder maorí Te Whiti fue duramente puesta a prueba cuando el 5 de noviembre de 1881 más de 1.500 policías armados y voluntarios, encabezados por el ministro nativo Juan Bryce, invadieron Parihaka a la sombra del Monte Taranaki. Los habitantes maoríes no opusieron resistencia. Los soldados los dispersaron, arrestaron a Te Whiti y a Tohu Kākahi y sistemáticamente destruyeron el asentamiento. La tradición maorí habla de brutalidad y violación. La pluma del albatros blanco, que los seguidores de Te Whiti adoptaron como símbolo protector del mana (prestigio) de Parihaka, sigue siendo un emblema perdurable entre la tribu ATI Te Awa. **JM**



Social Work

Design/photography: Chris McBride
 Artwork: Tiffany Singh
 Offset—digital copy, 420 x 594 mm
 Berne, Switzerland—
 Aotearoa | NZ, 2012

www.tiffanysingh.com

P

The poster was designed in New Zealand for reproduction as a resource for the 2012 International Federation of Social Workers (IFSW) conference. The poster was printed in Europe. The IFSW is a global organisation striving for social justice, human rights and social development through the promotion of social work, best practice models and the facilitation of international cooperation. The IFSW supports its 116 country members by providing a global voice for the profession. **CM**

El cartel fue diseñado en Nueva Zelanda para su reproducción como un recurso para la conferencia en 2012 de la Federación Internacional de Trabajadores Sociales (FITS). El cartel fue impreso en Europa. El FITS es una organización global que lucha por la justicia social, los derechos humanos y el desarrollo social a través de la promoción del trabajo social, modelos de mejores prácticas y la facilitación de la cooperación internacional. La FITS apoya a sus 116 países miembros, proporcionando una voz global de la profesión. **CM**

We Will Work With You

Design/photography: Philip Kelly (WMC)
 Illustrations (black figures and star/heart): Dave Kent (WMC)
 Printer: Wellington Media Collective (WMC) Screen print, edition of 60,
 755 x 560 mm
 Aotearoa | NZ, 2013

Commemorative Poster for the exhibition of the graphic work of the Wellington Media Collective (WMC) at the Adam Art Gallery | Te Pataka Toi in Wellington.

R



"The wellington media collective was a politically motivated graphic design and communications operation that would stamp its mark on Wellington in the two decades from the late 1970s... Over this time they generated an impressive and distinctive body of work and, in doing so, produced a multifaceted history of political campaigns, social movements, graphic and print technology, performance and visual art, and activist organisations and networks." Mary Ellen O'Connor from the book, *We Will Work With You*. Victoria University Press, 2013. **XM**

Cartel conmemorativo para la exposición de la obra gráfica del Wellington Media Collective (WMC) en la galería de Arte Adam | Te Pataka Toi en Wellington.

"La colectiva WMC era una operación de diseño y comunicación gráfica políticamente motivada que estampó su marca en Wellington por dos décadas desde finales de 1970... Durante este tiempo generaron un cuerpo impresionante y distintivo de trabajo y, al hacerlo, produjeron una historia multifacética de las campañas políticas, movimientos sociales, tecnología gráfica y de impresión, el arte, y organizaciones de activistas y redes sociales." Mary Ellen O'Connor del libro, *We Will Work With You*. Victoria University Press, 2013. **XM**



Capitalism Also Depends on Domestic Labour

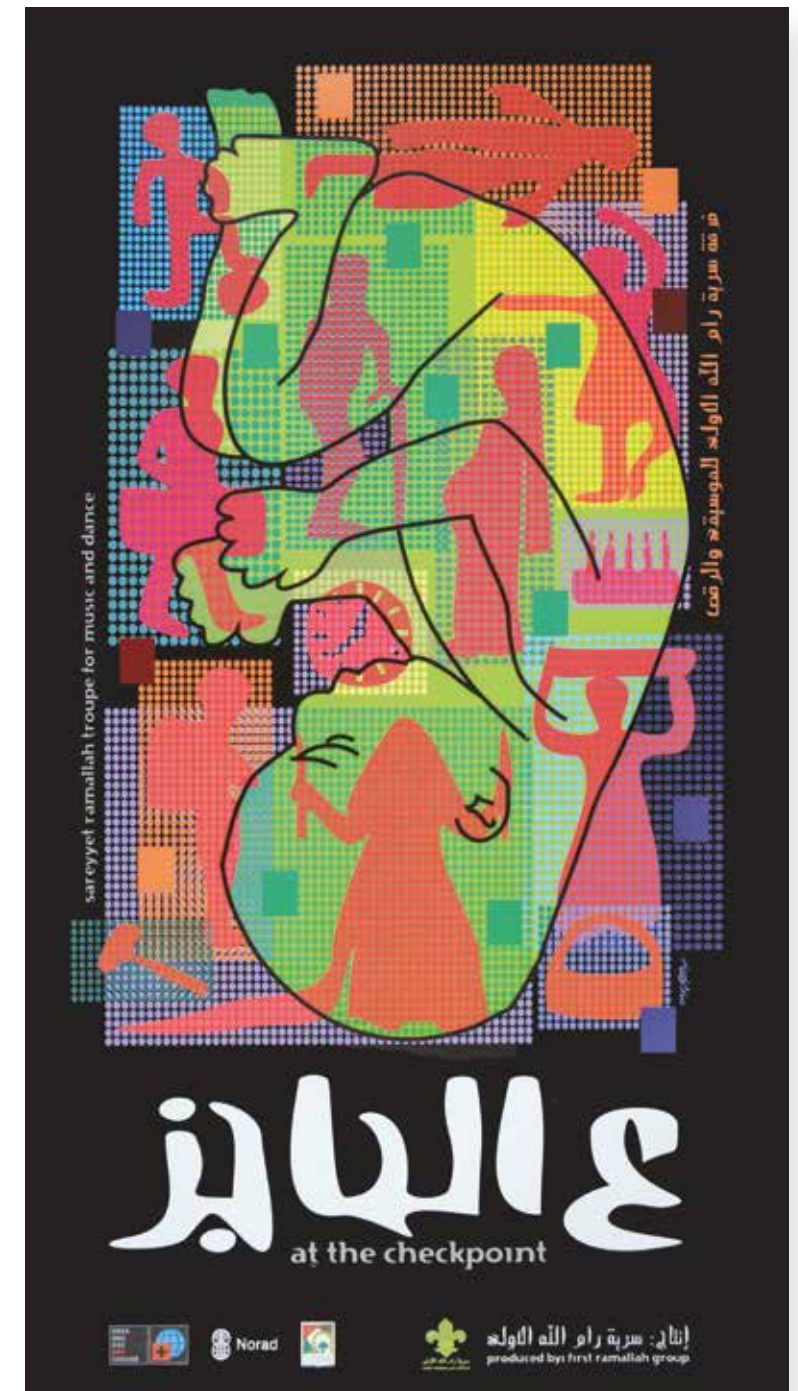
Design: See Red Collective
Screenprint—digital copy,
790 x 532 mm
London, 1976

seeredwomensworkshop.wordpress.com/

R

Utilising an “Atelier Populaire” style in stark contrast to the glamour-images of popular media, See Red was a London based women’s graphics collective and screenprint studio that operated between 1974 and 1990. During its lifetime around 45 women participated in the group, which undertook design work for clients and published its own feminist orientated works. *Capitalism Also Depends on Domestic Labour* is an example of the group’s own publications. **JP**

Usando un estilo del “Atelier Populaire” y en marcado contraste con el glamour de las imágenes en los medios de comunicación populares, See Red fue un estudio gráfico y taller serigráfico colectivo de mujeres con sede en Londres que operó entre 1974 y 1990. Durante el curso de su vida alrededor de 45 mujeres participaron en el grupo, que emprendió trabajos de diseño para clientes y publicó sus propias obras con orientación feminista. *El capitalismo también depende del trabajo doméstico* es un ejemplo de sus propias publicaciones. **JP**



At the Checkpoint

Design: Artist unknown
Offset, 335 x 600 mm
Ramallah, Palestine, 2005

R

This poster is for a performance by a volunteer Youth Dance troupe from Ramallah, Palestine. Whilst filming in Palestine in 2005 for a documentary on Palestinian Resistance music, *WATANI HABIBI, My Beloved Homeland*, we met with the director, and then filmed the performance. Several days before, we filmed at the Qalandia Checkpoint between Jerusalem and Ramallah, the play *At the Checkpoint* clearly showed the results of the Israeli Occupation there. Citizens are interrogated and humiliated as they try to go about their business during the long hours spent at checkpoints. They are places where children are born and people die. **JM**

Este cartel es para una actuación del grupo voluntario Danza de la Juventud de Ramallah, Palestina. Durante el rodaje en Palestina en 2005 del documental *WATANI HABIBI, Mi Patria Amada* sobre la música de resistencia palestina, nos reunimos con el director, y luego filmamos la actuación. Días antes, filmamos en el puesto de control de Qalandia entre Jerusalén y Ramallah, la obra *En el puesto de control*, que mostró claramente los resultados de la ocupación israelí allí. Los ciudadanos son interrogados y humillados mientras tratan de dedicarse a sus actividades durante las largas horas pasadas en los puestos de control. Son lugares en que niños nacen y gente muere. **JM**



Eritrea, Fighting For Freedom

Design: Chris McBride
Screenprint, 698 x 451 mm
Aotearoa | NZ, 1982

P

Produced in solidarity with the people of Eritrea. It is influenced by Cuban poster styles of the 80s. CORSO is a Pacific-based NGO active in local communities across Aotearoa/New Zealand. The organisation also acts in solidarity with communities in the Pacific and beyond. **CM**

El cartel fue producido en solidaridad con el pueblo de Eritrea. Está influenciado por los estilos de carteles cubanos de los años 80. CORSO es una ONG con base en el Pacífico, activa en comunidades locales de Aotearoa / Nueva Zelanda. La organización también actúa en solidaridad con las comunidades en el Pacífico y más allá. **CM**



El pueblo de Chile aplastará al fascismo

The people of Chile will crush fascism
Design: Unknown
Printer: ICAIC, Havana
Screenprint, 386 x 513 mm
Las Villas, Cuba 1975

R

This small poster marks the second anniversary of the death of President Allende. "Apart from the strong survivals of Yoruba and other African tribal cultures, Cuba possesses only the bastardized remnants of the culture of oppressors—first the Spanish, then the Americans. Cuba has no long, prideful national history to look back on... The history of the country is little else than the history of one hundred years of struggle, from Martí and Macedo, to Fidel and Che. Becoming international is then Cuba's indigenous path to cultural revolution." (Richard Frick, *The Tricontinental Solidarity Poster Comedia—Verlag*, Bern Switzerland, 2003.)

