

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

del Yo al NOSOTROS ¿existió el diseño social (ista)?

tesis que para obtener el título de:

LICENCIADO EN DISEÑO
Y COMUNICACIÓN VISUAL

Presenta: **BENJAMÍN
GRANADOS SALAZAR**

Directora de tesis: Licenciada Alicia Portillo Venegas

MÉXICO D.F., 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

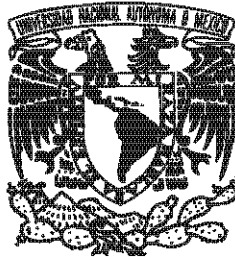


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas

del Yo al Nosotros
¿existió el diseño social (ista)?

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Diseño y Comunicación Visual

Presenta:

Benjamín Granados Salazar

Directora de tesis: Licenciada Alicia Portillo Venegas

México D.F., 2010



**ДИЗАЙН
РУССКИЙ**

A quien le quede el saco

La pereza es uno de los enemigos más capitales del hombre, y cuando llega a apoderarse del espíritu, se necesitan grandes y continuados esfuerzos para vencerla: es preciso, pues, no pensar en hacer las obras, sino ejecutarlas: el hombre activo ve el trabajo más duro como un bien del cielo, porque robustece su salud, y el fruto de su industria lo pone a cubierto de la indigencia.

Ignacio Cumplido

PREFACIO

Etapas van, etapas llegan...

Despertar cada día y descubrir que vivimos en una sociedad y país donde nos regimos por leyes, normas y costumbres, es generar una identidad y una memoria, el preservarla y cultivarla sería el deber de cada habitante. De manera significativa cada uno aportaría al crecimiento y mejoramiento de nuestras comunidades, y particularmente cada quien sabría la manera en que puede hacerlo. Si bien el ingresar a una universidad pública representa un “compromiso” con los habitantes del país, por ser ellos quienes aportan mediante sus impuestos —claro, los contribuyentes cautivos— para la educación, asimismo siendo una obligación del Estado mexicano el que cada ciudadano tenga acceso a la instrucción —e igualmente el educando tiene que asumir su transformación de actitud hacia él y su entorno—; la retribución que se les debe está plasmada en el capítulo I artículo 1 de la Ley Orgánica de la UNAM: “realizar investigaciones principalmente acerca de las condiciones y problemas nacionales”. Aunque pareciese una paradoja al ser esta una investigación de un país extranjero no es del todo descabellada, ya que se hallan similitudes tanto del contexto histórico y social que abordan o tratan, así como de la temática, porque parte de nuestra práctica: el diseño.

Sin embargo, actualmente advertimos un menosprecio u olvido por parte de la universidad acerca de la labor comunitaria que le

corresponde, esto es: proporcionar a los estudiantes capacitación para el trabajo, facilitar un intercambio social, y generar desarrollo en las áreas económicas, científicas, tecnológicas y culturales del país. Este “descuido” se ve particularizado y acrecentado por la inclusión en la ENAP de las diferentes opciones de titulación, pareciera que se privilegia la velocidad y lo monetario —el “soy en la medida que tengo”— por encima de la investigación que se desatiende u omite. Y qué decir del gobierno mexicano, su apatía con relación al profesionista es evidente al dejarlo en el desamparo, no provee las condiciones mínimas laborales, menosprecia los derechos y las prestaciones sociales del trabajador; utilizando los resquicios jurídicos que deja el Estado las empresas elaboran en el mejor de los casos contratos temporales, y ni se diga de los llamados “prestadores de servicios” (no asalariados) donde no se aplican políticas laborales y menos aún un contrato colectivo de trabajo —o por lo menos individual—, esto en detrimento de la protección que debiera de brindar el gobierno (seguro de salud, sistema de pensión, fondo para la vivienda), siendo cómplice de las compañías e instituciones, y quedando el empleado como una mercancía que se desecha cuando no “sirva” más.

El desconocimiento de nuestra realidad nacional como personas y luego como diseñadores en comunicación visual conduce a reflexionar sobre el crecimiento de la nascente profesión gráfica, es por ello que me surgió la necesidad de investigar un movimiento de vanguardia de un determinado momento histórico que satisficiera mis inquietudes y curiosidades políticas, sociales, culturales y visuales; ya que el despertar



como ciudadano se da en un largo proceso educativo especialmente por los movimientos y demandas sociales que se encauzan en forma de huelgas —recordando las experiencias como estudiante, momentos significativos en la vida personal y académica— empezando en el Colegio de Ciencias y Humanidades (Vallejo) y culminando en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Esa actitud hacia la gratuidad en la educación de 1999 me encaminó hacia la búsqueda de respuestas a lo que sucedía en nuestro país y en la ciudad —aunque es desilusionante pensar y aceptar que no hay soluciones reales—, es por ello que posteriormente al plantearme el tema de mi tesis comencé a buscar textos e imágenes concernientes a aquellas intranquilidades mías; escarbando en bibliotecas y después de una exhaustiva búsqueda —si bien a veces las cosas aparecen a la vuelta de una página— hallé una fascinante frase que determinaría mis esfuerzos posteriores plasmados en este documento, y es: “diseñador socialista” aquellas palabras sorprendentes causaron gran curiosidad en mí, tal vez fueron el remate de una etapa escolar, el momento que cerraba una fase en la vida... La extraña, pero incitante expresión me condujo hacia ahondar en la situación del diseñador y a encontrar cómo fue que perdió aquel adjetivo —o si es que lo llegó a tener o existe tal cosa en este mundo capitalista de desmedido consumo— y debido a ello indagué más en aquel momento histórico que marcó a un pueblo entero, a una región, y mejor aún, al desarrollo de una actitud de vida, que dejaría de ser puramente artística para ser socialmente útil.



INTRODUCCIÓN

Marcar pautas en la historia es parte del devenir de las sociedades a través del tiempo, el revisar un periodo y lugar específico es entender el progreso de nuestra actividad —el diseño en comunicaciones visuales— para actualizarla y valorar su aportación económica, social, política y cultural en las comunidades. El decidir haber iniciado este estudio en aquellos albores del siglo veinte es indagar en el poder del cambio de actitud artística por una parte y política por otra, escudriñamos el movimiento moderno en el diseño; propiamente dicho sería la transición que ocurrió de arte a diseño, la importancia que tuvo la decisión de reemplazar la mentalidad capitalista en una socialista, donde el bien común generalizado fuera la prioridad, por eso también se instaura en un país lejano —geográficamente, mas no ideológicamente— a nosotros: Rusia. El país asiático suscitó un ambiente propicio para aquel experimento social y artístico; rodeado de una historia de luchas sociales gestó paradigmas en varios ámbitos, particularmente en la producción gráfica, colocando a la sociedad en el centro de todas sus acciones lo que nos da una revaloración de los cimientos que tiene nuestra actividad profesional y los alcances que conlleva. Es el escarbar en una historia alejada de Occidente, ver con nuevos ojos lo que hace cien años se viene dando en la evolución visual.

Para entender un movimiento vanguardista se debe ubicar la motivación de su expansión, ya que siempre hay una conexión intrínseca entre su desarrollo histórico y el entorno al que pertenece,

para ello la delimitación temporal que abordaré está regida por la primera y segunda década de principios del siglo veinte. Es contextualizar el inicio de la Revolución de Octubre, cisma del cambio político-social; aquella lucha derivó en múltiples aportaciones como el diseño gráfico, que dio solución a las demandas de comunicación que urgió al gobierno y a las agrupaciones artísticas para la información y entretenimiento de la gente. Con ello se derribó la expresión individual y privada, lo burgués y antiguo; esto mediante la ayuda de las políticas culturales, los adelantos tecnológicos y los artistas de vanguardia (concepto que comprende al grupo de futuristas, suprematistas, constructivistas, productivistas por ser un término que agrupa mejor la definición de su práctica, su meta en la vida y a la diversidad de posturas de cada uno).

Indagaré en uno de los orígenes del diseño contemporáneo y sobre todo en la responsabilidad ética y social que adquieren los vanguardistas —después diseñadores— para brindarla a sus conciudadanos, situación tan olvidada y sobajada en nuestro tiempo, carente de gremios, institutos y sobre todo sindicatos, una organización de principios y metas conjuntas que garantice nuestros derechos y obligaciones ante la sociedad. Aquí es donde precisamente incluyo la hipótesis central de este estudio: ¿Bajo qué elementos y circunstancias se instauró un diseño gráfico que fuera capaz de beneficiar a la población? Este planteamiento nos hace pensar si realmente se halló tal fin, si sólo fue una ocurrencia o peor aún, el afán de algún gobernante por conservar el poder y tener alienada a la población.

A continuación mostraré la estructura general sobre la que se basó la presente tesis utilizando para ello diferentes análisis de trabajo, entre ellos el sociológico, el formal, el iconográfico y el histórico principalmente, a fin de conseguir una óptima utilización de recursos para conducir la investigación documental a conclusiones concretas y develar la hipótesis planteada, es por ello que se planteará como desarrollo temático tres líneas recíprocas que corresponden a la transformación del pensamiento, a su ejecución y a su publicación (idea-técnica-aplicación). De esta primicia ubico el primer apartado como el cimentador de los fundamentos vanguardistas, consiste en examinar el desarrollo del intelecto progresista-libertario hacia una postura política y experimental, entender el deseo de agrupación presente en cada individuo y la culminación de los debates, ponencias, investigaciones, aforismos y docencia en la creación de escuelas, talleres e institutos a través del respeto gubernamental. Hacia la segunda parte, comienza la puesta en marcha de los experimentos formales y productivos, es la suma de los diversos adelantos técnicos y tecnológicos de la época, agregando los esfuerzos estilísticos de otras corrientes artísticas encaminados a la materialización de las ideas de los vanguardistas utilizando un lenguaje gráfico original basado en la proposición del desconcierto y asombro destinado a producir una respuesta de atención por parte del público. Para el tercer capítulo llego a la finalización de la idea, el razonamiento al servicio de la ejecución traslapándose al soporte, fin último de la cadena productiva: la publicación, ya para esos momentos tratamos a un periodo de madurez y consolidación, es cuando se practica en forma el diseño editorial, se

adquieren todas las bases para una eficaz comunicación y para ello se dirigen los esfuerzos al sector productivo y social, incitando el aumento en la economía y la educación, concientes de que privilegiando estos motores del país sería el progreso del mismo para un bienestar colectivo y una alta calidad de vida.

Y atendiendo al hecho de la conformación de este escrito, el presente contiene más texto que ilustraciones correspondiendo a lo totalmente opuesto que ocurre en nuestra carrera: el deseo de posesión de imágenes y productos, reflejado en los exhibidores de las librerías, obras completamente ilustradas que pasan de moda en lo que se terminan de hojear, compilaciones hechas únicamente con el afán de venta, el adquirir la novedad, el deseo de posesión... Igual sucede en la escuela, son pocos los libros teóricos o de texto donde se privilegie la lectura minuciosa a la “pasada” por las ilustraciones o fotografías, si de por sí nosotros somos más visuales, con la falta de interés en la lectura, la profesión no crece y con ello nosotros, es por esto que esta investigación tiene escasa cantidad de recursos visuales para no interferir con el proceso de lectura y no ser sólo ilustrativas del texto, así pudiéndose concentrar en la esencia del documento.

Por lo consecuente la premisa de esta revisión histórica es reivindicar, ensalzar y valorar la colectividad, la participación social y la postura política propias de los principios de la ideología vanguardista, por ello intentaré establecer líneas de investigación buscando analogías y ejercicios de reflexión hacia el papel de nuestra actividad en la



sociedad actual. Tratar de conocer si realmente estaría funcionando o no el diseño gráfico, si recientemente recoge los ecos de sus orígenes o sólo se aprovecha para obtener un estatus —dígase director de “arte” o “creativo”—, es replantearnos y concientizarnos sobre el rol que desempeñamos en nuestra comunidades como generadores de nuevos objetos culturales —en el mejor de los casos—. Será recapacitar hacia cómo podríamos ser mejores diseñadores para modificar la situación y condiciones de nuestro contexto.

