

**PROYECTO DE GRADUACION**  
Trabajo Final de Grado

**Constructivismo Soviético**

10 años en los que el Diseño Gráfico logró desarrollar un gran potencial creativo

Daniela Josefina Frega  
Cuerpo B del PG  
11/09/2013  
Diseño Gráfico  
Ensayo  
Historia y tendencias

## **Agradecimientos**

Agradezco, especialmente, al profesor Gustavo Valdés de León por darme la oportunidad de aprender a su lado. Quiero, también, darle las gracias por la invaluable ayuda y colaboración que me brindó a lo largo de la realización del Proyecto de Graduación.

## Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>006</b>
<b>Capítulo 1. Introducción al Diseño Gráfico .....</b>	<b>012</b>
1.1. Definiciones .....	012
1.2. El proceso de Diseño .....	015
1.3. Breve reseña histórica .....	016
1.3.1. Orígenes .....	017
1.3.2. La imprenta de tipos móviles .....	020
1.3.3. La era industrial y un nuevo enfoque de la comunicación visual .....	021
1.3.4. El siglo XX y el Diseño Gráfico .....	023
1.3.5. La era digital .....	026
1.4. Elementos de diseño .....	027
<b>Capítulo 2. Contexto histórico .....</b>	<b>030</b>
2.1. Las Vanguardias artísticas .....	030
2.1.1. Un nuevo concepto de Arte .....	031
2.1.2. Cubismo .....	032
2.1.3. Futurismo .....	033
2.1.4. Dadaísmo .....	034
2.1.5. Surrealismo .....	035

2.2. Rusia y la Revolución de Octubre .....	036
2.2.1. Contexto económico-social de la Rusia Zarista .....	037
2.2.2. Años de descontento social .....	037
2.2.3. La caída de la Rusia Imperial .....	038
2.2.4. El gobierno provisional y la aparición de los Soviets .....	039
2.2.5. El estallido revolucionario .....	040
2.2.6. Las primeras medidas adoptadas por Lenin .....	041
2.2.7. El Ejército Rojo y el Ejército Blanco .....	042
2.2.8. La esperanza de la revolución del proletariado mundial .....	042
2.2.9. Del comunismo de guerra al capitalismo de estado .....	043
2.2.10. La URSS a partir de la muerte de Lenin .....	045
<b>Capítulo 3. El Constructivismo Soviético .....</b>	<b>048</b>
3.1. Antecedentes .....	048
3.2. Cronología del movimiento de vanguardia .....	052
3.3. Los manifiestos y la libertad de tendencias .....	059
3.4. Los contactos con Europa .....	061
<b>Capítulo 4. Estilo de agitación .....</b>	<b>064</b>
4.1. La estructuración del espacio .....	064
4.2. El fotomontaje .....	069

4.3. La tipografía .....	071
4.4. La cromía .....	073
4.5. Los contrastes .....	073
4.6. Los emblemas .....	075
4.7. La importancia del cartel .....	076
<b>Capítulo 5. Trascendencia del Constructivismo Soviético en el Diseño .....</b>	<b>083</b>
5.1. El Diseño Gráfico como arma .....	083
5.1.1. Experimentos del Constructivismo en la Comunicación Visual .....	084
5.2. Bauhaus .....	087
5.2.1. Mito 1: Bauhaus y la relación con el Diseño Gráfico .....	089
5.2.2. Mito 2: El racionalismo y la inquietud por demandas sociales	091
5.2.3. Mito 3: La politización	093
5.2.4. Mito 4: La clausura	095
<b>Conclusiones .....</b>	<b>098</b>
<b>Lista de Referencias Bibliografía .....</b>	<b>103</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>107</b>

## Introducción

Para el Proyecto de Graduación de la carrera de Diseño Gráfico se procederá a realizar un ensayo sobre el Constructivismo Soviético, un movimiento de vanguardia, dentro del campo disciplinar mencionado. Según Escritos en la Facultad número 83 (2013), la línea temática seleccionada pertenece a Historias y tendencias. El título del proyecto es: *Constructivismo Soviético: 10 años en los que el Diseño Gráfico logró desarrollar un gran potencial creativo.*

Durante el siglo XX, surgieron en Europa las vanguardias artísticas, una serie de movimientos que desde distintos planteos tenían como fin la ruptura con los sistemas de representación tradicionales y que, además, se proponían cambiar al hombre y al mundo. Entretanto, en el año 1917, en Rusia se produjo una verdadera revolución que se proponía sustituir el capitalismo por el socialismo. En el campo artístico, el Constructivismo Soviético acompaña este cambio radical desarrollando un arte capaz de comunicar, orientar y concientizar a las masas para transformar la sociedad.

En el presente Proyecto de Graduación se intentará dilucidar por qué el Constructivismo Soviético a pesar de sus significativas contribuciones al Diseño Gráfico, no es valorado en la actualidad como debería serlo a diferencia de otros movimientos de vanguardia como el Surrealismo o el Dadaísmo.

La temática es innovadora debido al desconocimiento que existe sobre aquella vanguardia, lo que le otorga a su vez relevancia académica. El aporte personal será perfeccionar y acrecentar el conocimiento adquirido durante la carrera de grado. La contribución académica será otorgarle la merecida importancia a este movimiento que fue más allá del arte, ya que plantea una concepción diferente del hecho artístico en su conjunto: el artista, el proletariado y la obra forman un todo destinado a la construcción de la nueva sociedad. Además, este Proyecto de Graduación podrá ser un punto de partida

para que la temática seleccionada se incluya dentro del plan de estudios de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad de Palermo.

En este Proyecto de Graduación, que se encuadra en la categoría de Ensayo, se desarrollarán los siguientes objetivos. En primer lugar, establecer los motivos por los cuales no se valora en la actualidad el Constructivismo Soviético. En segundo lugar, destacar cuáles fueron los aportes realizados por dicho movimiento al Diseño Gráfico, y re-visitarse el Constructivismo Soviético a fin de comprobar su vigencia histórica en la actualidad. Además, se observará si en otras circunstancias históricas se utilizó un lenguaje visual similar para lograr una transformación social.

El marco teórico adoptado para el presente ensayo se ubica en el campo del Diseño Gráfico. Al utilizar la palabra Diseño Gráfico se hará referencia al concepto propuesto por Frascara, J. (2007) quien establece que se trata de un proceso, de elaborar, de idear, organizar, escoger y ordenar un número de componentes y elementos a fin de obtener objetos visuales dedicados a comunicar determinados mensajes a un público específico.

Cuando se refiera al término comunicación se tendrá en cuenta lo expresado por Valdés de León, G. (2012) quien define a ésta como el intento voluntario de un individuo o grupo de individuos de relacionarse con otro individuo o grupo de individuos haciendo uso un sistema de signos verbales y no-verbales que en mayor o menor medida ambos comparten, con el fin de influir en el pensamiento y/o el comportamiento del o de los destinatarios, quienes participan de manera activa, entendiéndose a la comunicación como un proceso carácter interactivo. El concepto desarrollado se mantiene aún cuando en el acto intervengan artefactos técnicos como mediadores.

Para trabajar la temática de las Vanguardias artísticas se tomará como guía lo expresado por Bürger, P. (2000) quien entiende que éstas no solamente objetan el procedimiento artístico vigente en la época, sino que están en contra de la institución arte formada en la sociedad burguesa, buscando de esta manera una ruptura con la tradición.

Desde el punto de vista específico del Constructivismo Soviético se tomarán las ideas que formularon en sus Manifiestos. En cuanto al campo del arte, los Dirigentes de los Subdepartamentos de Arte (1920) citado por González García, Calvo Serraler y Marchán Fiz (1999) manifiestan que ya no habrá arte por el arte, sino que éste en manos del proletariado se transforma en un arma de propaganda y agitación comunista. El arte para el Constructivismo Soviético es una herramienta.

Con respecto a la Publicidad, se tendrá en cuenta la opinión expuesta por Maiakovsky (s.f.), quien tenía una gran experiencia en la poesía de agitación, citado por Ankist M., Chernevich E., y Baburina N. (1989). Según Maiakovsky la Publicidad es un arma poderosa surgida de la competencia comercial que genera agitación, por lo tanto, no debe descuidarse y es necesario aplicarla a favor del proletariado.

La metodología aplicada en el Proyecto de Graduación será del tipo exploratorio debido a que sobre el campo seleccionado se dispone de poca información y escasa bibliografía por cuestiones de orden político que se explicarán más adelante. Además, por los mismos motivos el Constructivismo Soviético es un movimiento de vanguardia poco valorado dentro del Diseño Gráfico. En la búsqueda de información relevante se utilizarán métodos del tipo cualitativo y mediante una visión comprensiva del fenómeno se expondrá un juicio fundamentado desde lo teórico.

Las técnicas que se utilizarán para el desarrollo del ensayo incluirán el relevamiento bibliográfico tanto local como internacional (libros, revistas, periódicos, entre otros), testimonios publicados de personas vinculadas a la temática estudiada, observación personal, recopilación documental (documentos públicos, leyes, manifiestos), información obtenida por Internet y trabajos académicos. En cuanto a la metodología de organización y ordenamiento del trabajo se dispondrá el contenido desde lo general a lo particular.



El presente Proyecto de Graduación constará de cinco capítulos en los cuales se procederá a realizar un ensayo sobre el Diseño Gráfico y el Constructivismo Soviético. A partir de la información recabada se elaborará una conclusión respecto de la temática.

En el capítulo uno, se desarrollarán conceptos importantes que hacen al proyecto como, qué es el Diseño Gráfico o qué es la Comunicación, entre otros. Por ejemplo, se tomarán las enunciaciones vertidas por Frascara, J. (2007) y Valdés de León, G. (2012), respectivamente. Luego, se realizará una reseña histórica del Diseño Gráfico, campo donde se sitúa el proyecto. El objetivo del capítulo será introducir al lector en el campo del Diseño Gráfico, logrando así una lectura más amena y accesible.

En el capítulo dos, se ubicará al lector en el contexto histórico del continente europeo en el primer tercio del siglo XX. En el período comprendido entre 1900 hasta 1930 se produjeron una serie de acontecimientos que generaron cambios a nivel ideológico, político, social y cultural, influyendo éstos a su vez en el ámbito del diseño. Luego, se abordarán las Vanguardias, una serie de movimientos artísticos que estaban en contra de la institución arte formada en la sociedad burguesa. Al definir qué se entiende por Vanguardia se tomará como referencia lo expuesto por Bürger, P. (2000). Además, se analizarán las causas que provocaron el surgimiento de dichos movimientos. Después, se analizará el contexto histórico, político, social y cultural de Rusia durante principios del siglo XX. En 1917, se produjo la Revolución de Octubre, que se proponía sustituir el capitalismo por el socialismo. Se enumerarán las causas, el significado de la revolución y el nuevo régimen bolchevique que la sucedió. El objetivo del capítulo será situar al lector en el período histórico en el cual se desarrolla la temática estudiada para que pueda comprender el entorno y cómo se desarrollaron los sucesos de los que surge el Constructivismo Soviético.

En el capítulo tres se expondrán los inicios del Constructivismo Soviético, un movimiento de vanguardia surgido en siglo XX en la Unión Soviética. Su origen se desarrolla en el

interior de un régimen donde todos los actores movilizaban sus energías para fortalecer la Revolución. Ante esta circunstancia, el arte se convirtió en un elemento transformador, en un arma más para dar batalla política y social. Se analizarán los conceptos vertidos en los distintos Manifiestos. Mediante estos documentos, el Constructivismo Soviético adquirió forma, sustento teórico y conceptual, por tal motivo se analizarán los escritos producidos durante esta etapa como los del *Proletkult* de Moscú. El objetivo del capítulo será informar al lector acerca los comienzos del Constructivismo Soviético, su sustento teórico y conceptual.

En el capítulo cuatro se expondrá acerca del estilo gráfico desarrollado por el Constructivismo Soviético. El movimiento buscaba producir piezas que lograrán un efecto de gran impacto en el espectador y que además, fueran comprendidas por el proletariado. En esta etapa del proyecto, se analizarán los recursos gráficos utilizados por los principales exponentes del movimiento y para una mejor apreciación se examinarán varias piezas. Algunos de los recursos a describir son la estructuración del espacio, la tipografía, el fotomontaje, la cromía, entre otros. El objetivo del capítulo será enumerar los recursos gráficos desarrollados y utilizados por el Constructivismo Soviético a fin de comunicar su ideología y cómo estos constituyeron un aporte para el Diseño Gráfico.

En el capítulo cinco se investigarán cuáles fueron las influencias posteriores del Constructivismo Soviético en otras etapas históricas. Se explicará la importancia que tuvo el Diseño gráfico para el movimiento. Luego, se analizará dentro del campo de la enseñanza cuales fueron las influencias del movimiento, en particular sobre Bauhaus. El objetivo del capítulo será investigar acerca de las influencias del Constructivismo Soviético y destacar la importancia que tuvo dentro del Diseño Gráfico.

Para finalizar, a partir del trabajo realizado se redactará una conclusión en la que se establecerán los posibles motivos por los que el Constructivismo Soviético a pesar de sus importantes contribuciones al Diseño Gráfico no es valorado en la actualidad como se

debiera. Además, se señalarán cuáles fueron los aportes realizados por dicho movimiento al diseño, y se re-visitará el Constructivismo Soviético a fin de comprobar su vigencia histórica en la actualidad. El ensayo intentará brindarle a este movimiento la relevancia que debería tener y será un punto de partida para que la temática sea incluida dentro del plan de estudios de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad de Palermo. El presente Proyecto de Graduación ampliará y enriquecerá los conocimientos adquiridos en la Facultad.

## **Capítulo 1. Introducción al Diseño Gráfico**

Con el fin de enmarcar el Proyecto de Graduación, en el presente capítulo se tratarán una serie de cuestiones que hacen al esclarecimiento del concepto Diseño Gráfico. En principio, utilizando los textos de Valdés de León, G. A. (2012) y Frascara, J. (2007) se definirá la terminología importante para el ensayo como qué se entiende por el término Diseño Gráfico y qué es la Comunicación. Resulta indispensable que al comenzar se defina el marco teórico general lo que permitirá sentar las bases principales para el proyecto que se llevará a cabo. Continuando con lo expuesto por Valdés de León, G. A. (ob. cit.) se explicará en que consiste el proceso de Diseño, delineándose una serie de instancias lógicas y cronológicas que ayudarán a comprender mejor la profesión y su articulación con el mercado y con la sociedad.

Luego, se incorporará una breve reseña histórica del Diseño Gráfico desde sus orígenes hasta la actualidad a fin de comprender y observar la evolución cronológica de la disciplina en la cual se ubica el ensayo. Conforme a lo señalado por Meggs, P. B. y Purvis, A. W. (2009), Satué, E. (1998) y Müller-Brockmann, J. (1998) se señalará cómo durante cada etapa histórica el hombre utilizó distintos medios para comunicarse con su entorno. Posteriormente, se enunciarán los elementos de diseño que componen el Lenguaje Visual que según Wong, W. (2007) son categorizados en conceptuales, visuales, de relación y prácticos.

El objetivo de este capítulo es encuadrar al lector en el campo del Diseño Gráfico para promover una lectura más amena y enriquecedora.

### **1.1. Definiciones**

En la actualidad, el término Diseño es utilizado en múltiples circunstancias lo que ocasiona que la palabra pierda su verdadero significado. Indistintamente, es mencionado tanto para hacer referencia a un producto como a un proceso de pensamiento o, incluso,

a un evento o dibujo. El resultado del proceso de desvalorización y ambigüedad produce una confusión en el público que a veces utiliza el término de forma incorrecta.

Por tal motivo, es indispensable para la realización del Proyecto de Graduación establecer el significado del término Diseño, para lo que se tendrá en cuenta el concepto formulado por Valdés de León, G. A.:

...consiste en el procesamiento racional e intuitivo de un conjunto de variables objetivas y subjetivas que, siguiendo una metodología específica y dentro de un horizonte tecnológico, estético e ideológico dado, permite proyectar objetos y servicios con valor agregado que luego serán producidos industrialmente con el propósito de satisfacer las demandas materiales o simbólicas, reales o inducidas, de un mercado segmentando, en un contexto económico-social concreto.

(ob. cit., p. 58).

Por lo tanto, diseñar es un proceso mental mediante el que se proyectan objetos o servicios para un segmento del mercado, en el interior de un contexto histórico, tecnológico, estético, ideológico o social dado, coordinando un conjunto de factores y haciendo uso de un método.

Es importante destacar que el concepto expresado por Valdés de León no perderá vigencia a través del paso del tiempo, porque al momento de realizarlo tuvo en cuenta la influencia del contexto en que se diseña.

La definición de Diseño permite pensar que esta actividad estuvo presente desde los orígenes del hombre debido a que proyectar es parte de la condición humana. El hombre prehistórico se hallaba en un mundo hostil y se encontraba rodeado de una naturaleza que no lo favorecía. Con el fin de protegerse, defenderse y subsistir realizó un tipo singular de actividad mental para proyectar objetos que no existían en el presente y que le permitieran apropiarse y poner a su servicio la Naturaleza. De esta manera, el hombre

inició acciones para apropiarse del mundo y adaptarlo a sus necesidades. Para que el proceso pudiera efectivizarse fue imprescindible la construcción de un Lenguaje, lo que produjo un quiebre con el mundo natural y permitió el acceso del hombre al mundo de la cultura.

Por lo expuesto, el proceso de Diseño, en el sentido más amplio del término, ha estado siempre presente en la historia de la humanidad. Esta disciplina comienza a desarrollarse como prueba y error, luego logra carácter de oficio y, por último, adquiere un status académico.

Al mencionar el término Diseño Gráfico se tomará como referencia el concepto de Frascara, J. (2007) quien establece que se trata de un proceso de elaborar, idear, organizar, escoger y ordenar un número de componentes y elementos a fin de obtener de objetos visuales dedicados a comunicar determinados mensajes a un grupo específico.

A fin de influir en el comportamiento del segmento del mercado al que está dirigida la comunicación es preciso que el diseñador tenga conocimiento acerca de las características específicas del grupo al que se dirige, como cuál es su comportamiento, sus preferencias y su psicología, entre otras. De esta manera, se planteará una comunicación más comprensible, eficiente y atractiva para evitar fallar al momento de producirse el acto comunicacional.

En consecuencia, el Diseño Gráfico debe tener como objetivo producir un acto de comunicación de lo contrario se estaría dentro del campo del Arte. La tarea del diseñador difiere de la del artista porque se ocupa de resolver, en menor o mayor medida, los problemas de la vida cotidiana mediante objetos diseñados que tengan una determinada utilidad. Mientras que, el artista encara en su obra su visión personal sin requerimientos prácticos.

La pieza producida por el diseñador gráfico tiene como finalidad comunicar. Al referirse al término comunicación se tendrá en cuenta lo expresado por Valdés de León, G. A. (ob. cit.) quien define a ésta como el intento voluntario de un individuo o grupo de individuos de vincularse con otro individuo o grupo de individuos haciendo uso de un sistema de signos verbales y no-verbales que en mayor o menor medida ambos participantes comparten, con el fin de influir en el pensamiento y/o el comportamiento del o de los destinatarios, quienes participan de manera activa, entendiéndose la comunicación como un proceso carácter interactivo. El concepto desarrollado se aplica aun cuando en el acto intervengan artefactos técnicos como mediadores.

## **1.2. El proceso de Diseño**

Cada proyecto presenta problemas específicos y determinadas características que le son propias y lo hacen diferente de otros. Es complejo determinar instancias concretas a través de las cuales se desarrolle el proceso de Diseño. Sin embargo, para comprender mejor la disciplina y su articulación puede esbozarse una secuencia congruente: el encargo, la pre figuración, el método, la utilidad, la forma y la significación.

El proceso se inicia con el encargo. El cliente, ya sea tanto una empresa, una institución o un particular recurre al diseñador con el fin de aumentar las ventas y/o conseguir beneficios simbólicos. En este momento, el cliente plantea su problema y cuál es su necesidad comunicacional.

En la instancia de pre figuración, el diseñador desempeña un doble rol. Por un lado, es el especialista en los conocimientos estrictamente proyectuales pero, por otro debe explorar el campo sobre el cual va a diseñar. En esta instancia comienza el relevamiento de la información necesaria para proyectar el objeto solicitado.

El método proyectual no es lineal, sino que tiene marchas y contramarchas en lo que respecta al desarrollo del objeto de diseño debido a la naturaleza humana del profesional, esto es, no existen fórmulas ni recetas al respecto.

Mientras se realiza la proyectación, el diseñador debe tener en cuenta que el objeto a diseñar deberá resolver los problemas que determinados grupos sociales enfrentan a diario por lo que tiene como función principal ser útil para alguien. En otras palabras, desde su inicio debe desempeñar un rol práctico, poseer un valor de uso y ser beneficioso para alguien. También, debe comprender que de acuerdo a la clase social, varía la utilidad del objeto, es decir, lo que es inútil para algunos puede ser útil para otros.

A medida que al diseñador le surgen ideas comienza a bocetar diferentes imágenes visuales que puede ser icónicas, geométricas y/o tipográficas. Al momento de decidir qué forma adoptará el diseño existen dos teorías. Por un lado, la funcionalista que no acepta los accesorios decorativos y sostiene que la forma del objeto debe estar sometida a la función que cumple. Y por otro, un paradigma en el que se le permiten mayores concesiones a la forma aunque aquella siempre está supeditada a la función del objeto.

Por último, la significación estará determinada por la manifestación visual del objeto, es decir, está definida por el tamaño, la forma, los materiales, las texturas y los colores. A pesar de este primer significado luego puede que se le atribuya al objeto un significado secundario producto de una construcción social, conforme lo expresa Valdés de León, G. A.: "... el objeto, además de significarse a sí mismo, significará a su poseedor-exhibidor ante la mirada social, transfiriéndole a éste su propio valor, como significado secundario." (ob. cit., p. 66).

### **1.3. Breve reseña histórica**



Antes de la aparición de los primeros procedimientos de impresión seriada, cada etapa histórico-cultural utilizó distintos medios para informar o persuadir de sus propósitos al público al que estaba destinada la comunicación. Para realizar este recorrido histórico se tomaran como referencia bibliográfica a Meggs et al. (2009), Satué, E. (1998) y Müller-Brockmann, J. (1998).

### **1.3.1. Orígenes**

Durante la era del Paleolítico y el Neolítico, desde 35000 hasta 4000 a.C., el hombre realizó pinturas rupestres en cuevas utilizando carbón vegetal o minerales mezclados con grasa animal. Según Meggs et al. (ob. cit.) este hecho es considerado el inicio de la comunicación visual. Las figuras realizadas por chamanes eran de animales, de humanos, de lucha, de caza o algunos signos geométricos. Poseía un fin utilitario para la sobrevivencia o en los actos rituales.

Los pictogramas realizados en las cuevas representaban los hechos que acontecían en la vida del hombre primitivo. Pero, luego sufrieron modificaciones convirtiéndose en símbolos de la escritura que se fueron perfeccionando hasta que en el 3000 a.C. los Sumerios en la Mesopotamia inventan un tipo de escritura silábica de signos abstractos denominada cuneiforme. También, la sociedad mesopotámica debido a su desarrollo comenzó a utilizar identificadores visuales. Para identificar la propiedad, el ganado y a los productos se comenzó a usar las primeras proto-marcas.