Since the 1960s, the posters of the Cuban organisation, Organization of Solidarity with the People of Asia, Africa and Latin America (OSPAAAL) are a testament to this internationalisation. **XM**

Este pequeño cartel marca el Segundo aniversario de la muerte del presidente Allende. "Aparte de los sólidos vestigios de Yoruba y otras culturas tribales africanas, Cuba posee sólo los restos bastardos de la cultura de los opresores—primero la española y luego la estadounidense. Cuba no tiene una larga historia nacional que le provoque orgullo al mirar al pasado ... La historia del país es poco más que la historia de cien años de lucha, de Martí y Macedo, a Fidel y el Che. Convertirse en internacionalista es entonces el camino indígena de Cuba hacia la revolución cultural". (Richard Frick, *El Cartel Tricontinental de Solidaridad Comedia—Verlag*, Bern Switzerland, 2003.)

Desde los sesentas los carteles de la Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y Latinoamérica (OSPAAAL) de Cuba son testamento de esta internacionalización. **XM**



We are our own liberators

Design: Poster Film Collective
for the political wing of ZANU
Screenprint—digital copy,
515 x 760 mm
London, 1976

www.poster-collective.org.uk/

R

Active during the 1970s and 80s, the Poster Film Collective produced posters supporting liberation struggles in the UK and overseas. In later years it created didactic poster sets addressing the history of colonialism, women and technology. *We are our own liberators* promotes ZANU (Zimbabwe African Nationalist Union), the political opposition group, led by Robert Mugabe, fighting white minority rule in Rhodesia. An almost identical design was produced for the military wing ZANLA. Following independence, ZANU won elections in 1980 and subsequently merged with ZAPU, from which it had formally split to form ZANU–PF, the party which continues to dominate Zimbabwe. **JP**

Activo durante los años 1970 y 80, el Poster–Film Collective produjo en apoyo a las luchas de liberación en el Reino Unido y en el extranjero. En años posteriores creó series de carteles didácticos que abordaban la historia del colonialismo, las mujeres y tecnología.

Somos nuestros propios libertadores promueve ZANU (Unión Nacionalista Africana de Zimbabwe), el grupo de la oposición política, liderada por Robert Mugabe, luchando contra la minoría blanca en el poder de Rhodesia. Un diseño casi idéntico fue producido para el ala militar ZANLA. Después de la independencia, el ZANU ganó las elecciones en 1980 y posteriormente se fusionó con ZAPU, de la que se había separado anteriormente para formar ZANU–PF el partido que sigue dominando Zimbabwe. **JP**



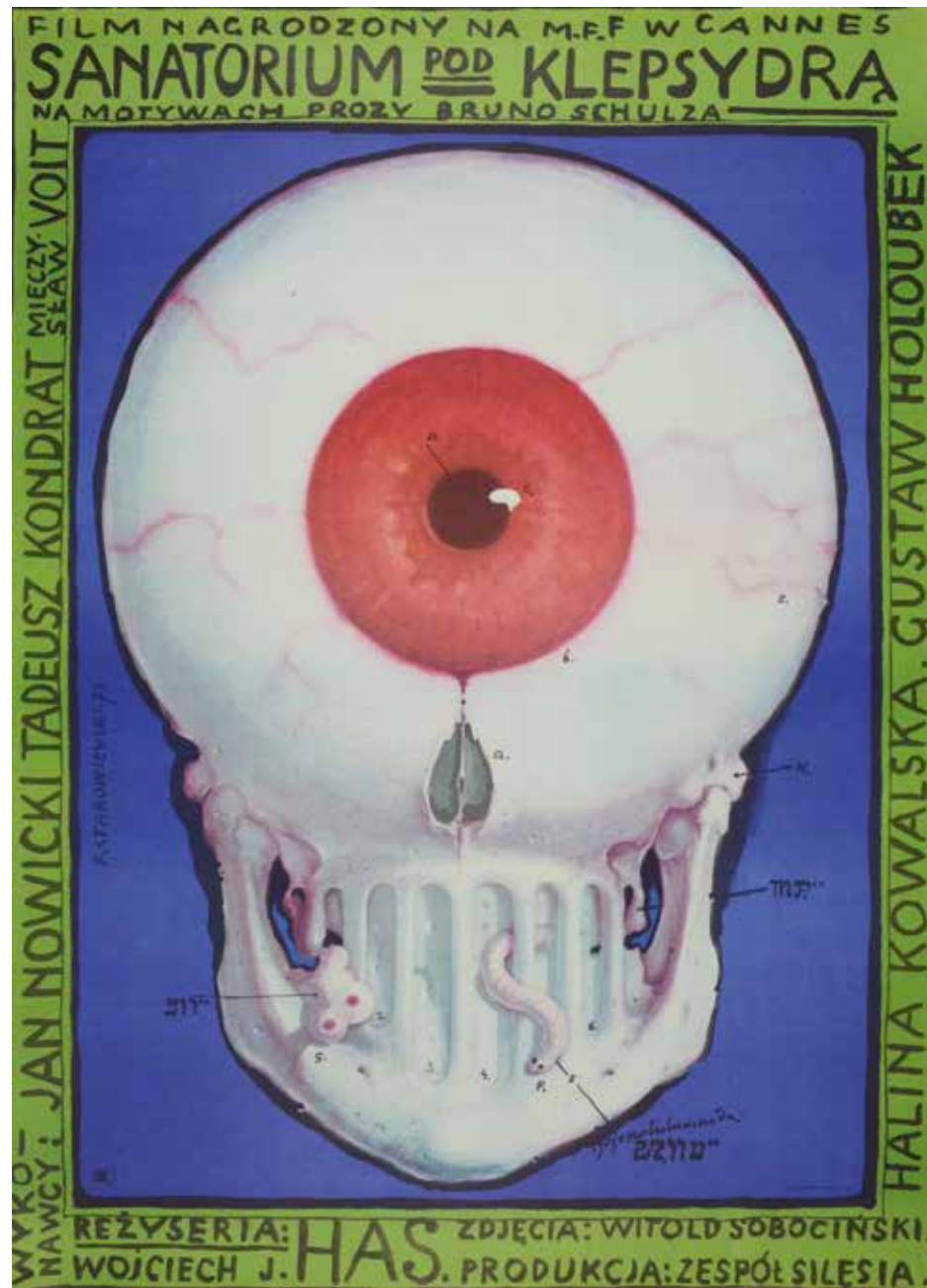
Bronenosets Potyomkin —Battleship Potemkin

Design: Alexander Rodchenko
Publisher: Aurora Art Publishers
Offset reprint, from a 1925
Lithograph, 580 x 395 mm
Leningrad, 1981

R

Pioneering Constructivist artist and photographer, Alexander Rodchenko designed posters for film, theatre and commercial products. He also designed two different posters for *Battleship Potemkin*. A classic revolutionary film by Soviet director, Sergei Eisenstein, based on a true story: A Sailor's mutiny on the Battleship Potemkin in 1905. The death of a sailor brings all of Odessa out into the streets in support of the mutinous sailors in the famous Odessa steps sequence. The film utilises a bold and dynamic Constructivist style. **JM**

Alexander Rodchenko, fotógrafo y artista pionero del constructivismo diseñó carteles para cine, teatro y productos comerciales. También diseñó dos carteles diferentes para el *Acorazado Potemkin*. Una película clásica del director soviético Sergei Eisenstein, basada en una historia real: el motín abordo del acorazado Potemkin en 1905. La muerte de un marinero lleva a todo Odessa a las calles en apoyo de los marineros amotinados en la famosa secuencia de los pasos de Odessa. La película utiliza un estilo constructivista audaz y dinámico. **JM**



The Hourglass Sanatorium

Design: Franciszek Starowieyski
 Publisher: Ars Polona
 Offset, 575 x 800 mm
 Poland, 1973

P

As an art student, I discovered Polish poster art in a poster booklet from Ars Polona, a Polish department that disseminated Polish art throughout the world. It was promoting the availability of posters with illustrations of those posters. I ordered about US\$150 worth of posters including many by Starowieyski. He became a favourite of mine for his surrealism and anatomical detail, demonstrating extraordinary, imaginative style in his use of monochrome to full colour. I also subscribed to a Polish design magazine that reprinted posters as a bonus in each issue. *The Hourglass Sanatorium*, a fairly hallucinatory film tells the story of Polish Jews in the early 20th century, directed by Wojciech Has and based on stories by Bruno Schulz. **JM**

Siendo estudiante de arte, descubrí el arte del cartel polaco en un folleto de Ars Polona, un departamento polaco que difundía el arte polaco en todo el mundo. Promovía la venta de carteles con ilustraciones de los mismos. Pedí alrededor de US \$150 de carteles incluyendo muchos por Starowieyski. Se convirtió en uno de mis favoritos, por su surrealismo y su detalle anatómico, demostrando un estilo extraordinario e imaginativo en sus aplicaciones monocromáticas y a todo color. También me suscribí a una revista de diseño polaca que reproducía carteles de regalo en cada número. *El sanatorio del reloj de arena*, una película bastante alucinante que cuenta la historia de Judíos polacos en el siglo XX, dirigida por Wojciech Has y basada en historias de Bruno Schulz. **JM**



Herois, Mites i Llegendes –Héroes, Mitos y Leyendas

Design: Estudio Bascuñan and Juan Nava Diseño Gráfico (based on illustrations by James Ormsby and Michael Reed)
 Offset, 297 x 685 mm
 Valencia, Spain, 2011

www.xaviermeade.net

R

Most posters have a very tough street life, exposed to the elements amongst a visual cacophony beyond their control. Some, however, end up on museum walls with white gloves treatment: framed, labelled and carefully hung. This was the case for the two projects I curated: *Aotearoa Liberators* (NZ designs screen printed in Cuba) and *Púrakau* (NZ, Mexican and Cuban designs and screen prints). This poster promotes the MuVIM (Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat) exhibition, the design included images from each of the projects. **XM**

La mayoría de los carteles tienen una dura vida callejera, expuestos a los elementos inmersos en una cacofonía visual fuera de su control. Otros, sin embargo, terminan en paredes de museos tratados con guantes blancos: enmarcados, etiquetados y cuidadosamente colgados. Este fue el caso para dos de mis proyectos: *Libertadores de Aotearoa* (diseños de Nueva Zelanda serigrafados en Cuba) y *Púrakau* (Diseños e impresiones mexicanas, cubanas y neozelandesas). El cartel promueve su exhibición en el MuVIM (Museo Valenciano de la ilustración y la Modernidad) e incluye imágenes de ambos proyectos. **XM**