SUMARIO

Prefacio | 7

Introducción | 10

1. Ideología | 17

1.1 Lo civil

1.1.1 Mir Iskusstva

1.1.2 Futurismo

1.1.3 Constructivismo

1.1.3.1 Productivismo

1.1.3.2 Lef

1.2 Lo estatal

1.2.1 Narkompros

1.2.1.1 Izo

1.2.2 Injuk

1.2.2.1 Ginjuk

1.2.3 Vjutemas

1.3 Línea de tiempo

2. Lenguaje visual | 57

2.1 Rayismo

2.2 Suprematismo

2.3 Fotomontaje

2.3.1 Fotografía

2.3.2 Collage

2.3.3 Características
del fotomontaje

2.4 Tipografía

2.5 Composición

2.6 Color e impresión

2.7 Lúdico

3. Aplicaciones | 89

3.1 Diseño gráfico

3.1.1 Libro

3.1.2 Cartel

3.1.3 Revista

3.1.4 Empaque

Conclusiones | 102

Fuentes consultadas | 113



1. IDEOLOGÍA

Este periplo se inicia con dos apartados: lo civil y lo estatal. Entendido esto como la búsqueda de la ideología del diseñador soviético, circunscrito en las instituciones y en los gremios.

A los artistas de vanguardia de principios del siglo veinte les interesaba integrarse al nuevo poder soviético, ya que lo veían como el vehículo que rompería con las antiguas políticas culturales de los zares, y traería con bríos una política de inclusión artística. Por ello, creyeron conveniente constituir gremios, asociaciones, grupos que reflejaran sus inquietudes artísticas y sociales.

El deseo de colectividad presente en la conciencia de cada individuo se mantuvo durante el transcurso del naciente régimen socialista.

IncurSIONES en el campo científico e industrial, atrajeron a una gran parte de intelectuales de izquierda vinculados al comunismo, al deseo del cambio social. La mayoría de las asociaciones vanguardistas presentes en esta sección nos conducirán a entender las motivaciones y valorar las acciones que los llevaron a constituir un colectivo, donde todos discutían, proponían, argumentaban y encauzaban su aforismo hacia el desarrollo de productos o servicios, con un nuevo giro en el objetivo del desarrollo de objetos: la gente, la sociedad, pero sin dejar de lado la alta calidad técnica y el elevado grado práctico-funcional.

Los esfuerzos teóricos y pragmáticos por parte de los grupos izquierdistas* se verán plasmados en los logros académicos dentro del

*Se entiende por izquierdistas al término surgido en la Revolución Francesa para nombrar a los jacobinos, liberales líderes del radicalismo, los cuales se sentaban

Injuk y de los Vjutemas, principales organismos que permitieron mediante sus talleres y foros de discusión el desarrollo de la naciente profesión: el diseño. Desde luego que todo este crecimiento fue posible gracias a la nueva política cultural del Comisario de Instrucción, figura eje del vanguardismo ruso, el cual, a pesar de nadar en algunas ocasiones a contra corriente, supo cimentar el trabajo que venían haciendo las asociaciones en el campo intelectual y de producción industrial. Pues bien, adentrémonos en este capítulo que servirá para aclarar la aportación que tuvieron las distintas asociaciones, organismos y agrupaciones en la postura del diseñador gráfico, y comprender el por qué un grupo de personas creyeron en hacer un bien al pueblo, en mejorar su calidad de vida.

1.1 LO CIVIL

1.1.1 MIR ISKUSSTVA: ¿QUIÉN PLANTA LA SEMILLA?

En la Rusia de finales del siglo diecinueve aparecen las primeras manifestaciones por un arte abierto opuesto al academicismo, llegan las ideas del intelectual Nikolai Chernyshevsky, quien pide una respuesta del arte ante los crecientes problemas sociales. Seguido de esto, se crean asociaciones artísticas con espíritu moderno. En 1863 un grupo de jóvenes artistas de Moscú desafían a la autoridad de la Academia

del lado izquierdo de la presidencia. El concepto posteriormente se centró sobre aquellos que mantenían posturas drásticas en relación a la transformación social o la repartición del patrimonio. Con el tiempo, la expresión fue perdiendo su origen descriptivo para convertirse en degradante, siendo meramente reduccionista y engañosa (Egbert, 1981: 64-67).

de Arte de San Petersburgo al realizar una occidentalización del arte ruso; entonces resuelven acercar su trabajo a la gente mostrando la vida diaria sin adornos, sencilla, de una manera realista, y es en 1870 cuando fundan —Valentin Serov e Ilya Repin— la Sociedad de Exposiciones Ambulantes o Los ambulantes (*Peredvizhniki*) intentando crear un estilo ruso.

Estos son los primeros avisos en la Rusia zarista. En seguida, llega una de las más sonadas e influyentes asociaciones rusas: *Mir Iskusstva* (*El mundo del arte*) integrada en 1898 en San Petersburgo por un par de amigos Sergei Diaguilev y Alexandre Benois; los cuales editan una revista del mismo nombre, donde persiguen el objetivo de acercar las tendencias artísticas de Europa a la sociedad rusa, principalmente del simbolismo, el impresionismo y el art nouveau, así como alejarse del arte nacionalista, de todo problema social en el área del arte y la representación de la realidad como fin del arte. La revista con una presentación lujosa mostraba obra de Mackintosh, Olbrich, Van de Velde, Blok, Baudelaire, Mallarmé, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, entre varios más; llegó a publicarse hasta 1904, pero el grupo quiso ampliar los campos de conocimiento, no sólo a las artes plásticas, sino también a la literatura, la filosofía, la música, la decoración teatral y la ilustración de libros.

A. Benois influido por William Morris, quería poner en marcha la idea de utilidad mezclada con el atractivo formal, relacionar las artes finas con las artes menores y, la mejor manera en que creía hacerlo era en

una obra teatral, un libro decorado o un objeto artesanal. Por eso los campos más activos y con mejores resultados fueron la escenografía y la ilustración. Ya sea con S. Diaghilev y su famosa compañía de Ballet Ruso, la cual se esforzó por ser una síntesis de las nuevas artes, donde los diseñadores de escenarios tuvieron la misma importancia que los compositores, coreógrafos y bailarines como contribuidores del espectáculo, siendo un magnífico medio de difusión por sus constantes viajes al extranjero; o bien, las ilustraciones de Lev Bakst para libros, folletos, revistas y el teatro.

Aunque el grupo Mir Iskusstva perdió su unidad en 1906, siguió existiendo, y frecuentemente organizaban reuniones y exposiciones internacionales para dar a conocer posturas artísticas y creadores extranjeros; lo que duró hasta 1924. Al mismo tiempo se creaban diversas publicaciones como *Vesy* (*La balanza*), 1904-1909, revista moscovita literaria simbolista dirigida por el poeta y escritor Valery Briúsov. La revista simbolista *Zolotoé Runó* (*El vellocino de oro*), 1906-1909, aparecida en Moscú y editada por el culto mecenas Nicolai Riabushinsky y con escritos de Larionov, Goncharova y Yakulov; ambas revistas tuvieron colaboraciones de miembros de Mir Iskusstva: K. Somov, A. Ostroumova, E. Lanceray, M. Dobuzhinsky. La revista petersburguesa *Apollón* (*Apolo*), 1909-1917, editada por un integrante de Mir Iskusstava, el poeta y crítico de arte Sergei Makovsky. Todas estas publicaciones demostraron la convergencia de opiniones, posturas y grupos, lo que continuó con la pauta del modernismo artístico.



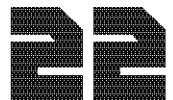
Al igual, hay que tener en cuenta que existía una cercanía intelectual y artística con Francia, esto se mostró con los coleccionistas rusos Sergei Shchukin, Ivan Morosov, Nicolai Riabushinsky, los cuales amasaron grandes obras de diversos artistas (Monet, Cezanne, Gauguin, Picasso y Matisse). Así como los viajes de Chagall y Kandisky a aquel país, y el regreso a Rusia en 1914 de varios artistas procedentes de Munich y París como resultado del comienzo de la Primera Guerra Mundial. Todo esto permitió el acrecimiento cultural de los artistas que contribuirían a la ulterior etapa del arte ruso: el futurismo.

1.1.2 FUTURISMO: ¿QUIÉN DIJO YO? ¡NOSOTROS!

El siguiente salto en la historia de las agrupaciones de la Rusia pre-soviética fue el futurismo ruso (*futuristy*), variante del futurismo italiano, con una postura propia y hasta distanciada en cierto sentido del movimiento de Marinetti de 1909. El origen del futurismo ruso se puede encontrar como una consecuencia de distintos factores, la conjunción de los movimientos que le precedieron como fue el acmeísmo y el simbolismo, al igual que la apertura de foros por parte de los coleccionistas rusos, donde los jóvenes artistas se agrupaban, discutían, argumentaban y exponían, ya sea a favor del arte post-impressionista francés o del expresionismo alemán. Esto se ejemplificó con un grupo de jóvenes poetas: Velimir Jlébnikov, Aleksey Kruchenij, Vasily Kamensky, Benedict Livshiz y Vladimir Maiakovsky, así como los pintores: Nicolai y David Burliuk —principal promotor— los cuales formaron el bastión del futurismo ruso considerado el iniciador de los grupos de vanguardia.

Ellos buscaban escandalizar a la burguesía y sorprender al público mediante sus recitales, —en los cuales aparecían con la cara pintada y con ropa ridícula— por ello fue significativo que surgiera como un movimiento literario más que pictórico, esto lo mostró con su manifiesto de 1912-1913 titulado *Poshchechina obshchestvennomu vkusu* (*Cachetada al gusto del público*): «La Academia y Pushkin son más incomprensibles que los jeroglíficos. Tirar al mar a Pushkin, Dostoievski, Tolstoi, etc., desde la Nave de nuestro tiempo [...] aumentar el volumen del vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas (neologismos) [...] odiar en modo inexorable el lenguaje que existía antes que ellos» (Lo Gatto, 1973: 58). Esta declaración resultó más que una provocación, un clamor de mayor libertad para el ejercicio de la práctica artística, con nuevas posibilidades léxicas y semánticas, fusionando palabra e imagen. Sin embargo, no hay que dejar de lado que ya existían las primeras facciones futuristas: en 1909-1910 se publica el almanaque futurista Sadok Sudei (*El vivero de los jueces*); el grupo Ego-futuristas de Severianin formado en San Petersburgo en 1911; el Mezonin Poèzii, la agrupación más fugaz de todas; Centrifuga de Bobrov, Pasternak y Aseiev; el Psico-futurismo de 1914, el cual publicó únicamente un almanaque; igualmente se fundan asociaciones pictóricas que refuerzan al movimiento, como fueron Sota de diamantes (*Bubnovy Valet*) y Cola de asno (*Osliny Jvost*).

La similitud que compartía el futurismo ruso con el futurismo italiano fue la glorificación hacia las nuevas ciudades eléctricas, el acero, la velocidad en la vida industrial, colocar al mismo nivel al hombre y a la



técnica, rechazar los valores antiguos, la pedantería; además, los artistas rusos traducían casi de inmediato los manifiestos italianos para ser publicados en la prensa, demostrando su creciente interés hacia ellos; sin embargo, los puntos que distanciaron a ambos movimientos fue que el grupo ruso tenía una base revolucionaria, antiimperialista y pacifista, se interesaba por formar una contracultura que ayudaría a la creación del hombre nuevo, libre del yugo de la sociedad. Para esto declara Vladimir Maiakovsky: «Idealmente no tenemos nada que compartir con el futurismo italiano» (De Micheli, 2002: 215). La manifestación de su desaprobación apareció con la llegada de Filippo Marinetti a Rusia en el año 1913-1914, donde fue recibido con chiflidos por simpatizar a favor de la guerra al considerarla como la “higiene del mundo”.