En el Antiguo Egipto aproximadamente en el año 3100 a.C. llegaron diversos inventos de los sumerios entre los que se encontraba la escritura. Sin embargo, los egipcios mantuvieron una escritura pictórica a través de jeroglíficos. Luego, los sacerdotes hacia el 1500 a.C. desarrollaron a partir de la simplificación de los jeroglíficos una escritura denominada hierática, que les permitió mayor velocidad a la hora de escribir. En el 400

a.C. aparece una escritura denominada demótica que era aún más abstracta. No obstante, a pesar de la presencia de estos dos tipos de escrituras los jeroglíficos no fueron desplazados sino que continuaron utilizándose en textos religiosos e inscripciones. Un invento importante a destacar utilizado en la comunicación visual egipcia fueron el papiro y las tintas.

Los fenicios y hebreos, habitantes de la región del Mediterráneo Oriental, desarrollaron la escritura semítica, la que se extendió por distintos territorios. Mientras que, el alfabeto fenicio evolucionó en el Occidente en Grecia y Roma, el arameo evolucionó en el Oriente en la escritura árabe y hebrea.

Otro sistema a destacar son los signos utilizados en China hacia el año 1800 a.C. que empleados como motivos pictóricos ornamentales en distintas piezas de cerámicas luego se convirtieron en signos de escritura. Este sistema que tuvo pocas modificaciones se encuentra vigente hasta la actualidad. Sus logogramas representan palabras enteras, por lo tanto la escritura no es alfabética.

En Grecia entre el año 1000 a.C. y el 700 a.C. se adoptó el alfabeto fenicio, que se extendió a través de sus territorios. Sin embargo, este sistema sufrió algunos cambios como la transformación de cinco consonantes en vocales y la modificación de la morfología de los caracteres, que le brindaron orden y equilibrio. Durante este período, se diseñaron emblemas colgantes y algunos carteles rudimentarios, en los que se utilizaban imágenes convencionales para señalar establecimientos. Esta forma de señalización continuó en la Antigua Roma, en la Edad Media e incluso se extiende durante algunos siglos más.

En Roma, la arquitectura se utilizó para comunicar mensajes tal como sucedió con la Columna Trajana. Tschichold, J. (s.f.) citado por Satué, E. (ob. cit., p.15), sostiene que este monumento es "...el mejor catálogo de letras existente...". Desde el siglo XV hasta hoy, se considera esta columna como el prototipo perfecto para la tipografía ya que se

siguió como modelo para el diseño de los caracteres agrupados en la familia Romana Antigua. En cuanto a la señalización, los romanos sistematizan la identificación visual para algunos comercios, superando ampliamente lo realizado por los griegos. Los establecimientos por ese entonces contaban con un pendón que los identificaba, pero, como innovación los comerciantes comenzaron a utilizar sellos como una imagen corporativa para identificar sus mercancías. A su vez, cabe destacar que en Roma se realiza una escritura inclinada, denominada itálica o bastardilla y en la época de Carlomagno la primera versión de letras minúsculas.

La Edad Media comprendida entre el siglo V y el siglo XV fue considerada un periodo de oscurantismo en el que la población cayó en la pobreza, la superstición y el analfabetismo. Durante esta etapa, la Iglesia y el Estado fueron las dos instituciones que pusieron en práctica lo que hoy sería un programa de imagen de identidad. Los manuscritos iluminados de la Edad Media eran realizados a mano por lo que sólo existía un número limitado de libros y resultaban muy caros. Se trataba en su mayoría de manuscritos con contenido cristiano en los que para reforzar el significado de la palabra se utilizaban las ilustraciones y las decoraciones. La Iglesia Católica estaba interesada en el valor educacional que aportaban las imágenes y los adornos a los fieles. En los libros, durante esta etapa empieza a ser utilizados los caracteres góticos. En las calles, mediante signos y símbolos gráficos de identificación personal, se comenzó a implementar la retórica heráldica que producía una distinción clasista utilizada por nobles, religiosos y corporaciones. A su vez, los comercios en su búsqueda de más y mejor visibilidad reemplazaron los productos reales que colocaban en su fachada por una imagen icónica a mayor escala que la natural. Cabe destacar que en la primera mitad del siglo XIV se comenzó a utilizar la xilografía en Europa. En esta técnica se graba en madera un original mediante un cincel, luego se coloca la tinta y se presiona la matriz contra un soporte, facilitándose la repetición de imágenes. Esta tecnología fue muy utilizada por la Iglesia y el Estado para comunicarle al pueblo sus dogmas y ordenanzas.

### 1.3.2. La imprenta de tipos móviles

En el Renacimiento, durante el siglo XV en Maguncia sucede un hecho que marcó una diferencia definitiva entre los libros manuscritos y los libros impresos, un avance significativo que es considerado el suceso más importante desde la creación de la escritura. Johannes Gutenberg inventó la imprenta de tipos móviles, un modo de impresión que utilizaba tipos móviles, intercambiables y reutilizables. Con este avance la producción de textos aumentó, se abarataron los costos y disminuyó el número de analfabetos. El primer impreso realizado en 1455 fue la *Biblia de cuarenta y dos líneas*. A pesar de que el libro impreso se producía con una mejor tecnología en relación a la xilografía, los primeros impresos imitaban las características de los libros manuscritos. Pero muy pronto los editores renacentistas comenzaron a experimentar nuevas alternativas. Al mismo tiempo, en la Italia del Renacimiento se planteó una nueva concepción del arte que junto con temas como la perspectiva, las proporciones y las relaciones armónicas, trata temas propios del Diseño Gráfico como el diseño de la tipografía y la composición gráfica de la página impresa. Se observa en los trabajos de los tipógrafos la influencia de Grecia y Roma. Nicolás Jenson fundió un tipo llamando Jenson, realizando un análisis de la columna Trajana para las letras mayúsculas y de la carolingia para las minúsculas. Según Meggs et al. (ob. cit.) Francesco de Bologna, apodado Griffo, diseñó una tipografía itálica o bastardilla tomando y regularizando la caligrafía utilizada por el Papa.

Los trabajos realizados por Griffo fueron antecedentes utilizados por los diseñadores franceses del siglo XVI, etapa de oro para la tipografía francesa y muy importante para el Diseño Gráfico y la impresión. Dos de los diseñadores gráficos más destacados de la época fueron Geoffroy Tory, quien se caracterizaba por iniciales de gran tamaño en cajas negras con mucho ornamento, y Claude Garamond, quien diseñaba tipografías bellas,

formales y legibles. Ambos realizaron elementos visuales que permanecieron vigentes durante 200 años.

Durante el siglo XVII se inició una etapa con escasos avances en comparación a todo lo sucedido durante el Renacimiento. Se observa la influencia estatal a través de la creación de academias, lo que produjo un estilo homogéneo en el diseño. La caligrafía durante este siglo comenzó a decaer convirtiéndose en un estilo ornamental, en el que las letras estaban excesivamente decoradas. No obstante, la Publicidad, mucho más adelante, se apropiará de este recurso gráfico incorporándolo a su repertorio. Es importante destacar que en este siglo la imprenta llegó a las colonias Hispánicas y norteamericanas.

### **1.3.3. La era industrial y un nuevo enfoque de la comunicación visual**

La Revolución Industrial, que tuvo sus inicios entre 1760 y 1840, fue un proceso que generó importantes cambios tanto económicos como sociales. Durante este período, los campesinos abandonaron las tierras en las que trabajaban para encontrar un empleo en las fábricas ubicadas en las ciudades que crecían de forma vertiginosa. El uso de la energía fue el detonante que transformó una sociedad agrícola en una sociedad industrial. En esta etapa la población aumentó su poder de compra, lo que permitió la producción en masa incrementando la cantidad de productos disponibles en el mercado a un costo más bajo. La comunicación gráfica tuvo un rol más trascendente al incentivar la comercialización de los productos elaborados por las fábricas, iniciándose así la era de las comunicaciones masivas. La especialización que existía en el sistema de fábricas produjo también una división en las piezas, separándose por un lado las tareas de diseño y, por otro, las de producción. A su vez, surgieron elementos y recursos como la fotografía y la litografía a color que enriquecieron las composiciones y la reproducción de los impresos.

Con el surgimiento de nuevas tecnologías, las piezas no sólo tenían como objetivo difundir información sino que, además, pretendían generar un mayor impacto visual. Meggs et al. (ob. cit.) explica que esta nueva premisa influyó en los diseñadores que produjeron gran cantidad de nuevos tipos. La primera innovación de esta época fueron las letras gruesas o negritas en las que se aumentó el espesor de los rasgos generando mayor contraste y peso. Luego, surgieron los caracteres antiguos, también conocidos como Egipcios, que fueron en cuanto a la tipografía la segunda innovación más relevante del siglo XIX. Su morfología se caracteriza por trazos ascendentes y descendentes cortos, peso constante, y *serif* rectangulares gruesos. Durante este período, para los afiches se comenzó a diseñar tipos de mayor tamaño e impacto visual con distintos ornamentos y decoraciones. La tercera innovación tipográfica se dio en 1816 con William Caslon cuando diseñó el tipo palo seco o *sans serif*, el que en un comienzo no tuvo gran aceptación pero luego fue muy importante para el Diseño Gráfico.

Otro factor que tuvo incidencia en la comunicación visual durante el siglo XIX fue la fotografía. Joseph Niepce realizó el primer experimento colocando dentro de una caja oscura una placa metálica con asfalto sensible a la luz. La caja en uno de sus extremos poseía un orificio con una lente que permitía el paso de la luz, por lo que expuso el material durante todo el día obteniendo así la primera imagen fotográfica. En 1839, luego de realizar investigaciones, Daguerre logró perfeccionar el proceso inventando el Daguerrotipo. En la imprenta, las primeras imágenes fotográficas se reprodujeron a través de una trama compuesta por puntos de diferentes diámetros que generaban distintos tonos reproduciendo la imagen. La fotografía se expandió con rapidez utilizándose en diferentes publicaciones editoriales, publicidad y otros medios de comunicación visual.

Alois Senefelder en 1796 inventó la litografía que permitió que el diseño de carteles pudiese realizarse a precios más bajos, en formatos de diversos tamaños y grandes

tiradas. En 1827 se inventó la litografía en color llamada cromolitografía hecho que fue un aporte significativo para la producción de las piezas de comunicación gráfica. La inclusión del color sumado a la mayor libertad en el manejo de las formas y tipografías enriqueció el lenguaje visual del Diseño gráfico. El movimiento de *Arts and Crafts* surgió en Inglaterra a fines del siglo XIX en contra de las consecuencias artísticas y sociales de la Revolución Industrial. Los objetos producidos en masa eran considerados por el guía del movimiento, William Morris, de inferior calidad estética. Aspiraba a combinar el arte y los oficios para producir objetos bellos, valorando tanto la naturaleza de los materiales como así también la labor del diseñador y del trabajador. El trabajo de Morris generó un proceso de rediseño de las tipografías para impresión, mejorando su calidad y variedad.

#### **1.3.4. El siglo XX y el Diseño Gráfico**

El siglo XX fue un periodo importante para el Diseño Gráfico. En las primeras décadas se vivió un clima de permanentes cambios y ebullición social que modificó de manera sustancial las condiciones en las que vivía el hombre. Durante las décadas de 1910 y 1920 se suceden una serie de acontecimientos históricos como la Primera Guerra Mundial y la Revolución Soviética que junto con la aparición de distintas vanguardias artísticas provocaron cambios importantes en el campo del Diseño. Las vanguardias artísticas se opusieron a las artes decorativas de su época, formas orgánicas y ornamentos, brindándole nuevos elementos y conceptos al Diseño Gráfico. Esta disciplina data como profesión desde principios del siglo XX y adquiere un status académico recién a mitad de siglo. Para comprender la relevancia de las Vanguardias se transcribe a Satué quien considera que:

Como fruto de la diversidad de las opciones vanguardistas gestadas en este siglo XX se proyecta sobre el diseño gráfico un amplio y variado abanico espectacular que contiene todos los instrumentos lingüísticos posibles para hacer frente, con distintos

repertorios icónicos, a las variantes disciplinarias que la demanda industrial o social ha contribuido a engendrar en estas primeras décadas: el diseño tipográfico, el diseño publicitario, el diseño de imagen de empresa, el diseño político y social, el de identificación y, por supuesto, la pedagogía del diseño.

(ob. cit., p. 124).

Algunos de los recursos más utilizados en el comienzo de esta nueva etapa fueron el collage y el fotomontaje, entre otros. El Futurismo de Filippo Marinetti, el Cubismo de Pablo Picasso y Georges Braque, el Suprematismo de Kasimir Malevich, el Constructivismo de Vladimir Tatlin y Vladimir Maiakovski, el Dadaísmo de Tristán Tzara, el De Stijl de Theo van Doesburg y el Surrealismo de André Breton fueron los precursores de una nueva concepción del Diseño Gráfico, transformándolo en una disciplina más técnica e interdisciplinar. Los diseñadores de las primeras décadas, a diferencia de lo que sucede en la actualidad, no sabían cómo determinar las características específicas del grupo al que se dirigía la comunicación o como establecer cuáles eran sus comportamientos, sus preferencias y su psicología. Debido a la relevancia que tuvieron para el Proyecto de Graduación las Vanguardias se profundizarán más adelante.

En 1919, en Alemania surgió Bauhaus, escuela que se examinará en forma más detallada en el capítulo cinco. Luego apareció el movimiento tipográfico denominado La Nueva Tipografía, el que expresó de un modo gráfico el espíritu, la sensibilidad y la vida de la época. Con respecto a las piezas gráficas, utilizaban colores plenos y saturados, diagonales, tipografías *sans serif* y fotografías en su mayoría en blanco y negro.

En los años 40, en Estados Unidos se iniciaban nuevos enfoques en el Diseño Gráfico como la Escuela de Nueva York que continuaron hasta la década del 60. El diseño en EE.UU. era práctico, poco formal y se basaba en la intuición mientras que el europeo era estructurado y teórico. En sus piezas utilizaban el collage y el fotomontaje. Uno de los máximos exponentes fue Paul Rand que poseía habilidad para manejar la forma visual y



analizar el contenido de la comunicación, llevándola a la mínima expresión sin que perdiera su esencia.

Durante los años 50, surgió en Suiza y Alemania el Estilo Tipográfico Internacional. Para esta tendencia el Diseño debía ser una disciplina útil e importante y la visión personal del diseñador no era considerada. Este estilo se caracterizaba por el orden, el uso de tipografías *sans serif*, la organización de elementos en retículas matemáticas, la claridad y legibilidad en la presentación de la información. Edouard Hoffman y Max Miedinger perfeccionaron la *Akzidenz Grotesk*, nombrando a la nueva tipografía Helvética. También, en esta década debido al crecimiento de las empresas surgió por parte de los directivos de las industrias el interés de diferenciarse de otras. Por lo que, los diseñadores se plantearon la problemática de desarrollar una imagen corporativa que comunicara al público el prestigio deseado por las empresas y que, a su vez, generara una comunicación clara y coherente. En los siguientes años, el Diseño cada vez cobró mayor presencia, aumentando la elaboración de nuevos sistemas de señalización y de programas de Identidad Corporativa. También, continuaron realizándose experimentos tipográficos en libros, carteles y revistas y dentro el campo de la fotografía.

En la década de los 70 se produjeron una serie de objeciones al pensamiento, a la vida social, a las instituciones tradicionales y a la cultura, generándose también una serie de cambios que afectaron al Diseño. Meggs et al. (ob. cit.) afirma que durante esta etapa denominada Posmodernidad se cuestiona lo realizado con anterioridad por los diseñadores modernistas, los que se caracterizaban por ser claros y ordenados. En cambio, los diseñadores a partir de 1970 al momento de idear una pieza gráfica le dan mayor importancia a su propia subjetividad por encima del objetivo de la comunicación. Durante esta etapa coexistieron tres movimientos importantes: el *New Wave*, la Escuela de Memphis y San Francisco y el *Retro*. El primer movimiento se caracterizaba por integrar a la tipografía con la pieza mediante modificaciones en su forma o intervenciones

en su textura y color. Cuestionaban el Estilo Tipográfico Internacional porque las tipografías claras y simples que utilizaban se habían vuelto demasiado comunes. A su vez, las fotografías eran superpuestas para crear distintos contrastes y transparencias. El segundo movimiento utilizaba distintos materiales y objetos en los que aplicaba imágenes geométricas, texturas y colores suntuosos. El último movimiento tuvo interés en recuperar para sus composiciones elementos culturales del pasado, en su mayoría pertenecientes a las tipografías decorativas de las décadas del 20 y 30 y los diseños modernistas del continente europeo.

### **1.3.5. La era digital**

A partir de la década del 80, con la irrupción de las computadoras aumentó considerablemente la cantidad de tipografías y lenguajes gráficos disponibles. Este avance tecnológico les brindó una gran libertad a los diseñadores porque les permitió realizar en forma rápida un número de combinaciones ilimitado utilizando diferentes formas, tipografías, tramas, texturas, colores, ilustraciones y fotografías. En este periodo se produjeron para los diseñadores programas de computación como el *Adobe Photoshop* o el *Adobe Illustrator* que resultaron muy útiles para la elaboración de las piezas gráficas. Pero, con el aumento en la cantidad de opciones, el diseñador debió extremar su cuidado al momento de elegir el lenguaje visual adecuado para su pieza.

A lo largo de las etapas de la historia, se observa la presencia de personas que mediante su habilidad gráfica realizaban piezas con el fin de comunicar. A mediados del siglo XV, comenzó la coincidencia entre la evolución tecnológica de la impresión y el crecimiento de los grupos a los que estaba destinada la comunicación, lo que terminó de afianzarse y transformarse con la Revolución Industrial. Sin embargo, recién en las últimas décadas se ha tomado conciencia de la importancia del diseñador gráfico al momento de intentar persuadir a un público.

#### **1.4. Elementos de Diseño**

El Lenguaje Visual no posee leyes evidentes y, por lo tanto, existen numerosas formas de interpretarlo. No obstante, hay una serie de principios para una mejor organización visual que deben tenerse en cuenta al momento de diseñar. Según Wong, W. (2007) los elementos del diseño pueden clasificarse en cuatro grupos: elementos conceptuales, visuales, de relación y prácticos.

Los elementos conceptuales son aquellos que no existen en la realidad. Dentro de esta clasificación se ubican el punto, la línea, el plano y el volumen. El punto señala posición, no tiene ancho, ni alto y, por lo tanto, tampoco ocupa un lugar en el espacio. La línea es un punto en movimiento, tiene posición, dirección y longitud pero no tiene ancho. El plano es el recorrido de una línea en movimiento, tiene posición, dirección, longitud y ancho pero no espesor. El volumen es el recorrido de un plano en movimiento, tiene posición y en el caso del diseño bidimensional cabe destacar que el volumen es solamente virtual.

Los elementos visuales son los que se observan empíricamente porque tienen forma, medida, color y textura. La forma es todo aquello que puede observarse mediante la percepción visual. La medida hace referencia al tamaño de la forma, que es mensurable. El color comprende no solamente a los colores del espectro solar sino también a los neutros, sus variables tonales y cromáticas. La textura puede ser tanto visual como táctil y se identifica a partir de la cercanía de la superficie de la forma.

Los elementos de relación están conformados por la ubicación y la interrelación de las formas. Esta clasificación está conformada por la dirección, el espacio, la posición y la gravedad. La dirección puede estar vinculada con el marco que contiene a la forma o bien, con otras formas cercanas a ella. El espacio puede estar vacío u ocupado debido a que las formas ocupan un espacio. La posición de la forma dentro del cuadro o estructura está determinada por la ubicación o espacio que ocupa. La gravedad es una sensación

psicológica debido a que se le atribuye a las formas pesadez o liviandad puesto que los seres humanos y los objetos son atraídos por la fuerza de la gravedad.

Los elementos prácticos están vinculados con el alcance que posee todo diseño y con su contenido. Pueden clasificarse en significado, representación y función. El significado existe cuando la composición conlleva un mensaje. La representación puede ser realista, estilizada o semiabstracta y surge cuando una forma ha sido producto de la naturaleza o del ser humano. Por último, la función está presente cuando el diseño tiene una utilidad determinada.

En conclusión, por Diseño Gráfico se entiende una disciplina que mediante un proceso mental elabora, idea, elige, organiza y ordena un conjunto de formas y componentes con el fin de obtener objetos visuales dedicados a comunicar determinados mensajes a un grupo específico. Este proceso se ve afectado por el contexto histórico, tecnológico, estético, ideológico y social en el cual se proyecta el diseño. El diseñador gráfico para hacer más efectiva, comprensible y atractiva las comunicaciones visuales debe tener conocimiento de las características específicas del grupo al que está destinada. El proceso de Diseño puede conformarse por las siguientes instancias: el encargo, la prefiguración, el método, la utilidad, la forma y la significación.

En cada etapa de la historia y previamente a los procedimientos de impresión seriada el hombre para comunicarse con su entorno utilizó diferentes medios. Desde los inicios pueden encontrarse individuos que producían comunicaciones mediante su habilidad gráfica. A pesar de ello, recientemente se tomó consciencia de la importancia del Diseño Gráfico al momento de informar y persuadir. La disciplina adquirió status académico a mediados de siglo XX, siendo este periodo un momento crucial.

La pieza que elabora el diseñador gráfico tiene como objetivo excluyente comunicar. Para ello debe usar correctamente un determinado Lenguaje Visual, el que está compuesto por elementos conceptuales, visuales, de relación y prácticos.

En el siguiente capítulo se planteará la temática de las Vanguardias y se situará al lector en el contexto histórico en el que surge el Constructivismo Soviético.

## **Capítulo 2. Contexto histórico**

En el presente capítulo se expondrá el contexto histórico del continente europeo en el primer tercio del siglo XX. Este período comprendido entre 1900 hasta 1930 se caracterizó por grandes tensiones y enfrentamientos entre las potencias europeas. Los acontecimientos ocurridos generaron cambios a nivel ideológico, político, social y cultural, incidiendo a su vez en el campo del Diseño.

A partir de la bibliografía de Satué, E. (1998), Meggs, P. B. y Purvis, A. W. (2009), De Micheli, M. (2009) y Müller-Brockmann, J. (1998) se abordará una serie de movimientos artísticos que surgieron en Europa durante el siglo XX, denominados Vanguardias. Se analizarán las causas que provocaron su aparición y se mencionarán algunos movimientos que afectaron el Diseño Gráfico. Por otra parte, para definir qué se entiende por el término Vanguardia se tomará como referencia el concepto expuesto por el sociólogo Bürger, P. (2000).

Se explicará utilizando la bibliografía de Hobsbawm, E. (1999) y Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989) el contexto histórico, político y social de Rusia a principios del siglo XX. A su vez, se enumerarán las causas, el significado de la Revolución de 1917 y el nuevo régimen que instauró.