Calavera Don Quijote y Sancho Panza

Design: José Guadalupe Posada
Engraving (restrike from the 1905 original plate)—digital copy,
555 x 420 mm
Mexico, 1989

R

Mexican artist José Guadalupe Posada (1851–1913) worked prodigiously satirising Mexican politics and everyday life for the Press of Antonio Vanegas Arroyo. He died in poverty and obscurity, and rose to international fame in the 1920s following rediscovery by the Mexican Muralists and French Surrealists. Many of Posada's original plates remained in the hands of the Arroyo family until the death of Antonio Vanegas's grandson Arsacio Arroyo in 2001, following which they disappeared. Arsacio, who in his youth was a circus wrestler of bears, became an unarmed combat trainer to Castro and Guevara's Cuban revolutionaries, and was subsequently Posada's posthumous publisher. **JP**

El artista mexicano José Guadalupe Posada (1851–1913) trabajó prolíficamente satirizando la política mexicana y la vida cotidiana para la prensa del editor Antonio Vanegas Arroyo. Murió en la pobreza y la obscuridad, alcanzando fama internacional en la década de 1920 tras el redescubrimiento por los muralistas mexicanos y surrealistas franceses. Muchas de las placas originales de Posada permanecieron en manos de la familia Arroyo hasta la muerte de Arsacio, el nieto de Antonio Vanegas Arroyo en 2001, tras lo cual desaparecieron. Arsacio, que en su juventud fue un luchador de osos en circos, se convirtió en entrenador de combate no armado para Castro, Guevara y los revolucionarios cubanos, y posteriormente fue editor póstumo de Posada. **JP**

Waitangi The Great Caucasian Cover Up

Design: Warren Pohatu
Screenprint, 502 x 722 mm
Aotearoa | NZ, 1984

R



A personal poster project initiated by Warren Pohatu, who sadly passed away in April 2014. The poster was designed by Warren and supported by the Wellington Media Collective. It was produced to support a hiko/march from Ngaruawahia to the Waitangi Treaty grounds to protest grievance issues related to the Treaty. Over 4000 protesters assembled at Waitangi on 6 February 1984. Progress has been made since that time, however grievances are still to be acknowledged and the Struggle continues to redress the wrongs of successive colonial injustices and government action. The poster also doubled as a calendar. **CM**

Un proyecto de cartel personal iniciado por Warren Pohatu quien lamentablemente falleció en abril de 2014. El cartel fue diseñado por Warren y apoyado por el Wellington Media Collective. Fue producido para apoyar un hiko (marcha) de Ngaruawahia al sitio del Tratado de Waitangi en protesta por cuestiones de reclamaciones relacionadas con el Tratado. Más de 4.000 manifestantes se reunieron en Waitangi el 6 de febrero de 1984. Se ha avanzado desde entonces, sin embargo todavía hay agravios que no se reconocieron y la lucha continúa para reparar los agravios de las injusticias coloniales de acciones de gobierno sucesivos. El cartel también funcionó como calendario. **CM**



A L'imagerie

Design: Unknown
Zoopraxiscope images: 19th century
Offset, circular 495 mm dia
Paris, 1970

P

This French film poster came from a 1979 trip to Paris, I spent four weeks on the Left Bank in a pension right around the corner from the Boulevard San Michel, with multiple French comic book shops and art poster galleries. I returned in the 1980s and went to the *Cinematheque Francaise* and saw amazing films alongside a bookshop that sold old film posters. The Zoopraxiscope on the poster is a precursor to cinema, and my interest in it reflects my background as a filmmaker. **JM**

Este cartel de cine francés viene de un viaje que hice a París en 1979, me pasé 4 semanas en una pensión a la vuelta de la esquina del Boulevard San Michel, con múltiples tiendas de cómics franceses y galerías de carteles de arte. Regresé en la década de 1980 y fui a la Cinemateca Francesa y vi películas increíbles junto a una librería que vende viejos carteles cinematográficos. El Zoopraxiscopio en el cartel es un precursor del cine y refleja mi interés en él y mi formación como cineasta. **JM**

50que no se olvidan —50 unforgettable films

Design: Eric Silva
Printer: ICAIC, Havana
Screenprint, 510 x 765 mm
Cuba, 2010

R



The Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC) have been producing posters by some of the masters — Rostgaard, Reboiro, Azcui, Martínez and Bachs — since 1959. This contemporary poster continues the tradition of cinematographic poster design, by a new generation of designers (graduates of the Design Institute in Havana) including Ponce, Sotolongo, Miyares, Monzón and in this particular case, Silva.

For me ICAIC Printers is another hero of the ever evolving Cuban Revolution, who struggle to get inks, paper and other materials vital to the printing process as a result of the embargo. **XM**

El ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica) ha estado produciendo carteles de los maestros—Rostgaard, Reboiro, Azcui, Martínez and Bachs— desde 1959. Este cartel contemporáneo continúa la tradición del diseño del cartel cinematográfico, ahora por la nueva generación de diseñadores (graduados en el Instituto Superior de Diseño de la Habana) como Ponce, Sotolongo, Miyares, Monzón y en este caso particular, Silva.

Para mí, los impresores del ICAIC son otros héroes de la revolución cubana en constante evolución, que luchan para conseguir tintas, papel y otros materiales vitales para el proceso de impresión como resultado del embargo. **XM**



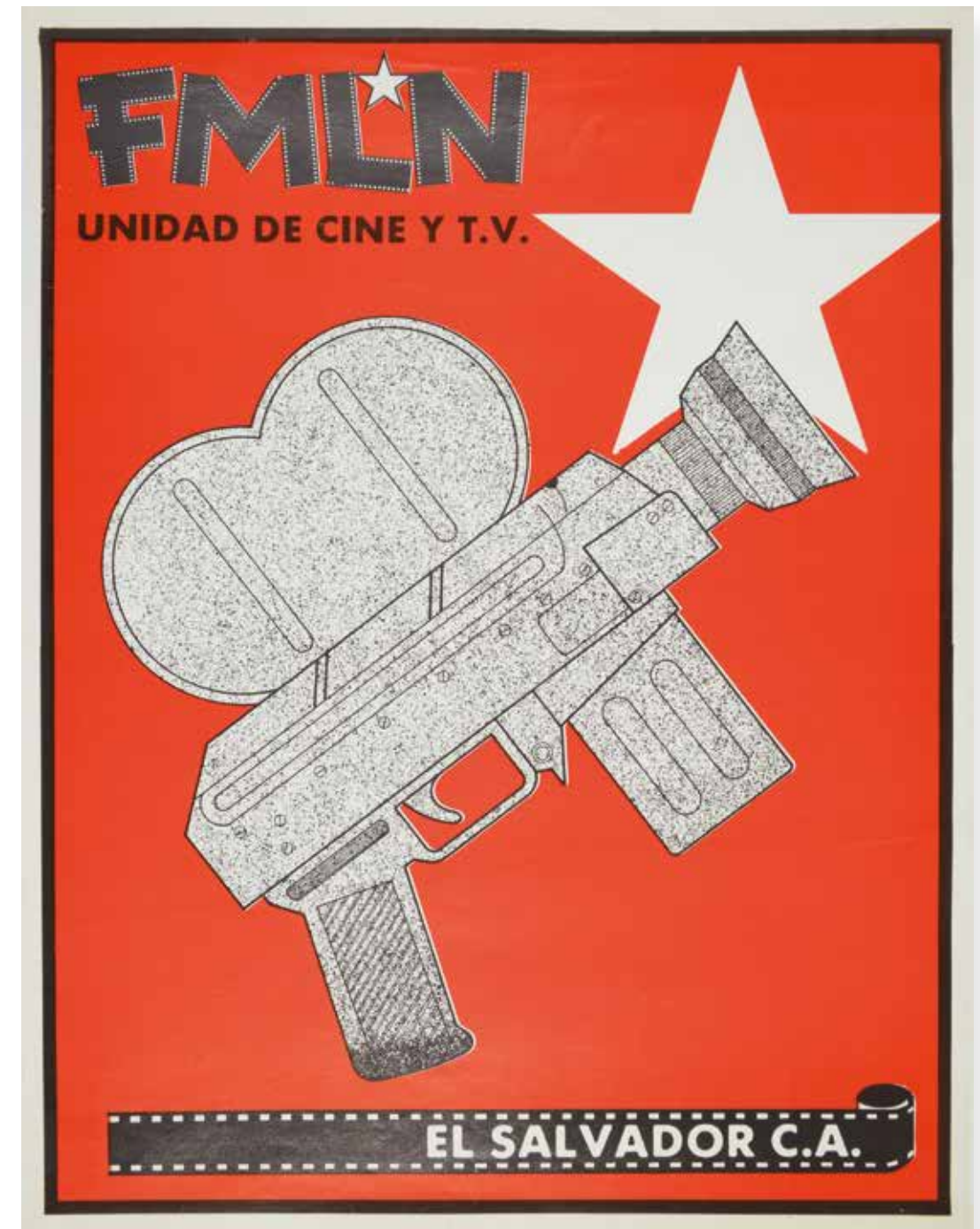
Mazepa

Design: Jerzy Czerniawski
Litho, 575 x 810 mm
Warsaw, Poland, 1976

R

Czerniawski's style combines the use of industrial scale lithographic production (State Printing Houses) with improvised low-tech design. His images were created on the kitchen table using watercolour, sponges and paper-cut stencils. At the time censorship directives from Moscow were frequently interpreted literally, but not metaphorically, by local Polish officials. Thus Czerniawski, along with many Polish designers of his generation, were able to exploit visual ambiguity, puns and double meanings to express veiled social critiques and protest against Soviet domination. **JP**

El estilo de Czerniawski combina el uso de la producción litográfica a escala industrial (imprentas del Estado) con diseño improvisado de baja tecnología. Sus imágenes fueron creadas en la mesa de la cocina usando acuarela, esponjas y plantillas de papel. En esos tiempos las directivas de censura de Moscú eran frecuentemente interpretadas literalmente y no metafóricamente, por los funcionarios polacos locales. Así Czerniawski, junto con muchos diseñadores polacos de su generación, fueron capaces de explotar la ambigüedad visual, juegos de palabras y dobles sentidos para expresar críticas sociales y protestar contra la dominación soviética. **JP**



FMLN UNIDAD DE CINE Y T.V.