En 1918, Mayakovsky, Burliuk y Kamensky fundan la *Gaceta Futurista*, sobre la cual propondrán diversos cambios con relación a la democratización del arte, acusando la necesidad de su presencia en la vida cotidiana, en las calles y en los órganos de difusión. Para ese mismo año aparece la revista semanal *Iskusstvo Kommuny* (*El Arte de la Comuna*) que llegó a tener diecinueve números y diez mil ejemplares en pequeño formato, de diciembre de 1918 hasta abril de 1919. Fue una publicación del IZO (Sección de Artes Plásticas) donde este mismo impreso introduce el término “objeto” (*veshch*), que creará el naciente concepto “el arte de las cosas” (*veshchizm*) (Khan, 1987: 146), actividad teórica que más tarde se desarrollará con los postulados productivistas. Para estas alturas Lenin hace una mención sobre su consideración hacia los futuristas: «A Pushkin lo comprendo y amo —dijo—. A Nekrásov le

reconozco un valor. Pero a Mayakovski, perdonadme, no lo entiendo» (Abollado, 1972: 147). A pesar de no contar con la simpatía del dirigente revolucionario el grupo se proclamó como “los auténticos proletarios del arte”, expresado en el *Iskusstvo Kommuny*, donde más adelante —en el número ocho— se presenta el programa del grupo *Komfut (Kommunisty-futuristy)*, en enero de 1919 e integrado por Altman, Kushner, Brik, Mayakovsky, Shterenberg, para los cuales era necesario implantar un moderno arte destruyendo el antiguo, siguiendo con esto las bases comunistas. La revista también proponía que existiera una reconciliación entre arte y vida en una sociedad socialista, además del apoyo al trabajo del artista en las fábricas, los tranvías y barrios obreros.

1.1.3 CONSTRUCTIVISMO: SOMOS TODOS O TODOS TOMAN

Los artistas rusos no se llamaron a sí mismos constructivistas sino hasta pasada la revolución de 1917; más preciso, fue en diciembre de 1920 en Moscú dentro del Injuk (Instituto de Cultura Artística) cuando se formó el Primer grupo activo de constructivistas (*Pervaaia rabochaia gruppaa konstruktivistov*) que duró hasta 1924 y se constituía de Aleksey Gan, Alexandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Konstantin Medunetsky, Karl Ioganson y los hermanos Vladimir y Georgy Stenberg. Este grupo venía debatiendo sobre la diferencia entre composición (determinada por el esteticismo) y construcción (establecida por un precepto productivo) como principios de organización artística; donde quedó expresado que el concepto de construcción tenía vínculos tecnológicos y por lo tanto se caracterizaba por una economía en los materiales, exactitud, transparencia en la organización y falta de elementos decorativos o

superficiales. Para el mejor desempeño de sus actividades el grupo dividió su trabajo en tres fracciones: la organización, la producción y la propaganda.

Por lo tanto, los artistas debían demostrar en sus trabajos la calidad de “construcción” y para ello prescindieron de la pintura abstracta a favor del trabajo con materiales reales, industriales, alterándolos y organizándolos; asimismo experimentaban con la textura, el color y la estructura. Esto constituía el plan sustancial del constructivismo, el cual llegó a su consolidación en el año de 1922, para entonces más artistas se adhirieron a sus ideas como fueron Lyubov Popova, Gustav Klutsis, Anton Lavinsky, Aleksander Vesnin y Moisey Ginzburg. Además, Aleksey Gan —teórico y diseñador ruso— redactó los principios constructivistas en el libro *Konstruktivizm (Constructivismo, 1922)* basados en el activismo político, pugnando para que se politizara al máximo la actividad creativa y disminuyera su componente artístico. El libro tenía una combinación polémica de estética e ideología, por convocar hacia una rebelión contra el culto a la “belleza pura”, denunciaba al arte tradicional enredado con la burguesía, teología, metafísica y mística, el cual fue contrario a la reciente cultura de materiales, con lo que se eliminaba el trabajo de laboratorio para pasar a la actividad real y experimentación práctica; sentenciando: «Declaramos una guerra incondicional al arte» (Weston, 1996: 154).

V. Maiakovsky también destaca este nuevo acontecimiento cultural que recibe el país soviético, y hace la mención sobre la importancia

que tiene el constructivismo en la escena mundial, ya que «por primera vez ha llegado un nuevo término artístico no de Francia [romanticismo, puntillismo, impresionismo, cubismo] sino de Rusia: el constructivismo» (Woroszyński, 1980: 346); esto demuestra la victoria que desplegó este nuevo ejercicio teórico y práctico, al instalarlo probablemente como el último arte total que se desarrolló en diversas disciplinas: literatura, teatro, cine, mobiliario, arquitectura.

Los constructivistas acentuaban su intención de participar en la creación de un entorno visual apropiado a las necesidades y valores de la nueva sociedad socialista, donde buscarían un acercamiento científico, el grupo afirmaba la necesidad de fusionar lo ideológico con lo formal, esto para alcanzar una transición real de los experimentos en laboratorio a la actividad práctica. Por eso establecían vínculos con los comités encargados de fabricar y manejar las campañas de propaganda de publicaciones y exhibiciones, para tener una participación activa en su comunidad. Ellos concebían su trabajo como el resultado de un proceso intelectual, manifestando que su fundación ideológica partió de la teoría del materialismo dialéctico, ya que «la nuestra es la cultura del trabajo y del intelecto, la cultura de una época técnicamente desarrollada» (*Constructivismo*, 1973: 125).

Al igual, organizaron su trabajo según tres fundamentos: *tektonika* (proviene de los principios del comunismo y del uso funcional del material industrial), *faktum* (la elección del material y su tratamiento

adecuado) y *konstruksiya* (el proceso de organizar y estructurar el material).

Toda esta actitud fue resultado del álgido periodo ocurrido en la Guerra Civil (1918-1921). Después de 1917 la industria y la máquina fueron vistas como las características esenciales del trabajo de clases y por consecuencia del orden comunista. Es decir, el desarrollo industrial fue considerado por las autoridades estatales como la clave para el progreso político y social del país ruso. Por lo tanto, la máquina surgió como metáfora de la nueva cultura que se encontraba en construcción y serviría para reconstruir la economía. Asimismo, la vanguardia también llevó los asuntos artísticos en nombre del gobierno, y pareció haberse convertido en un vehículo para la expresión de los objetivos políticos del partido comunista. El distintivo utilitarismo del constructivismo fue una extensión lógica de esta cercana identificación entre la vanguardia artística y social con el progreso político.

1.1.3.1 PRODUCTIVISMO: CULTURA DE LOS OBJETOS

Alrededor de 1920 se sumó al constructivismo el productivismo (*veshchizm*) —el “ala izquierda” del constructivismo—, conformado por V. Tatlin, A. Exter, A. Rodchenko y V. Stepanova, en la praxis llevaron el lema de inclusión por parte del artista en la producción como técnico. En su programa, afirmaban que el cometido del grupo productivista es «la expresión comunista del trabajo constructivo materialista», donde «el grupo se ocupa de la solución de este problema basándose en hipótesis científicas y poniendo de relieve la necesidad de sintetizar el

aspecto ideológico y formal para orientar el trabajo experimental por la vía de la actividad práctica». Tendrán como futuras tareas prácticas: debates, planes, exposiciones, y «establecer contactos con todos los centros productivos y con los órganos centrales del engranaje unificado de los soviets». Y sus lemas son: «¡abajo el arte, viva al técnica, ¡larga vida a los técnicos constructivistas!, ¡el arte colectivo del presente es la vida constructiva!» (De Micheli, 2002: 339-40).

Al mismo tiempo, el gobierno fomentaba el debate sobre el papel del arte en la industria, llamado arte de producción, para ello hubo un tiempo de cinco años promedio, donde se desarrollaron varias proposiciones teóricas, aquí es donde empieza una férrea y comprometida postura por parte de los promotores ideológicos como Osip Brik, Nicolai Punin, Boris Arvatov, Boris Kushner y Nicolai Tarabukin, cuyos argumentos expresaban que la división burguesa entre arte e industria debería ser eliminada y que el arte tendría que ser considerado como sólo otro aspecto de la actividad fabril. La preocupación superior de los teóricos productivistas fue el aspecto social de la unión del arte con la producción, donde el aspecto productivo se antepuso al aspecto de consumo, esto requería atención en el proceso de transformación de la materia en la formación de un algún objeto, apreciando el trabajo que lo forjaba y no sólo en el objeto finalizado.

Tras la revolución debían cambiar distintas concepciones, como el hecho de que la búsqueda estética tendría que convertirse en aplicación



práctica al cambiar destrucción por construcción. Es cuando a los artistas se les cuestionaba su utilidad dentro de la nueva sociedad rusa y para ello O. Brik dos años después de la Revolución de Octubre escribía: «El zapatero hace botas, el carpintero hace mesas. ¿Pero qué hace el artista? No hace nada. Él ‘crea’ [...] (en la vida) todo aquello que no encuentra un puesto en ella debe morir... Perecen los artistas que sólo saben ‘crear’ y ‘servir a alguna parte de la belleza’. Existen otros artistas... Ellos hacen un trabajo indiscutible y socialmente útil... El trabajo da al artista el derecho de permanecer al lado de los grupos de trabajadores de la Comuna, al lado de los zapateros, de los carpinteros, de los sastres» (Mazaev en Colón, 2002: 46). Esto devela la actitud que perseguía la vanguardia, comienza a mostrarse un giro a favor de lo práctico contra lo formal, donde toma preponderancia el servicio que deberá desempeñar el productor dentro de la sociedad, el disponer de nuevos objetos útiles —a los que curiosamente les seguirán llamando obras de arte—. Toda esta concepción tenía como objetivo que se llegara a los laboratorios, fábricas, oficinas, hacia aquellos lugares donde se requeriría de nuevas visiones en la producción para el beneficio del proletariado.

Igualmente, el movimiento productivista introduce el concepto de democratización en el trabajo, el cual considera que todas las labores son iguales, no hay una más útil o más creativa que otra, se compara entre arquitectos, pintores, escultores, ingenieros, obreros textiles, metalúrgicos, donde cada uno aporta tanto su valor creativo como productivo a favor del conjunto. Por lo tanto, el trabajo del artista al

homogeneizarse —lo que significa que está regulado como otros trabajos—, desarrolla un conjunto de acciones establecidas para su realización, es decir, un procedimiento; para lo cual el objeto material comienza a producirse en serie, a través de un proceso grupal de fabricación «para que todos los aspectos de la producción —técnico, económico, humano y social— manifiesten el mayor cuidado en la organización racional de la obra [...] con el fin de que el producto acabado responda lo mejor posible a su destino utilitario» (Tarabukin, 1977: 53). Este hecho concibe los principios con los que se rige el diseño —aunque no se le llame así, sino “producción intelectual”— al tener que despojarse de sus anteriores vestiduras que era el artesanado, la fabricación individual o única, hacia la masificación de su manufactura.

Con estos nuevos preceptos y apartado de lo subjetivo, el nuevo criterio para la creación será lo racional, donde la forma emana de la función. Teniendo a consideración que quien iba a beneficiarse del producto era el público o usuario, ya que «la maestría productivista [siendo el paso del arte, al trabajo, a la producción y finalmente a la vida] es una actividad práctica, real» (Tarabukin, 1977: 71), dejando de lado las antiguas preferencias burgueses —el lujo y la ostentación— y ahora pensando que se proyectará para un objetivo establecido (el propósito del producto); el nuevo pensamiento de realización será el convertirse en un organizador de cosas mediante un método de trabajo. Ya que remotamente los objetos de uso se ideaban según su fachada en opuesto a la comodidad o la utilidad, de esta manera se perdía la valía técnico-



utilitario junto con su sentido social. Siendo la unificación de los binomios social y estético, la culminación de las normas productivistas.