El objetivo de este capítulo será situar al lector en el período histórico en el cual se desarrolla la temática estudiada para que pueda comprender mejor el entorno y cómo se desarrollaron los sucesos de donde surgirá el Constructivismo Soviético.

### **2.1. Las Vanguardias artísticas**

Las primeras décadas del siglo XX fueron un periodo de grandes cambios que repercutieron en todos los aspectos de la vida del hombre. En el ámbito político, social, económico y cultural se produjo una ruptura con el orden establecido. En la política, las

monarquías europeas fueron reemplazadas por gobiernos democráticos, comunistas y socialistas. En el campo de la tecnología, hubo avances científicos que transformaron el comercio y la industria. En lo que respecta al transporte se produjeron profundos cambios con la aparición en 1885 del automóvil y en 1903 del aeroplano. Dentro las comunicaciones se inició una nueva etapa con la invención de la radio en 1895 y el cine en 1896. Sin embargo, en Europa las instituciones y tradiciones occidentales se vieron afectadas seriamente por las consecuencias de las guerras mundiales, en las que se utilizaron armas destructivas producto de los avances tecnológicos.

En este ambiente convulsionado, el diseño no estuvo ajeno y se vio afectado. Los artistas comenzaron a cuestionar el rol del arte en la sociedad y las formas de organizar el espacio.

### **2.1.1. Un nuevo concepto de Arte**

Dentro de este contexto histórico surgieron las Vanguardias artísticas. Para abordar la temática es conveniente definir a que se hace referencia cuando se mencionan este concepto. Según Bürger, P. las Vanguardias tienen como característica:

... no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la institución arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. (...) tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. (...) La protesta de la vanguardia cuya meta es devolver el arte a la praxis vital descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social.

(2000, p. 62).

Las Vanguardias fueron una serie de movimientos que surgieron durante el siglo XX, que estaban en contra de la institución arte formada en la sociedad burguesa y se rebelaron ante el procedimiento artístico utilizado en la época. De esta forma, los ismos producen una ruptura radical con la tradición, quebrándose la unidad cultural existente en el siglo XIX.

A continuación, se realizará una breve síntesis de las características del Cubismo, Futurismo, Dadaísmo y Surrealismo y se destacará como influenciaron en el ámbito del Diseño Gráfico.

### **2.1.2. Cubismo**

En 1908, surgió en Francia el Cubismo infringiendo un quiebre al sistema de representación de tradición renacentista vigente en Europa. Según la señalada definición de Bürger, P. (ob. cit.) este movimiento no se considera una Vanguardia Artística porque no une al arte con su praxis vital. Sin embargo, se lo incluyó en el presente capítulo debido a que estableció un nuevo lenguaje visual en el que las figuras se representaban mediante formas abstractas y geométricas, presentando múltiples puntos de vista una misma obra. No realizaban la figura humana respetando las normas clásicas, la tipografía impresa se utilizaba como una forma pictórica independiente y el espacio se constituía mediante planos en dos dimensiones, sin utilizar la perspectiva.

Sus exponentes más distinguidos fueron Georges Braque y Pablo Picasso quienes incorporaron a sus piezas el *collage*, técnica que consiste en ensamblar distintos recortes de papel, fotografías, ilustraciones, texturas u otros materiales colocados sobre la obra. De esta manera, obtuvieron como resultado una composición libre, resaltando el carácter bidimensional de la pintura. Esta vanguardia elaboró un lenguaje pictórico que sirvió de inspiración para nuevos experimentos que llevaron al arte y al diseño hacia la abstracción geométrica así como nuevas búsquedas en la composición visual.



### 2.1.3. Futurismo

El Futurismo se inició en Italia y fue uno de los primeros movimientos que aparece como una ruptura y antítesis violenta a las formas tradicionales de la época. A comienzos del siglo XX, en Italia vivía un periodo de escaso desarrollo nacional con arraigadas tradiciones que impedían el crecimiento de la cultura, de la industria moderna y del capitalismo. Tal como expresa De Micheli, M.: “La Italia del *Risorgimento*, después de la proclamación de Roma como capital se había precipitado en una triste situación de burocracia y provincianismo.” (ob. cit., p. 203).

El fundador del movimiento fue Filippo Tomaso Marinetti quien publicó en 1909 en París el Manifiesto del Futurismo en el diario *Le Figaro* bajo el título de *Le Futurisme*. El escrito, debido a su contenido, generó un gran impacto en la sociedad. Marinetti consideraba que el país debía liberarse del pasado y de sus tradiciones. En el documento se exaltaba el entusiasmo por la guerra, considerada como la única forma de higiene del mundo. Además, se pregonaba el culto por la velocidad, las máquinas, la tecnología y el automóvil, que era considerado más bello que una obra del arte clásico. Para los futuristas, nada que perteneciera al pasado debía ser conservado, ya que no valía la pena. En su Manifiesto proclamaban su rechazo por las bibliotecas, el moralismo, las academias, el feminismo y los museos, considerados cementerios. Toda producción debía tener un carácter agresivo y, por sobretodo, incitaban y valoraban la originalidad.

En este movimiento pintores, músicos, escritores, diseñadores y tipógrafos buscaban nuevas formas de expresión. Dentro de las formas plásticas, Marinetti le otorgó a la tipografía un rol hasta ese entonces no contemplado. La letra, que ya había logrado una igualdad jerárquica en relación a la imagen icónica, se posicionó para los Futuristas como una entidad gráfica autónoma y la morfología que poseía debía resaltar el contenido del texto. A fin de aumentar la expresividad de las palabras escritas en un diseño combinaron diferentes colores de tinta con distintas familias tipográficas y variables como las itálicas

para representar rapidez o negritas para sonidos y ruidos violentos. También, rechazaron la armonía porque anulaba el dinamismo que pretendían lograr en sus obras. Desde la aparición de la imprenta de tipos móviles, el Diseño Gráfico poseía en su diagramación una estructura vertical y horizontal. Pero los futuristas colocaron las líneas tipográficas en una nueva disposición espacial, adquiriendo formas figurativas, alineaciones diagonales, verticales, circulares o incluso en escalera.

Los planteos de los futuristas fueron integrados al diseño y sus múltiples disciplinas. Uno de los artistas que aplicó los conocimientos del movimiento en el campo del diseño gráfico y publicitario fue Fortunato Depero. A su vez, el legado del Futurismo influyó en otras vanguardias y sus técnicas fueron empleadas por el Dadaísmo, Constructivismo Soviético y De Stijl.

#### **2.1.4. Dadaísmo**

El Dadaísmo nació en 1916 en Zurich en el Cabaret Voltaire, lugar en donde se reunían jóvenes músicos, poetas, pintores y políticos. Esta vanguardia se extendió con rapidez hacia otras ciudades como París, Berlín y Nueva York. Los simpatizantes del movimiento se rebelaban contra el estado decadente de la sociedad europea, las consecuencias nefastas de la Primera Guerra Mundial, los dudosos códigos morales de la época y la creencia ciega en que el progreso tecnológico traería beneficios para la humanidad.

Según Tzara, T. (1950) citado por De Micheli, M. (ob. cit., p.135): “La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje...”. Este movimiento se presentaba como el antiarte, contradiciendo las tradiciones, adoptando una ideología antiburguesa y propugnando la libertad y la espontaneidad. Sin embargo, a pesar que sus integrantes sostenían que no hacían arte sino que se burlaban de una sociedad

inhumana varios dadaístas elaboraron un novedoso lenguaje visual que, a su vez, tuvo efecto en el campo del Diseño.

Algunos de los aportes realizados por el Dadaísmo al Diseño Gráfico fueron el *collage* que puede observarse en las obras de Max Ernst, la insurrección tipográfica como se aprecia en los trabajos de Kurt Schwitters y el fotomontaje utilizando imágenes fotográficas para lograr yuxtaposiciones discordantes. Mediante esta técnica en Alemania se realizaban asociaciones que tenían una intención política como sucede en la obra de John Heartfield.

El Dadaísmo acrecentó el lenguaje visual utilizado por los Futuristas al rechazar el arte y las tradiciones mediante una serie de acciones que contribuyeron a que el diseño tipográfico pudiera desechar de los criterios tradicionales.

### **2.1.5. Surrealismo**

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, las acciones del Dadaísmo se tornaron más extremistas. El grupo no tuvo un líder que los unificara y comenzaron a surgir controversias entre sus miembros. Esta situación llevó al Dadaísmo a la ruptura y muchos de sus simpatizantes comenzaron a concebir nuevos pensamientos que en 1924 en París con André Breton conducirían al Surrealismo.

Según Breton, A. (1924) citado por De Micheli, M. el movimiento se define como:

Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación, estética o moral.

(ob. cit., p. 290).

Los surrealistas pretendían acceder al mundo del inconsciente y de los sueños, temáticas exploradas por Sigmund Freud. Anhelaban liberar la intuición y el sentimiento, estaban en contra del racionalismo, y buscaban a una humanidad despojada de los preceptos morales y sociales de la época.

Para la comunicación visual, el aporte más importante del Surrealismo fue el impacto que provocó en la fotografía y en las ilustraciones. Uno de los artistas que utilizó técnicas que han sido incorporadas por los diseñadores fue Max Ernst, quien realizó *collages* con extrañas yuxtaposiciones. René Magritte en sus obras mezcló la realidad con la ilusión, desafiando las leyes de la gravedad y de la luz o relacionando dos figuras de manera impensadas. Sus imágenes fueron de inspiración para muchos diseñadores.

Este movimiento desafió la concepción racionalista del mundo proponiendo un vocabulario innovador y simbólico que fue empleado en la comunicación. A la vez, pudo expresar la fantasía y la intuición en términos visuales e hizo uso de nuevas técnicas tales como el *frottage* y el automatismo visual.

## **2.2. Rusia y la Revolución de Octubre**

Las primeras décadas del siglo XX fueron para Rusia un periodo turbulento en el que se produjeron grandes cambios a nivel político, económico y social. Dentro de este proceso revolucionario surge el Constructivismo Soviético, movimiento de gran importancia en el campo del Diseño Gráfico. Para comprender el contexto histórico en el que surge esta vanguardia se realizará un recorrido histórico para el que se tomando como referencia bibliográfica los libros de Meggs et al. (2009), Hobsbawm, E. (1999) y Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989).

### **2.2.1. Contexto económico-social de la Rusia Zarista**

A finales de siglo XIX y principios del XX el Imperio Ruso tenía un sistema de gobierno autocrático, en el que la autoridad era ejercida sin límite alguno por una sola persona. El Zar Nicolás II gobernaba a través de *ukases*, decretos por los que no debía rendir cuenta alguna. En la estructura de la sociedad existían profundas desigualdades. El pueblo estaba sumido en la pobreza y la ignorancia. La aristocracia rusa gozaba de privilegios mientras que, la burguesía estaba conformada por un grupo pequeño y carecía de importancia política.

A pesar de que a fines del siglo XIX se había iniciado un proceso de industrialización la economía del país estaba basada en la actividad agrícola. De acuerdo a Hobsbawm, E. (ob. cit.) el 80% de la población dependía del campo para subsistir. Las tierras estaban en manos de poderosos terratenientes y los campesinos trabajaban en condiciones miserables, sufriendo frío, hambre y pestes. El proletariado era un grupo minoritario.

### **2.2.2. Años de descontento social**

Entre 1870 y 1880 se produjeron distintos intentos de sublevación que no lograron sus objetivos pero consiguieron mantener viva la idea de la agitación campesina y obrera en contra del autoritarismo del Zar. Recién en los inicios del siglo XX, en Rusia ocurrieron una serie de acontecimientos bélicos, políticos, sociales y económicos que derivaron en la Revolución de Octubre de 1917.

En 1904, un hecho que inquietó a la población fue la guerra que estalló en el Oriente entre Rusia y Japón. El conflicto se desató debido a los intereses expansionistas por parte de ambos estados que buscaban obtener nuevos puertos que le dieran mayores ventajas para el comercio y ampliar sus territorios incorporando a Corea. El enfrentamiento finalizó en 1905 con la victoria de Japón, la derrota aumentó el

descontento de la población, que ya se encontraba disconforme en un contexto arcaico y opresor.

Entre 1905 y 1906 se produjo un levantamiento que afectó al Imperio Zarista. En un clima de protesta y agitación el pueblo se dirigió hacia el Palacio de Invierno para entregar peticiones al Zar. Como respuesta a la movilización, el ejército reprimió a los manifestantes ocasionando numerosos muertos. Este suceso conocido como Domingo Rojo provocó una ola de levantamientos en repudio. Con la participación del ejército, la burocracia y la policía se pudo controlar la situación del país, que parecía dirigirse hacia un quiebre. Hobsbawm, E. afirma que el régimen logró recuperarse a pesar de que existía una "...oleada creciente de descontento social." (ob. cit., p. 64). Debido a la presión popular, el Zar convocó la Asamblea Legislativa Nacional o Duma, otorgando algunas concesiones al pueblo. Sin embargo, la Asamblea no efectivizó los cambios prometidos y fue disuelta porque ni el Zar ni los nobles estaban dispuestos a perder sus privilegios.

### **2.2.3. La caída de la Rusia Imperial**

El comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914 desvió por algún tiempo la atención del escenario político existente, incitando en un principio exaltación y patriotismo en la población. Pero, el país no se encontraba en condiciones de enfrentar el conflicto y al poco tiempo comenzaron a escasear las provisiones, el combustible, los alimentos y la materia prima. Los gastos que ocasionaban la guerra y el hecho de que los campesinos tuvieron que abandonar sus tierras para alistarse en el ejército provocaron un estancamiento de la economía.

En 1915, reaparecieron los problemas para el gobierno porque al malestar del pueblo se sumó la preocupación por el hambre y las numerosas bajas producidas por el enfrentamiento patriótico. A comienzo de 1917, por estar en desacuerdo con lo que

estaba sucediendo se gestaron una serie de motines militares y los soldados dejaron sus puestos de combate. Poco a poco, la población perdió el entusiasmo y fervor generalizándose un rechazo al enfrentamiento armado. El sentimiento antibelicista, las ansias de paz y de revolución favorecieron particularmente a los bolcheviques de Vladímir Lenin, quienes desde un principio se opusieron a la guerra.

Los factores que desencadenaron el fin del régimen zarista fueron el cierre de una fábrica metalúrgica en Putilov y una manifestación de protesta de mujeres trabajadoras, que derivaron en una huelga general con marchas para pedir pan. Según Hobsbawm, E.: “La fragilidad del régimen quedó de manifiesto cuando las tropas del zar, incluso los siempre leales cosacos, dudaron primero y luego se negaron a atacar a la multitud y comenzaron a fraternizar con ella.” (ob. cit., p.68). En marzo de 1917, después de cuatro días críticos una revolución provocó la caída del Zar Nicolás II y el fin del Imperio Ruso.

#### **2.2.4. El gobierno provisional y la aparición de los *Soviets***

Ante esta situación, se organizó un gobierno provisional y a su vez se conformaron una serie de *soviets* o consejos populares, compuestos por soldados, campesinos y obreros representantes de la voluntad popular.

Los *soviets* concentraron poder pero no sabían cómo emplearlo, por lo que distintos grupos revolucionarios aspiraban a formar parte de estas asambleas para manejarlas. Entre estos partidos se encontraban los mencheviques y los bolcheviques, ambos de orientación socialista pero con distintas opiniones sobre cómo afrontar el proceso revolucionario. Los primeros proponían un cambio gradual mientras que, los segundos eran partidarios de la adopción de medidas revolucionarias.

La población no sólo pedía pan y que finalizara la guerra sino que, además, los obreros pretendían mayores salarios y una reducción de las horas de trabajo. Lenin advirtió la

situación debido a que cada vez más personas se sumaban a la consigna pan, paz y tierra y no dudó en apoyar lo que el pueblo reclamaba. De esta manera, bajo su liderazgo aumentó el número de bolcheviques y a los campesinos les prometió distribuir las tierras que estaban en manos de los terratenientes para que pudieran trabajarlas.

El gobierno provisional, utilizando el ejército quiso frenar el caos. Las fuerzas militares no obedecieron las directivas impartidas y los campesinos comenzaron a apropiarse de las tierras. Los empresarios buscaron restablecer el orden entre los obreros pero sus acciones produjeron una reacción negativa que generó una postura aún más firme por parte del proletariado.

#### **2.2.5. El estallido revolucionario**

Los bolcheviques se volvieron cada vez más fuertes, ocuparon espacios en el ejército y se consolidaron en las ciudades más importantes. La imagen del Gobierno Provisional continuó deteriorándose, no consiguiendo hacer frente a la situación imperante en Rusia ya que ni siquiera fue capaz de lograr que la población respetara las leyes. En noviembre de 1917, en lo que se conoce como la Revolución de Octubre los bolcheviques derrocaron al gobierno y Vladímir Lenin ocupa el poder, formando el Consejo de los Comisarios del Pueblo.

Lenin comprendió que en el país no existían las condiciones para una revolución socialista ni para un régimen burgués. El escenario no era el adecuado porque el proletariado y la burguesía eran grupos minoritarios dentro de la sociedad. El partido del liberalismo burgués como menciona Hobsbawm, E. (ob. cit.) tenía una representación del 2,5% sobre el total de los diputados en la Asamblea Constitucional de 1917-1918. Ante esta situación existían dos posibilidades. Por un lado, los partidos revolucionarios podían establecer un régimen burgués-liberal que sería acompañado por el levantamiento de campesinos y obreros. Por otro, existía la propuesta de sostener una revolución



permanente más allá de la etapa burguesa-liberal. En 1917, Lenin entendió que no era el momento adecuado ni para una revolución socialista ni para un régimen liberal.

#### **2.2.6. Las primeras medidas adoptadas por Lenin**

De inmediato, el gobierno comenzó a tomar medidas para hacer frente a los apremiantes problemas que atravesaba el país. Lenin por sobre todas las cosas tenía un objetivo claro establecer el socialismo.

Una de las decisiones adoptadas fue iniciar las tratativas para restablecer la paz con Alemania aún al costo de perder parte del territorio ruso. También, otra de las disposiciones fue permitir a los dueños de las fábricas mantener su propiedad, pero la producción fue controlada por los obreros, quienes fueron instados a seguir produciendo. Asimismo, se nacionalizó la banca y se entregó a los campesinos las tierras de los terratenientes.

En 1918, mientras que los bolcheviques continuaban negociando el cese del conflicto con Alemania, Europa Central sufrió manifestaciones y huelgas antibelicistas. Para contrarrestar el llamamiento de paz por parte de Rusia el Presidente norteamericano Woodrow Wilson elaboró un documento conocido como Los Catorce Puntos, en el que se detallaba como alcanzar el fin de la guerra. Según Hobsbawm, E. con este tratado "...se jugaba la carta del nacionalismo contra el llamamiento internacionalista de Lenin." (ob. cit., p.74).

Asimismo, las potencias vencedoras decidieron crear los estados nacionales de Checoslovaquia, Yugoslavia, Hungría, Estonia, Finlandia, Lituania y Letonia. Estos nuevos países conformarían una zona que protegería al continente europeo como un cordón sanitario contra la revolución. Estos nuevos estados nuevos

### **2.2.7. El Ejército Rojo y el Ejército Blanco**

Los sucesos de 1917 produjeron muchas contradicciones segmentando al mundo en dos tal como lo expresan Anhist et al. coexistían la “...revolución y contrarrevolución, proletariado y burguesía, lo rojo y lo blanco, construcción y sabotaje, lo nuevo y lo viejo, lo estatal y lo privado, lo colectivo y lo individual, izquierda y derecha, pasado y futuro...” (ob. cit., p. 6).

Las consecuencias de estas diferencias llevaron a que se desatara entre 1918 y 1920 una guerra civil dentro de Rusia. Por un lado, los bolcheviques organizaron el Ejército Rojo que más tarde en 1922 se transformará en el Ejército Nacional. Mientras que, por otro, varios ejércitos conocidos como Blancos se alzaron en contra de las medidas tomadas por la revolución. Este grupo tenía una posición monárquica y nacionalista, estaba en contra de los *soviets* y apoyaba el retorno del zarismo.

A mediados de 1918, el conflicto interno trajo como consecuencia la nacionalización de las industrias y la adopción un comunismo de guerra. Para enfrentar la situación el Estado se apropió de las propiedades privadas, disolvió los mercados y fijó precios.

Frente al avance de las fuerzas bolcheviques, el mundo capitalista se vio amenazado y resolvió dar su apoyo a las tropas blancas con regimientos franceses, británicos, norteamericanos, griegos, polacos, serbios, rumanos y japoneses. Pero, en 1920 los intentos de los grupos contrarrevolucionarios fracasaron debido a su ineptitud, falta de cohesión y la imposibilidad de conseguir el apoyo del campesinado ruso.

### **2.2.8. La esperanza de la revolución del proletariado mundial**

Mientras tanto, durante los dos años siguientes a la revolución surgieron una serie de estallidos revolucionarios en diferentes países. Entonces, el mundo comprendió que la Revolución de Octubre fue un suceso importante para la historia de la humanidad.

La utopía de los bolcheviques era sustituir al capitalismo por el socialismo y extender la revolución a todo el mundo, como lo explica Hobsbawm, E.:

En efecto, la revolución de octubre se veía a sí misma (...) como un acontecimiento de índole ecuménica más que nacional. Su finalidad no era instaurar la libertad y el socialismo en Rusia, sino llevar a cabo la revolución proletaria mundial. A los ojos de Lenin y de sus camaradas, la victoria del bolchevismo en Rusia era ante todo una batalla en la campaña que garantizaría su triunfo a escala universal, y esa era su auténtica justificación.

(ob. cit., p. 64).

Por lo que, para expandirse primero intentaron llevar la revolución a Occidente pero esos intentos fracasaron. Luego, pretendieron desplazarse hacia el Oriente pero tampoco tuvieron éxito.

En 1919, Lenin y el Partido Comunista de la Unión Soviética convocan a la Tercera Internacional o *Comintern*, institución que agrupaba a las organizaciones comunistas de distintos países. Este movimiento pretendía la consolidación del proletariado y de los *soviets* en el poder, la desaparición de las clases sociales, la eliminación del sistema capitalista y la instauración del socialismo como forma de gobierno. Lenin quería conformar un grupo disciplinado, incondicional y comprometido a fin de constituir una elite profesional. A los partidos que no estaban de acuerdo con la propuesta no les fue permitido incorporarse o fueron expulsados.

### **2.2.9. Del comunismo de guerra al capitalismo de estado**

Desde el ascenso de los bolcheviques al poder, el territorio quedó cercado y asediado por un sistema capitalista que deseaba su fracaso y eliminación. A pesar de ofrecer mejores condiciones Lenin no logró persuadir a los inversores extranjeros a participar en el

crecimiento económico del país. Por lo que, se vio obligado a promover el desarrollo de la nación aislado de la economía mundial.

Por el momento, era evidente que la Rusia soviética sería el único estado en el mundo en el que había triunfado la revolución proletaria. De esta manera, los bolcheviques comprendieron que resultaba imprescindible abocarse de lleno a la modernización de la economía y la sociedad, con el fin de terminar con el atraso existente e iniciar una etapa de industrialización y renovación tecnológica. Además, era una muy pobre, con un gran atraso cultural y un alto índice de analfabetismo.