Design: Unknown
Screenprint, 428mm x 560 mm
El Salvador, c1988

R

Collected by Chris McBride in Nicaragua in 1988. Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), was formed from a coalition of five guerrilla organisations in 1980. Radio Venceremos (founded in the 1980s by the People's Liberation Army) and Radio Farabundo Martí (founded by The Popular Liberation Forces) were combined to form La Unidad de Cine y TV to coordinate the work of Radio Venceremos and the Film Institute of Revolutionary El Salvador. They screened their short *No apagarán mi sonrisa* (They won't wipe the smile off my face) at the 1986, Havana International Film Festival. **CM**

Adquirido por Chris McBride en Nicaragua en 1988. El Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), se formó a partir de una coalición de cinco organizaciones guerrilleras en 1980. Radio Venceremos (fundada en la década de 1980 por el Ejército Popular de Liberación) y Radio Farabundo Martí (fundada por las Fuerzas Populares de Liberación) se combinaron para formar La Unidad de Cine y TV para coordinar la labor de Radio Venceremos y del Instituto de Cine de la Revolución El Salvador. Proyectaron su corto *No apagarán mi sonrisa* en el Festival Internacional de Cine de La Habana de 1986. **CM**



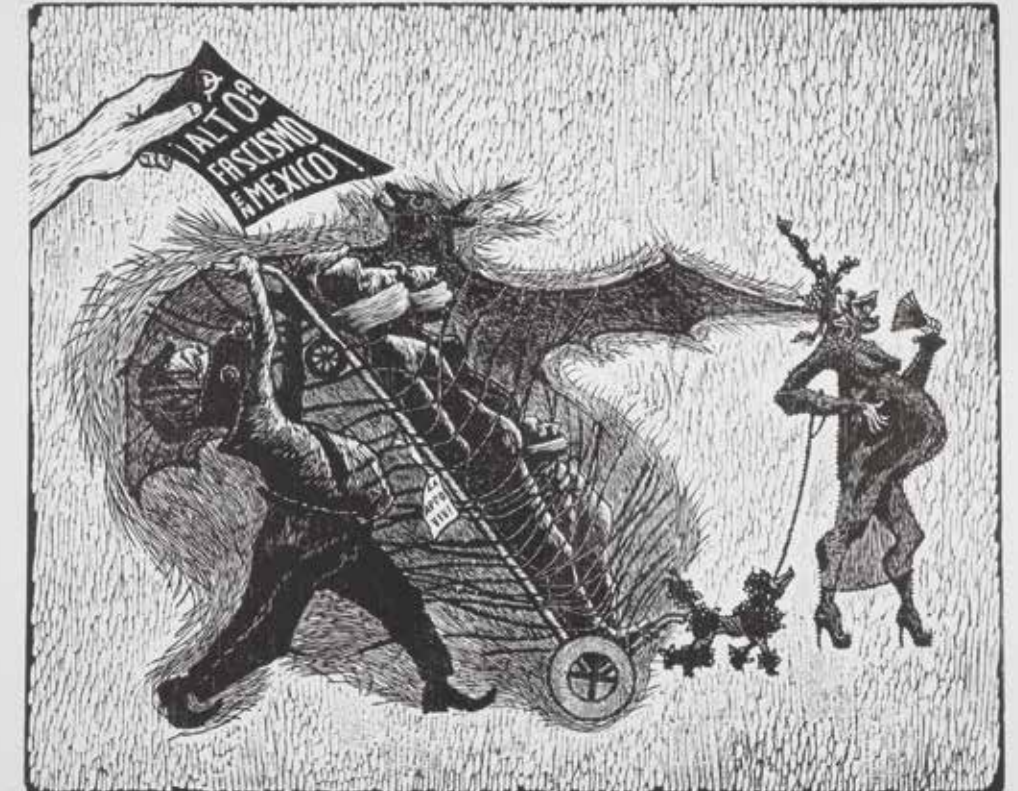
Obyknovennyi fashizm —Ordinary Fascism

Design: Mikhail Khazanovsky
Offset reprint, 580 x 395 mm
USSR, 1981

P

Documentary film *Ordinary Fascism* (1965) directed by Soviet Director, Mikhail Romm, provides a searing analysis of Fascism in Nazi Germany during the rise of Hitler and WW2 through to the 1960s. It was also by implication a reflection on the USSR's own totalitarian past. Unusually, the film was released by Mosfilm, the premiere Soviet Feature Film studio. Mosfilm entered *Ordinary Fascism* into the Leipzig Documentary film Festival in East Germany in 1965 before its official release, and it was banned by the Soviets immediately after screening. It was subsequently re-released to critical acclaim. **JM**

La película documental *Fascismo ordinario* (1965), dirigida por director soviético, Mikhail Romm, brinda un abrasador análisis del fascismo en la Alemania nazi desde el ascenso de Hitler y la Segunda Guerra Mundial hasta la década de 1960. Fue también por implicación una reflexión sobre el propio pasado totalitario de la URSS. Inusualmente, la película fue lanzada por Mosfilm, el principal estudio soviético de largometraje. Mosfilm ingresó *Fascismo ordinario* en el Festival de Películas Documentales de Leipzig en Alemania del Este en 1965, antes de su lanzamiento oficial, y fue inmediatamente prohibida por los soviéticos después de su proyección. Fue re-lanzado posteriormente con el reconocimiento de la crítica. **JM**



Alto al fascismo en México —Stop Fascism in Mexico

Design: Members Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO)
Xylograph, 800 x 655 mm
Oaxaca, Mexico, 2006

R

The second ASARO print, some young *artistas revolucionarios* printed a special run on white cotton paper at my request, as the prints they were selling on the ground of the atrium of the Oaxaca Cathedral were printed on very low quality grey card. At the time the transaction was taking place, a few metres away, Governor Ulises Ruiz Ortiz (Ulises Tirano) was presenting the local police with 40 new patrols. Some of the official guests looked like characters in this poster and reminds me of the way José Clemente Orozco represented the bourgeoisie in his murals more than half a century ago. **XM**

La segunda impresión ASARO. Unos de los jóvenes artistas revolucionarios imprimieron una tirada especial en el papel de algodón blanco a petición mía, pues los grabados que vendían en el atrio de la Catedral de Oaxaca estaban impresos en cartulina gris de muy baja calidad. En el momento en que la transacción se lleva a cabo, a pocos metros de distancia, el gobernador Ulises Ruiz Ortiz (Ulises Tirano) presentaba, con toda pompa 40 patrullas nuevas a la policía local. Algunos de los invitados oficiales parecían personajes de este cartel y me recuerda la manera en que José Clemente Orozco representó a la burguesía en sus murales, hace más de medio siglo. **XM**



Ni Franco, Ni Yankee, Ni Rey—No Franco, No Americans, No King

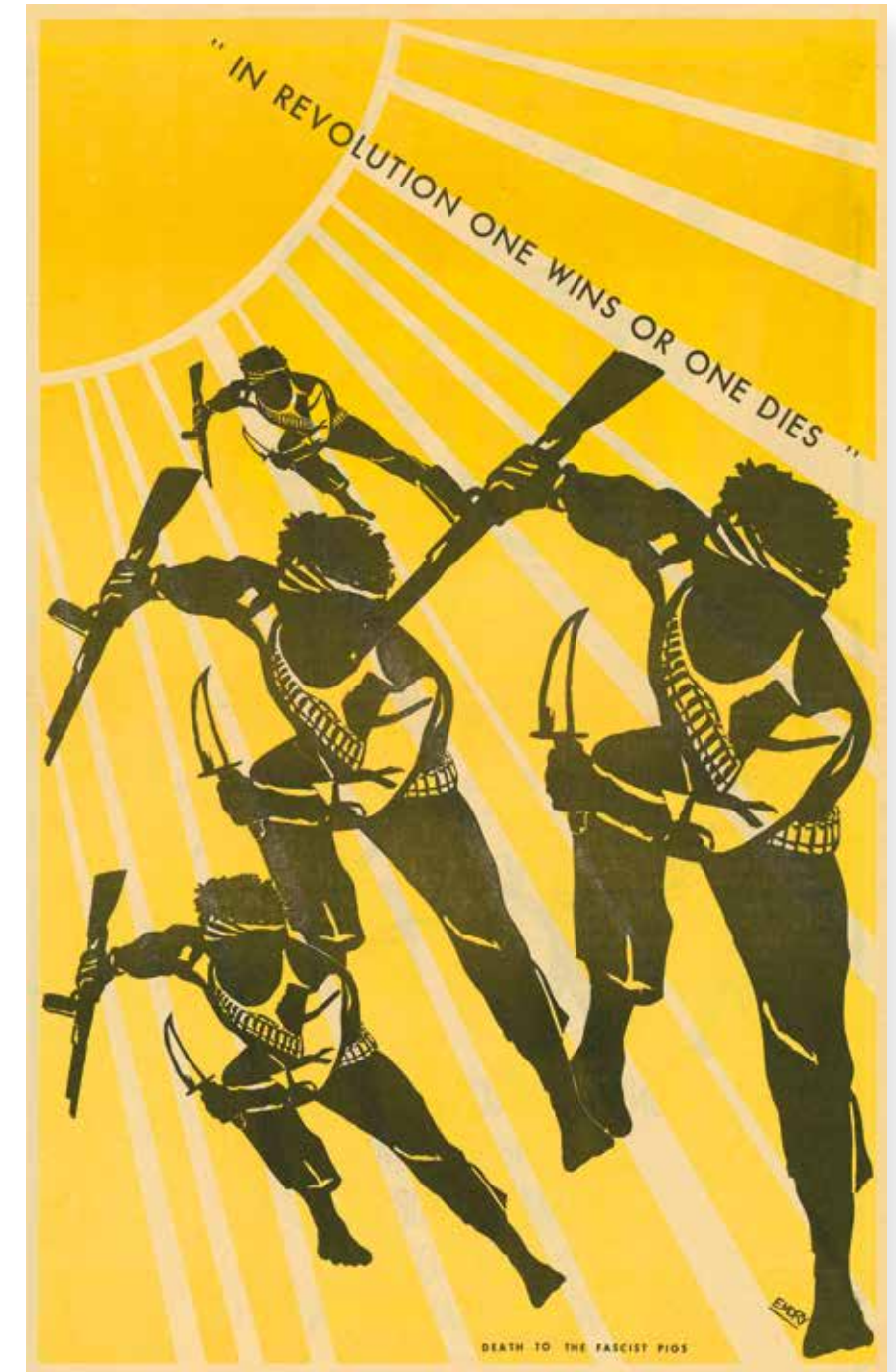
Design: Martin Walker
Screenprint—digital copy,
510 x 760 mm
London, 1975

www.slingshotpublications.com

R

Active during the period 1971–1982, Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP) had a six point programme: To overthrow Franco, establish a Popular Federal Republic, expel USA from Spain, nationalise foreign-owned companies, confiscate the oligarchy's wealth, and establish a Popular Army. This poster dates from the period of Franco's death in November 1975. Walker, who made posters for numerous campaigns during the 1970s and 80s, is a writer and activist who, in recent years has addressed critical issues around the pharmaceutical industry, health care provision and the assault on alternative remedies and their practitioners. **JP**