Nicolai Chuzhak explica en cinco puntos lo que sería la construcción de la vida (*zhiznestroenie*): «Arte en la vida cotidiana significa: 1) [...] búsqueda de nuevos géneros y medios que organicen la vida, teniendo por objetivo la edificación; 2) máxima vinculación entre la forma y la destinación material (constructivismo); 3) máxima fecundación del arte por parte de la ciencia [...] 4) continua participación concreta del trabajador artístico en la reorganización de la vida cotidiana [...] 5) ningún sometimiento del hombre a la cosa» (Quilici en Colón, 2002: 49)

Todo por la búsqueda de una teoría que anhelaba instaurar lazos entre el arte y la construcción en la nueva comunidad. Donde los propios artistas se alentaban para creer que ellos tenían un amplio rol público para desempeñarse en varias comisiones oficiales donde efectuarían tareas de propaganda y educación en las ciudades rusas. Por eso el productivismo lideraba la vanguardia al ser la instancia que empujaba por un nuevo modo de vida, tratando de forjar al hombre modernista.

1.1.3.2 LEF: DE AQUÍ SOMOS

El poeta Vladimir Volodia Maiakovsky fue el puente entre los múltiples grupos de vanguardia. Precisamente él organiza junto con varios amigos y adeptos —en enero de 1923— un nuevo grupo, el Frente Izquierdista de las Artes (*Levogo front iskusstva*), el colectivo se instaura como una de

las convergencias dentro de la vanguardia artística al estar apoyado por el futurismo y el constructivismo —siendo este último el movimiento más estable que se sitúa en la nación soviética—, donde buscaban ser una «asociación libre de artistas creadores (sic) individuales [...] unidos por una actividad común» (Woroszylski, 1980: 337).

Fundan una editorial en Moscú, la cual publica la revista *Lef* —encumbrada como la máxima dentro de la URSS—, cuya aparición se fecha en marzo de 1923 y se mantendrá durante dos años más —llegando a siete ejemplares—. El editor de la publicación —Mayakovsky— junta una pléyade de colaboradores como son los poetas: N. Aseev, V. Kamenski, S. Tretiakov, A. Kruchenik, Pasternak; teóricos y críticos como B. Kushner, N. Chuzhak, B. Arvatov; O. Brik, Sklovski; el lingüista Vinokur, directores y cineastas como Dziga Vertov y Sergei Eisenstein; el arquitecto Anton Lavinsky, el productor de teatro Vsevolod Meyerhold y los productivistas Rodchenko y Stepanova. La revista sirvió como órgano difusor de la vanguardia, a manera de conciencia, para orientarla y mantenerla preparada de no caer en complacencias estéticas y siempre buscar el fin práctico para la sociedad. Su contenido era muy heterogéneo, abarcaba escritos de cine, fotografía, crítica literaria, poesía, cuentos, manifiestos, etc., también mostraban bosquejos de los próximos “artistas-ingenieros” de los Vjutesmas. Su público lector lo encontramos entre intelectuales y artistas, el promedio de páginas para esta publicación rondaban entre las ciento cincuenta y doscientas, llegando a tener el primer número doscientas cincuenta páginas y cinco mil ejemplares, y con una impresión y distribución del Gosizdat (Casa editorial del Estado).



La asociación se establece bajo un programa político que moldea su propia ideología, la cual sigue la brecha que abrieron sus demás predecesores, manteniendo una correlación hacia un “arte de izquierda”. Comprendían que este reciente pensamiento artístico debía estar a la par de lo que sucedía con las nuevas políticas económicas y sociales que habían traído la revolución; y para ello constituyen una declaración: *¿Por qué se bate el Lef?*, que refleja sus posiciones insurrectas-agitadoras, la cual aparece en el primer número de la revista *Lef*, y donde expone:

«A partir del 25 de octubre nos entregamos al trabajo.

»No fuimos estetas, no producimos por amor de nosotros mismos.

Aplicamos nuestros métodos de trabajo a la actividad artístico-propagandística exigida por la revolución.

»El Lef debe reunir a las fuerzas de izquierda. El Lef debe pasar revista a sus filas repudiando el pasado. El Lef debe unificar el frente para minar lo viejo, para marchar a la conquista de una nueva cultura.

»La revolución nos ha enseñado muchas cosas.

»El Lef sabe bien que para consolidar las conquistas de la Revolución de Octubre, revigorizando el arte de izquierdas, introducirá en el arte las ideas de la Comuna y les abrirá la vía del futuro.

»El Lef agitará con nuestro arte las masas sacando de ellas su propia fuerza organizativa.

»El Lef combatirá por un arte que sea construcción de la vida.

»No pretendemos poseer el monopolio del espíritu revolucionario en el arte. Nos revelaremos en la emulación.

»Nosotros creemos en lo justo de nuestra propaganda, y, con la fuerza



de las obras cumplidas, demostraremos que estamos en el camino justo hacia el porvenir» (De Micheli, 2002: 344-346).

A este manifiesto también le siguieron: *¿En quién hinca los dientes Lef?* y *¿A quién pone en guardia Lef?*

La aparición de la primavera en 1925 marca la suspensión de la revista *Lef*, cuando Mayakovsky realizó viajes a Cuba, México y Estados Unidos. Pero en enero de 1927 la publicación regresará a la escena cultural y política del país soviético, con el adjetivo agregado de *Novy* (nuevo) *Lef*, aunque sólo se mantendrá hasta diciembre de 1928. Alcanzó doce números y tuvo dos directores: V. Maiakovsky y S. Tretiakov —a partir del octavo número—. Con este nuevo periodo se conservaron las posiciones del grupo con respecto a la realidad de la nación —agricultura e industria pesada—, para seguir desarrollando una nueva cultura visual por medio de la experimentación, el uso de modernos procedimientos industriales y un periodismo de calidad —donde los artistas serían los reporteros—, todo para que el objeto resultante sea benéfico para la comunidad. La publicación siguió debido a que se apuntaló como un lugar accesible para que llegaran distintas visiones sobre el arte, la poesía, la fotografía, el diseño y la cinematografía; con trabajos de Lavinsky, Stepanova, Aleksandr Rodchenko, Vertov y Eisenstein. De igual manera al sur del país ruso, en Odessa, apareció *Iugo Lef* (*Lef del sur*) revista que también difundía los conceptos constructivistas.

Signo de los cambios políticos e ideológicos de aquellos años, al *Lef* lo clasificó la crítica soviética stalinista como un «movimiento pequeño-

burgués» (Lo Gatto, 1973: 261) esto demuestra el poco interés que ofreció el Estado ante los grupos de vanguardia, ya que manifestaban que estas asociaciones no eran proletarias, además de elitistas, y por consiguiente las obras que producían no le beneficiaban a la población, porque no era comprensible para ellos, llegándolos a definir como la “depravación y degeneración burguesa”. A pesar de que el Lef ya conocía el entorno reinante sobre la dificultad de comprensión de la gente, proponía como respuesta la educación visual por parte del Estado, compromiso del cual no podía ser ajeno. Para 1929 el grupo se transforma en Ref (Frente revolucionario) para después desvanecerse por órdenes del gobierno.

El Modernismo nunca fue un estilo, sino una actitud. Massimo Vignelli

1.2 LO ESTATAL

1.2.1 NARKOMPROS: NARODNY KOMISSARIAT PROSVESHCHENIYA

Acaecida la Revolución de Octubre, el partido bolchevique urgió a instalar una nueva estructura cultural, que sustituyera la del viejo régimen oligárquico; y para llevar a cabo tal propósito, se designó a Anatoly Lunacharsky —el 26 de octubre de 1917— como titular de la Comisaría Popular de Instrucción (Narkompros), cuyas funciones eran la administración de la educación y las artes; organizada en tres facciones: educación social, instrucción científica y cultural, y educación política. Con la participación del gobierno central,

el Departamento de museos y monumentos, y la Casa editorial estatal (Gosizdat-Gosudarstvennoe izdatelstvo), se propusieron conseguir los siguientes objetivos: conservación de monumentos históricos, mantenimiento de museos; organización de espectáculos públicos; una extensa campaña contra el analfabetismo (80%) por todo el país, educación social, científica y artística desde preescolar hasta el nivel superior, elaboración de un nuevo plan de estudios; fundación de casas populares de cultura, bibliotecas y escuelas, reestructuración de antiguos centros y talleres artesanales; publicación y promoción de libros; edición de revistas y periódicos.

La figura de A. Lunacharsky, como el reorganizador del sistema educativo ruso, se entiende por ser un hombre bien educado en Europa, con afinidad a las ideas marxistas, un profundo interés en el arte, tolerante, comprometido y susceptible crítico, con falta de conformismo y prejuicios; esto se refleja por su voluntad en conservar la herencia cultural rusa, tanto en monumentos (Plan para la Propaganda Monumental de Lenin de 1918) como en el canto de coros y juegos populares. Fue un escritor de diversos géneros, ya sea teatro, música, filosofía, estética, historia del arte, pintura y literatura, donde le gustaba hacer cuentos de hadas para niños; en sus ensayos se destacaron: *Lenin y el estudio de la literatura*, *Siluetas*, *Cultura en el Oeste y aquí*; de esta manera llegó a ser un gran contribuidor de la cultura rusa de su época.

El Comisario de Educación siempre estuvo al pendiente de las nuevas tendencias en el arte —demostrando sus ideas liberales— y cuando

Lenin y el Partido Comunista las criticaban severamente Anatoly no interfería con el desarrollo de ellas, dejando que participaran en la vida del país de una manera libre. Además intentó salvaguardar una equidad ante las distintas tendencias artísticas, para que no ocurriera un sometimiento del arte hacia el poder político. Por eso Lunacharsky establecía estrategias que se encaminaran a procurar las mayores facilidades para el soberano desarrollo de los artistas y las tendencias que les ocuparan, manteniendo constantemente una orientación hacia los valores del sistema proletario, donde los artistas se alternarían las funciones de instruir, investigar y administrar. Reafirma estas posiciones en la tesis del año 1921 donde en cinco puntos expone las bases que guiarán la política en el sector del arte; enfatizando la orientación que deben seguir las organizaciones culturales en la creación de formas y organismos artísticos únicamente proletarios, extendiendo la mayor asistencia dable a la educación de campesinos y obreros; de la misma manera, reincidirá en sus convicciones acerca de que ninguna de las agrupaciones de artistas estarán sujetas a algún tipo de orientación política por parte del gobierno, ni habrá grupos que se consideren oficiales o que traten de ser la única vanguardia, ya que el Estado dictará libertad de creación, y por lo cual respaldará iniciativas de grupos e individuos que surjan en el área artística (González, 1999: 314-315; Lunacharski, 1968: 33).

Tales fueron las magnitudes de las reformas estructurales que efectuaba Anatoly Lunacharsky que aquellas llegaron hasta México, específicamente con José Vasconcelos, él cual llegó a manifestar: «leía lo

que en Rusia estaba haciendo Lunatcharsky (sic). A él debo mi plan más que a ningún otro extraño. Pero creo que lo mío resultó más simple y más orgánico» (Vasconcelos, 1988: 61) esto responde a que prefirió un alejamiento de la politización en las artes y cultura, para mantener una neutralidad en la ideología del sistema educativo, contrario a lo que ocurría en Rusia. Aunque los dos encargados de la administración de la cultura de sus respectivos países nunca se reunieron, siempre los unificó el criterio en cuanto a buscar que toda la gente contara con acceso sin restricciones a la educación y al conocimiento, que fuera abierta y popular.

El Comisario en política cultural demostró preferencias con alguna organización educativa y artística, como fue el Proletkult (Cultura proletaria) y después con el futurismo —a los que otorga puestos directivos—. Grupos que sirvieron de incubadora para los posteriores desarrollos de la vanguardia rusa, en el arte de laboratorio y el arte de producción. Sin embargo, al finalizar la Guerra Civil en el año 1921, el Comité Central del Partido Comunista —alentado por las diferencias de Lenin y Lunacharsky, además de la desaprobación hacia los artistas de vanguardia, ya que «a Lenin le disgustaba el arte abstracto y no objetivo, y creía [...] que lo que él no entendiera, las masas tampoco lo entenderían» (Egbert, 1981: 274)—, reorganiza el Narkompros, para lo cual unifica todos los departamentos, y limpia las secciones de arte al reemplazar a los directivos por otros allegados al partido; la Comisaría se fue convirtiendo en un organismo más burocrático y menos innovador, por consecuencia de las medidas de control por parte



del Estado. Para llegar a 1929 donde Lunacharsky deja el cargo y es reemplazado por Andrei Zhdanov —el yerno de Stalin—.