Luego de derrotar al Ejército Blanco, el Estado no podía sostener por mucho tiempo el comunismo de guerra porque los campesinos no estaban dispuestos a que les siguieran confiscando sus granos y los obreros no aceptarían continuar subsistiendo en esa vida de sacrificio. Además, las finanzas en gran medida se encontraban destruidas y este sistema no sería útil para recuperarlas. Hobsbawm, E. explica que "...la economía rusa, ya de por sí retrógrada, había quedado reducida al 10 por 100 de su tamaño de antes de la guerra..." (ob. cit., p. 378). En 1921, ante esta situación Lenin desarrolló un plan a fin de reactivar la actividad económica conocido como la Nueva Política Económica (NEP), mediante el cual se establecía el capitalismo de estado. Esta decisión tenía como objetivo impulsar la recuperación y lograr la industrialización del país bajo el control del Estado.

A pesar de las medidas adoptadas la producción industrial alcanzó el nivel que poseía antes de la guerra, por lo que gran parte de la población continuó dependiendo de la agricultura. No obstante que se alcanzaron beneficios económicos con la aplicación de la NEP se produjeron tensiones en el campo político y social. Reapareció la burguesía, enriqueciéndose comerciantes e industriales, en detrimento del pueblo.

En 1921, Lenin advirtiendo posibles situaciones de fractura y contrarrevolución dentro del Partido Comunista redujo su pluralidad e impuso una forma de gobierno con una sola línea oficial. Por lo que, el sistema se tornaba cada vez más autoritario y las

organizaciones políticas quedaron abolidas para sostener el frágil poder de los *soviets*. Según sostiene Hobsbawm, E.: “El ‘centralismo democrático’ por el que el partido se regía teóricamente se convirtió en centralismo a secas, y el partido dejó de actuar de acuerdo con sus estatutos.” (ob. cit., p. 386).

#### **2.2.10. La URSS a partir de la muerte de Lenin**

En 1922 durante el Primer Congreso de los *Soviets* se constituye la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) conformadas por Republica Socialista Soviética de Rusia, Bielorrusia, Ucrania y Transcaucasia. Más tarde, en 1924 se incorporaron Turkmenistán, Uzbekistán y Kirguistán y, por último, en 1929 Tadjikistán.

En 1924, la Unión Soviética comenzó normalizar sus relaciones diplomáticas y fue reconocida por algunos países. En el mismo año, Lenin muere sin dejar un sucesor designándose una *Troika*, forma de gobierno a cargo de tres personas que detentan el mismo poder para dirigir un país. La componían eran Iósif Stalin, Grigori Zinoviev y Lev Kamenev, quienes eran los principales dirigentes del partido.

No obstante, la ausencia de un claro sucesor derivó en una disputa abierta entre los miembros más importantes del Partido Comunista, iniciándose un debate en el que competían dos pensamientos bien definidos. Por un lado, León Trotsky que estaba a favor de la revolución permanente llevando el Comunismo a otros países y apoyando el abandono inmediato de la NEP. Por otro, estaba Stalin quien sostenía que primero debía consolidarse la revolución en la URSS antes de tratar de extenderla hacia otros países y estaba a favor del sistema de economía mixta. Finalmente, en 1929 Stalin logra consolidarse y desplazar a los dirigentes revolucionarios, obteniendo un poder absoluto.

En cuanto al manejo de la economía al inicio de su mandato mantuvo la Nueva Política Económica y más tarde sustituyó este sistema por la estatización de la economía.

Introdujo la colectivización de la agricultura para una rápida industrialización. Estas medidas fueron acompañadas por la aplicación de una política de terror y crueldad hacia el pueblo que no pudo oponerse. Las decisiones fueron tan radicales que se asemejaban a una operación militar.

Resulta paradójica la situación en la que devino la URSS para industrializarse como señala Hobsbawm (ob. cit.) parafraseando a Brass, T., Van der Linden, M. y Lucassen, J. (1993) y Fitzpatrick, S. (1994), quienes sostienen que es muy complicado entender que un dirigente bolchevique como Stalin seguramente con la anuencia de muchos burócratas llevara a cabo una economía que dependía de los *gulags* y que volvía a transformar a los campesinos en siervos de la gleba.

En conclusión, el siglo XX fue un periodo de cambios políticos, sociales, económicos y culturales, modificándose de manera esencial la vida del hombre. En lo que respecta a la tecnología, hubo importantes avances como la creación de nuevos medios de transporte y de comunicación que llevaron a pensar que los progresos tecnológicos traerían consigo beneficios para la humanidad. No obstante, luego de la cruenta Primera Guerra Mundial en la que se utilizaron armas de gran alcance destructivo la humanidad comienza a cuestionarse esta fe ciega.

El arte y el diseño no permanecieron ajenos a este contexto y sufrieron importantes revoluciones creativas. En esta etapa, surgen las Vanguardias artísticas, también denominadas “ismos”, que se rebelan contra el procedimiento artístico utilizado en la época y se oponen a la institución arte formada en la sociedad burguesa. Estos movimientos idearon imágenes, métodos y conceptos que aportaron a los diseñadores gráficos recursos, técnicas, conocimientos y procesos que aún siguen en vigencia.

Desde finales de siglo XIX la máxima autoridad del Imperio Ruso era el Zar Nicolás II, quien ejercía un gobierno autocrático. La actividad agrícola era la base del sistema económico y la sociedad estaba sumida en la pobreza y el analfabetismo. En este contexto, desde 1870 el campesinado estaba en contra del autoritarismo del Zar. Aunque, recién a principios del siglo XX en Rusia sucedieron una serie de acontecimientos bélicos, sociales, políticos y económicos, tales como la derrota de la guerra contra Japón y el Domingo Rojo que produjeron que el Zar convocara a una Asamblea Legislativa Nacional con el fin de detener el descontento social. Sin embargo, tiempo después decide disolverla generando aún más malestar en el pueblo. Todos estos hechos sumados a las consecuencias de la Primera Guerra Mundial derivaron en una serie de manifestaciones masivas que desembocaron en 1917 con la toma del gobierno por parte de los bolcheviques y la asunción de Lenin al poder, en lo que se denomina la Revolución de Octubre. Dentro de este ámbito, surge el Constructivismo Soviético, un movimiento de vanguardia que se desarrollará en el siguiente capítulo.

### **Capítulo 3. El Constructivismo Soviético**

En este capítulo se expondrán los inicios del Constructivismo Soviético. Este movimiento de vanguardia surgió durante el siglo XX en circunstancias agitadas y llenas de potencia, en las que actuaban hombres que anhelaban la desaparición de un pasado odiado que sería sustituido por un futuro libre y nuevo. En el nuevo régimen, todos los actores movilizaban sus energías para fortalecer al sistema y no podían permanecer ajenos a esto. Por lo que, el arte y el diseño se convirtieron en un elemento transformador, utilizados en la batalla política y social.

A partir de los textos de Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989), De Micheli, M. (2009), González García, A., Calvo Serraler, F. y Marchán Fiz, S. (1999), Satué, E. (1998) y Leclanche-Boulé, C. (2003) se expondrán los antecedentes del Constructivismo y se analizará la cronología de esta vanguardia.

Mediante el estudio de los documentos y los manifiestos incluidos en De Micheli, M. (ob. cit.) y González García et al. (ob. cit.) se detallarán los principales conceptos del movimiento. A través de estos escritos, el movimiento de vanguardia adquirió forma, sustento teórico y conceptual.

El objetivo del capítulo será informar al lector acerca los comienzos del Constructivismo Soviético, su sustento teórico y conceptual.

#### **3.1. Antecedentes**

El arte y la literatura rusa hasta 1905 se identificaron con el realismo del siglo XIX ya que la tradición estaba muy arraigada en el Imperio Zarista. Hasta ese momento, la revolución no se había producido pero el espíritu agitador ya estaba presente en el seno del campo intelectual y en el pueblo. En ese mismo año se sucedieron una serie de movilizaciones



que contaron con gran apoyo popular, lo que brindó un marcado carácter revolucionario a las protestas. Campesinos y obreros se manifestaron en contra del régimen feudal y recibieron por parte del poder una desmedida represión que provocó el temor entre la población y los intelectuales. A pesar de que el Zar vio afectadas las bases de su gobierno logró resistir el ataque. La tradición del realismo se fracturó en esta etapa surgiendo con rapidez un marcado individualismo y una gran variedad de experiencias. Así, bajo este clima comenzó a crecer la vanguardia rusa. Años más tarde, en 1925 para conmemorar el vigésimo aniversario de la revolución de 1905 Serguei Eisenstein filmó *El Acorazado Potemkin*.

En los años previos a la Revolución de Octubre, el ambiente artístico de Moscú estaba al tanto de todo lo que ocurría en París. Existían admiradores de la pintura francesa desde el movimiento fauvista hasta el cubismo. Sin embargo, los artistas no sólo contemplaban las obras sino que también intentaron aplicarlas de un modo original. De esta forma, se difundieron sucesiva y paralelamente en Rusia una serie de diversos movimientos artísticos llamados Rayonismo, Futurismo ruso y Suprematismo.

En 1909 surgió el Rayonismo desarrollado por Mijaíl Fiódorovich Lariónov y Natalia Sergéyevna Goncharova. Su manifiesto se publicó en 1913 con motivo de la realización de una exposición en Moscú. En el documento incluido en De Micheli, M. (2009, p. 325) y escrito por Lariónov, M. (1913) el Rayonismo es definido como "...es una síntesis de cubismo, futurismo y orfismo.". Sus obras no contienen imágenes del mundo real ni de objetos y están compuestas por rayos de colores que les otorgan dinamismo. No obstante, sus piezas mantienen profundidad, volumen y claroscuro. Durante el transcurso de este año finaliza el movimiento.

En forma contemporánea, apareció el Futurismo Ruso. Una de las primeras experiencias que se conocen fue la realizada por un pequeño grupo de artistas y poetas futuristas dirigidos por David Burliúk y Velimir Jlébnikov. Luego de una serie de experimentaciones,

publicaron en 1910 *El vivero de los jueces* un pequeño libro de verso y prosa. En Rusia, esta pieza fue el primer trabajo que no seguía las normas de la tipografía tradicional y al mismo tiempo innovaba en el lenguaje poético. En 1912, en Moscú Vladimir Maiakovski, Aleksei Kruchenykh, David Burliúk y Víktor Jlébnikov publicaron el manifiesto *Bofetada al gusto del público* evento que marcó el inicio del movimiento, el que fue muy heterogéneo coexistiendo varios grupos. Al igual que los Futuristas Italianos, los rusos estaban interesados en temas tales como la velocidad, el dinamismo y la vida moderna en las ciudades. Pero, en Rusia tuvo más influencia en el campo literario que en el plástico.

A partir de 1912 hasta 1916 poetas y artistas realizaron una serie de obras en las que trabajaban mancomunadamente experimentando en el diseño de libros con diferentes disposiciones de textos e imágenes. Por un lado, diseñaban tipografías en las que utilizaban diferentes y variados contrastes y, por otro, producían el quiebre de la línea tipográfica independizando al texto del sistema lineal y homogéneo de la escritura tradicional. Según Leclanche-Boulé, C. estas experiencias:

... casi no tuvieron alcance social porque la producción tipográfica de los futuristas se limitó a algunos pequeños volúmenes de poesía de tirada muy reducida. Sin embargo, mediante estos libros que desafiaban al 'gusto burgués', la vanguardia rusa realizó, gracias a la edición artística, un trabajo de deconstrucción que preparó la aparición en la Rusia posrevolucionaria de una nueva tipografía de masas orientadas al cambio de mentalidades.

(ob. cit., p. 12).

En marzo de 1918, se editó el único número de la *Gazeta futurista* en la que se publicó el *Manifiesto de la federación itinerante de los futuristas rusos*. En este documento, se anunció la tesis futurista que expresaba la existencia de tres pilares que sostenían el mundo hasta ese entonces: el sometimiento político, el sometimiento social y el sometimiento espiritual. Manifestaban que el primero se había derrumbado debido a los

enfrentamientos de febrero de 1917. El segundo se había desmoronado por el levantamiento social de la Revolución de Octubre. Pero consideraban que el sometimiento del espíritu continuaba mientras subsistiera el denominado arte antiguo. Por lo tanto, exigían que el arte debía separarse del Estado y proponían la educación artística universal. Además, demandaban que los teatros, las academias, las salas de exposiciones, las escuelas artísticas y todo lo referido a la cultura fuera entregado a los artistas a fin que estos lo gestionaran.

Otro de los movimientos artísticos que surge en Rusia es el Suprematismo que se inició en 1913 cuando Kazimir Severínovich Malévich, el máximo exponente del movimiento, realiza la obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Al exhibirse el cuadro recibió la desaprobación por parte del público y los críticos ya que el mismo les resultaba incomprensible. Sobre esta exposición De Micheli, M. (ob. cit., p. 233) cita a Malévich, K. S. (1959), quien explica:

... a lo largo de mis esfuerzos desesperados para liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco (...). Lo que yo expuse no era un 'cuadrado vacío', sino la perfección de la inobjetividad. Reconocí que la 'cosa' y la 'representación' habían sido tomadas por la imagen misma de la sensibilidad y comprendí la falsedad del mundo de la voluntad y de la representación.

Malévich consideraba que las piezas artísticas realizadas en el pasado que perduraron hasta el siglo XX no subsistieron por tratar temas mitológicos, heroicos y sacros sino porque poseían una característica atemporal. Su fuerza no había mermado debido a la sensibilidad plástica que poseían, cualidad que diferencia una obra maestra de una fallida.

En 1915, en Petrogrado se redactó con la colaboración de Vladímir Maiakovski el *Manifiesto del Suprematismo*. Aunque Malévich, el máximo exponente del movimiento, da

a conocer cuál es su pensamiento en documentos posteriores. En 1920, publicó *El Suprematismo, o sea el mundo de la no representación* su ensayo más relevante en el que expone su teoría del arte. El artista para Malévich debía realizar una obra vinculada a la pura sensibilidad plástica dejando de lado el mundo de la objetividad que era un elemento de distracción que ponía en riesgo el verdadero sentido del arte. De esta manera, las posibilidades de lograr una obra con sensibilidad plástica aumentarían. Entendía por Suprematismo el predominio supremo de la sensibilidad pura sobre las artes figurativas. En cuanto a sus obras, para concretar la operación estética Malévich adquirió del Cubismo recursos y métodos figurativos. A su vez, el artista divide al movimiento en tres etapas: el periodo negro, el periodo de color y el periodo blanco. Sobre el tercer periodo, De Micheli, M. manifiesta que:

Los problemas formales (...) terminan, de tal modo, por ocupar por entero la inteligencia de Malévich, encaminándola cada vez más hacia un enrarecimiento estilístico, hasta, precisamente, la soledad del lienzo blanco: la esencia del arte, extraída del envoltorio de las cosas representadas, se ha volatizado.

(ob. cit., p. 235).

Esta última etapa se inició en 1918 y se caracterizó por poseer figuras blancas sobre fondos blancos para representar la fuerza de la estática mediante una economía de la superficie.

### **3.2. Cronología del movimiento de vanguardia**

Si la decepción por lo sucedido en la revolución de 1905 había provocado en los artistas, escritores e intelectuales frustración, temor y misticismo, por el contrario la exitosa revolución de 1917 fue para muchos el inicio de un futuro esperanzador. De esta manera,

numerosos representantes de la cultura abrazaron el levantamiento. Para describir el sentimiento que provocaba este suceso De Micheli, M. (2009, p.236) cita a Block, A. (s.f.):

La revolución es el comienzo de la vida; la revolución despierta a la vida al hombre entero si éste sabe colocarse a su cabeza; la revolución tensa todas sus fuerzas y le abre abismos de conocimiento que antes le estaban cerrados.

Este pensamiento resume que en sus inicios el arte y la cultura soviética transitaban situaciones agitadas. Afrontaban circunstancias contradictorias debido a que en un mismo periodo convivían poetas y artistas formados en la tradición del siglo XIX con otros de vanguardia colmados de inquietudes y con la expectativa de un cambio para enterrar el pasado.

La situación que atravesaba Rusia influyó fuertemente el arte. En sus comienzos, el joven estado revolucionario afrontó una guerra civil, diversas intervenciones extranjeras y una débil economía. En este contexto, el campo artístico se desarrollaba en paralelo a los hechos que acontecían, incorporándose a la batalla política y social. Fue así como el arte se convirtió en un elemento de transformación de la sociedad y la agitación fue el tema principal de los años posteriores a la revolución. Una muestra de ello fue, en 1918 cuando se llevaron a cabo en Petrogrado y en Moscú una serie de festivales y manifestaciones políticas entre los que se destacaron las celebraciones del 1º de mayo y del primer aniversario de la Revolución de Octubre. Para la realización de estos eventos, los artistas produjeron estructuras a gran escala con grandes consignas y colocaron distintos adornos y guirnaldas en los espacios públicos, en los monumentos, los puentes y las plazas, en los que siempre estaba presente el nuevo poder. Estos diseños fueron realizados tanto por los máximos exponentes de las distintas corrientes artísticas como así también por artistas desconocidos. Algunos de ellos eran tradicionalistas y otros innovadores pero ambos grupos afrontaban por primera vez estas tareas. De esta

manera, la revolución se manifestó en la pintura académica, en el Cubo-futurismo, en el tallado de madera y en el Simbolismo.

Al comienzo de la agitación, la cultura se desarrolló de manera espontánea. Pero, después sus representantes formaron grupos con diferentes inclinaciones que se aliaban o enfrentaban entre sí.

En 1918, se creó el Departamento de Bellas Artes (IZO) perteneciente a la Comisariado de Cultura o *Narkompros*, dirigido por Anatoli Lunacharski. Al frente de estas instituciones, se designaron artistas de vanguardia y su función era construir la nueva vida artística y cultural del país. Estos nombramientos fueron realizados porque el gobierno entendió que estos artistas estaban comprometidos seriamente con su ideología y eran capaces de organizar a través de las estructuras oficiales una sociedad bajo el pensamiento revolucionario. Frente a la creencia de que el arte se sometía al poder político, el Comisariado de Educación se propone ser imparcial frente a las diferentes corrientes artísticas. En referencia a esta postura, Lunacharski, A. (s.f.) citado en González García, A. et al. (ob. cit., p. 286) señala que "...en cuestión de forma no debe tenerse en cuenta el gusto del comisario del pueblo, ni de ningún representante del gobierno.". De esta manera, la política quería lograr el libre desarrollo de los artistas y de las tendencias del momento. Asimismo, en la tesis del año 21 del Comisariado se reiteró lo señalado al mencionarse que los artistas no deben regirse por ninguna orientación que surja del poder del Estado y que deberán apoyar todas las iniciativas artísticas. Sin embargo, a pesar de lo expresado por Lunacharski y lo afirmado en los documentos, es decir, que no se deseaba que ninguna facción artística acaparara la escuela artística del Estado, existía por parte del *Narkomprós* simpatía hacia la Organización de la Cultura Proletaria o *Proletkult*. Cabe señalar que, el movimiento era poco conocido pero de gran trascendencia en el desarrollo de las artes hasta 1921 y que de su seno surgiría el Productivismo.

En ese mismo año, en el aniversario de la Revolución de Octubre se publicó el periódico *Arte de la Comuna* o *Iskusstvo kommuny*, en el que Maiakovski redactó un manifiesto con la estructura de un poema llamado *Ordenes de marcha para el ejército de las artes*. Este fue el primer órgano del arte de la revolución. En sus ediciones se agitaba, se discutía las actividades a realizar, se divulgaban los principios que surgían a partir de los debates y se alentaba la actividad creativa. Quienes participaban de la elaboración del periódico entendían al arte como una manera de generar belleza en los elementos que rodean al hombre, es decir, creían que el artista debía encargarse de producir objetos para la nueva sociedad. Tal como señalan Ankist et al. (ob. cit. , p.15) citando a Maiakovski, V. V. (1918) que en uno de los números de la publicación sostiene que “El arte no debe concentrarse en altares muertos llamados museos. Debe difundirse en todas las partes: en las calles, en los tranvías, en las fábricas, en los talleres y en los hogares de los trabajadores.”.

En 1919, durante la Guerra Civil, se lanzó una importante campaña de agitación con carteles y boletines en la que se utilizó una nueva tipografía que se difundió entre los sectores más populares de la sociedad. En este contexto previo al Constructivismo se realizaron obras como el cartel *Golpea a los blancos con la cuña roja* de El Lisitski, en el que en un mismo espacio se trabajan bajo una misma lógica visual lo plástico y lo tipográfico: el arte y el diseño.

Durante 1920, se produjeron discusiones teóricas y se redactaron diversos manifiestos, en los que se debatió sobre el papel que debían desempeñar el arte y el diseño en la sociedad y como debería insertarse el artista en el desarrollo de la nueva cultura. En este periodo se estableció la ideología del movimiento. En ese mismo año se fundó bajo la órbita del IZO el organismo semiestatal llamado Instituto para la Cultura Artística (*Inchuk*). El departamento ubicado en la ciudad de Witebsk estaba a cargo de Malevitch, mientras que el de Leningrado era dirigido por Tatlin, en el que era docente El Lissitzky. En sus

comienzos, el programa del instituto fue elaborado por Kandinsky, quien tiempo más tarde debido a las críticas recibidas por sus ideas místicas deja el organismo para trasladarse a la Bauhaus.

Dentro de esta formación, surgen dos tendencias. La primera, conocida como Arte de Laboratorio, era empírica, elitista y patrocinaba el arte puro. Era representada entre otros por Nicolai Punin y Vasili Kandinsky. A esta tendencia pertenecen el *Manifiesto Realista* de 1920 y los escritos de Malévich de 1922 a 1923. La segunda orientación estaba integrada entre otros por Vladímir Tatlin, Luibov Popova y Alexandr Rodchenko y era denominada Arte de la Producción. Propugna la elaboración de objetos con las pautas de la producción industrial, sostiene que el artista debe incluirse como técnico en la producción y defiende las formas proletarias del trabajo. A esta tendencia pertenece el *Manifiesto del Grupo Productivista* de 1920 y los conocidos textos de 1922 de Nicolai Tarabukin y Aleksei Gan, entre otros, que hablan sobre el Constructivismo. Una tercera posición entre las mencionadas precedentemente es la postura representada por Lazar (El) Lissitzky, intermediaria entre el Suprematismo y el Constructivismo estricto y entre la vanguardia europea y la rusa.

Un tema que inquieta a las tres posiciones es el conflicto con los lenguajes artísticos tradicionales que influyen sobre la materialidad, el soporte de la pieza y los problemas espaciales y figurativos. También, preocupa el abandono del arte de caballete y de la muerte del arte.