Activo durante el período 1971–1982, el Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP) tenía un programa de seis puntos: derrocar a Franco, establecer una República Popular Federal, expulsar a EE.UU. de España, la nacionalización de las empresas de propiedad extranjera, confiscar la riqueza de la oligarquía y establecer un Ejército Popular. Este cartel data del período de la muerte de Franco en noviembre de 1975. Walker, quien hizo carteles para numerosas campañas durante los años 1970 y 80, es un escritor y activista que, en los últimos años se ha ocupado de cuestiones fundamentales en torno a la industria farmacéutica, los servicios de atención de la salud y el asalto a los remedios alternativos y sus practicantes. **JP**



In revolution one wins or one dies—Death to the fascist pigs

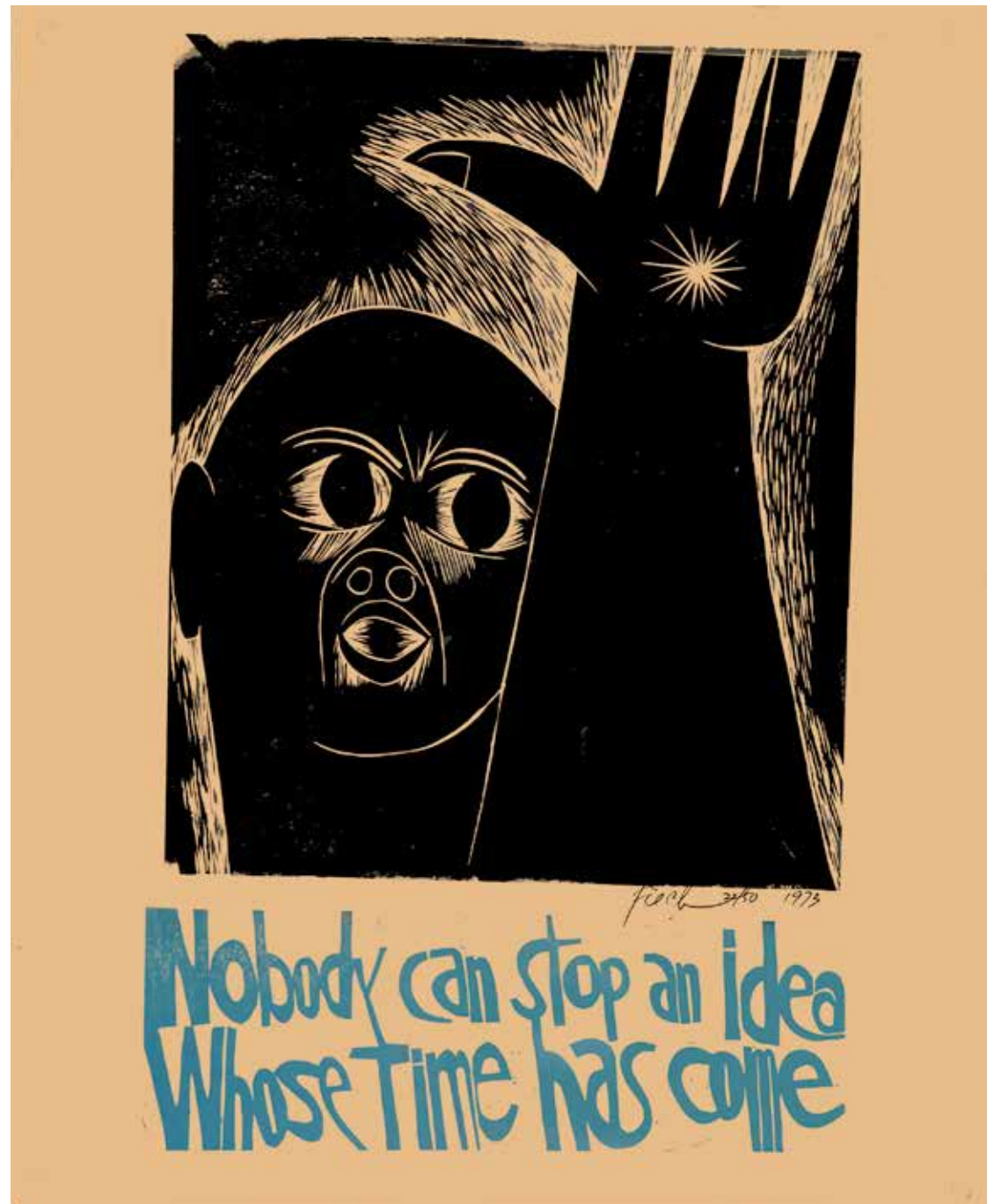
Design: Emory Douglas
Original offset print on newsprint
—back page of The Black Panther
Party Community News Service,
24 October 1970—digital copy
300 x 478 mm
USA, 1970

R

Emory Douglas was the Revolutionary Artist and Minister of Culture of the Black Panther Party. He created the design and production of the Black Panther's weekly newspaper. He made countless artworks, illustrations and cartoons, printed in the paper and also distributed as posters and postcards. Douglas continues to produce cutting edge political graphics and travels extensively throughout the world carrying on the Black Panther Party mantra—"Each One, Teach One"—participating in artists residencies, exhibitions and speaking tours. **CM**

©2015 Emory Douglas / Artists Rights Society (ARS), NY.

Emory Douglas fue el Ministro de Cultura del Partido de las Panteras Negras. Él creó el diseño y la producción del periódico semanal de las Panteras Negras. Hizo innumerables obras de arte, ilustraciones y caricaturas, impresas en papel y también distribuyó carteles y tarjetas postales. Emory Douglas continúa produciendo innovadora gráfica política y viaja mucho por todo el mundo (incluyendo los Caracoles zapatistas) llevando el mantra del Partido de las Panteras Negras: "Cada uno, enseña a uno". Participa en residencias de artistas, exposiciones y conferencias. **CM**



Nobody can stop an idea whose time has come

Design: Paul Peter Piech
 Publisher: Taurus Press
 Linocut—digital copy, 520 x 635 mm
 London, UK, 1973

P

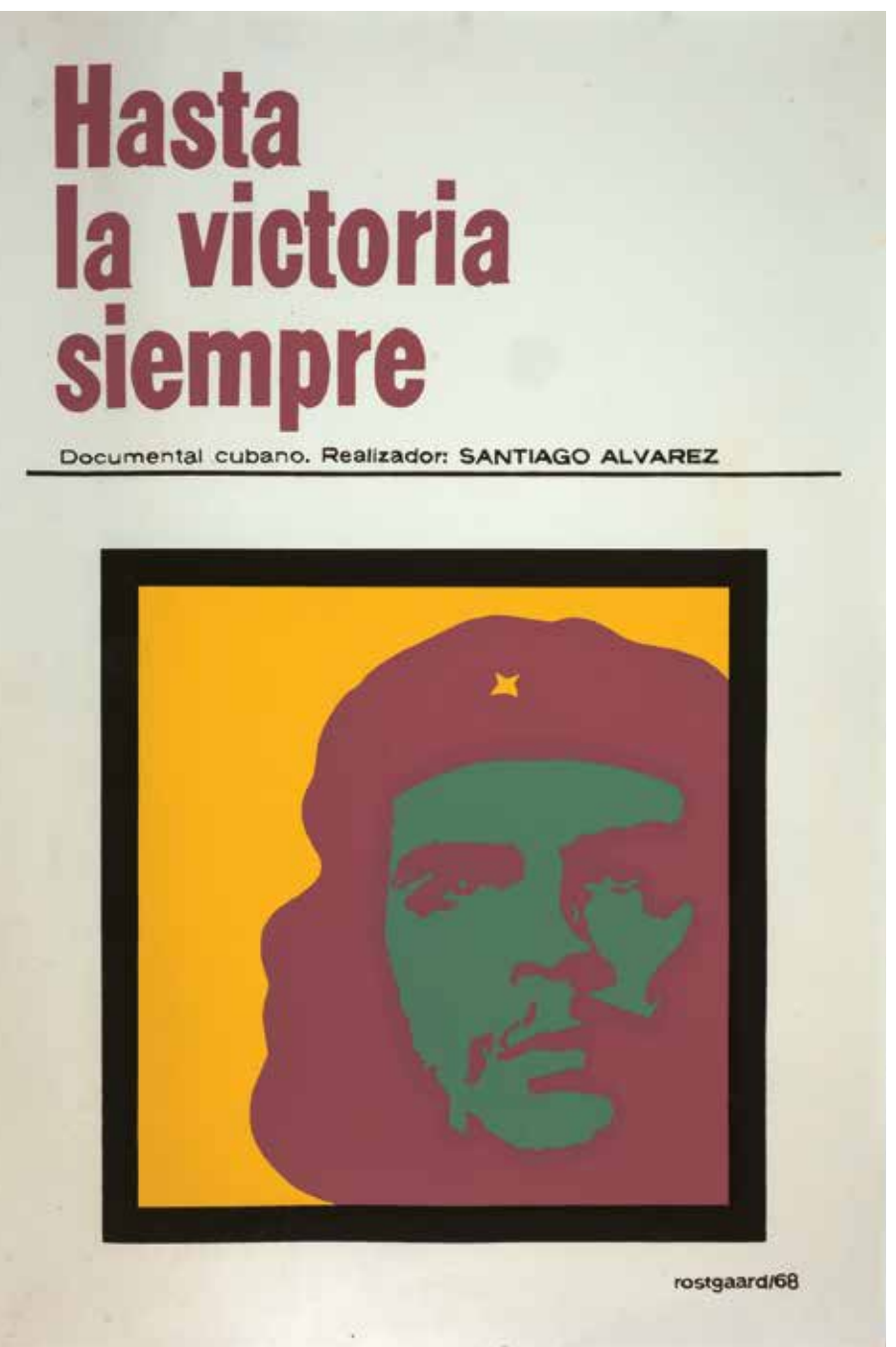
Strictly speaking this is a limited edition print, not a poster, but hey...! Piech (1920–1996), was an American designer residing in the UK, who came directly from the US tradition of socially committed arts. When I set out in the early 1970s, Paul was both a link to that tradition and an inspiration. He gave me this poster just before Pippa Smith and I set up Paddington Printshop, so it became a sort of personal mascot. Like much of Piech's work it is executed in lino with a vitality that complements the immediacy of its message. **JP**

Estrictamente hablando, ésta es una impresión de edición limitada, no un cartel, pero bueno ...! Piech (1920–1996), fue un diseñador estadounidense que residió en el Reino Unido, vino directamente de la tradición estadounidense de artes socialmente comprometidas. Cuando comencé a principios de 1970, Paul fue a la vez un enlace a esa tradición y una inspiración. Me dio este cartel justo antes de que Pippa Smith y yo creáramos *Paddington Printshop*, por lo que se convirtió en una especie de mascota personal. Al igual que gran parte de la obra de Piech fue ejecutada en lino con una vitalidad que complementa la inmediatez de su mensaje. **JP**

Hasta la victoria siempre

Design: Alfredo J. González Rostgaard
 Photo: Alberto Korda
 Printer: ICAIC, Havana
 Screenprint, 510 x 760 mm
 Cuba, 1968

R



The most reproduced photograph of all times, in 1968 both Fitzpatrick (Ireland) and Warhol (New York) were working with Korda's photograph creating the silkscreens we know so well. Rostgaard designed this version with an unusual colour palette, which may have been a conscious decision for Rostgaard or simply a result of what was available at ICAIC at the time.