1.2.1.1 IZO: OTDEL IZOBRAZITELNIJ ISKUSSTV

Como parte de la política de repartición de obligaciones en el Narkompros, este dividió sus programas en diferentes dependencias, tales como: Literatura (LITO), Teatro (TEO), Música (MUZO), Fotografía y Cine (FOTO-KINO), Producción Cinematográfica (SOVKINO, antes GOSKINO), Bellas Artes (IZO). Este último se funda en 1918, y se rige por una Junta de artistas de vanguardia, que se divide en dos secciones: la de Petrogrado, con David Shterenberg como presidente, N. Altman, N. Punin, V. Maiakovsky, O. Brik, como asesores; y la de Moscú, con Vladimir Tatlin a la cabeza, además de K. Malevich, R. Falk, O. Rozanova, A. Rodchenko y V. Kandisky. En ambas ciudades, el Colegio tuvo sus propios departamentos de literatura, arte industrial, teatro, cine y arquitectura, esto con el propósito de administrar los diferentes aspectos de la vida artística en el país, que incluye la enseñanza del arte en las escuelas, la revitalización de la arquitectura, la publicación de libros de arte y revistas —como el *Iskusstvo Kommuny* (*Arte de la Comuna*), *Bellas Artes* y *Arte*—, y la promoción del arte en la producción mecánica.

Los avances que ejecutó la Junta del IZO dentro del periodo que abarcó la Guerra Civil (1918-1921), fue la unión del Colegio de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú con la Escuela Stroganov de Artes Aplicadas en el Centro de Altos Estudios Técnico-Artísticos (Vjutemas); también se interesó por crear un Departamento Teórico y Científico

que estuviera en contacto con las recientes ideas científicas y con los últimos adelantos tecnológicos; propugnó en la declaración de su posición estética por el establecimiento de foros artísticos y, realizó la organización de veintiocho exhibiciones estatales. Dentro de las dependencias adscritas al IZO se ubican la Oficina de Museos (*Muzinoe biuro*) en Moscú dirigida por A. Rodchenko, adquirió cerca de dos mil obras, de cuatrocientos artistas aproximadamente —la mayoría artistas de vanguardia— y envió gran parte de ellas a museos regionales para integrarse a sus colecciones. La Subsección de Arte y Producción (*Judozhestvenno-promyshlennyi podotdel*) comandada por O. Rozanova, se encargó de visitar distintos talleres y estudios artesanales alrededor de Moscú con el fin de rescatarlos del abandono, otorgándoles apoyos económicos y organizando exposiciones de arte aplicado. Los temas gubernamentales se delegaron a la subsección de Trabajo Artístico, cuyos lineamientos consistían en registrar organizaciones artísticas que emprenderían proyectos de propaganda oficial; organizaría concursos para varias propuestas de agitación incluyendo nuevos kioscos y monumentos de figuras políticas destacadas para que fueran colocadas en las principales ciudades, esto como parte del Plan para la propaganda monumental; al igual se encargarían carteles y páneles hechos con esténcil para diferentes campañas de propaganda, como fue la cruzada de eliminación del analfabetismo; asimismo se colaboraría con ciudades soviéticas para arreglar las calles —incluida la Plaza Roja— a favor de los festivales revolucionarios del primero de mayo y del veinticinco de octubre.

1.2.2 INJUK: INSTITUT JUDOZHESTVENNOY KULTURY

Recién llegado el año de 1920, y más exacto el 6 de marzo, un grupo de artistas —pintores, escultores, músicos, arquitectos, teóricos e historiadores de arte— conformados en un Consejo se convierten tras una serie de decisiones en el Instituto de Cultura Artística de Moscú (Injuk) —subordinado al IZO—, y elaboran un programa —en mayo— con el interés de investigar el desarrollo artístico de la vanguardia soviética. La estructura organizativa del Instituto permitió que en su interior se expresaran distintas voces, se efectuaran conferencias con el propósito de reflexionar y discutir sobre diversos temas, especialmente se concentraron en dos asuntos: estudiar los componentes formales del proceso artístico o llamado “arte de laboratorio” (la teoría) y, en la creación de obra con aplicación utilitaria o conocida como “arte de producción” (la práctica). Debido a su corta existencia —hasta 1924—, el Injuk a través por varias etapas, disímiles orientaciones y múltiples integrantes.

La primer fase del Instituto se halla en la figura de Vasily Kandinsky como el primer presidente, presenta su programa de trabajo el cual tiene por objetivo «la creación de una ciencia que examine analítica y sintéticamente los elementos fundamentales de las artes», y esta labor se divide en tres tareas: teoría de las artes singulares, teoría de las relaciones entre las artes y teoría del arte en su conjunto (Constructivismo, 1973: 361). A esta última también se le conoce como arte monumental, y fue, en la que se concentró Kandinsky al relacionarla con el arte sintético y cuyas características es la mezcla de

dos o más artes en una obra con la ayuda de la psicología perceptual y la intuición, como la interacción entre música, pintura, poesía y danza. Estos intereses encontraron oposición en un grupo de artistas, encabezado por Alexandr Rodchenko, que buscaban encauzar las investigaciones hacia temas objetivos como el peso, la masa, contrario a lo subjetivo de Vasily respecto a los sentimientos y las emociones.

A finales de 1920, en noviembre, se establece el Grupo de Trabajo para el Análisis Objetivo (*Obshchaia mbochaia gruppya obektivnogo analiza*), conformado por A. Rodchenko, V. Stepanova, A. Babichev, L. Popova, N. Briusova y A. Ladovsky; esto marca otra etapa dentro del Injuk, al ser reorganizado, Kandinsky y sus seguidores abandonan el instituto en el primer mes de 1921 —para después involucrarse en la formación de la Academia Estatal de Ciencias Artísticas (Gajn) con la instauración de veintidós museos—. Para entonces, —Rodchenko ya como director— el Grupo elabora un nuevo programa hecho por Babichev, el cual tiene preferencia por el análisis científico y la organización material del trabajo artístico, donde consideraban piezas primordiales el ritmo, el color, la forma, la textura, el espacio, la construcción y la composición. Siendo estos dos últimos conceptos, el motivo para las discusiones entre ellos. Debido a ello, se fraccionaron en nuevos grupos de trabajo especializado, los arquitectos: Ladovsky, Krinsky, Dokuchaev, Efimov, Petrov; los constructivistas: Gan, Rodchenko, Stepanova, Ioganson, Medunetsky y los hermanos Stenberg, y los objetivistas: Vesnin, Popova, Klyun, Drevin y Udaltsova.

Llegó el tiempo para otra transición dentro del Instituto, y ésta apareció en el otoño de 1921. Integrantes del Frente izquierdista de las artes y teóricos del arte productivista, se unieron al Injuk, cuya participación creció y contribuyeron en la consolidación del constructivismo — aunque lo consideraban como una etapa hacia el arte de producción—, porque compartían el interés por el arte útil, por «una compenetración más activa de arte e industria, con la perspectiva de una mecanización completa del proceso de producción» (De Feo, 1979: 37). Un ejemplo sobre el reemplazo del arte de estudio por el proceso creativo utilitario fue la exhibición $5 \times 5 = 25$, llevada a cabo por Vesnin, Exter, Stepanova, Popova y Rodchenko en las instalaciones del Injuk en septiembre de 1921; en cuyo catálogo expresan la importancia que tiene la tecnología y la industria porque han hecho frente al arte, no como la representación contemplativa sino como una función viva, que es la construcción.

Los nuevos elementos que ingresaron al Injuk se propusieron eliminar las anteriores divisiones existentes de los grupos de trabajo y enfocaron las actividades en una asamblea plenaria; además se plantearon cuestiones sociológicas en lugar de los problemas formales, esto por conducto de las ponencias de B. Arvatov, O. Brik, N. Tarabukin y B. Kushner. Para la sesión principal del 24 de noviembre de 1921, Brik presentaba un escrito donde expresaba que los pintores de estudio o caballete debían renunciar a su trabajo por ser anticuado e inútil y promovía nuevos valores artísticos aplicados en la vida real, en la producción; como respuesta la mayoría de los miembros

—veinticinco— aceptaron ingresar al discurso del diseño: L. Popova y V. Stepanova se interesaron por el diseño textil, A. Rodchenko hacia el diseño gráfico y la fotografía, y A. Vesnin por el diseño arquitectónico. Con este nuevo mando por parte de Osip Brik, junto con Babichev, Ladovsky y Tarabukin, el trabajo del Instituto se efectuó en tres fases: la práctica (propaganda de las ideas y medidas para su realización), la teórica (por medio de debates y artículos) y la científico-técnica (con el fin de resolver los problemas del productivismo, ahora hay teóricos y prácticos).

El Instituto trató de posicionarse fuera de Moscú e intentó instalar filiales en Petrogrado y en Vitebsk para 1921, pero no se desarrollaron a plenitud porque no se contaban con los medios económico-administrativos necesarios. Al igual, buscó establecer contactos con diversos grupos de diversas partes del mundo y mantuvo contacto con Holanda, Japón, Suiza y Francia con la revista *L'esprit nouveau*, Hungría con la revista *Egyseg (Unidad)* y Alemania a través de la publicación trilingüe *Veshch-Gegenstand-Objet* editada en Berlín por El Lissitzky. Con el tiempo, el Injuk perdió su soberanía ya que el gobierno lo fusionó con el Gajn (Academia Estatal de Ciencias Artísticas) en el año de 1922, y para 1924 cerró totalmente sus instalaciones.

1.2.2.1 GINJUK: GOSUDARSTVENNY INSTITUT JUDOZHESTVENNOY KULTURY

El Instituto Estatal de Cultura Artística (Ginjuk) de Leningrado — actualmente San Petersburgo— se creó como una prolongación del Injuk

moscovita. Este organismo tuvo una duración de dos años, de 1924 a 1926 al clausurarse por decisión oficial. A pesar de tener menores dimensiones que su semejante en Moscú, atrajo a varios académicos y estudiantes de otros organismos, porque su programa compartía el valor de dar un enfoque científico en la investigación del arte.

La organización del Ginjuk en cuanto a su análisis artístico se dividió en cinco secciones. En primer lugar, se ubica la sección de Experimentación, con Pavel Mansurov, interesado en establecer conexiones visuales entre el arte y las formas de la naturaleza, demostrando la similitud entre la eficaz estructura mecánica de los animales y el arte. Después, la sección Cultura pictórica, formal y teórica, bajo la dirección de Kasimir Malevich, donde se proponía estudiar al arte como un sistema de evolución, apartando los elementos representativos que caracterizan a cada movimiento pictórico dentro de su realidad histórica. La sección de Cultura material, conducida por Vladimir Tatlin, se ocupaba de analizar la estructura y el uso de los materiales de pasados objetos de arte industrial; al igual, se dedicaba a producir nuevas construcciones y técnicas de elaboración de materiales. La sección de Cultura orgánica, a cargo de Mijail Matiushin, estaba destinada a examinar el proceso de percepción de la forma y el color, sus efectos físicos y psicológicos en los espectadores, considerando distintos factores como el sistema nervioso, el espacio y el tiempo. La sección de Ideología general, bajo la tutela de Nicolai Punin, se encarga de precisar varios conceptos elementales como son forma, composición, espacio; además se le encomienda la tarea de resumir los

logros obtenidos de las demás secciones y con ello formular una nueva teoría artística auxiliada en el método científico.