En 1921, tras finalizar los enfrentamientos de la Guerra Civil y con la derrota del Ejército Blanco, los bolcheviques lograron el control del territorio ruso. A partir de esta situación, Lenin encara la Nueva Política Económica (NEP) regresando de manera parcial a la libre empresa con el objetivo de fomentar la actividad económica. La producción editorial estuvo estancada hasta 1922 por motivos técnicos como el deterioro de las máquinas, la falta de papel y el bloqueo económico. Pero, con la aplicación de la NEP se reactivó la



impresión de libros. La Editorial del Estado le permitió a los artistas diseñar las tapas de algunos libros, sin embargo, debido al atraso tecnológico que sufría Rusia en ese periodo los trabajos más importantes fueron realizados en Alemania. Tal como ocurre con el libro *Historia suprematista de dos cuadrados* de El Lisitski que fue publicado en 1922 en Berlín, Alemania.

Otra consecuencia que trajo aparejada la decisión tomada por Lenin fue la aparición de una nueva burguesía llamada *Nepmen* integrada por personas adineradas que disfrutaban de la ostentación. Este nuevo grupo estuvo a favor de los valores tradicionales y ejerció presiones frente al Estado, que tuvo que luchar para preservar sus ideas revolucionarias. Como expresan Ankist et al.: “De ese modo existieron dos mundos simultáneos y paralelos: el del idealismo y el del pragmatismo.” (ob. cit., p. 7), provocándose una serie de conflictos.

En el ámbito de la cultura y dentro la vanguardia artística convivían la universalidad y el simbolismo en contraposición con lo práctico y concreto. En algunos casos estos extremos se aglutinaban mientras que en otros competían. Fue un período de pluralismo, de yuxtaposiciones y nuevas combinaciones entre idea y forma. Algunos artistas estuvieron de acuerdo con la vieja estética, en cambio otros como los constructivistas creían que para la nueva sociedad que proponía el Estado era necesario una estética nueva. Por lo tanto, buscaban definir un vínculo entre la vida y el arte. En el siglo XIX, el arte ruso ya presentaba inquietudes con respecto a esa relación. Pero, luego de la Revolución de Octubre no era el individuo sino la sociedad quien deseaba hallar una solución para el problema. La participación del artista en el desarrollo de la nueva sociedad representaba a la contribución en la formación de una nueva cultura socialista. Por lo que el arte y el diseño adquirieron tintes ideológicos ya que cada individuo debía realizar tareas que fueran útiles para la comunidad. De esta manera, el objetivo de los artistas era lograr el arte de producción. Gran parte de los grupos de izquierda

abandonaron la pintura sobre lienzo y adoptaron la creencia de que ellos debían tener un rol en la elaboración industrial de los artículos para el pueblo. Tal como manifiestan Ankist et al.: “Aquella fue la primera formulación de un concepto soviético del diseño. Por medio de la labor de aquellos artistas estaba naciendo una nueva profesión, la del ‘diseñador socialista’ y su actividad constituía un primer cuerpo de experiencia práctica.” (ob. cit., p. 15).

Los productivistas fueron experimentadores y sentían atracción por las nuevas tecnologías porque consideraban que eran la máxima expresión del genio humano. Se desempeñaban como maestros o teóricos y muchos de ellos tenían una gran variedad de especialidades u orientaciones artísticas. Entre ellos se destacaban Kazimir Malevich, Alexandr Rodchenko, Vladimir Tatlin, Luibov Popova, Alexandr Vesnin, Lazar (El) Lissitzky, Varvara Stepanova, Aleksei Gan, Vladimir y Georgy Stenberg, Anton Lavinsky, Karl Ioganson y Konstantin Medunetsky, entre otros. Sus discípulos los ayudaban a desarrollar sus proyectos y absorbían sus conocimientos. Dentro del movimiento, teóricos como Boris Arvatov, Osip Brik, Nicolai Punin, Sergei Tretjakov o Boris Kushner realizaron un importante aporte para lograr las bases teóricas que lo dieron sustento.

Para dar a conocer el arte de izquierda se fundaron una serie de órganos de difusión entre los que se encontraban *LEF*, *Kinofot*, *Nueva LEF* o *Novyi LEF* y *Arquitectura contemporánea* o *Sovremennaja arkhitektura*. En estas publicaciones los contenidos siempre tenían una finalidad clara, se difundían los últimos pensamientos y nunca se publicaba información sin razón alguna. Pero, la más relevante fue la revista *Lef* del Frente de Izquierda de las Artes dirigida por Maiakovski. En 1923, se editó su primer número y en ella se agruparon los futuristas y los constructivistas intentando abandonar las posturas del individualismo para adherirse a la cultura revolucionaria. Estaba vinculada con las ideas que promovía Tatlin a favor de un arte de producción. La revista

se editó hasta 1925 y tras dos años de no publicarse reanudó en 1927 con el título de *Novy Lef* hasta fines de 1928.

### **3.3. Los manifiestos y la libertad de tendencias**

En la actualidad, los enunciados del Constructivismo Soviético pueden resultar para los diseñadores conocidos y sencillos. No obstante, en la década del 20 cuando se conocieron por primera vez fueron el resultado del pensamiento y trabajo de teóricos, artistas y diseñadores idóneos.

Mientras que Lenin estuvo en el poder existió libertad en el arte lo que generó un ambiente de debate y de gran creatividad. Pero, la coexistencia de grupos con diversas tendencias produjo disputas teóricas debido a que no todos estaban de acuerdo con determinados principios. Las discrepancias fueron subiendo de tono y el lugar donde se daban estos enfrentamientos era el Instituto de Artes y Oficios de Moscú, en el que muchos de ellos dictaban clases. Allí distintos representantes de la cultura abordaban con libertad cuestiones ideológicas relacionadas con el futuro del arte y su vínculo con la vida y la política. Estas posturas por más extremistas que fueran tenían algo en común intentaban generar un arte y un diseño al servicio del nuevo hombre.

Para los integrantes del *Lef* el compromiso con la revolución era muy importante y esta actitud se reflejaba en su labor. Poseían la convicción de que el arte no debía ser puro experimento sino que tenía que ser un fiel representante de los principios revolucionarios. Como señala De Micheli, M. (ob. cit., p. 344) citando a Maiakovski, V. (1920) quien sostiene que “No fuimos estetas, no producimos por amor de nosotros mismos. Aplicamos nuestros métodos de trabajo a la actividad artístico-propagandística exigida por la revolución.”. A fin de lograr esta difícil tarea, consideraban que era necesario mantenerse en el ámbito del arte moderno, ideando métodos originales y nuevos valores

expresivos. La mencionada premisa era contraria a lo que concebían los Suprematistas, quienes sostenían que el arte no debía estar al servicio de las organizaciones sociales. Para Malévich no existía una relación entre las cuestiones de la vida práctica y la sensibilidad plástica. Ambas se manejaban en diferentes esferas y él no aceptaba que los contenidos de la vida pudieran convertirse en temas del arte. La postura de Tatlin se endureció hacia 1920. Para ese entonces, sus colegas solicitaban abolir el arte burgués e instaban a los artistas a desarrollar una actividad que tuvieran relación con la vida como el diseño tipográfico, la publicidad y la arquitectura, entre otras. Pero no todos compartían esta visión, Naum Gabo y Antoine Pevsner a diferencia del grupo *Lef* no admitían la misma prioridad ante los problemas sociales y eran neutrales en política. Creían en el arte como una actividad estética y lo vinculaban con las estructuras que Tatlin consideraba inútiles. En 1920, Gabo redactó el *Manifiesto del Realismo*, produciéndose la división del grupo constructivista. En este documento, la idea central es la enunciación de que el arte no depende de la sociedad sino que tiene un valor absoluto que le es propio. Esta declaración es cercana al pensamiento de Malévich. No obstante contrario al Suprematismo, Gabo cree que el arte está vinculado a la vida misma, a una energía irracional de la que se nutre. Para él solo existe el presente porque el pasado ya ocurrió y el futuro aún no sucedió, por lo que ambos no son vida. A diferencia del grupo *Lef*, no apuntan a los sentimientos ni a los valores de la revolución.

Tatlin y sus seguidores respondieron a este manifiesto con una serie de declaraciones y documentos. En ese mismo año, publicaron el *Programa del grupo productivista* en el que plasmaron los pensamientos y posiciones políticas asumidas por el grupo. Tal como manifiesta De Micheli, M. (ob. cit., p.340) citando a Ródchenko, A. y Stepanova, B. (1920) declaraban “Abajo el arte. Viva la técnica. La religión es mentira. El arte es mentira (...). Viva el técnico constructivista. Abajo el arte que enmascara la impotencia de la humanidad. ¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!”. El Constructivismo y la Cultura Proletaria promovían una unión entre el arte proletario y la revolución de los

medios y procedimientos artísticos. El arte de producción surgió como consecuencia de la inquietud por parte de los artistas en los problemas de la época, el activismo político y el interés por la ciencia.

Por su parte, en 1923 el *Proletkult* publicó en la revista *Gorn* una tesis en la que sostiene que para la burguesía, el arte era un elemento de sometimiento de clases que debilita la mente de las masas, enseñándoles una ideología que era beneficiosa para los grupos dominantes. Era un producto para el mercado, un elemento decorativo representativo de un status social generado a partir de una destreza individualista que no poseía el objetivo de construir una nueva vida social. Los burgueses justificaban el arte por el arte. Por lo que, las piezas realizadas no tenían vínculo con la vida cotidiana, debido a que servían para ser contempladas o bien se producían con un fin ornamental. Mientras que, el arte para el *Proletkult* debía participar de la construcción socialista y ser parte fundamental de la vida diaria. Era un elemento que podía ser utilizado en la lucha de clases y no tendría que ser fruto de una habilidad individual sino que a través de la utilización de las maquinas se facilitaría la producción social. También, desechaban el principio del arte por el arte brindándole un fin social y refutaban la división burguesa de la existencia de las artes bajas y las artes elevadas.

El arte no debía emplazarse en los museos, sino que por el contrario debía hallarse en todas las partes: en las fábricas, en la vía pública, en los hogares, en el transporte, en los talleres. Tal como sostiene Ankist et al.: “El arte, en suma, debía ser reemplazado por el diseño, no un diseño para la élite, sino para la vida de las masas.” (ob. cit., p. 15).

### **3.4. Los contactos con Europa**

El Constructivismo Soviético a través de sus exponentes tomó contacto con algunas escuelas europeas como Bauhaus. Los acercamientos del movimiento con diferentes

representantes de la cultura europea fueron variados tales como la colaboración que prestó en 1922 en Berlín El Lissitzky en las investigaciones arquitectónicas de Mies van der Rohe y Van Doesburg o su publicación en 1924 del libro titulado *Los ismos del arte* en colaboración con Arp. Por su parte, Malevich contactó en 1926 a la Bauhaus de Dessau a fin de publicar en alemán dos ensayos de su autoría. Según lo expresado por Satué, E.:

Los contactos entre soviéticos y componentes de las vanguardias artísticas europeas contemporáneas, los frecuentes viajes, conferencias, exposiciones con que los pioneros de la nueva imagen gráfica soviética se afanaron en mostrarla al atónito público europeo, y la simpatía con que las clases artísticas progresistas acogieron los primeros años del nuevo orden social implantado en la URSS, son algunas de las causas que propiciaron el inmediato arraigo de estas tendencias renovadoras en un país como Alemania, particularmente sensible a todo movimiento formal adaptable a su nuevo ideal racionalista.

(ob. cit., p. 156)

En conclusión, en el Imperio Zarista la cultura estaba influenciada por el realismo del siglo XIX. Antes de la Revolución de Octubre, el ambiente artístico de Moscú tenía contacto con los hechos que sucedían en París. Los artistas no sólo admiraban las obras sino que también intentaban aplicarlas de un modo original. Por lo que, en Rusia surgieron paralelamente una serie de movimientos artísticos llamados Rayonismo, Futurismo ruso y Suprematismo, los que fueron los antecedentes del Constructivismo Soviético.

Para muchos de los integrantes de la cultura, la Revolución de 1917 fue el inicio de un futuro esperanzador. Los constructivistas no estaban de acuerdo con la existencia del arte por el arte sino que, entendían que el arte burgués debía sustituirse por el diseño

para lograr el bienestar en la vida de las masas. Por tal motivo, los artistas eran incitados a ejercer actividades socialmente útiles como el diseño tipográfico, la publicidad y la arquitectura, entre otras. Las marcas, los posters, los carteles, los avisos en revistas y periódicos y los envases eran utilizados para producir agitación y comunicar los intereses del Estado.

En el siguiente capítulo se describirán y explicarán los recursos gráficos empleados por este movimiento de vanguardia y su influencia en el campo del Diseño Gráfico.

## **Capítulo 4. Estilo de agitación**

En este capítulo se expondrá acerca del estilo gráfico desarrollado por el Constructivismo Soviético para provocar un clima de agitación. En los artistas de la época se observa la voluntad de no restringir el arte como un fin en sí mismo, para así abocarse a la comunicación visual, al diseño industrial y a las artes aplicadas al servicio del proletariado. Para el movimiento fue de suma importancia producir piezas que lograrán generar un efecto de gran impacto en las masas y que además, éstas fueran comprendidas por la sociedad. Se analizarán los recursos gráficos utilizados por los principales exponentes del movimiento y para una mejor apreciación se examinarán varias piezas. Algunos de los recursos a describir son la estructuración del espacio, la tipografía, el fotomontaje, la cromía, la importancia del cartel, la distribución del texto, la linealidad, el espacio mosaico, la sobreimpresión y la transparencia, entre otros.

Como apoyo bibliográfico para describir el pensamiento constructivista se recurrirá a Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989) y Valdés de León, G. A. (2012). Además, se complementará con los artículos escritos por Lissitzky, L. M. “Hechos tipográficos, por ejemplo” (1925) y por Klutssis, G. “Fotomontaje” (1924) y “Fotomontaje como una nueva forma de arte de agitación” (1931) incluidos en Leclanche-Boulé, C. (2003).

El objetivo del capítulo será enumerar los recursos gráficos desarrollados y utilizados por esta Vanguardia Artística a fin de comunicar su ideología y cómo estos fueron un aporte para el Diseño Gráfico.

### **4.1. La estructuración del espacio**

El Constructivismo Soviético diseñó un nuevo lenguaje visual que se opuso a las normas tradicionales de la estructuración de los espacios y de la tipografía, generando una ruptura con el sistema precedente.



Las estructuras espaciales clásicas deseaban imitar a la Naturaleza y para ello utilizaban una perspectiva lineal y cromática junto con un único punto de vista fijo. Según Leclanche-Boulé, C.:

El mayor problema para el pintor, en un sistema que hacía de la mimesis de las formas naturales el fundamento de su arte, era evidentemente el de la correcta representación de los cuerpos tridimensionales sobre un espacio plano de dos dimensiones.

(2003, p. 39).

A fines del siglo XIX y comienzos del XX, algunos los artistas dejaron de copiar la realidad y se preocuparon por cuestiones como la superficie, la línea, el color, la textura y el soporte tal como se observa en la pintura *El grito* (1893) de Edvard Munch. Sin embargo, hacia 1920 este proceso se acentuó en la Unión Soviética.

La escritura fonética se ha caracterizado por poseer una composición lineal. Durante la Edad Media, los manuscritos se realizaban utilizando composiciones que hoy en día resultarían recargadas. Con la invención de Gutenberg, sistema que utilizaba cubos de plomo alineados y yuxtapuestos se simplificó la composición de la página. El impresor logró mayor homogeneidad e intervino en la morfología de los caracteres, el diseño de la pieza, la justificación y la alineación del texto. De esta manera, las reglas de la escritura fonética y el método de impresión constituyeron a la uniformidad y la linealidad en las piezas.

La tipografía y la pintura han estado relacionadas a lo largo de la historia es por ello que a principios del siglo XX se iniciaron de manera simultánea los primeros cambios en ambos campos como consecuencia de los sucesos ocurridos en el ámbito político, social, científico y técnico. El nuevo espacio no estaba regulado por la homogeneidad, el orden,

la claridad y la estabilidad, sino que estaba regido por el movimiento, los contrastes, la discontinuidad y la simultaneidad.

Para los constructivistas la imagen no tenía la intención de representar el espacio vivido como lo hace la perspectiva geométrica y el texto no proponía un equivalente lineal de la palabra. Sino que, ambos buscaban consolidar el carácter bidimensional del soporte.

El eje de la pieza puede formarse a partir de caracteres tipográficos, figuras, grafismos arbitrarios o elementos plásticos. Una de las primeras disposiciones espaciales fue la distribución ortogonal muy aplicada en las cubiertas de los libros. Este corte afectó a la tipografía porque esta experimentación podía realizarse utilizando el sistema de imprenta tradicional. Un caso en el que no se emplea la alineación clásica y se le brinda un valor plástico al texto es la cubierta del libro de Maiakovski *El hombre* (ver figura 1 en Cuerpo C). En el ejemplar se lee el título de la obra en un eje horizontal y el nombre del poeta en un eje vertical, generándose una cruz. Para realizar esta composición, el diseñador aprovecha como apoyo a la letra O que es común a ambas palabras. Durante los años veinte, el esquema cruciforme fue utilizado con frecuencia en los textos de Maiakovski.

En 1927, para el álbum de arquitectura de los VJUTEMAS (ver figura 2 en Cuerpo C) El Lissitzky elaboró un sistema de coordenadas ortogonales divididas por una bisectriz que atraviesa el punto de intersección que se sitúa en la letra X. Una fotografía monocromática de la mano del artista se ubica detrás del título, reforzando esta distribución.

En algunos diseños, la tipografía se distribuye tomando como referencia la estructura de una letra o cifra presente en el título, como ocurrió en el boceto de la tapa de la obra que se realizó con motivo del Quinto aniversario del Teatro de Cámara Judío (ver figura 3 en Cuerpo C). En este caso, la ubicación del título se organiza tomando como referencia el número cinco.

En algunos diseños los ejes oblicuos están constituidos por flechas como el boceto realizado por El Lissitzky para una exposición colectiva en 1925 (ver figura 4 en Cuerpo C), en el que además se observa la forma en que él diagrama sus trabajos sobre papel milimetrado otorgándoles una estructura modular. En el afiche de Klutis llamado *Fotoeslongan-montaje Lenin* (ver figura 5 en Cuerpo C) la división geométrica tiene un rol narrativo. Las flechas inclinadas representan el recorrido de los proyectiles disparados contra Lenin por la oposición, los que son desviados de su objetivo por el eslogan: “desviad las armas contra vuestra burguesía”. La figura del líder revolucionario señala la mediatriz y la composición de agitación está encuadrada por elementos tipográficos situados en los ángulos opuestos a la diagonal. En *Golpea a los blancos con la cuña roja* (ver figura 6 en Cuerpo C), El Lissitzky divide el cartel en un plano blanco y un plano negro que no representa la línea del horizonte. Asimismo, Rodchenko utiliza este corte por el dinamismo que le otorga al texto o la imagen como se observa en las marcas realizadas para Dobrolet y la Sociedad Voluntaria para Ayuda al Desarrollo de la Aviación (ver figuras 7 y 8 en Cuerpo C).

Una variable de tipo oblicua es la forma en cruz de San Andrés. El Lissitzky utiliza esta composición en la tapa de la revista *Broom* (ver figuras 9 y 10 en Cuerpo C). Los bocetos conservados permiten observar los experimentos en los que duplica la tipografía en perspectiva isométrica, rotadas hacia abajo y hacia atrás intentando que las astas de la cruz se orienten de tal manera que se obtenga una lectura clara y reversible. El esquema se organiza a partir de la letra O común a ambos elementos textuales lo que le otorga dinamismo.

El corte circular no opera por sí solo en la división del espacio, casi siempre se lo vincula con otras divisiones que dinamizan la pieza. El círculo no posee dirección pero al escribir un texto o situar el campo figurativo sobre curvas o contracurvas se le confiere un papel orientativo. Rodchenko recurre con frecuencia a esta estructura como en el afiche *El*

*acorazado Potemkin* (ver figura 11 en Cuerpo C), en el que dos círculos que contienen ilustraciones realizadas a partir de fotografías en distintas direcciones dividen la superficie. También, realizó un cartel para las Ediciones del Estado de Leningrado (ver figura 12 en Cuerpo C), en el que ubica dos figuras geométricas que contrastan. En el interior del círculo se encuentra la fotografía de una mujer obrera gesticulando mientras que, el triángulo contiene tipografía que aumenta de tamaño a medida que se aleja de la figura. Mediante la distribución de los elementos logra recrear la acción del grito.

En algunas piezas constructivistas, esta forma geométrica es un elemento más de la composición como sucede en *Solo se es un hombre cuando se lleva reloj* (ver figura 13 en Cuerpo C) diseñado por Rodchenko para los almacenes GUM. En este cartel se asocian figuras trapezoidales o cuadrangulares con varios relojes de forma circular. La mirada del observador realiza un recorrido circular debido a la repetición. En otra publicidad para el mismo establecimiento (ver figura 14 en Cuerpo C) reparte en X a los personajes sujetando un salvavidas, lo que genera una estructura dinámica. A su vez, mediante esta distribución reproduce la primera letra del texto que es una X.

Cuando sirve de soporte a la tipografía, el círculo se convierte en una estructura activa porque al leerse la frase se rota el papel impreso o la mirada recorre la circunferencia como se observa en *El hombre de la cámara de cine* (ver figura 15 en Cuerpo C) de Vladimir y Gueorgui Stenberg. En este afiche el espacio se desarticula por la fragmentación del cuerpo de la mujer, la perspectiva extrema y la tipografía en círculo.

La división a partir de rectángulos afecta la profundidad y rompe con la coherencia de la escritura o imagen. La partición en sentido vertical es frecuente. Rodchenko la utiliza para la cubierta del libro *Materialización de lo fantástico* (ver figura 16 en Cuerpo C), en el que el fraccionamiento se ve potenciado por el reparto de los recortes de la fotografía en positivo y negativo.

Por último, al superponer dos o más figuras o letras se realizan procedimientos que contribuyen a generar varias lecturas como sucede en la tapa del libro *Izbran* (ver figura 17 en Cuerpo C), diseñado por Rodchenko, en el que el título de la obra y el nombre del autor están escritos uno sobre otro utilizando dos colores diferentes.

#### **4.2. El fotomontaje**

Uno de los máximos exponentes del fotomontaje del Constructivismo Soviético fue Klutssis, G. (1924) quien, en el documento incluido por Leclanche-Boulé, C. (ob. cit., p. 243), lo describe como: “La disposición combinatoria de fotografías que reemplaza la composición de la imagen mediante el dibujo.”. Para la Revolución las formas clásicas del arte como la pintura o el grabado no eran suficientes porque eran métodos anticuados. La fotografía no es una ilustración del hecho sino su fiel representación y en 1920, su característica documental generaba en el espectador una mayor impresión de la que se lograba utilizando una ilustración.

En esta década, el fotomontaje era un método nuevo y moderno vinculado a la industria, con buena aceptación por parte de las masas y un campo fértil para la experimentación. Fue considerado una técnica expresiva y eficaz para comunicar es por ello que el Estado lo empleó para la educación política y agitación del pueblo, a fin de lograr una respuesta inmediata. Para las masas las fotografías captan el hecho visual con un grado de verosimilitud imposible de lograr a través de un dibujo, lo que generaba en las personas un impacto emocional. Aunque emulan la realidad de una forma casi perfecta los constructivistas las utilizaban para realizar fotomontajes en los que a través de cuatro procedimientos consiguen la frontalización.