To this day, the ICAIC printers reprint classics to sell to tourists, they hand cut the screens every reprint as they don't keep the original screens. This poster was given to me in 2007, by Justino Rodríguez, ICAIC Print Manager. **XM**

La fotografía más reproducida de todos los tiempos, en 1968 tanto Fitzpatrick (Irlanda) y Warhol (Nueva York) trabajaron con la fotografía de Korda para crear las serigrafías que conocemos tan bien. Rostgaard diseñó esta versión con una paleta de color inusual, pudo haber sido una decisión consciente de Rostgaard o simplemente el resultado de lo que estaba disponible en el ICAIC en el momento.

Hoy en día, los impresores ICAIC reimprimen clásicos para vender a los turistas, cortan las pantallas a mano en cada reimpresión, ya que no guardan las pantallas originales. Este cartel me lo regaló en 2007 Justino Rodríguez, el entonces gerente de la imprenta del ICAIC. **XM**



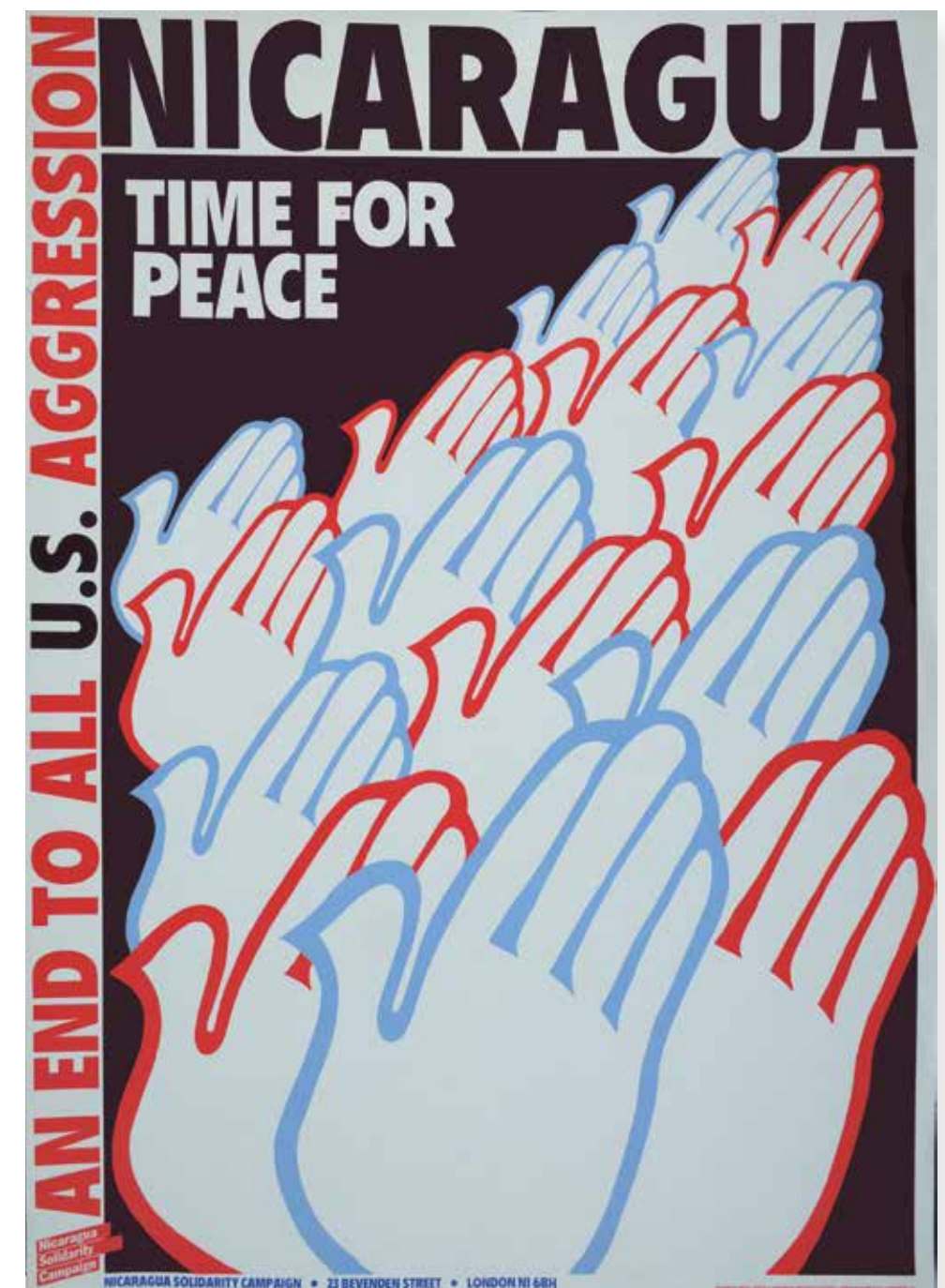
Turksib

Artist: Semion Semionov
 Publisher: Aurora Art Publishers
 Offset, 400 x 580 mm
 Leningrad, 1976

R

Turksib (1929) is a Stalinist propaganda film about the building of a railway link between the Soviet Central Asian region of Turkmenistan and Soviet Far East of Siberia. *Nobody Can Stop an idea whose time has come* resonates strongly with this poster about the Soviet Union—the world's first Communist nation! The poster is reminiscent of the work of the Soviet, Stenberg Brother's film posters. **JM**

Turksib (1929) es una película de propaganda estalinista sobre la construcción de un enlace ferroviario entre la región de Asia central soviética de Turkmenistán y Lejano Oriente soviético de Siberia. *Nadie puede parar una idea cuyo tiempo ha llegado* resuena fuertemente con este cartel sobre la Unión Soviética—primera nación comunista del mundo! El cartel es reminiscente de los carteles cinematográficos del soviético Stenberg Brother. **JM**



Nicaragua Time For Peace

Design: Michal Boncza
 Offset, 505 x 710 mm
 London, 1989

R

Collected by Chris McBride in 1989 from the Nicaragua Solidarity Campaign (NSC). The 1979 Sandinista Revolution inspired against enormous odds a massive mobilisation of political, material and moral solidarity, particularly in Latin America, Europe and North America. The NSC, founded in 1978 was one of an estimated 2,500 groups involving hundreds of thousands of people who condemned US covert warfare and campaigned to highlight the social and economic transformation of Nicaragua. **CM**

Adquirido por Chris McBride en 1989 de la Campaña de Solidaridad con Nicaragua (NSC). La Revolución Sandinista de 1979 sorteó enormes obstáculos para una movilización política, material y de solidaridad moral masiva, sobre todo en América Latina, Europa y América del Norte. El NSC, fundado en 1978, fue uno de los aproximadamente 2.500 grupos que involucraron a cientos de miles de personas que condenaron la guerra encubierta de Estados Unidos e hicieron una campaña para poner en relieve la transformación social y económica de Nicaragua. **CM**



Benefit DANCE

Design: John Phillips
Screenprint—digital copy,
590 x 920 mm
London, 1975

www.yaaasantewaa.com/

P

Created to promote a local community association, and featuring West London squatters the 101's alongside other bands, the poster dates from the first days of Paddington Printshop. Soon afterwards the 101's lead singer changed his name to Joe Strummer and became a founder member of The Clash, and the Marylands Community Association's semi-derelict factory played host to the emerging punk, reggae, and alternative comedy scenes, prior to becoming London's first black arts centre called Yaa Asantewaa. **JP**

Creado para promover una asociación de la comunidad local, y de esta con con los inquilinos ilegales del Oeste de Londres, los 101's y otras bandas. Las fechas del cartel son de los primeros días del Paddington Printshop. Poco después, el cantante de los 101's cambió su nombre por el de Joe Strummer y se convirtió en miembro fundador de The Clash, y la fábrica semi-abandonada de la Asociación Comunidad Marylands fue la sede del punk emergente, el reggae, y las obras de comedia alternativa, antes de convertirse en el primer centro de arte negro de Londres llamado Yaa Asantewaa. **JP**