En suma, las actividades que se llevaron a cabo en sus instalaciones siempre tuvieron la fortuna de contar con la colaboración de diversas organizaciones artísticas, educativas y científicas. El Injuk y después el Ginjuk, fueron centros para la formulación de nuevos conceptos teóricos, la experimentación, el debate y la propuesta de nuevas tendencias para el arte, la arquitectura, el diseño gráfico y el diseño de productos. Dichos planes serían retomados en las aulas del Vjutemas con un procedimiento de enseñanza genérico, ya que la mayoría de los integrantes del Injuk eran maestros en los Vjutemas.

1.2.3 VJUTEMAS: VISSHIYE GOSUDARSTVENNIYE JUDOZHESTVENNO TEKHNICHESKIYE MASTERSKIYE

Con el propósito de reformar la educación artística acorde a los nuevos tiempos, el gobierno bajo comisión del IZO estableció el 29 de noviembre de 1920 la creación de los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado (Vjutemas) con sede en Moscú. Fue una consecuencia de la postura que tomó la administración estatal sobre las discusiones artísticas que ocurrían, en cuanto al papel del arte en la recién formada sociedad soviética y la intervención que tendría en la producción industrial, denominado arte de producción, el cual fue abordado por los distintos grupos que ocuparon los Vjutemas, alrededor de los constructivistas, que fue la agrupación que mayor participación y dominio tuvo en la escuela dentro del área docente.

La nueva escuela se formó sobre los Primeros y Segundos Estudios Libres Artísticos del Estado (*Svomas- Svobodniye gosudarstvenniye khudozhestvenniye masterskiye*), éstos constituían la primer reforma estatal para la renovación de la instrucción en el país, con el objetivo puesto en que los estudiantes dejaran el arte imitativo, clásico, para ir en la búsqueda de un sistema objetivo y organizado, más cercano al método científico. Al interior de la escuela dos puntos distinguieron su funcionamiento: la «democratización de la enseñanza y participación de todas las tendencias artísticas» (Colón, 2002: 124); significa que había libertad de enseñanza, es decir, los artistas que impartían clases —entre vanguardistas y tradicionales— no estaban sujetos a ningún lineamiento estético o didáctico, y del lado de los educandos, tenían la opción de escoger al maestro e incluso podían ser autodidactas, de hecho hasta crear su propio programa educativo; igualmente ya se empezaba a considerar la inclusión de la tecnología y la mecanización en la producción. Estos primeros intentos de modernización educativa darán paso a la siguiente reforma: los Vjutemas.

Una vez sentado el precedente en la educación artística mediante los Svomas, se dispuso la conformación de los Talleres Superiores, los cuales tendrían la función manifiesta de ser un organismo educativo superior especializado para realizar una preparación artística y técnica avanzada, que generaría artistas profesionales (artistas-técnicos) altamente calificados para la industria, así como profesores y directores con una educación técnica y profesional (Lodder, 1988: 114). Para llevar a cabo aquella encomienda, los artistas del comité pedagógico del IZO se

involucraron en la elaboración de un programa integral, que reuniera las diversas posturas que había en el ambiente artístico; sin embargo, existía una disputa entre las corrientes que se hallaban en la escena cultural por conseguir una cierta soberanía dentro de las facultades, para así, cometer sus propios programas; estas diferencias se daban entre los artistas puristas o de caballete, los artistas de las artes aplicadas y, los constructivistas y productivistas.

El reflejo de las distintas tendencias que discurrían en el seno de los Vjutesmas, encontraron una proyección a través de los rectorados de Efim Ravdel, Vladimir Favorsky y Pavel Novitsky. El primer periodo —considerado de investigación y experimentación— abarcó de 1920 a 1923 y fue bajo la dirección del escultor E. Ravdel; el cual tuvo la tarea de adecuar la recién formada escuela con la antigua estructura de los Svomas; instauró ocho facultades: arquitectura, pintura, escultura, gráfica, textiles, cerámica, madera y metal; más un curso preparatorio común a todas ellas, llamado curso básico, el cual empezó con cinco disciplinas y terminó en cuatro: construcción de color, construcción espacial, construcción gráfica y construcción volumétrica, para el año de 1922. Además, con el propósito de conducir a la escuela hacia el diseño industrial, aumentó la matrícula en el área de Industria y Producción, y favoreció la incorporación de los constructivistas del Injuk a los cursos propedéuticos y a las facultades.

Con V. Favorsky (1923-1926) el Curso básico sufre una modificación en el primer año de su rectorado, pasa a tres áreas: superficie-color,

volumen-espacio y espacio-volumen. Es un periodo de consolidación, que incluso «se convierte en la base universal de la educación artística» (*The Great Utopia*, 1994: 286). Al interior de las facultades prevalecía una pugna por el poder entre los puristas y los productivistas, y para regular los conflictos, Favorsky reagrupa las ocho facultades en tres: la facultad superficie-color comprende pintura, textiles y gráfica; en la facultad del volumen se halla escultura y cerámica; por último la facultad del espacio cuenta con arquitectura, madera y metal. Durante la gestión del segundo rector, se mantuvo la intención de profesionalizar las diversas especialidades, vincular los talleres con la industria, implantar asignaturas de índole científico en el plan curricular de la escuela; asimismo, logró tener reconocimiento mundial debido a la obtención de medallas en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París en 1925.

El último ciclo para los Vjutesmas comprendió de 1926 a 1930 y estuvo bajo la administración de P. Novitsky. Se caracterizó por la reorganización; ejemplo de ello, fue la modificación de el Curso básico, que tenía una duración de dos años pasó a una reducción de seis meses para todas las especializaciones. Igualmente, la escuela cambiaría las denominaciones que recibían los egresados, en lugar de ser artista-arquitecto o artista-escultor, serían “artistas-ingenieros”, esto con el fin de otorgar una instrucción con un perfil más general, eliminando la formación con inclinación hacia lo técnico por una parte o hacia lo artístico por otra, convirtiéndose en un “artista-constructor” que planea desde la configuración del objeto hasta el proceso de su realización

mecánica. Significó un mayor acercamiento con la tecnología y la industria en la preparación de los estudiantes y la disminución de las materias artísticas. La consecución de los cambios llegó en 1927-1928 con la sustitución del nombre de Talleres por el de Instituto Superior Artístico y Técnico del Estado (*Vjutein—Visshii gosudarstvennyi judozhestvenno-tekhnicheskii institut*).

Uno de los principales inconvenientes que surgieron después del ingreso de los estudiantes a las aulas fue que no llegaban con los conocimientos necesarios para desempeñar correctamente sus funciones, y esto, fue consecuencia de la laxitud en la evaluación de los aspirantes, ya que cualquier persona podía aspirar a la educación, según la reciente apertura en la enseñanza superior. Para remediar aquel problema se fundaron en 1919 las Facultades Obreras (*Rabfak—Rabocho fakultiet*), las cuales proveerían las nociones básicas para la posterior entrada a la universidad. En 1921 se instituyó una *Rabfak* con orientación artística, su duración fue de cuatro años y se impartían materias sobre principios de composición, dibujo, escultura, percepción, construcción. Al terminar los estudios en el *Rabfak*, se podía ingresar a los *Vjutemas* —si bien, después se impuso la realización de un examen para el ingreso—, donde iniciabas con un tronco común a todas las especialidades, cuyo tiempo de duración —desde un trimestre a dos años— fue cambiante debido a las posturas de los distintos rectores que ocuparon el puesto en los Talleres Superiores.

Concluida la división básica se podía tener acceso a las especialidades —que en total fueron ocho—, las cuales se podrían englobar en



tres áreas: arquitectura, producción industrial (transformación de la madera, trabajo en metal, textiles, cerámica, gráfica) y arte (pintura y escultura) (Khan, 1987: 71). La facultad de Transformación de la Madera y del Metal (*Dermetfak*), cuya unión se dio en 1926, fue la de mayor vocación constructivista, contando con: Rodchenko, Klutskis, Lavinsky, Tatlin, Lamcov, Tchernichev, y El Lissitzky; los cuales preparaban estudiantes calificados para trazar mobiliario, trenes, autobuses, encendedores, camas, que fueran hechos con una sobriedad en los materiales y practicidad en sus funciones. La facultad de Textiles que contó dentro de su planta docente con V. Stepanova, disponía de dos departamentos: tejido y estampado (impresión), los cuales producían diseños figurativos mediante elementos industriales y mecánicos; asimismo, se determinó que la forma de la indumentaria resultante no estaría establecida por un estilo sino por la función meta, por lo cual se desarrollaron distintos atavíos, para deportes, obreros, especialistas, etc. La facultad de Cerámica formaba artistas capacitados para la industria de la porcelana, el cristal y la loza, e introdujo una nueva visión —a la llegada de Tatlin— mediante la cual la cerámica ya no era solamente algo observable, decorativa, sino también sensorial y palpable, lográndolo por medio de la apreciación de formas naturales y la calidad orgánica de los materiales. La facultad de Artes Gráficas se fraccionó en grabado en metal, litografía e impresión de libros (anexando tipografía y diseño de libros); concepto por el cual después sería nombrada facultad de Impresión, donde dispuso de P. Miturich, P. Novitsky, L. Bruni y Favorsky, el cual concebía al libro como una entidad funcional y estética, que era al mismo tiempo un dispositivo

de lectura y un producto artístico. La facultad de Arquitectura se posicionó como la más importante de Rusia; en su interior discurrían las dos corrientes más destacadas: los Racionalistas con Ladoovsky —encargados de las cuestiones formales y estéticas (método psico-analítico)—, y los Constructivistas con Vesnin —fomentando el análisis de elementos político, social y económico (método funcional)—; después, se integró un tercer grupo con Melnikov y Golosov tomando una postura intermedia (método del organismo arquitectónico). La facultad de Escultura pasó de la experimentación del cubismo al trabajo monumental y figurativo, estudiando varios materiales como arcilla, piedra, metal; y teniendo de maestros a S. Konyonkov, I. Yefimov y Belachov, donde se intentaba conseguir una integración entre arquitectura y escultura. Por último, la facultad de Pintura, compuesta por tres talleres: pintura decorativa (escenografía), pintura monumental (frescos y murales) y pintura de caballete; en un principio formada por los vanguardistas: Rodchenko, Popova, Vesnin y más adelante por una tendencia figurativa y realista: Shterenberg, Drevin, Udaltsova.

La clausura arribó al año de 1930. Sin embargo, los Vjutesmas-Vjutein esparcieron sus simientes hacia la Bauhaus en Alemania, ya sea por la exposición rusa que albergó Berlín en 1922 y por la comisión alemana —entre 1921-1922— que se presentó a las instalaciones de los Talleres Superiores; además del establecimiento de Kandisky en Weimar bajo el programa de W. Gropius, y con las incursiones de El Lissitzky a Europa como el heraldo de la vanguardia rusa. Éste lazo



se refuerza con la declaración de Lázlo Moholy-Nagy a favor de la aportación constructivista a la Escuela alemana por desarrollar «nuevas clases de relaciones espaciales, nuevas invenciones de formas, nuevas leyes visuales —básicas y simples— como la contraparte visual de una sociedad humana más razonable y cooperativa» (Nash, 1983: 58).