En primer término, la utilización de imágenes heterogéneas como las de artículos periodísticos, de carné o de recortes de catálogos logra que la pieza no posea un único

punto focal y que desaparezca el centro perceptivo. Las composiciones se vacían de profundidad porque no existe una perspectiva coherente ni una única iluminación entre las figuras. Al no poseer un único punto de vista fijo no conforman un espacio clásico y jerarquizado, lo que lleva al observador a realizar una exploración en forma de barrido como sucede en la tarjeta postal diseñada por Gustav Klutssis (ver figura 18 en Cuerpo C).

En segundo lugar, al siluetear la imagen y colocarla sobre un nuevo fondo se pierde la perspectiva como se observa en un fotomontaje de Klutssis (ver figura 18 en Cuerpo C). Para ilustrar un poema de Maiakovski utiliza la figura de Lenin recortada sobre un fondo blanco y no hace uso de ninguna línea o elemento que haga referencia a una estructura espacial.

Uno de los diseños más representativos del efecto de frontalidad es la cubierta realizada por Rodchenko para el libro *Pro eto* de Maiakovski (ver figura 19 en Cuerpo C). El primer plano de la mujer sumado a un fondo neutro genera un efecto de aplanamiento y el rectángulo blanco ubicado a la altura de los ojos resalta aún más la mirada del personaje.

En tercer término, se puede intervenir a la fotografía con una figura o ilustración como sucede en la tapa de la revista *Biznes* (ver figura 20 en Cuerpo C). En este diseño, Rodchenko coloca sobre la ciudad el dibujo plano de un par de anteojos que le resta perspectiva a la imagen y que de manera lúdica al mismo tiempo representa el número veintinueve que corresponde al año de publicación del ejemplar.

Por último, la inclusión de los caracteres alfabéticos o numéricos colocados en cualquier disposición ya sea lineal, horizontal, vertical, discontinua, circular u oblicua quiebran la profundidad. El cartel para la exposición rusa en 1929 en Suiza (ver figura 21 en Cuerpo C) que diseña El Lissitzky posiciona al hombre y la mujer de manera igualitaria a través de un retoque y para quitarle las cualidades de imitación a la fotografía coloca tipografía sobre la misma.

Los constructivistas emplearon el fotomontaje como una forma de representación realista para exaltar y enaltecer los logros soviéticos, tal como lo expresa Klutskis, G. (1931) incluido por Leclanche-Boulé, C. (ob. cit., p. 247):

...por primera vez la foto fue utilizada simultáneamente, como elemento de textura y de representación, y montada según el principio de las escalas múltiples, dando un vuelco a los cánones seculares de la representación en perspectiva y de las proporciones. (...) El uso del eslogan político, de la foto y del color han contribuido a definir el método del fotomontaje como nueva forma del arte de agitación.

Los diseñadores lo utilizaron para comunicar una idea y organizar entorno a ella la superficie, el color, la imagen, el eslogan, la línea y los signos gráficos. Por lo que, la ubicación y valor de la fotografía, la diferencia de escalas, la cromía seleccionada y los contrastes se ponían al servicio del proletariado y del campesinado. Fue empleado para ilustrar carteles políticos, publicidades, libros, revistas, periódicos, postales y exposiciones.

Entre las técnicas usadas se observa la superposición de imágenes (ver figura 53 en Cuerpo C), mostrar la acción simultánea (ver figura 18 en Cuerpo C), imágenes en perspectiva, la repetición de una figura para producir ritmo (ver figura 28 en Cuerpo C) y primeros planos extremos (ver figura 19 en Cuerpo C).

### **4.3. La tipografía**

El Constructivismo Soviético tomó a la tipografía como una forma plástica preocupándose por su ubicación en el espacio y su morfología. En las piezas elimina la perspectiva y rompe con la linealidad. Genera una lectura discontinua en los textos e imágenes que produce un quiebre de las costumbres del diseño y tipografía tradicional, las que están fundamentadas en la lógica de la continuidad.

Sin embargo, los diseñadores se enfrentaron a las limitaciones de la imprenta. Las técnicas de impresión no estaban preparadas para la organización espacial constructivista. Para infringir las reglas de linealidad, de homogeneidad y de conexión utilizan la litografía pues era la única técnica mediante la que podían romper las restricciones de la puesta en página tradicional.

Este movimiento no se complace sólo con la transcripción alfabética del enunciado, porque la escritura y la lengua son dos campos diferentes. Sobre esta postura El Lissitzky, L. M. sostiene que: “La forma plástica tipográfica debe llevar a cabo a través de los medios ópticos que le son propios lo que la voz y el gesto aportan a las ideas del orador.” (1925, p. 222). Por lo que, lo impreso debe reflejar las cadencias verbales, las entonaciones, las voces y las posturas del cuerpo, es decir, plasmar en las piezas gráficas los componentes gestuales del habla.

Los constructivistas consideran que los caracteres del alfabeto se podían descomponer en formas elementales para luego reorganizarse con el objetivo de producir una pieza gráfica. Para liberar a la tipografía de su carácter lineal en la página impresa realizaron distintas modificaciones espaciales.

Su disposición es variada puede ser vertical (ver figura 16 en Cuerpo C), horizontal (ver figura 11 en Cuerpo C), oblicua (ver figura 45 en Cuerpo C) y circular (ver figura 15 en Cuerpo C). También, es usual la yuxtaposición de caracteres de cuerpos y valores diferentes (ver figura 17 en Cuerpo C) y el quiebre de la linealidad del texto (ver figura 22 en Cuerpo C).

Otra intervención es la descomposición de palabras en sílabas o letras como se observa *Oktiabr v kube* (ver figura 23 en Cuerpo C). En este folleto el diseñador decide cortar la primera palabra en dos partes desiguales, una debajo de la otra y ambas alineadas a la derecha. Esta modificación redistribuye el reparto de blancos generando tensión y quebrando de esta manera la neutralidad de la página.



En sus piezas utilizan tipografía *sans serif* que se adapta mejor que cualquier otra a los contrastes de tono y de cuerpo (ver figura 22 en Cuerpo C). Además, solían emplear caracteres en cuerpos grandes que ocupaban toda la página.

#### **4.4. La cromía**

La Revolución y los bolcheviques eran representados mediante el rojo y el negro, que tenían gran presencia en la paleta cromática de las piezas. Tal como lo expresa Valdés de León, G. A. esta característica fue producto de que “Las limitaciones económicas imperantes y los precarios sistemas de impresión exigían (...) colores planos, muchas veces a dos tintas – negro y rojo, características formales derivadas de restricciones prácticas que identificaran al diseño gráfico soviético de los años XX.” (ob. cit., p. 279). En menor medida o acompañándolos fueron empleados el amarillo, el azul y el verde.

A partir de la distribución de los colores este movimiento genera ritmos en las composiciones. En la mayoría de las piezas la cromía que utilizan es vibrante y llamativa. En algunos de sus diseños al aplicar tintas planas y contrastantes usan espacios en blanco para facilitar la lectura.

Por su parte, Rodchenko siente predilección por los complementarios como se observa en el proyecto de cartel para las Ediciones del Estado de Leningrado (ver figura 12 en Cuerpo C), la cubierta del libro de *Maiakovski sonrío, Maiakovski ríe, Maiakovski se burla* (ver figura 24 en Cuerpo C) y la publicidad para los chupetes Rézinotrest (ver figura 51 en Cuerpo C), en los que utiliza el contraste entre verde y rojo.

#### **4.5. Los contrastes**

El lenguaje visual constructivista emplea los contrastes a fin de lograr que sus piezas representen a la vida moderna. Convencidos de la fuerza expresiva que contrastes generan los utilizan en las líneas, los valores, las superficies, las escalas, los colores y en otros elementos de sus piezas.

En el fotomontaje emplean distintas escalas entre las figuras. La variación de tamaño entre las imágenes sin respetar proporciones clásicas sirvió para que la fotografía no fuera una mera copia de la realidad, otorgándole a las piezas un sentido expresivo tal como sucede en (ver figura 21 en Cuerpo C). Además, hacen uso de un máximo contraste como se observa en *Pro eto* (ver figura 19 en Cuerpo C).

En cuanto a la tipografía, realizan marcadas variaciones en los cuerpos y colocan caracteres de caja alta y baja. A partir de disposiciones espaciales opuestas, verticales, horizontales y diagonales generan un contraste que hace que el lector tenga una función activa ya que debe encontrarle un sentido al texto. También, varían el tono combinando caracteres de tipo regular, negrita y delgada. En algunos casos, utilizan caracteres de distintas familias tipográficas como sucede en la cubierta del libro *Los ismos del arte* (ver figura 22 en Cuerpo C) en el que aparecen tipos *sans serif* y bloques serif.

Los dos siguientes contrastes le brindan expresividad a la composición al relacionarse con otros. El contraste de valor puede observarse en el fotomontaje ya que no existe una luz unificada entre las imágenes, lo que genera una distribución sin coherencia entre los claros y las sombras. En *Pro eto* (ver figura 19 en Cuerpo C) Rodchenko incorpora en la portada un retrato muy contrastado en el que suprime los valores intermedios para destacar los blancos y uniformar la densidad de los negros. De esta forma, consigue un máximo contraste que aumenta la expresividad de la pieza y la expresión de la figura. A su vez, en otro libro elaborado por el mismo diseñador, *Sífilis* (ver figura 26 en Cuerpo C) utiliza un negativo subexpuesto en el que por la alteración de los valores consigue aumentar la cantidad de negro. A través de esta imagen quiso recrear un ambiente

extraño vinculado a la temática de la obra. Según Rodchenko (s.f.) citado por Leclanche-Boulé, C. “Un negativo en lugar de un positivo engendra sensaciones completamente nuevas.” (ob. cit., p. 157), es decir que, mediante la fotografía también se puede concebir instantes que no existen. El contraste de color se aprecia en los caracteres y las formas gráficas como sucede en el título de la revista *Lef* (ver figura 27 en Cuerpo C) el que está dividido en dos zonas diferenciadas.

También, realizan contrastes entre las formas como en el cartel revolucionario *Golpea a los blancos con la cuña roja* (ver figura 6 en Cuerpo C), en el que El Lissitzky utiliza el círculo y el triángulo, representando el primero al Ejército Blanco y el segundo al Ejército Rojo. Por este mismo motivo, se explica el interés del diseñador en determinados caracteres cirílicos Я, Ф, Р y В y en los caracteres latinos B, P y R, en los que se contraponen elementos verticales u oblicuos a elementos circulares. A veces, los constructivistas utilizan el círculo para efectuar ajustes en las composiciones ortogonales debido a que ayudan a concentrar la tensión en la pieza. Por último, un recurso adicional fue la incorporación de superficies planas junto con fotografías silueteadas (ver figura 18 en Cuerpo C) o la intervención de las fotografías con tramas (ver figura 28 en Cuerpo C).

#### **4.6. Los emblemas**

Luego de la Revolución, los artistas fueron convocados para el diseño de los emblemas estatales. En enero de 1918, Lenin llamó a un concurso que dio lugar a un intenso trabajo para la creación de un sello estatal. En abril del mismo año, fue seleccionado el correspondiente al Ejército Rojo y en junio el de la República de Rusia, que después se convirtió en el emblema de toda la nación.

De esta forma, surgieron dos importantes símbolos soviéticos: la estrella de cinco puntas (ver figura 29 en Cuerpo C) y el martillo cruzado con la hoz (ver figura 30 en Cuerpo C).

El primero era el emblema del Ejército Rojo y tal como señalan Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. representa “la unión entre los trabajadores de los cinco continentes: ‘es la estrella de la felicidad de todos los pobres’.” (1989, p. 90). Mientras que, el segundo representaba a través de las herramientas de trabajo del herrero y del segador la cohesión entre los obreros y el campesinado. Estas figuras fueron incorporadas en las marcas de numerosas organizaciones e instituciones.

#### **4.7. La importancia del cartel**

Durante los años 20, el gobierno se interesó en la publicidad a través de la que generaba agitación a favor del poder soviético. Los carteles reflejaban todos los sucesos importantes que acontecían en el ámbito político, económico y social. Los artistas querían ampliar las fronteras artísticas llevando al arte a la creación de objetos útiles. Por lo que, los constructivistas elaboraron sus piezas basándose en principios de funcionalidad, teniendo en cuenta la expresividad, haciendo hincapié en la estructura y eliminando todo tipo de elemento decorativo.

A su vez, mediante sus grandes conglomerados industriales el Estado le disputaba a las empresas privadas el mercado. Los productos estatales eran publicitados por organismos centralizados que se encargaban de realizar distintas campañas a fin de habituar y familiarizar a los consumidores con los nuevos nombres, como así también, estimulando la confianza pública y su aceptación. Maiakovski (1923) citado por Ankist et al. (ob.cit., p. 23), sostiene que:

Conocemos el maravilloso poder de agitación. La burguesía conoce el poder de la publicidad. La publicidad es agitación industrial, comercial. Ningún negocio, ni siquiera el más seguro y fiable, puede mantenerse sin publicidad. La publicidad es el arma surgida de la competencia. No podemos dejar esa arma, esa agitación en favor del

comercio, en manos de los Nepmen, en manos de los burgueses extranjeros que comercian aquí. Todo, en la URSS debe funcionar para bien del proletariado. ¡Prestemos alguna atención a la publicidad!

Un gran productor de publicidad fue la Unión de Empresas Industriales para el Procesamiento de Productos Agrícolas, conocida como Mosselprom (ver figura 32 en Cuerpo C). Para los numerosos productos elaborados por esta empresa, los diseñadores elaboraron marcas, carteles, prospectos, envases y rótulos, entre otras piezas. Inclusive, el frente de sus oficinas centrales en Moscú fue intervenido con tipografía por Rodchenko.

En 1924, Mosselprom fabricó una nueva marca de cigarrillos llamados Klad (ver figura 33 en Cuerpo C), que en idioma ruso significa tesoro. Para insertarlos en el mercado realizó una campaña publicitaria que resultó atractiva porque anunciaba que en los paquetes se incluían números para una lotería organizada entre la empresa y la Comisión Gubernamental para la Mejora de la Vida de los Niños. Los tres premios que se sorteaban eran un caballo, una vaca y un tractor, considerados tesoros en aquel entonces. Además, las ganancias obtenidas tenían un fin social ya que se enviaban a los niños huérfanos. Los tres afiches contienen ilustraciones de Maiakovski que vinculan de manera clara al producto con el premio, observándose a la vaca y el caballo saliendo de la caja con un cigarrillo encendido y a un orgulloso campesino fumando en un tractor. Asimismo, el texto refuerza lo que la imagen comunica.

En ese mismo año, Mosselprom elaboró unos caramelos baratos llamados Estrella Roja (ver figura 34 en Cuerpo C). Los envoltorios diseñados por Maiakovski reflejaban el clima de la época y estaban numerados. En las distintas piezas a través de imágenes y textos se comunicaba al pueblo de las ideas políticas revolucionarias. Al unir los envases se formaba una narración completa que hacía referencia a las grandes victorias del Ejército Rojo sobre los Blancos, durante la Guerra Civil.

También en este período, el Estado se esforzó por educar al pueblo que en su gran mayoría era analfabeto. Para erradicar este flagelo, les brindó a los campesinos y obreros acceso a los libros. En 1919, fundó la editorial estatal GIZ (ver figura 35 en Cuerpo C) que luego tomó el nombre de Gosizdat. En el diseño de su marca se observa el nombre de la empresa y cuatro figuras. En primer lugar, se evidencia la influencia política por la presencia de la hoz, que encarna el campesinado y el martillo, que personifica a los obreros. En segundo, el libro aparece no sólo como producto de la editorial sino también como fuente del conocimiento y la luz. Por último, el rulemán representa la presencia de la máquina en la producción industrial de libros.

La campaña publicitaria de GIZ abarcó el mercado del libro y también se transformó en propaganda política. Los artistas del grupo LEF elaboraron un programa de diseño integral que abarcaba el almacenaje, la exhibición y la venta de los textos. Algunos de los proyectos realizados fueron rótulos estándar para los puntos de venta, sistemas de estantes móviles para las vidrieras de las librerías, cofias para los vendedores y quioscos móviles para la venta en la vía pública, entre otros. Para estas piezas, Aleksandr Rodchenko y Anton Lavinsky utilizaron un código cromático basado en tres colores rojo, negro y amarillo (ver figuras 36 y 37 en Cuerpo C).

El Estado consideraba que era fundamental reforzar el sistema político y generar en la población una nueva conciencia social. Para lograr este fin utilizó la propaganda y la publicidad. La primera fue empleada como un medio para instruir al pueblo en los conocimientos básicos del régimen. Mientras que por su parte las empresas estatales utilizaban toda ocasión para incluir temas políticos ya sea en la elección del nombre de la marca de un producto, en las imágenes de los envases y hasta incluso en la publicidad.

Los constructivistas incluían en las diferentes piezas emblemas del Estado (ver figuras 38, 39 y 40 en Cuerpo C), figuras de los dirigentes del partido, retratos de los estadistas (ver figura 41 en Cuerpo C) o distintos sucesos políticos como congresos del Partido o

aniversarios de la Revolución, entre otros. Los carteles se diseñaban respetando un esquema de composición claro y sencillo para comunicar los principios soviéticos a una sociedad que era en su mayoría iletrada.

Una frase que resume el pensamiento del periodo es la expresada por Rodchenko, A. (s.f.) citado por Ankist et al. (ob. cit., p. 76): "Nuestra época es la época de la industria". De esta manera, el diseño se vio influenciado por el tema de la industrialización. La revolución ansiaba alcanzar un país desarrollado en corto plazo en un territorio que se encontraba asolado por la Guerra Civil, el hambre y cuya economía estaba basada en la explotación agrícola, utilizándose medios de transportes elementales como el caballo y la carreta. Para retratar un país que comenzaba a desarrollarse y que anhelaba avanzar hacia un futuro promisorio utilizaron con frecuencia en marcas, publicaciones editoriales, envases y posters imágenes que habían sido empleadas durante el Futurismo tales como fábricas, ruedas de engranaje, automóviles, aviones o trenes en movimiento, grúas, chimeneas humeantes y gente trabajando.

En los años veinte hubo un importante crecimiento en el campo de la publicidad, la que se integró a la lucha política y social transformándose en agitada y agitadora. Los diseñadores se concentraron en su tarea y así lograron elaborar un lenguaje visual de gran impacto. En esta etapa de búsqueda y descubrimiento se emplearon diversos caracteres modernos, descartándose los utilizados antes de la Revolución. Entre los recursos aplicados se observa el uso de la morfología misma del tipo para representar los elementos de una imagen (ver figuras 42, 43 y 44 en Cuerpo C).

Los carteles llevan eslóganes, se dirigen a los consumidores a través de un tono imperativo y emplean signos de exclamación (ver figuras 14 y 45 en Cuerpo C). Pero la Revolución no sólo está presente en el texto sino que también forma parte del lenguaje visual. En las piezas, las composiciones son dinámicas, diagonales y con marcados acentos gráficos. Una figura que se reitera es la del agitador. Su expresión es singular e

inconfundible, aparece gesticulando y con una postura activa e incitadora (ver figura 46 en Cuerpo C).

En la publicidad no siempre existe correspondencia entre la imagen y el producto anunciado (ver figura 44 en Cuerpo C). En cajas de fósforos, envoltorios golosinas o posters se observan antenas y válvulas de radio, fraguas, locomotoras, vapores o fábricas (ver figuras 47 y 48 en Cuerpo C). Estas imágenes típicas de la época fueron empleadas como símbolos de contemporaneidad, del progreso y de comunicación de la nueva ideología.

Los personajes más utilizados son el obrero, el campesino, el soldado perteneciente al Ejército Rojo, el intelectual y el ateo. Su presencia en los anuncios soviéticos servía para afianzar nuevos vínculos entre las distintas clases que componían a la reciente sociedad, es decir, su aparición era el resultado de una cuestión ideológica. Un caso representativo de ello son los afiches de las editoriales en los que se incluían campesinos u obreros leyendo, con el objetivo político de lograr la educación de una población analfabeta.

Sin embargo, no todas las compañías apelaban a posters individuales para promocionarse sino que era una modalidad habitual realizar anuncios mixtos (ver figura 50 en Cuerpo C). Estas piezas contenían numerosas y diversas publicidades de comerciantes privados, empresas estatales e incluso eslóganes políticos. En la mayoría de estos carteles, se repetía un esquema visual en el que se distribuía el material publicitario entorno a un eje principal y se ubicaba una imagen de gran tamaño vinculada con un aviso estatal.

En conclusión, el Constructivismo Soviético rechazó los contenidos, las formas y los métodos del arte tradicional. El estilo visual que desarrolló se regía por los contrastes, la simultaneidad, el dinamismo y la discontinuidad.



Para la estructuración del espacio emplearon ejes ortogonales, oblicuos o en cruz de San Andrés. También, a fin de dinamizar los diseños usaron cortes circulares mientras que, para afectar la profundidad de la imagen o quebrar la coherencia del texto recurrieron a particiones rectangulares en sentido vertical.

En las piezas utilizaron el fotomontaje porque generaba en el público un fuerte impacto emocional. Esta técnica tuvo buena aceptación por parte del movimiento porque era moderna y estaba relacionada con la industria. El fotomontaje sirvió para enaltecer y exaltar los logros soviéticos. Con el objetivo de frontalizarlos realizaron cuatro procedimientos: la inclusión en un mismo cartel de diversas imágenes que no compartían una iluminación o un único punto focal, el recorte de una figura sobre un nuevo fondo, la intervención de la foto con una figura o ilustración y la ubicación de caracteres alfabéticos o numéricos sobre la imagen.

Los constructivistas consideraban que la tipografía debía reflejar los componentes gestuales del habla. En la mayoría de sus diseños utilizaban caracteres de palo seco y para producir contrastes realizaban variaciones de tono y cuerpo. El uso de la litografía les permitió quebrar la linealidad y homogeneidad de los textos.

La cromía que empleaban era vibrante y llamativa. En la paleta cromática predominan el rojo y el negro, los que representaban a los bolcheviques y a la Revolución. En menor medida, se observa el uso de color amarillo, azul y verde. Con el objetivo de que sus piezas representen la vida moderna emplearon diversos contrastes en las tipografías, las escalas, los valores y los colores. A su vez, los emblemas estatales influenciaron el diseño de numerosas piezas tales como marcas, afiches, envases, entre otras.

El poder soviético comprendió que la publicidad era un arma con la que se podía generar agitación. Los carteles se integraron a la lucha revolucionaria comunicando los acontecimientos más importantes que sucedían en el orden político, económico y social. Las composiciones de estas piezas eran dinámicas, en diagonal y con marcados acentos

gráficos. Algunas de las figuras que se utilizaron con frecuencia en la publicidad son fábricas, grúas, chimeneas humeantes, ruedas de engranaje, automóviles, aviones o trenes en movimiento y gente trabajando. Otros personajes muy utilizados eran el agitador, el obrero, el soldado del Ejército Rojo, el campesino, el ateo y el intelectual.