Aotearoa Festival of the Arts

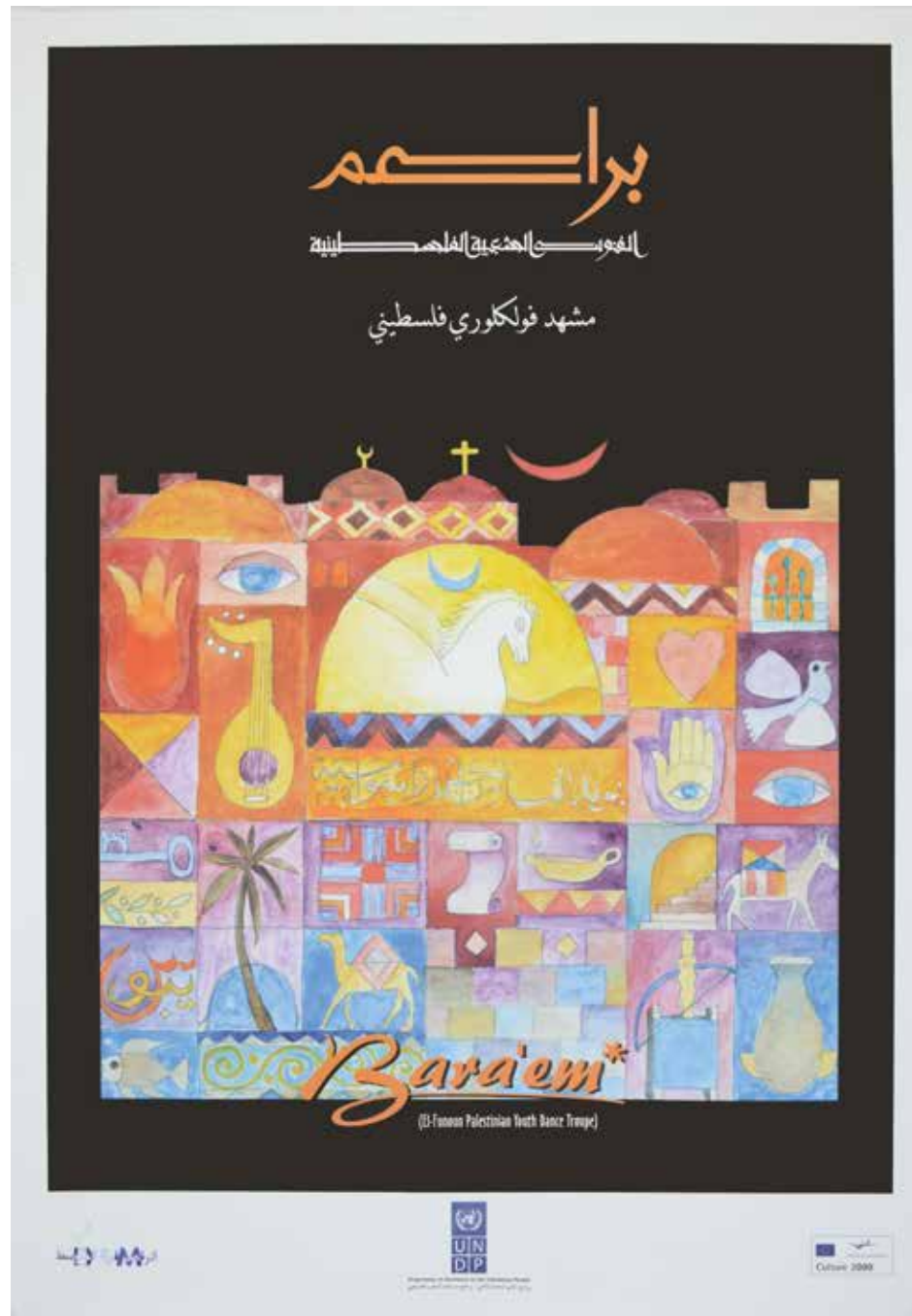
Design: Xavier Meade
Offset, 504 x 717 mm
Ngaruawahia, Aotearoa | NZ, 1992

R



Poster designed for the annual Aotearoa Festival of the Arts, now known as the Kapa Haka Festival in which Maori tribes from all the country compete performing traditional song and dance. This was my first digital poster, at the time I was teaching computer graphics to Maori students at the Waahi Marae in Huntly, along the Waikato River, down from the magnificent Turangawaewae Marae. The poster had two versions, one printed on both sides and folded to function as a programme for the four day event. The folding had to be done by hand as the printers failed to set the folding machine as required. It took many hours, many hands and many stories to do the 1000 complex folds. **XM**

Cartel diseñado para el festival anual de las Artes de Aotearoa, ahora conocido como el Festival de *Kapa Haka* en el que tribus maoríes de todo el país compiten con cantos y danzas tradicionales. Este fue mi primer cartel digital, en esas fechas yo enseñaba diseño gráfico con computadora a estudiantes maoríes en el Waahi Marae en Huntly, junto al río Waikato, corriente abajo de la magnífica Marae de Turangawaewae. El cartel tenía dos versiones, una impresa en ambos lados y doblada que funcionaba como programa para el evento de cuatro días. El doblado tuvo que ser hecho a mano pues las imprenta falló en ajustar la máquina de plegado según se especificó. Tomó muchas horas, muchas manos y muchas historias para hacer los complejos 1.000 pliegues. **XM**



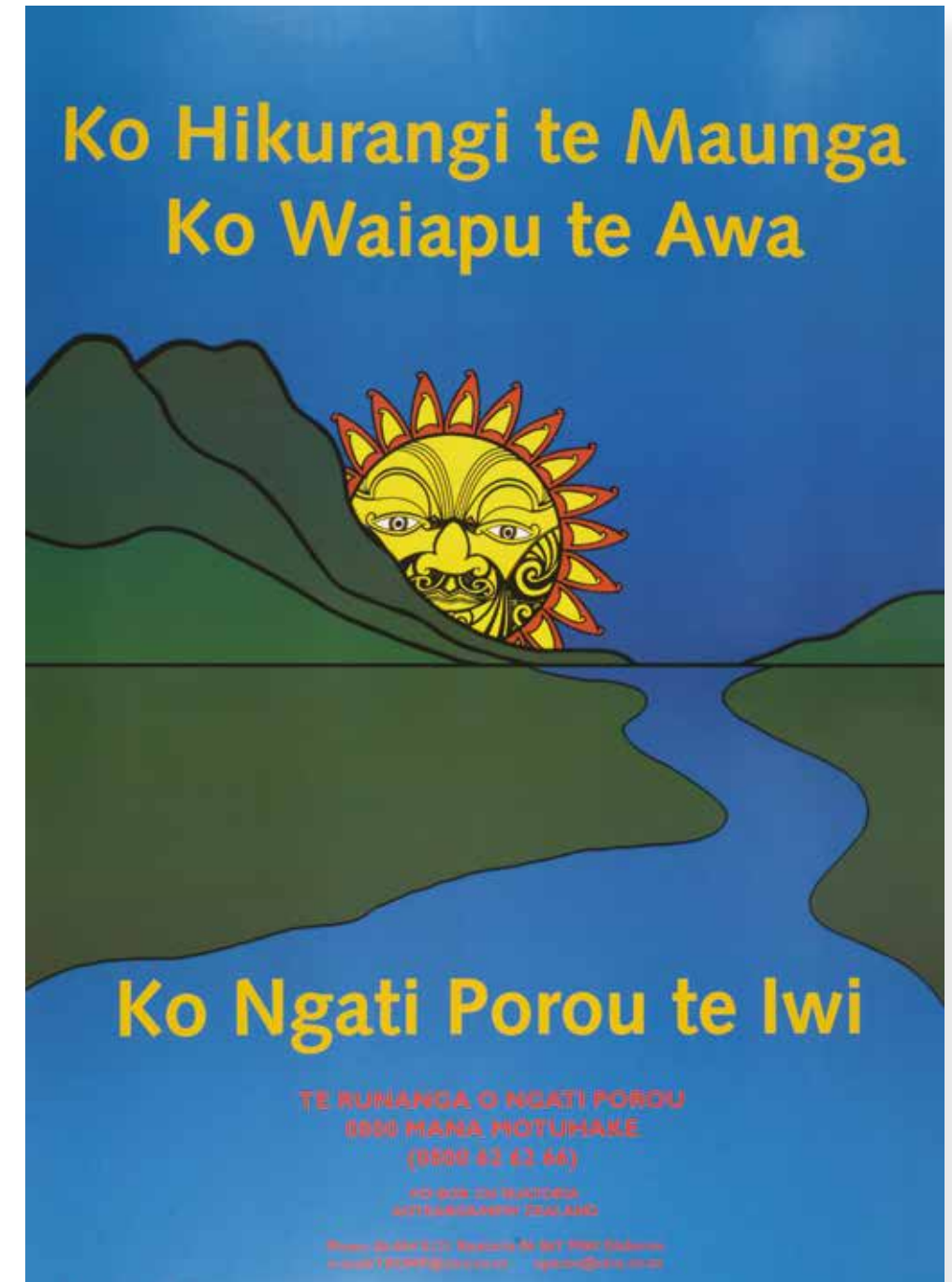
Bara'em*

Artist: Unknown
Offset, 476 x 683 mm
Palestine, 2000

R

This is one of many posters designed for performances by the El-Funoun Youth Dance group. El-Funoun is probably one of the best – known volunteer Palestinian Youth groups. When my partner Janice and I were in Palestine making a documentary film about Palestinian Protest Music, *WATANI HABIBI, My Beloved Homeland*, we filmed this dance troupe in rehearsal, interviewed the dance director and the group leader. They are politically savvy performing traditional Palestinian dabke, using art forms as a way to keep traditions alive, allowing young people to renew the old ways and keep strong against the Israeli hegemony. **JM**

Este es uno de los muchos carteles diseñados para las actuaciones de grupo juvenil de danza *El-Funoun*. *El-Funoun* es, probablemente, uno de los grupos voluntarios más conocidos entre los grupos de jóvenes palestinos. Cuando mi pareja Janice y yo estábamos en Palestina haciendo una película documental sobre la música de protesta palestina, *WATANI HABIBI, Mi Patria Amada*, filmamos a este grupo de danza en un ensayo, entrevistamos al el director de danza y al líder del grupo. Son políticamente astutos, realizan el *dabke* palestino tradicional, utilizando las formas de arte como una forma de mantener vivas las tradiciones, lo que permite a los jóvenes renovar las viejas costumbres y mantenerse fuertes en contra de la hegemonía israelí. **JM**



Ko Hikurangi te Maunga –Hikurangi is the mountain Ko Waiapu te Awa –Waiapu is the river Ko Ngati Porou te Iwi –Ngati Porou is the tribe

Design: Chris McBride
Offset, 418 x 594 mm
Aotearoa | NZ, 1999

R

The original six-colour screen print version of this poster was produced for the 1985 Ngati Porou Festival at Rangitukia on the East Coast of the North Island, New Zealand. The original drawing by Oho Brown was reworked with permission by Chris to produce the poster and was again redesigned for the 1999–2000 iteration to promote the Runanga (Council) of Ngati Porou. **CM**

La versión original de este cartel serigráfico fue a seis tintas y producido para el Festival Ngati Porou 1985 en Rangitukia en la costa Este de la Isla Norte, Nueva Zelanda. El dibujo original de Oho Brown fue reelaborado con su permiso por Chris para producir el cartel y fue de nuevo rediseñado para promover el Runanga (Consejo) de Ngati Porou en 1999–2000. **CM**