1.3 LÍNEA DE TIEMPO

1905	1919
Guerra ruso-japonesa	Klutsis hace el primer fotomontaje en Rusia
1910	1920
Publicación del manifiesto futurista de Marinetti en Rusia	Se establece el Injuk y Vjuteinas Surge el Primer grupo activo de constructivistas
1912	1921
Cubo-futuristas dan a conocer el manifiesto <i>Cachetada al gusto del público</i>	Inicia la Nueva Política Económica (NEP) de Lenin
1913	1922
Larionov publica <i>Pintura myista</i>	El libro <i>Constructivismo</i> sale a la luz
1915	1923
Malevich publica <i>Desde el cubismo al suprematismo</i>	La revista <i>Lef</i> es editada
1917	1927
Es creado Narkompros Inicia la Revolución de Octubre	<i>Novy Lef</i> sustituye a <i>Lef</i> Vjutein reemplaza a Vjuteinas
1918	1928
IZO y SVOMAS son fundados Se edita el <i>Arte de la Comuna</i> Comienza la Guerra Civil	Comienza el proyecto del Plan Quinquenal

1930

Maiakovsky se suicida

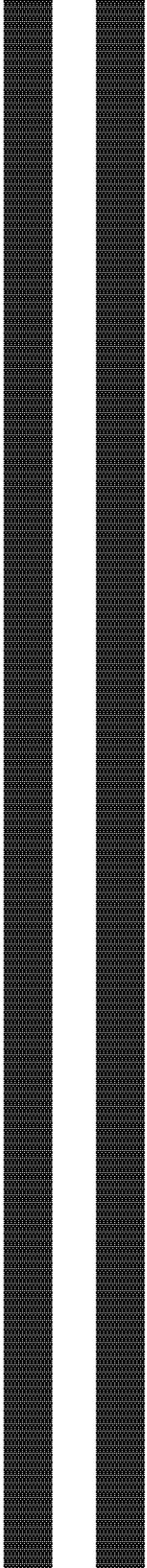
1932

Se decreta una reforma para tener el control de los grupos artísticos

1934

El término "realismo socialista" se fija





2. LENGUAJE VISUAL

El siguiente apartado comprende la búsqueda de una técnica por parte de los entonces iniciadores del diseño soviético. Es la necesidad de darle sentido a lo que acontecía en su entorno, después del complicado ajuste social dictado por la Revolución de Octubre y después de la Guerra Civil, el movimiento por parte de los futuristas y constructivistas urgió a encaminar sus baterías hacia procesos sociales colectivos donde tuvieran en común un lenguaje visual que fuera favorable para la comunicación hacia las masas.

Esta etapa dentro de la naciente nación soviética es una amalgama entre el arte de laboratorio y el arte de producción. Entendido el arte de laboratorio como la etapa experimental y hermética, ya que se tomaba la postura de resguardar el arte “puro”, siendo adeptos de esta actitud: Kandinsky, Mansurov, Punin, los hermanos Pevsner y Malevich. Del lado del arte de producción se hallan los artistas interesados por la fabricación de objetos en beneficio del público por su inclusión en la vida social: Popova, Tatlin, Stepanova, Rodchenko, Gan.

Los numerosos ensayos y experimentos que los vanguardistas realizaban en sus estudios, permitieron el desarrollo de la no-objetividad, elemento presente en la mayoría de los trabajos constructivistas insertados en la comunidad rusa. Tanto el rayismo como el suprematismo fueron esenciales para la construcción de la nueva gráfica soviética, dejando variadas influencias para los subsecuentes experimentos gráficos.

Con el advenimiento de los procesos fotográficos y posteriormente el cine, surge otro recurso importante para el lenguaje visual: el fotomontaje; manteniendo el vínculo con el collage dadaísta, los vanguardistas lo emplean para innovar en el aspecto espacial y tipográfico de las publicaciones; que junto con uno de los indicios más desconcertantes como fue el uso de lo lúdico, partieron en la historia del diseño.

2.1 RAYISMO: LUCHIZM

Mijail Larionov y Natalia Gontcharova fueron antiguos representantes del fauvismo ruso, el cual rechazó el estilo académico y literario del simbolismo; tomaban elementos del arte popular y expresivo de la vieja Rusia: el *lubok* (grabados populares de madera), los bordados ornamentales, los iconos religiosos; y lo combinaban con las formas y colores expresivos del fauvismo. A raíz de este interés especial en la innovación, entrado el año 1912, M. Larionov da a conocer una serie de pinturas con el nombre de rayonismo —aunque él lo había fechado para 1909—. Ya inmersos en 1913 comienza a desglosar lo que sería la teoría del movimiento rayista, la cual reflejaba la búsqueda por parte de él hacia la no representación del objeto, la separación de toda imagen del mundo tangible; donde sus pinturas y dibujos solamente plasmaran los rayos reflejados de la superficie de los objetos y sus respectivas intersecciones creando formas variables. Ya entonces Vladimir Maiakovsky distingue al estilo como «una interpretación cubista del impresionismo» y Mijail lo desmenuza como una «síntesis puramente rusa de cubismo, futurismo y orfismo. [...] Una línea de



color representa el rayo. La pintura se manifiesta como si fuese una impresión superficial, percibiéndose fuera del tiempo y en el espacio» (Cooper, 1984: 178-179).

Fieles al devenir de su tiempo, sitúan al rayismo como un movimiento social, colectivo, antecediendo a la corriente productivista y constructivista; además de respaldar los adelantos técnicos y tecnológicos de la época. «Declaramos que el genio de nuestro tiempo son: pantalones, chaquetas, zapatos, tranvías, autobuses, aeroplanos, vías férreas, barcos magníficos [...]. Negamos que la individualidad tenga algún valor en una obra de arte [...] ¡Viva el nacionalismo! —Vamos de la mano con los pintores de paredes [...]. Aquí comienza la verdadera liberación del arte: una vida que procede sólo de acuerdo con las leyes de la pintura como una entidad independiente» (Nash, 1983: 50).

Tanto M. Larionov como N. Gontcharova destinaron un espacio importante dentro de su investigación en la pintura a los temas metafísicos y científicos, ya sea el estudio de los rayos x, los rayos radioactivos, los ultravioletas o la cuarta dimensión, que le daban una justificación a sus principios metódicos y filosóficos. Gracias a estas inquietudes se mostró un mayor desarrollo dentro de la forma, el color y la textura, lo que permitió que posteriores artistas fundaran y participaran en movimientos de vital importancia para el vanguardismo ruso: L. Popova, A. Rodchenko, V. Tatlin y K. Malevich —siendo estos dos últimos discípulos de Larionov y Gontcharova—.

2.2 SUPREMATISMO: SUPREMATIZM

Inscrita en los anales de la historia como una de las máximas aportaciones a la ideología constructivista y al mundo del arte, inicia el suprematismo, vanguardia rusa con orígenes en el pueblo de Kiev, Ucrania. Kasimir Severinovich Malevich fue el promotor de aquella vanguardia rusa; sus orígenes se remontan al año de 1915 en Petrogrado en la exposición: *Poslednyaya futuristicheskaya vystavka kartin: 0.10* (*La última exhibición de pinturas futuristas: 0.10*), y publicó sus escritos en el cuadernillo: *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novy zhivopisny realizm* (*Desde el cubismo y el futurismo al suprematismo: El nuevo realismo en pintura*). En aquella exposición se formó un grupo de suprematistas compuesto de varios artistas: I. Pugny, M. Mienkov, I. Klyun, K. Boguslavskaja y O. Rozanova, los cuales llegaron a editar la revista *Supremus*.

La palabra suprematismo tiene un origen latino al denotar algo superior, quiere decir que existe una supremacía del nuevo arte sobre el arte del pasado. Se enfocó a desarrollar más aspectos estéticos con relación a las formas, que hacia algún significado político o social, tan es así, que desarrolló toda una teoría de pensamiento alrededor de su movimiento plástico. Kasimir intentó emancipar al arte de la representación objetual y fue mediante su sensibilidad pura y espiritual que trataría de encaminar al mundo a una nueva cultura alejada de lo construido por la naturaleza, donde rigiera la intuición, el sentimiento y la creatividad, para que el arte fuera capaz de librar a la sociedad de toda sumisión: «El suprematismo es el comienzo de una cultura: el salvaje es vencido como el mono» (Cardoza, 1983: 81).



Apostándose como un elegido, Malevich estipula un manto purificador a sus planteamientos no figurativos, implantando un nuevo lenguaje visual sin precedentes en el arte; lo más cercano que se puede llegar con las afinidades del suprematismo estaría en situar a las pinturas de iconos religiosos, a los ornamentos policromos de las casas blancas ucranianas, los adornos en los huevos de Pascua, en los tejidos y bordados de los trajes regionales ucranianos, y en los paisajes tomados mediante fotografía aérea. De igual manera e indudablemente: al cubismo —analítico y sintético— éste ejerció poderosa atracción al joven Kasimir, ya fuera con los cuadros de Fernand Léger y Jean Metzinger. Estos elementos le sirvieron para dejar las formas figurativas de los campesinos y la vida rural, e iniciar con un tratamiento cilíndrico del cuerpo humano y representarlo por diversos puntos de vista para después llegar a las formas geométricas elementales suprematistas (la línea, el cuadrilátero, el círculo y el triángulo) y los colores primarios que posteriormente determinarían la apertura hacia el constructivismo, al ser formas que se transformaron en signos y presentaron diversas aplicaciones en el plano. «Los suprematistas han abandonado las representaciones del rostro humano y del objeto naturalista en general, y han buscado signos nuevos para interpretar la sensibilidad inmediata y no los reflejos convertidos en “formas” de las distintas sensaciones, y ello porque el suprematista no mira ni toca: solamente percibe» (De Micheli, 2002: 332). Una de las primeras prácticas de Malevich fue en el vestuario y el montaje que realizó para la ópera experimental futurista *Poveda nad solntsem* (Victoria sobre el sol) en el año 1913 en San Petersburgo, así como el telón de fondo, en el que ocupó por vez primera la imagen de un



cuadrado, el cual estaba dividido diagonalmente por la mitad por un área blanca y otra negra y rodeado por un marco hecho de línea negra, allí arrancó el suprematismo.

Dentro de las mayores inquietudes de Kasimir situamos al cuadrado: «El cuadrado no es una forma subconsciente. Es la creación de la razón intuitiva. El rostro del arte nuevo» (Malevich, 1975: 79). De ahí que su pintura: *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, datado en 1913, es, digamos, el inicio oficial del suprematismo; «El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado=sensibilidad; fondo blanco=la “Nada”, lo que está fuera de la sensibilidad» (De Micheli, 2002: 329). Al movimiento se le considera dentro de tres periodos: la fase negra, la fase de color y la fase blanca (que van de 1913 a 1918), y tal vez siendo esta última la más sublime y concreta de todas, al realizar las formas blancas sobre blanco, llegando a la máxima expresión de supremacía espiritual que indagaba. Kasimir definió: «el cuadrado negro como signo de la economía, el cuadrado rojo como señal de la revolución, y el cuadrado blanco como movimiento puro» (Malevich, 1975: 157). Estas analogías cromáticas obedecen a una inquietud por parte del suprematismo en cuanto a una prudencia de recursos productivos, expresivos y adquisitivos, debido a las condiciones desfavorables en el país ruso: guerras, aislamiento político y crisis alimentaria. Con esos pocos medios se buscaba la intención de obtener máxima comunicación y atención por parte del espectador.



Kasimir Malevich cierra su ensayo con la frase: «El artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio» (De Micheli, 2002: 334) y efectivamente K. Malevich trasladó ese plano bidimensional para acceder a la tercera dimensión con sus *arkhitektona* o *planites* (proyectos arquitectónicos de edificios de viviendas); con los objetos “utilitarios” llámense ropa, cerámica (tazas, teteras); y con el diseño gráfico: carteles, pendones, señalética, libros, etc. Tal fue su raigambre que otros artistas rusos lo mantuvieron como figura inspiradora: L. Popova, I. Klyun, O. Rozanova, I. Puni, G. Klutssis, A. Rodchenko y El Lissitzky.

2.3 FOTOMONTAJE: IMAGEN TEXTUAL

Intrínsecamente cada momento histórico acarrea su aportación técnica y tecnológica, así fue para la primera década del siglo veinte. La cual, llegó a sostener un nuevo procedimiento fotográfico: el fotomontaje; al ser un nuevo sistema para asentar las circunstancias modernas de variaciones artísticas, sociales, económicas y políticas; generó bastantes adeptos entre los campesinos, los obreros, el partido comunista, el sector cultural y en el exterior del país, como fue en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925; lo que le retribuyó un mayor alcance dentro de la Unión Soviética, facilidades de comprensión y aceptación por parte de la gente. Quizá uno de los valores por lo que el fotomontaje fue esencial dentro de los vanguardistas fue el alejamiento que ellos buscaban de las “limitaciones” de la abstracción, pero sin regresar al figurativismo ante el progresivo avance que daba la pintura de caballete como lo muestra



la exposición de 1924 en Moscú: *Primera Exposición de Discusión de Asociaciones de Arte Revolucionario Activo* (donde se favorecen contenidos heroicos y naturalistas). Sin embargo, hay que tomar en cuenta que muchos de ellos primeramente tuvieron una formación de no-objetivistas, fundando las bases para lo que después sería el nuevo lenguaje visual, donde se inscribió como el método adecuado para renovar el contexto ruso con aplicaciones en la industria y la vida cotidiana.