En el siguiente capítulo se analizará la importancia que tuvo el Diseño Gráfico en el Constructivismo Soviético y se investigará acerca de su posterior impacto en la disciplina.

## **Capítulo 5. Trascendencia del Constructivismo Soviético en el Diseño**

El Constructivismo Soviético es un movimiento de vanguardia que, a pesar de su corta historia, realizó grandes innovaciones estéticas y formales que generalmente no son valoradas por la historia del Diseño gráfico.

En el presente capítulo se explicará la importancia que tuvo el Diseño gráfico para el movimiento de vanguardia con el apoyo bibliográfico de Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989) y Valdés de León, G. A. (2012). Además, se analizará dentro del campo de la enseñanza cuáles fueron las influencias del movimiento, en particular sobre Bauhaus, utilizando la bibliografía de González García, A., Calvo Serraler, F. y Marchán Fiz, S. (1999), Meggs, P. B. y Purvis, A. W. (2009) y Valdés de León, G. A. (ob. cit.). Además, se intentará responder preguntas tales como ¿Por qué se le da importancia a una escuela apolítica como Bauhaus y no al Constructivismo Soviético?.

El objetivo del capítulo será investigar acerca de las influencias del Constructivismo Soviético y destacar la importancia que tuvo dentro del Diseño Gráfico y su enseñanza.

### **5.1. El Diseño Gráfico como arma**

Por todo lo expresado hasta el presente capítulo, el Constructivismo Soviético refleja el contexto político y cultural de la Revolución de Octubre. Las personas que integraron este hecho histórico no tenían noción de que se enfrentaban a un difícil proyecto: formar una nueva sociedad sin división de clases en un país con gran número de analfabetos y campesinos, en el que se iniciaba la Revolución Industrial.

A fin de concretar su objetivo, los revolucionarios produjeron una gran movilización de fuerzas en la que participaron intelectuales y artistas. A pesar de la guerra civil, el aislamiento internacional, las presiones ejercidas por las potencias extranjeras y la

escasez de alimentos y de productos básicos, las vanguardias artística y política lograron acceder al poder del Estado. Uno de los recursos utilizados por el gobierno soviético para solucionar los distintos problemas que se presentaban en la sociedad fue el Diseño. En el campo del Diseño Gráfico, los constructivistas consiguieron comunicar sus ideas, tal como lo expresan Ankist et al.:

Entre todos los campos que trabajaron, fue en el diseño gráfico y en la arquitectura donde los constructivistas pudieron dar cuerpo más plenamente a sus ideas. La impresión fue el primer ámbito de la producción donde el Constructivismo se convirtió en un hecho de la vida real...

(ob. cit., p. 22).

De esta forma, este movimiento de vanguardia colocó al Diseño Gráfico al servicio del proletariado, convirtiéndolo en un elemento de agitación y transformación de las masas

### **5.1.1. Experimentos del Constructivismo en la Comunicación Visual**

En el campo de la comunicación visual existen dos eventos que por su particularidad experimental deben ser señalados: las “ventanas” ROSTA y la agencia el Constructor-Publicitario o *Reklam-Konstruktor*

Durante la Guerra Civil, en otoño de 1919 la agencia telegráfica rusa ROSTA comenzó a colocar afiches denominados “ventanas” ROSTA en los escaparates o vidrieras de los negocios que estaban vacíos como consecuencia del desabastecimiento. Los carteles contenían información política y buscaban conservar la imagen del Estado y comunicar a las masas los avances en el frente de batalla. Este hecho fue un suceso importante y la gente se amontonaba para enterarse de las novedades.

La información de la ROSTA se entregaba a un grupo de diseñadores dirigidos por Maiakovski que se encargaban de redactar textos con un lenguaje coloquial y asociarlos a imágenes satíricas. Según lo expresado por Ankist et al.:

Desde la primera 'ventana' en que participó Maiakovski las exhibiciones de ROSTA se estructuraron alrededor de un texto de orientación claramente agitatoria. Maiakovski leía cada día los periódicos, decidía los temas, buscaba la información necesaria y la convertía en texto. Se produjeron en total unos mil seiscientos posters de esa clase, más de quinientos de los cuales fueron realizados por Maiakovski, por sí solo, como poeta y dibujante.

(ob. cit., p. 25).

Los afiches eran elaborados a mano, impresos a través de plantillas artesanales y distribuidos por distintas ciudades. De esta manera, las últimas noticias militares eran divulgadas con gran velocidad. Maiakovski diseñó la composición de las ventanas en las que se observaban imágenes de igual tamaño y debajo de las mismas un texto agitador. La unión de ambos elementos relataba una historia.

Luego, cuando Lenin implementó la Nueva Política Económica (NEP) aumentó el pedido de envases, posters y avisos para los productos elaborados por las empresas estatales. Esta demanda tuvo como meta disputarle el mercado a las empresas privadas. Fue así como Maiakovski y Rodchenko decidieron formar el Constructor-Publicitario o *Reklam-Konstruktor*, una agencia de publicidad destinada a dar una solución a la problemática del Estado soviético.

Por un lado, Maiakovski se ocupaba de la redacción mientras que, por otro Rodchenko diseñaba el lenguaje visual más apropiado y conveniente utilizando recursos gráficos nuevos para la época. El ritmo de trabajo del Constructor Publicitario era intenso. Todos los días elaboraban un anuncio diferente. Durante la mañana, Maiakovski recibía el

pedido y lo redactaba. Por la tarde, en base a lo realizado, Rodchenko diseñaba un boceto de la gráfica. Por último, a la mañana siguiente se entregaba al cliente el poster finalizado. Este sistema de trabajo se repetía rutinariamente. A su vez, diseñaron todo tipo de piezas como marcas, avisos en revistas y periódicos, letreros luminosos, diversos rótulos, envases y posters para infinidad de productos tales como chupetes, cigarrillos, caramelos y almacenes estatales, entre otros.

En cuanto a la composición de los textos Maiakovski era muy riguroso. Por su gran maestría en la poesía de agitación tenía gran facilidad para escribir las frases de los anuncios. Tal fue la aceptación de los mismos que los moscovitas conocían los eslóganes de memoria.

Algunas de las piezas elaboradas por Rodchenko contenían como único elemento la tipografía. Las oraciones se dividían según su ritmo de lectura, entonación o significado. A cada una de estas partes se le otorgaba, de acuerdo al contenido, un cuerpo, tipo y color diferente. Él priorizaba la legibilidad sobre las formas decorativas empleando caracteres de palo seco. En otras ocasiones utilizaba signos de exclamación, flechas u otras misceláneas para crear dinamismo en la lectura o atraer al observador. También, usaba recursos gráficos novedosos para la época tales como la organización geométrica del plano y el fotomontaje.

El estilo empleado por la agencia era agitador, organizado y enérgico. Por lo que, sus diseños representaban sus pretensiones y las de su tiempo. En la agencia nada se dejaba al azar. Los anuncios eran elaborados por dos de los máximos representantes del arte productivista que deseaban plasmar sus pensamientos al mundo material. Como sostienen Ankist et al.: “Su publicidad es la encarnación más sobresaliente del principio productivista, principio que surgió, quizás, el logro central de la aspiración post-revolucionaria de democratizar y popularizar el arte.” (ob. cit., p. 26).

De esta manera, el Diseño Gráfico soviético participaba en un proceso de producción destinado a un público masivo, de acuerdo con los principios y las convicciones Constructivistas. Además, a través de esta agencia buscaron controlar la publicidad, herramienta de agitación, impidiendo que quedara en manos de los Nepmen.

Los constructivistas elaboraron un estilo visual e idearon métodos pedagógicos eficientes que luego influenciaron otras escuelas de Diseño. Según lo mencionado por Valdés de León, G. A.:

La necesidad de implementar recursos pedagógicos eficaces (...) llevó a estos pioneros a inventar y desarrollar nuevos fundamentos metodológicos innovadores para la enseñanza del arte y del diseño, alguno de los cuales, aunque en otro contexto, y adecuadamente despolitizados fueron formalizados en Bauhaus años después, donde volveremos a encontrar al ubicuo Kandinsky.

(ob. cit., p. 276).

## **5.2. Bauhaus**

Cuando una realidad es de difícil comprensión se elabora una fábula a fin de hacerla más clara y entendible. La historia de Bauhaus es compleja por lo que puede dividirse en dos: la real, plausible de ser contextualizada; y la del mito, desarrollada por los intereses personales de Walter Gropius y sus simpatizantes. A pesar de ello, existen numerosas escuelas de diseño que están influenciadas por esta institución utilizándola como modelo en el momento de dictar clases, realizar proyectos o elaborar programas de contenido.

El Diseño Gráfico surgió en la Argentina como una actividad social que en un período de su crecimiento logró un estatus de profesionalización para luego, durante la década del

80 alcanzar un nivel universitario. Sin un sustento académico propio, la nueva carrera se basó en el arquetipo de Bauhaus, tal como sostiene Valdés de León, G. A.:

... va a presentar la necesidad de instruir un mito fundador que legitime su estatus universitario. En un país tecnodependiente como la Argentina (...) así como en su momento el incipiente Ejército Nacional importó el modelo militar prusiano para la formación de sus cuadros (...) los 'padres fundadores' de la carrera de Diseño gráfico en aquella universidad importaron el modelo Bauhaus, paradigma del racionalismo y del Movimiento Moderno, ya hegemónico en la Facultad de Arquitectura: si no hubiera existido Bauhaus, se la habría inventado – y mucho de eso ocurrió...

(ob. cit., p. 284).

Por lo que el modelo que se enseña hoy en varias de las escuelas de diseño no guarda relación con la institución histórica sino que se corresponde con la fábula que reside en el imaginario colectivo y académico.

Bauhaus se fundó en 1919 en la República Weimar, y fue considerada equivocadamente como la propuesta más pretenciosa de la vanguardia artística y el representante del movimiento constructivista.

En Bauhaus se distinguen cuatro etapas. En su primer periodo, dirigida por Walter Gropius, estuvo influenciada por el misticismo de Johannes Itten. Luego, la Escuela aún bajo la administración de Gropius absorbió el estilo del Constructivismo Soviético y del Neoplasticismo de Theo Van Doesburg. Más tarde, bajo la dirección de Herbert Meyer atravesó un momento prolífero hasta que debido a un conflicto interno se lo expulsó. Por último, Ludwig Mies van der Rohe quedó a cargo de una institución intolerante e inflexible que culminó con el cierre de la misma.

Cabe destacar que con posterioridad se abrió una Bauhaus privada en Berlín, la cual a pesar de tener el mismo nombre no poseía ningún vínculo con las anteriores. A lo largo



de las diferentes etapas que atravesó se impregnó de diferentes corrientes tal como lo señala González García et al.:

Desde luego, ni en sus orígenes, ni en su desarrollo ulterior la Bauhaus personificó a la vanguardia artística. (...) Cogió el tren constructivista en plena marcha y a hurtadillas, bajo la influencia nunca reconocida del Neoplasticismo Holandés vía Th. van Doesburg y del bullicio del Congreso de Düsseldorf (1922). Llegó con más retraso a la tesis del productivismo ruso, cuando éste ya fenecía y, en todo caso, después de la famosa exposición en Berlín a finales del 22. Eso sí, Bauhaus tuvo la nada despreciable habilidad de presentarse como un frente, por lo menos físico, más homogéneo que los demás movimientos y disponer de una infraestructura.

(ob. cit., p. 353).

Para abordar la temática de los mitos en torno a la escuela se tomarán como referencia bibliográfica a González García, A., Calvo Serraler, F. y Marchán Fiz, S. (ob. cit.), Meggs, P. B. y Purvis, A. W. (ob. cit.), y Valdés de León, G. A. (ob. cit.).

### **5.2.1. Mito 1: Bauhaus y la relación con el Diseño Gráfico**

En sus inicios Bauhaus contó con una sencilla imprenta en la se realizaban casi exclusivamente grabados como la Catedral de Lyonel Feininger, que figuraba en la portada del Manifiesto de la Escuela. Las primeras prácticas morfológicas en torno a la tipografía se llevaron a cabo con Josef Albers como ayudante de Lazlo Moholy-Nagy.

En el año 1923 debido a la primera exposición de la Escuela el Taller comenzó a tener mayor actividad elaborando carteles, mapas, catálogos y postales. Luego, esta actividad se incrementó aún más cuando la Casa de la Moneda le solicitó el diseño nuevos billetes a causa del proceso hiperinflacionario que vivía Alemania, tarea ejecutada por el aprendiz

Herbert Bayer. Otro trabajo que se le encomendó fue el diseño de la tarjeta de invitación para el ágape de despedida cuando la Escuela fue cerrada en Weimar.

Al mudarse a Dessau con la conducción de Bayer, quien fue ascendido a joven maestro, y bajo la influencia de Moholy-Nagy la imprenta incrementó su producción. En el Taller se realizaron folletos, libros, avisos y trabajos de identidad visual.

Durante este período, esta escuela desarrolló su estilo visual basado en el movimiento constructivista y De Stijl, apreciándose reiterativamente la utilización de gruesos filetes, caracteres de palo seco y composiciones que quiebran la simetría especular mediante el uso de líneas oblicuas o verticales.

En 1925, Bayer, a partir de la idea de Gustav Nagel, diseñó un alfabeto denominado Universal, en el que suprime las letras mayúsculas por juzgar que su morfología era incompatible con las minúsculas y considerarlas innecesarias. Anheló la creación de una tipografía de trascendencia mundial por lo que disminuyó al máximo la diferenciación entre los caracteres y suprimió cualquier evocación a la caligrafía. El aporte resultó experimental y su lectura era compleja. En este mismo período, en 1926 Josef Albers diseñó un alfabeto tipo plantilla elaborado con cuadrado, cuartos de círculo iguales al lado del cuadrado y triángulos. Esta tipografía fue ideada para ser utilizada en carteles y publicidades porque se pensaba que la ausencia de uniones entre los palos sería reconstruida de manera visual por el observador al alejarse. Pero el resultado no fue satisfactorio debido a que la repetición de estas formas geométricas no podía reemplazar al signo alfabético sumamente incorporado en la tradición perceptiva.

En 1928, cuando Hannes Meyer asume como nuevo director de la Escuela, el Taller ya había editado la colección *Bauhaus Bucher*, numerosos carteles, catálogos, revistas, folletos y etiquetas, entre otros.

Pero los mencionados trabajos no son suficientes para decir de forma concluyente que lo que se estaba elaborando en Bauhaus era Diseño Gráfico. La mencionada disciplina tiene como objetivo producir un acto de comunicación. La Comunicación visual según Valdés de León, G. A. (ob. cit.) es:

... un complejo fenómeno intersubjetivo que se despliega en un espacio social atravesado por conflictos de clases, que realizan mediante un sofisticado sistema de signos y códigos de significación y de combinación (...) que posibilita, aunque de manera imperfecta, el intercambio simbólico entre los hombres en sociedad.

(ob. cit., p. 289).

En los documentos teóricos elaborados por sus maestros no hay alusión alguna al aspecto comunicacional, a la psicología de las masas o a la cuestión del Lenguaje. A pesar de su desatención, cabe señalar que durante esta época se produjeron numerosos estudios sobre estas temáticas. No obstante su extensa producción gráfica, en la Bauhaus todo se somete a términos de forma ya que la problemática de la comunicación no era una inquietud de los maestros.

### **5.2.2. Mito 2: El racionalismo y la inquietud por demandas sociales**

Desde sus comienzos, la Escuela se encontró ligada a un medievalismo, utopismo y misticismo. Esto se observa desde el nombre seleccionado por Gropius que hace referencia a la construcción, a la tarea de cosechar y a una congregación de los constructores de la Edad Media, agrupación a partir de la que se iniciaría la masonería.

También, esta influencia se manifestó en la Catedral de la tapa de su Manifiesto, figura que no se vincula con la modernidad debido a que pertenece al gótico expresionismo.

Al frente del *Vorkurs*, curso preliminar, estaba Johannes Itten, quien tenía pensamientos esotéricos y místicos. Sus convicciones establecieron las bases de sus teorías del color y afectaron su tarea pedagógica en la Bauhaus de Weimar. Lo mismo ocurrió con Wassily Kandinsky quien profesó la Antroposofía y Adolf Meyer quien practicaba la Teosofía.

Sin embargo, el remplazó de Itten por Lazlo Moholy-Nagy no significó un cambio profundo en la pedagogía de la Escuela. Su pensamiento medieval según Meggs et al. se manifiesta en:

... el deseo utópico de crear una nueva sociedad espiritual, trató de establecer una nueva unidad de artistas y artesanos para construir para el futuro. Un artista y un artesano daban clases en los talleres de vidrieras, de colores, madera y metal, organizados siguiendo las pautas de los Bauhütte medievales: maestro, oficial y aprendiz. La catedral gótica representaba una manera de concretar el anhelo popular de una belleza espiritual que iba más allá de la utilidad y la necesidad; simbolizaba la integración de la arquitectura, la escultura, la pintura y los oficios.

(ob. cit., p. 310).

En su programa inicial se presentan una serie de contradicciones entre el pensamiento arcaico del medioevo sumado a un expresionismo subjetivista y las exigencias efectuadas por los industriales para lograr una institución racional y moderna. A su vez, estas ambigüedades se enfrentaron al contexto político y social de la República de Weimar, hecho que culminó con el cierre de la Escuela en 1932.

En su Manifiesto Bauhaus sostenía que la utilidad social del diseño tiene como fin satisfacer necesidades humanas, ya sean materiales o no materiales. Sin embargo, estas necesidades no fueron situadas dentro de un sistema económico determinado de una sociedad específica, lo que convierte a las mismas en una mención imprecisa, indefinida y abstracta.

### **5.2.3. Mito 3: La politización**

En 1928, Walter Gropius cesó en su cargo de director para dedicarse a la actividad profesional. Nombró como su sucesor a Hannes Meyer, arquitecto y simpatizante del Partido Comunista Alemán (KDP) lo que provocó las renuncias de Marcel Breuer, Herbert Bayer y Lazlo Moholy-Nagy. Whitford, F. (1991) citado por Valdés de León, G. A. (ob. cit., p. 298) explica que los maestros adoptaron esta medida porque no estaban de acuerdo con "...una escuela de formación vocacional que evalúa únicamente el resultado final y presta atención al desarrollo de la totalidad de la persona; el espíritu comunitario se sustituye por la competitividad individual."

A partir de esta designación, Bauhaus se organizó en dos áreas Teoría y Práctica de la Construcción y Diseño Interior, asumiendo nueve años después de su fundación el rol de Escuela de Arquitectura. La Institución se abocó al diseño y fabricación en serie de productos económicos y útiles. El Director incorporó nuevas materias que se impartían en otros establecimientos educativos de esa época tales como Planificación Urbana y se dictaron cursos de Ingeniería, Sociología, Teoría política marxista y Psicología, entre otros. Además, se instaló un Taller de fotografía. Los Talleres fueron denominados Laboratorios y quedaron bajo la órbita del sector de Arquitectura, a excepción del laboratorio de Teatro, de las asignaturas de pintura de Kandinsky y Klee y del Departamento de Publicidad.

En este contexto se establecieron contratos por publicidad con IG Farben, una de las más importantes firmas de la industria química, con Emil Rasch una empresa de papeles para decoración y realizaron accesorios y mobiliarios para las ferias comerciales de las ciudades de Leipzig y Dessau. Todos estos acuerdos le permitieron autofinanciarse y con el apoyo económico de Adolf Sommerfeld logró formar su propia compañía comercial.

Todas las medidas adoptadas por Meyer se encaminaron a Bauhaus hacia el objetivo original de su fundación. A través de las disciplinas proyectuales se elaboraron artículos

de bajo costo y de buena calidad que colaboraron con el progreso capitalista de Alemania después de la Primera Guerra Mundial. Conforme expresa Valdés de León, G. A.:

Ya no estamos frente a la Bauhaus expresionista y mística de Itten ni de la Bauhaus 'constructivista' de Moholy-Nagy sino ante una nueva Bauhaus verdaderamente moderna, racional e industrialista, más volcada a la eficacia proyectual y a la productividad que a estériles devaneos 'teóricos' (...) es también la etapa menos conocida de Bauhaus y el nombre de su responsable ha quedado prácticamente en el olvido opacado por los nombres más prestigiosos y marketineros de Gropius y van der Rohe.

(ob. cit., p. 300).

Los seguidores del pensamiento de Gropius no simpatizaban con las decisiones de Meyer porque no estaban de acuerdo con la orientación social con que se encaraban los diferentes proyectos y temáticas, ni con el hincapié que se hizo en la construcción, o con la jerarquía que se le daba a la Publicidad. Por lo que este grupo inició un proceso de complot encabezado por Kandinsky con la excusa de la circunstancia política que se vivía en esta época.

En torno a 1930, Alemania estaba politizada y Bauhaus no era la excepción. En la Escuela se organizó una sede del Partido Comunista Alemán y se dictaron cursos de teoría política. Durante los Carnavales de ese año el coro de la Institución entonó canciones revolucionarias soviéticas, hecho que fue utilizado por la oposición para denunciarlos como un refugio de bolcheviques.

A su vez, la economía del país se vio afectada debido a la crisis desatada en el mundo por la caída de la bolsa de Nueva York. El Partido Social Demócrata comenzó a perder gran cantidad de sufragios en las sucesivas votaciones mientras que el Partido Nazi sumó gran cantidad de adeptos. La violencia se fue incrementando en las calles y las

Cuadrillas de Protección y las Secciones de Asalto, facciones armadas del nazismo, intimidaban a los ciudadanos frente a un Estado paralizado. Kandinsky aprovechó este clima en el que se vislumbraba el fin de la República para presionar la destitución de Meyer. Tal como lo enuncia Whitford, F. (ob. cit.) citado por Valdés de León, G. A. (ob. cit., p. 301): “Kandinsky movido por intereses personales estuvo claramente implicado en una conspiración para deshacerse de Meyer.”.

Para su expulsión operó a través de un crítico de arte llamado Ludwig Gote, quien culpó al Director de haber politizado al Instituto, pero la excusa formal fue la ayuda económica que Bauhaus le brindó a un grupo de mineros en huelga. El Consejo de Profesores aceptó su renuncia.

Luego de estos sucesos, los aportes logrados durante la gestión de Hannes Meyer nunca fueron suficientemente valorados ni considerados en la mayoría de los libros de texto de la Historia del Diseño.

#### **5.2.4. Mito 4: La clausura**

Tras la destitución de Meyer Bauhaus continuó dos años más. En agosto de 1930, Ludwig Mies van der Rohe, amigo de Gropius, asumió el cargo de Director con el fin de restituir la postura apolítica. Pero no consiguió aislar a la Escuela de la ebullición política vigente en aquellos años.