Sold

Design: John Phillips
Digital print, 2222 x 680 mm
London, 2008

P

This image was created for *The Print that Turned the World* an exhibition at londonprintstudio. Curated by John Phillips and Sian Thomas, the show marked the 200th anniversary of the abolition of the slave trade in the British Empire and explored the representation of slavery. *Sold*, a slightly larger than life representation, subtly combines three distinct viewpoints forcing the viewer to unconsciously look up, directly on, and down at the figure whose face they can never see. And who having turned his back confronts the viewer with an unnerving statement by "the father of reason" Aristotle. **JP**

Esta imagen fue creada para la exposición *La impresión que volteó al mundo* en el londonprintstudio. Marcó el 200 aniversario de la abolición del comercio de esclavos en el Imperio Británico y exploró las representaciones de la esclavitud. John Phillips y Sian Thomas fueron los curadores. *Vendido*, un poco más grande que el tamaño natural, combina sutilmente tres puntos de vista diferentes que obligan al espectador a buscar inconscientemente hacia arriba, directamente y hacia abajo a la figura cuyo rostro nunca pueden ver. Y que, habiendo dado la espalda se enfrenta al espectador con una declaración desconcertante por "el padre de la razón" Aristóteles. **JP**

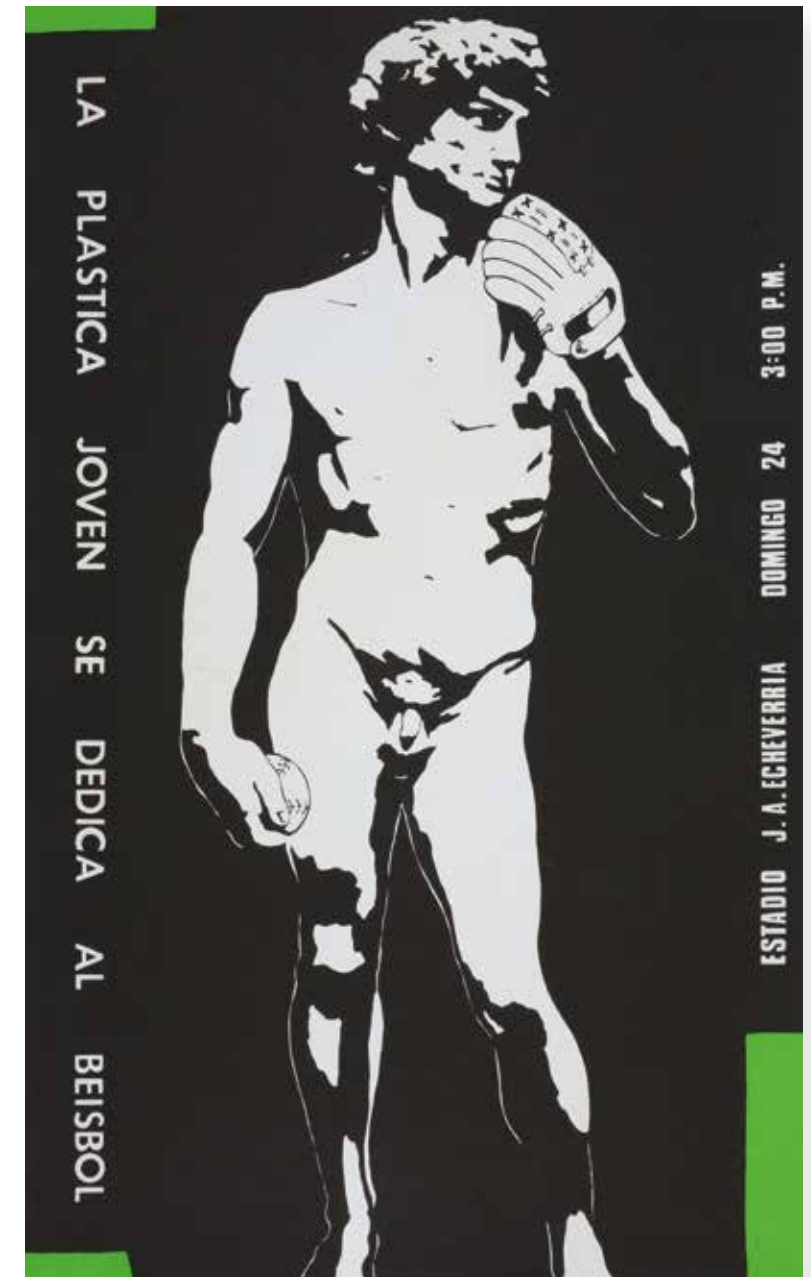
La plástica joven se dedica al beisbol

Design: Dúo Nudo
Screenprint, 494 x 796 mm
Cuba, 1989

R

"At the end of the 80's Cuba was experiencing tensions relating to the whole socialist system, its errors, its rectification and its future. Any artistic proposal with the intention of reflection or criticism on the subject was not approved and much less exhibited by the Art Institution of the country. It is in this context that a group of young artists, who had played a leading role in the new Cuban Art Movement, organized an artistic action consisting of a real baseball game as a sign of discontent by not being able to express themselves. In some way the game meant the end of an epoch, and of the objectives and utopias of the younger generation of artists. A new period of Cuban graphics emerged, starring a new generation of designers, most of them graduates of the ISDi (Institute of Design)." (Extract from an email from Flor de Liz López Hernández.) **XM**

"En Cuba, el final de la década de los ochenta, estuvo caracterizada por una agudización de tensiones relativas a todo el sistema de ideas acerca del socialismo, sus errores, su rectificación y su futuro. Cualquier propuesta artística con intención de reflexión o crítica sobre el tema, no era aprobada y mucho menos expuesta por la institución de arte en el país. Es en este contexto que un grupo de artistas jóvenes, los cuales habían protagonizado el *Movimiento de nuevo arte nuevo cubano*, organizaron una acción plástica que consistió en un juego de pelota real, en señal de inconformidad al no poder expresarse de otra manera... El juego de alguna manera significaba el cierre de una etapa donde objetivos y utopías de la joven generación (la mayoría egresados del ISDi) de artistas habían terminado." (Extraído de un texto de Flor de Liz López Hernández.) **XM**





Lewis Morley photographer of the sixties

Design / photograph: Lewis Morley
Offset, 510 x 760 mm
London, 1989

R

In this National Portrait Gallery exhibition poster, the photograph of a naked Christine Keeler from 1963 became an icon of the Swinging Sixties. The "Profumo affair" — that brought down the British Government in 1963 — started in 1961 with a brief sexual liaison between John Profumo, Secretary of State for War, and Christine Keeler, a 19 year old call girl. Taken in Lewis Morley's Soho photo studio as publicity for a future film, this image appeared on the front pages of many international newspapers with headlines: "The woman who brought down the British government of Harold MacMillan!" A powerful image and woman indeed! **JM**

En este cartel de exposición de la Galería Nacional de Retratos, la fotografía de un desnudo de Christine Keeler en 1963 se convirtió en un icono de los *Swinging Sixties*. El "*Profumo affair*" — que derribó el gobierno británico en 1963 — se inició en 1961 con una breve relación sexual entre John Profumo, Secretario de Estado para la guerra, y Christine Keeler, una prostituta de 19 años de edad. Tomada en estudio fotográfico de Lewis Morley en Soho para publicidad de una futura película, esta imagen apareció en portadas de muchos periódicos internacionales con los titulares: "La mujer que hizo caer al gobierno británico de Harold MacMillan!" Una imagen y una mujer potentes de verdad! **JM**



Land Rights Now!

Design: Chris McBride,
Chris Lipscombe (WMC)
Printer: Wellington Media
Collective (WMC)
Screenprint—digital copy,
594 x 420 mm
Aotearoa | NZ, 1980 / 1999

R

A Wellington Media Collective poster produced for the national visit of aboriginal land rights activist Pat Dodson (Yawuru, Western Australia) to lend support to land rights issues in both Aotearoa/New Zealand and Australia. The collage screen printed original contains elements of Australian and New Zealand imagery. The protest photograph includes Maori activists: Tame Iti, Whina Cooper, Eva Rickard and Ripeka Evans. **CM**

Cartel del *Wellington Media Collective* producido por la visita de Paul Dodson (Yawuru Australia del Oeste) activista y luchador por la tierra aborígen para prestar apoyo a las cuestiones de derechos sobre la tierra, tanto en Aotearoa / Nueva Zelanda como en Australia. El collage serigrafado original contiene elementos de la imaginaria de Australia y Nueva Zelanda. La fotografía de la protesta incluye a los activistas maoríes: Tame Iti, Whina Cooper, Eva Rickard y Ripeka Evans. **CM**

POSTER INDEX

XAVIER MEADE
Proposals

CM

JM

JP

CHRIS MCBRIDE
Proposals

XM

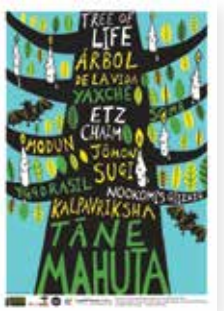
JP

JM

PG.36



PG.37



PG.38



PG.39



PG.48



PG.49



PG.50



PG.51



PG.40



PG.41



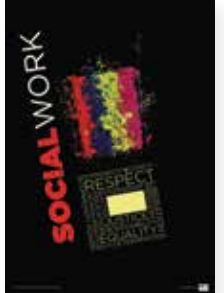
PG.42



PG.43



PG.52



PG.53



PG.54



PG.55



PG.44



PG.45



PG.46



PG.47



PG.56



PG.57



PG.58



PG.59



JOHN MANDELBERG
Proposals

XM

JP

CM

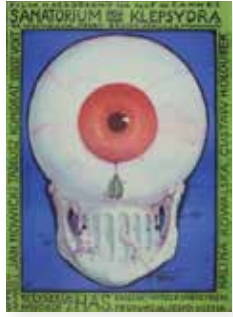
JOHN PHILLIPS
Proposals

XM

JP

JM

PG.60



PG.61



PG.62



PG.63



PG.72



PG.73



PG.74



PG.75



PG.64



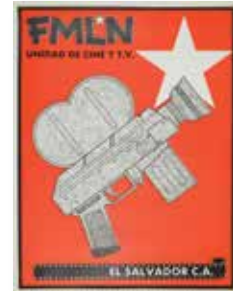
PG.65



PG.66



PG.67



PG.76



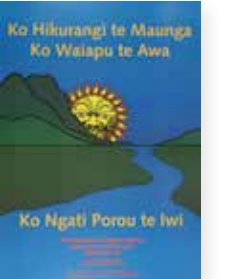
PG.77



PG.78



PG.79



PG.68



PG.69



PG.70



PG.71



PG.80



PG.81



PG.82



PG.83