A través de métodos represivos trató de imponer el orden. Una de las primeras medidas adoptadas fue la expulsión de los alumnos considerados comunistas. Por este hecho, los estudiantes realizaron una protesta y frente a esta situación van der Rohe convocó a la policía y decidió cerrar el lugar. Antes de comenzar un nuevo período lectivo, el Director citó al alumnado para comunicarles acerca de las nuevas normas que se aplicarían y advertirles que en caso de no respetarlas serían expulsados. De este modo, Bauhaus, un

ámbito en el que sus autoridades se jactaban de no aceptar la intromisión política, tuvo una actitud intolerante, lo que conlleva una actitud política. Las decisiones de Mies van der Rohe convirtieron al Instituto en una Escuela de Arquitectura tradicional con un gran énfasis en la teoría, en el que paulatinamente se ven cerrados los Talleres.

Con una situación política intolerante y dentro de un contexto económico desfavorable, la institución académica emprende un camino que la llevará a su fin. Según Whitford, F. (ob. cit.) citado por Valdés de León, G. A. (ob. cit., p. 303):

La influencia de los estudiantes en el estilo de vida de Bauhaus fue borrada. Todos los temas sociológicos desaparecieron, especialmente en la actividad de los laboratorios. Otra vez ingresaron los hijos de las clases altas como estudiantes y en los laboratorios se producían muebles de lujo con materiales suntuarios. Entre los estudiantes aparecieron los primeros nazis organizados.

En 1931, los nazis ganaron las elecciones obteniendo la mayoría en el Parlamento de Anhalt, del que formaba parte la ciudad de Dessau. Esta situación permitió asfixiar a la Escuela recortándole las subvenciones que recibía y cancelando los contratos de sus profesores. Algunos de los argumentos que se esgrimieron fueron el carácter cosmopolita que poseían sus docentes y alumnos, su estilo racional y frío y los edificios con techos planos que no respetaban la arquitectura tradicional alemana. Un año más tarde, a pesar del intento de mostrar a Bauhaus como un espacio apolítico, se la clausuró por considerarla un símbolo de la cultura bolchevique. En este contexto y a través de un fotomontaje en el que se puede observar al ejército tomando por asalto el establecimiento nació el mito de una Bauhaus martirizada. Hecho que, a su vez, se vio afianzado con el exilio de algunos intelectuales y artistas debido al ascenso de los nazis al poder.

Por último, es importante aclarar que la Bauhaus privada que Mies van der Rohe abrió en 1932 en la ciudad de Berlín poco tuvo que ver con la Escuela estatal. Por lo que, su cierre en 1933 no debe relacionarse con la antigua institución.



En conclusión, el Constructivismo Soviético con el fin de formar una nueva sociedad sin división de clases en un país con gran número de analfabetos y campesinos produjo una gran movilización de fuerzas en la que participaron intelectuales y artistas. Uno de los recursos empleados por el gobierno soviético para solucionar los distintos problemas que se presentaban en la sociedad fue el Diseño. En el campo del Diseño Gráfico, los constructivistas consiguieron comunicar sus ideas. En el ámbito de la comunicación visual existen dos eventos que por su particularidad experimental deben ser señalados: las “ventanas” ROSTA y la agencia el Constructor-Publicitario.

Los constructivistas mostraron su estilo visual al público europeo a través de viajes, conferencias o exposiciones. Mediante estos contactos, el movimiento influyó en la enseñanza del diseño y el lenguaje gráfico de algunas escuelas europeas como Bauhaus.

## **Conclusiones**

En el presente Proyecto de Graduación se elaboró un ensayo que se encuadra en la línea temática Historia y tendencias. A lo largo de los capítulos se abordaron diversas temáticas ordenadas de que se dispusieron de lo general a lo particular.

El Diseño Gráfico tiene como fin producir un acto de comunicación. Esta disciplina a través de un proceso mental idea, elabora y organiza una serie de formas y componentes con el objetivo de comunicar mensajes específicos a un determinado grupo. Sin embargo, este proceso no se encuentra aislado de su entorno sino que, por el contrario, se ve influenciado por el contexto ideológico, histórico, social, estético y tecnológico en el que se desarrolla. Por lo que, para que la comunicación sea efectiva el diseñador gráfico debe comprender y conocer las características particulares del conjunto al que está destinado el mensaje.

A lo largo de la historia, el hombre recurrió a diversos medios para comunicarse. Los hechos políticos, económicos, culturales y sociales que se produjeron a través de los siglos fueron imprescindibles para el desarrollo de esta disciplina. La impronta cultural de cada período histórico fue fundamental para el surgimiento de nuevos y variados recursos, técnicas y materiales que, junto con las diferentes creaciones artesanales o inventos tecnológicos enriquecieron los diseños de cada época.

El siglo XX fue un periodo en el que ocurrieron numerosos sucesos que cambiaron de manera sustancial las condiciones en las que vivía el hombre, provocando una ruptura con el orden establecido. En este ambiente convulsionado, el arte se vio afectado y los artistas se cuestionaron acerca de cuál era el rol del arte en la sociedad. Como respuesta a estas inquietudes surgieron las Vanguardias, una serie de movimientos que estaban en contra del arte formado en el seno de la sociedad burguesa e intentaron unirlo con la praxis vital. Además, se rebelaron contra los sistemas de representación tradicionales, brindándole al Diseño gráfico nuevos elementos y conceptos.

El Imperio Ruso a principios del siglo XX poseía un gobierno autocrático, en el que el Zar Nicolás II ejercía un poder absoluto. A pesar de que su economía comenzaba a industrializarse continuaba dependiendo de la actividad agrícola. La sociedad estaba compuesta en su mayoría por campesinos y poseía una reducida clase obrera. Gran parte de la población era analfabeta y se encontraba sumida en la pobreza. Diversos intentos de sublevación sumados a acontecimientos políticos, bélicos, económicos y sociales provocaron la caída del Zar y fin del Imperio. Se formó un gobierno provisional que intentó con la intervención del ejército frenar las protestas y el caos. Sin embargo, sus esfuerzos fueron en vano y en 1917, en lo que se denominó Revolución de Octubre, los bolcheviques cada vez más fuertes derrocaron al gobierno y Lenin asumió el poder. Por su parte, el ámbito de la cultura acompañó a la vanguardia política en la organización de una nueva sociedad.

En este contexto de agitación surgió el Constructivismo Soviético un movimiento que cuestionaba la existencia del arte por el arte y situaba al diseño al servicio del proletariado, utilizándolo como un arma para la construcción de un nuevo país. Es por eso que entendían que el arte burgués debía ser sustituido por el diseño para el bienestar de la vida de las masas.

Esta vanguardia mediante el trabajo del diseñador y la pieza gráfica pretendía transformar y construir una nueva sociedad, por lo que tenía un objetivo más allá del arte. Los artistas eran estimulados a ejercer actividades socialmente útiles como el diseño tipográfico, la publicidad y la arquitectura, entre otras. Para ellos era fundamental el compromiso con la revolución y esta actitud se reflejó en su producción. Las marcas, los posters, los carteles, los avisos en revistas y periódicos y los envases eran utilizados para producir agitación y comunicaban los intereses del Estado.

El estilo visual que desarrollaron los constructivistas se regía por el dinamismo, los contrastes, la simultaneidad y la discontinuidad, rechazando los contenidos, las formas y

los métodos del arte tradicional. En la estructuración del espacio utilizaron ejes ortogonales, oblicuos o en cruz de San Andrés. Asimismo, para dinamizar las composiciones usaron cortes circulares y recurrieron a particiones rectangulares en sentido vertical para afectar la profundidad de la imagen o quebrar la coherencia del texto. Para que sus diseños representen la vida moderna emplearon diversos contrastes en las tipografías, las escalas, los valores y los colores. En la paleta cromática constructivista, llamativa y vibrante, predominan el rojo y el negro, los que representaban a los bolcheviques y a la Revolución. En menor medida, se observa el uso de color amarillo, azul y verde.

En sus piezas la tipografía ocupó un papel importante, influencia que luego se observa en Bauhaus. En sus diseños utilizaban caracteres de *sans serif* y para producir contrastes realizaban variaciones de tono y cuerpo. A pesar de las limitaciones existentes en los sistemas de impresión, el uso de la litografía les permitió quebrar la linealidad y homogeneidad de los textos.

El fotomontaje fue empleado para enaltecer y exaltar los logros soviéticos. Su uso provocó en el público soviético un fuerte impacto emocional. Para frontalizar el espacio realizaron cuatro procedimientos: la inclusión en un mismo cartel de diversas imágenes que no compartían una iluminación o un único punto focal, el recorte de una figura sobre un nuevo fondo, la intervención de la foto con una figura o ilustración y la ubicación de caracteres alfabéticos o numéricos sobre la imagen.

A través de viajes, conferencias o exposiciones, los constructivistas dieron a conocer su estilo de agitación al público europeo. Mediante diversos contactos, esta vanguardia influyó en la enseñanza del diseño y el lenguaje visual de algunas escuelas europeas como Bauhaus, la que acogió este movimiento por ser un país particularmente sensible a las corrientes estéticas que se adaptarán a su ideal racionalista. Esta Escuela adoptó el estilo del Constructivismo Soviético y los recursos gráficos tales como la organización

geométrica del espacio, formas simples, fotografía y fotomontaje, tipografías de palo seco y colores planos pero les quitó la carga política. Sin embargo, en la actualidad el movimiento soviético es considerado una corriente clásica.

A pesar de sus importantes contribuciones al Diseño Gráfico, el Constructivismo Soviético no es lo suficientemente valorado en la actualidad. Esta situación puede ser adjudicada a tres causas. Por un lado, existe una barrera idiomática. A nivel mundial no es frecuente el conocimiento del idioma ruso. La complejidad de este lenguaje hace inevitable que para comprender un texto se necesiten realizar al menos dos traducciones: la primera del ruso al inglés y, la segunda del inglés al español.

Por otro lado, se encuentra el aspecto político. El Constructivismo fue un movimiento que consideró al Diseño Gráfico como un arma para comunicar. Por lo tanto, toda la producción de los diseñadores se encontraba cargada de las ideas políticas de la Revolución de Octubre. El pensamiento soviético tenía como meta lograr una sociedad sin división de clases. Esta concepción se opuso a la visión del mundo capitalista lo que provocó, con el correr de las décadas, que los aportes de los constructivistas quedaran en el olvido.

Por último, tras la muerte de Lenin y la asunción de Stalin al poder se gestaron una serie de cambios en la política de la Unión Soviética. El plan de revolución mundial se debilitó y fue reemplazado por la idea del socialismo de un solo país. El Estado se burocratizó, dejando de lado los principios agitadores. En este contexto, en el ámbito cultural se adoptaron una serie de medidas intolerantes que asfixiaron al innovador movimiento constructivista. Toda intención de renovación e invención era juzgada como excéntrica. Esta situación trajo como consecuencia el resurgimiento y afianzamiento de tendencias realistas del siglo XIX, por lo que el experimentalismo del movimiento de vanguardia ya no contaba con la simpatía del poder. Criticar u oponerse al realismo fue considerado traición a la Revolución. De esta forma, Stalin intentó destruir y ocultar todo lo hecho por

el Constructivismo. Al finalizar el espíritu revolucionario culminó toda la experimentación en el campo del Diseño Gráfico.

El Constructivismo Soviético expuso, proyectó y solucionó problemas concernientes a los vínculos entre forma, estructura y función. Su estilo innovador con sus atrevidos fotomontajes, tipografías legibles y colores llamativos puede ser un interesante comienzo para que los diseñadores gráficos tomen contacto con un movimiento de vanguardia que quebró de manera sustancial la concepción del arte y, por consiguiente, la forma de entender la vida.

## Lista de Referencias Bibliografía

Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.

Block, A. (s.f.) S.d. Citado en: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Brass, T., Van der Linden, M. y Lucassen, J. (1993). *Free and Unfree Labour*. Ámsterdam: International Institute for Social History. Citado en: Hobsbawm, E. (2ª ed., 1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Critica.

Breton, A. (1924). *Primer manifiesto del surrealismo*. S.d. En: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Bürger, P. (3ª ed., 2000). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2013) Proyecto de Graduación Facultad de Diseño y Comunicación. *Escritos en la Facultad Nº 83*. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Dirigentes de los Subdepartamentos de Arte (1920) *Resolución sobre el trabajo político de esclarecimiento en el arte*. Presentado ante los Comités de Gobierno, s.d. Citado en: González García, A., Calvo Serraler, F. y Marchán Fiz, S. (2ª ed., 1999) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.

Fitzpatrick, S. (1994). *Stalin's Peasants. Resistance and Survival in the Russian Village After Collectivization*. New York: Oxford University Press. Citado en: Hobsbawm, E. (2ª ed., 1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Critica.

Frascara, J. (2ª ed., 2007). *El diseño de comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

González García, A., Calvo Serraler, F. y Marchán Fiz, S. (2ª ed., 1999) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.

Hobsbawm, E. (2ª ed., 1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Critica.

Klutsis, G. (1924, s.f.). *Fotomontaje*. Lef, 4, pp. 41-44. En: Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgráfico.

Klutsis, G. (1931). *El fotomontaje como una nueva forma de arte de agitación*. S.d. En: Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgráfico.

Lariónov, M. F. (1913). *Manifiesto del rayonismo*. S.d. En: Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.

Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgráfico.

Lissitzky, L. M. (1925, s.f.). *Hechos tipográficos, por ejemplo. Gutenberg Festschrift, s.d.*, pp 152-154. En: Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgráfico.

Lunacharski, A. (s.f.). S.d. Citado en: González García, A., Calvo Serraler, F. y Marchán Fiz, S. (2ª ed., 1999) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.

Maiakovski, V. V. (s.f.). *Obras Completas (Vol XIII)*. S.d. Citado en: Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.

Maiakovski, V. V. (1918, s.f.). *Asamblea sobre arte, Arte de la Comuna, s.d.*, 4, 2. Citado en: Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.

Maiakovski, V. V. (1923). *Agitación y publicidad*. S.d. Citado en: Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.



- Maiakovski, V. V. (1923, s.f.). *¿Por qué se bate el Lef?*, Lef, s.d. En: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Malévich, K. S. (1959). *Catálogo*. Roma: Editalia. Citado en: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Meggs, P. B. y Purvis, A. W. (4ª ed., 2009). *Historia del Diseño Gráfico*. México DF: McGraw-Hill.
- Müller-Brockman, J. (1998). *Historia de la comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Punin, N. N. (1918, s.f.). Asamblea sobre arte, *Arte de la Comuna*, s.d., 4, 2. Citado en: Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ródchenko, A. y Stepanova, B. (1920). *Programa del grupo productivista*. S.d. En: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Satué, E. (1998). *El Diseño Gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- Tschichold, J. (s.f.). S.d. Citado en: Satué, E. (1998). *El Diseño Gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- Tzara, T. (1950). S.d. Citado en: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Valdés de León, G. A. (2012). *Una molesta introducción al estudio del Diseño*. Buenos Aires: Nobuko.
- Vesnin, A. A. (1922, s.f.). Credo, *Maestros de la arquitectura soviética sobre arquitectura*, s.d. Citado en: Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.

Whitford, F. (1994). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino. Citado en: Valdés de León, G. A. (2012). *Una molesta introducción al estudio del Diseño*. Buenos Aires: Nobuko.

Wong, W. (8ª ed., 2007). *Fundamentos del diseño bi y tri dimensional*. Barcelona: Gustavo Gili.

## Bibliografía

- Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baltanás, J.(2004). *Diseño e historia. Invariantes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barnicoat, J. (1976). *Los carteles. Su historia y lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Blackwell, L. (1998). *Tipografía del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Block, A. (s.f.) S.d. Citado en: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bogdachevsky, I. (1992, octubre). *En la encrucijada de ciencia y poesía*. Diario de Poesía, 4, 20.
- Brass, T., Van der Linden, M. y Lucassen, J. (1993). *Free and Unfree Labour*. Ámsterdam: International Institute for Social History. Citado en: Hobsbawm, E. (2ª ed., 1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Critica.
- Bürger, P. (3ª ed., 2000). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- Burliuk, D., Krutchenik, A, Maiakovski, V. y Khlebnikov, V. (1992, octubre). *Cachetada al gusto del público*. Diario de Poesía, 4, 22.
- Calvet, L. (2001). *Historia de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2013) Proyecto de Graduación Facultad de Diseño y Comunicación. *Escritos en la Facultad N° 83*. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.
- De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

*Diccionario de la Real Academia Española* (22ª ed., 2001). Recuperado el 09/06/2013 de <http://www.rae.es/rae.html>

Dirigentes de los Subdepartamentos de Arte (1920) *Resolución sobre el trabajo político de esclarecimiento en el arte*. Presentado ante los Comités de Gobierno, s.d. Citado en: González García, A., Calvo Serraler, F. y Marchán Fiz, S. (2ª ed., 1999) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.

Fitzpatrick, S. (1994). *Stalin's Peasants. Resistance and Survival in the Russian Village After Collectivization*. New York: Oxford University Press. Citado en: Hobsbawm, E. (2ª ed., 1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Critica.

Fernández, S y Bonsiepe, G. (2008). *Historia del diseño en America Latina y el Caribe*. San Pablo: Blücher.

Frascara, J. (2ª ed., 2007). *El diseño de comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Frutiger, A. (2ª. Tirada 2004). *En torno a la tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gabo, N. y Pevsner, A. (1920). *Manifiesto del realismo, 1920*. S.d. En: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

González García, A., Calvo Serraler, F. y Marchán Fiz, S. (2ª ed., 1999) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.

Hobsbawm, E. (2ª ed., 1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Critica.

Hofman, A. (1996). *Manual de Diseño gráfico. Forma, síntesis, aplicaciones*. México: Gustavo Gili.

Hollis, R. (2000). *El diseño gráfico. Una historia abreviada*. Barcelona Destino/Thames and Hudson.

Kanizsa, G. (1986). *Gramatica de la vision*. Barcelona: Editorial Paidós.

Khlebnikov, V. (1992, octubre). *A usted, gritón sin talento...* Diario de Poesía, 4, 23.

Khlebnikov, V. (1992, octubre). *Antes de la guerra.* Diario de Poesía, 4, 26.

Khlebnikov, V. (1992, octubre). *El otoño y otros poemas.* Diario de Poesía, 4, 21.

Khlebnikov, V. (1992, octubre). *Manifiesto de los Presidentes del Globo Terráqueo.* Diario de Poesía, 4, 22.

Khlebnikov, V. (1992, octubre). *Sobre la poesía.* Diario de Poesía, 4, 27.

Khlebnikov, V. (1992, octubre). *Textos futurianos.* Diario de Poesía, 4, 24.

Klutsis, G. (1924, s.f.). *Fotomontaje.* Lef, 4, pp. 41-44. En: Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes.* Valencia: Campgráfico.

Klutsis, G. (1931). *El fotomontaje como una nueva forma de arte de agitación.* S.d. En: Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes.* Valencia: Campgráfico.

Klutsis, G. (1931). *El fotomontaje en la URSS.* S.d. En: Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes.* Valencia: Campgráfico.

Lanata, J. (1992, octubre). *La ecuación Khlebnikov.* Diario de Poesía, 4, 15-18.

Lariónov, M. F. (1913). *Manifiesto del rayonismo.* S.d. En: Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años.* Barcelona: Gustavo Gili.

Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes.* Valencia: Campgráfico.

Lissitzky, L. M. (1923, julio). *Topografía de la tipografía.* Merz, 4, 47. En: Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes.* Valencia: Campgráfico.

- Lissitzky, L. M. y Stam, M. (1924, s.f.). *La publicidad. ABC – Beiträge Zumbauen*, 1, 3-4. En: Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URRS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgráfico.
- Lissitzky, L. M. (1925, s.f.). *Hechos tipográficos, por ejemplo. Gutenberg Festschrift*, s.d., pp 152-154. En: Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URRS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgráfico.
- Lissitzky, L. M. (1926, s.f.). *Nuestro libro. Gutenberg-Jahrburg*, s.d., pp 172-178. En: Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URRS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgráfico.
- Lissitzky, L. M. (1927). *El artista en la producción*. S.d. En: Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URRS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgráfico.
- Lunacharski, A. (s.f.). S.d. Citado en: González García, A., Calvo Serraler, F. y Marchán Fiz, S. (2ª ed., 1999) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.
- Lupton, Ellen y Abbott M., J. (2002). *El ABC de la Bauhaus y la Teoría del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maiakovski, V. V. (s.f.). *Obras Completas (Vol XIII)*. S.d. Citado en: Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maiakovski, V. V. (1918, s.f.). *Asamblea sobre arte, Arte de la Comuna*, s.d., 4, 2. Citado en: Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maiakovski, V. V. (1923). *Agitación y publicidad*. S.d. Citado en: Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maiakovski, V. V. (1923, s.f.). *¿Por qué se bate el Lef?*, Lef, s.d. En: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Malévich, K. S. (1915). *Manifiesto del suprematismo*. S.d. En: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Malévich, K. S. (1959). *Catálogo*. Roma: Editalia. Citado en: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Mandelstam, O. (1992, octubre). *Tempestad y pasión*. *Diario de Poesía*, 4, 19-20.

*Manifiesto de la federación itinerante de los futuristas rusos* (1918, marzo). *Gazeta futurista*, s.d. En: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Manilovskij, A. A. (s.f.) *Tesis sobre el arte aprobadas durante la reunión del presidium del CC del Proletkult Panruso*. S.d. En: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Marc, E. y Picard, D. (1992). *La interacción social. Cultura, instituciones, y comunicación*. Buenos Aires: Paidós.

Martínez Leal, L. (1990). *Treinta siglos de tipos y letras*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Azcapotzalco/Tilde.

Meggs, P. B. y Purvis, A. W. (4ª ed., 2009). *Historia del Diseño Gráfico*. México DF: McGraw-Hill.

Müller-Brockman, J. (1998). *Historia de la comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pelta, R. (2004). *Diseñar hoy*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Pérez Lozano, D. (2010). *Apuntes de cátedra: Taller II: Tipografía*. Manuscrito no publicado.

Punin, N. N. (1918, s.f.). *Asamblea sobre arte*, *Arte de la Comuna*, s.d., 4, 2. Citado en: Ankist, M., Chervich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ródchenko, A. y Stepanova, B. (1920). *Programa del grupo productivista*. S.d. En: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

- Samoilovich, D. (1992, octubre). *El rey del tiempo*. Diario de Poesía, 4, 22-23.
- Satué, E. (1998). *El Diseño Gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- Spencer, H. (1995). *Pioneros de la tipografía moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Swann, A. (1992, 2 ed.). *Bases del diseño gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tschichold, J. (s.f.). S.d. Citado en: Satué, E. (1998). *El Diseño Gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- Tzara, T. (1950). S.d. Citado en: De Micheli, M. (2ª ed., 2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Valdés de León, G. A. (2012). *Una molesta introducción al estudio del Diseño*. Buenos Aires: Nobuko.
- Vesnin, A. A. (1922, s.f.). Credo, *Maestros de la arquitectura soviética sobre arquitectura*, s.d. Citado en: Ankist, M., Chernevich, E. y Baburina, N. (1989). *Diseño gráfico soviético 20 años*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Whitford, F. (1994). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino. Citado en: Valdés de León, G. A. (2012). *Una molesta introducción al estudio del Diseño*. Buenos Aires: Nobuko.
- Wong, W. (8ª ed., 2007). *Fundamentos del diseño bi y tri dimensional*. Barcelona: Gustavo Gili.