2.3.1 FOTOGRAFÍA: ¡EXACTO!

Considerada como uno de los más importantes avances tecnológicos del siglo diecinueve, la fotografía dio el impulso necesario para contribuir al cambio de la percepción por parte de la comunidad artística.

Recordando que: «fotografía es tanto el procedimiento como el resultado de un sistema técnico de obtención de imágenes por medio de la luz» (Fontcuberta, 1990: 12). Y fue en el número cuatro de la revista *Lef* donde aparece un escrito acerca del beneficio del uso de la fotografía como medio para conformar los distintos impresos rusos: «Esta exactitud y este carácter documental conceden a la fotografía una capacidad de influir en el espectador que jamás tendrá la imagen gráfica». (Ades, 2002: 72). La fotografía acrecentó las posibilidades de visualizar de forma distinta este mundo, detallar las texturas, observar con otros ángulos, explorar planos, etc., fue una instructora del ojo; se transformó en una parte primaria de la composición y no en un simple complemento.

Con una creciente demanda e interés en la imagen fotográfica, los primeros laboratoristas intentaban mejorar el aspecto de aquéllas y

por eso comenzaron a recurrir a la impresión combinada, esto con el propósito de remediar las fallas técnicas de los primeros equipos fotográficos. Aprovechando estos avances, los dadaístas empezaron a usar el collage con un fuerte uso de la fotografía, más que sus coterráneos los collage suprematistas; tan es así, que existió el término fotocollage, que representa principalmente el trabajo de John Heartfield y George Grosz, los cuales recurrían a elementos como la fotografía, la tipografía y los objetos. A diferencia del término fotomontaje, el fotocollage se trabajaba mediante el uso de recortes de fotografías ya impresas, y el fotomontaje se hacía durante la toma misma o en el laboratorio. También existió el vocablo tipo-foto, conocido como la unión de la fotografía y la tipografía. «Estos ejemplos muestran que la fotografía no se detiene en el enfoque y en el disparo del obturador [...] es necesario desarrollarlo para hacer de la fotografía un arte de pleno derecho» (Leclanche-Boulé, 2003: 240).

2.3.2 COLLAGE: PALABRA + IMAGEN

Originariamente para el común de la gente, el recortar y pegar imágenes era un entretenimiento frecuente, ya sea en los álbumes y las postales del siglo diecinueve. Y este procedimiento ya propiamente dicho como collage, tuvo sus inicios en Francia, con el otrora joven Pablo Picasso, para ser más preciso en la primavera de 1912, en ese entonces Pablo experimentaba con el uso de materiales en la superficie plana, ya sean espejos, hules, periódicos, cuerdas, papeles, etc., todo esto para conseguir la correspondencia entre la discontinuidad y el ritmo del mundo moderno —aquél de principios del siglo veinte—.

Después lo siguieron: Juan Gris, George Braque, Carlo Carrá, Gino Severino, Humberto Boccioni, Hans Arp, Kurt Schwitters, Francis Picabia, Max Ernst, Joan Miró, El Lissitzky, Gustav Klutssis, Alexander Rodchenko y Kasimir Malevich. Este último utilizaba para el año 1913-1914 los *papiers collés* en sus pinturas, donde combinaba formas geométricas simples y a menudo dejaba grandes áreas vacías, también recurría a las palabras o a fragmentos de ellas en sus obras, a esta combinación de elementos los llamó: *alogismo* (teoría de la unión alógica de objetos extraños o realismo del absurdo), sentando un precedente del collage soviético; adelantándose con ellas a las imágenes de Klutssis, y registrando una variante a los collages de Picasso.

El collage llegó a los futuristas italianos, los cuales lo utilizaron para incrementar sus mensajes visuales con recortes periodísticos y tipográficos. Posteriormente de los grupos artísticos que tuvieron mayor profundidad en sus investigaciones en cuanto a la nueva técnica desarrollada, fueron los dadaístas. Este grupo artístico-político originario de Zúrich, Suiza (1916), ahondaron en el uso de fotografías y periódicos, recortándolos de tal manera que dieran un mensaje satírico-político a la sociedad. Seguidamente del grupo zuriquense, surgen los berlineses (1918): John Heartfield, Hannah Höch, Johannes Baader, Raoul Hausmann y George Grosz —atribuidos a ellos el origen del término fotomontaje—; los cuales darán más profundidad y alcance a lo ya hecho por el grupo de Zúrich, inician con la combinación de varias imágenes, dibujos, ilustraciones y textos provenientes de distintas fuentes impresas, ya sean revistas, periódicos o postales para formar



una nueva imagen (la imagen textual), la mayor parte de las veces con propósitos activistas «un instrumento artístico de acción política y crítica social» (Thomas, 1987: 103), incitando a la reflexión hacia la política alemana, la lucha de clases y atacando al régimen fascista; ya que veían en la utilización de esta técnica lo impersonal y mecánico de la nueva era y del mismo modo como una respuesta a la sobrada subjetividad que ejercía el expresionismo.

Al parecer, los inicios del collage en Rusia comienzan con el grupo de los cubo-futuristas (1912), ya que ellos fomentan su uso mediante recortes de papeles coloridos y de envolturas para las portadas en las publicaciones que realizan, esto lo hacen con una actitud de cambio a comparación de lo que venían haciendo sus antecesores los simbolistas, los cuales producían ejemplares ostentosos y de un tiraje reducido. Seguido de ellos, aparecen varios artistas que se inician con el uso de otros materiales aparte de los papeles —jaspeados, plateados, dorados, de lija— como son hojas de tréboles, capullos, y finalmente fotografías —aunque al parecer este uso de experimentar con hojas, flores y dibujos en las impresiones fotográficas ya se daba desde 1830 con Fox Talbot—, entre ellos está O. Rozanova, N. Gontcharova, L. Popova, A. Kruchenij, A. Lentulov, como los continuadores de la técnica del montaje y collage, y en definitiva, del fotomontaje. Curiosamente para los rusos fue lo opuesto a los alemanes, inicialmente usaron el montaje fotográfico como instrumento en apoyo al Estado soviético, para difundir el proyecto socialista —propaganda política—, ya que era necesario divulgar los programas científicos, culturales, sociales

y económicos —propaganda comercial y cultural— que el sistema brindaba a la población y reforzar los ya existentes.

2.3.3 CARACTERÍSTICAS DEL FOTOMONTAJE

Aquella época se hallaba envuelta por el desarrollo de la fotografía y del cine y específicamente el montaje cinematográfico asignó un fuerte impulso al fotomontaje al mostrarle que era posible experimentar y desarrollar la yuxtaposición entre sí de diversos objetos y personas, alternar panorámicas con primeros planos, usar la doble exposición, el precepto de coexistencia, la veracidad en el detalle y diferentes disposiciones espaciales. El primero que empezó a escribir sobre teoría del montaje en Rusia fue el cineasta Lev Kulechov, el cual situaba al plano como la unidad del montaje. A continuación Dziga Vertov incursionó con aquella técnica en la Unión Soviética —tomando en consideración que Georges Méliès ya lo venía haciendo en Francia— con sus múltiples películas de *Kino-Pravda* (*Cine-Verdad*), realizadas mediante fotografías en las cuales enlaza series dinámicas con ritmo y movimiento.

En sí, esta serie de acontecimientos como la manipulación, la alteración, las variaciones de la imagen, que son inducidas a través de la fotografía —efectos que demandan el asombro, la sorpresa, el desconcierto, la admiración y la extrañeza por parte del espectador— buscan progresar las comunicaciones sociales, e innegablemente, los lazos de convivencia. Ya Sergei Tretiakov describía al fotomontaje así: «si el fotomontaje, bajo la influencia del texto, no sólo expresa el hecho que muestra, sino



también la tendencia social expresada por el hecho, entonces ya es un fotomontaje» (Ades, 2002: 17).

Quizá uno de los mayores aciertos del fotomontaje fue combinar mensajes para fines comerciales —aunque ya era muy divulgada la ilustración fotográfica en el ramo publicitario— y de igual forma para fines propagandísticos, ya sea en revistas, libros, postales, carteles, volantes, exposiciones. Su uso se desarrolló tanto en Europa como en Rusia, pero particularmente en el país soviético consiguió un mayor ímpetu gracias a la difusión que le dio la revista *Lef*; también logró un sello distinto al usado en otras partes —a diferencia del carácter satírico de los dadaístas y de lo onírico de los surrealistas—, se transforma en «un arte de propaganda de masas, apartado categóricamente del que se difundió en la sociedad burguesa» (Fontcuberta, 1990: 62), en un medio que tuviera una correspondencia inmediata con la vida de las personas; y esto se dio gracias a que la fotografía que es parte de la composición contiene un alcance de penetración más inmediato y accesible, al mostrar imágenes “reales” por el hecho de que “la cámara nunca miente”.

Ante las bondades y maravillas del fotomontaje, dos artistas sucumbieron ante él, Alexander Rodchenko y Eleazar Marcovich, como iniciadores de esta técnica cada uno lo abordó de distinto modo y visión. Alexander combinaba diversos puntos de vista, contrastes de luz y sombra, dimensión y estructura. El Lissitzky optaba por la exposición mixta y el ensamblaje de varias proyecciones; maravillado por las

diversas aplicaciones que podría tener la nueva técnica fotográfica lo consideró como «un modo de comunicación más directo y popular que la pintura» (Fontcuberta, 1990: 74) ya que «ningún tipo de representación es tan comprensible por todo el mundo como lo es la fotografía» (Ades, 2002: 63). Y en efecto tuvo tal importancia el fotomontaje que ayudó a modificar la estructura de revistas, libros y carteles, de la década de 1920 a 1930, ya que tenía como propósito obtener un alto impacto a costa de un bajo precio.

Rodchenko coincidía con la propuesta de ser un medio más eficaz que la pintura, porque presentaba características adecuadas para llegar a un mayor público, entendimiento formal directo y gusto dentro de la nueva cúpula soviética —que después daría entrada al proyecto estético del realismo socialista—. Comenta el por qué replanteó el uso de la fotografía en sus trabajos: «El sentido de este cambio reside en el empleo de la exacta reproducción óptica de los hechos en lugar del dibujo. La precisión y fidelidad documental dan a la representación una fuerza que actúa en el espectador, y que es inalcanzable por medios pictóricos o gráficos» (Wescher, 1976: 91). Después, El Lissitzky empezó a utilizar con mayor frecuencia el fotomontaje con negativos, a los que bautizó como *fotopis* —del griego *photos* (luz) y del ruso *iconopis* (pintura de icono) y *jivopis* (pintura profana)— o *fotopintura*, y al igual que Rodchenko superponían los negativos para crear efectos de exposiciones múltiples y transparencias que les ayudaran a instaurar nuevas formas, aunque igualmente trabajaban con mezclas de más elementos como letras, dibujos y fotos. El *fotopis* que es parte de la

fotografía y el fotomontaje —descubierto por Man Ray y también llamado fotograma o rayograma— se utilizó para ampliar el espectro de la imagen mediante la exposición directa a la luz de objetos sobre un papel o placa sensible.

Los procedimientos tales como las exposiciones múltiples, el fotograma, el fotopis, son variedades del fotomontaje en tanto que arte formal de laboratorio. Gustav Klutssis —otro revolucionario visual— en su escrito: *Fotomontaje en la URSS* de 1931 manifiesta que: «El fotomontaje es la organización y la puesta a punto de una idea según las leyes particulares que gobiernan sus elementos: foto, color, eslogan, signos gráficos, líneas y superficies» (Leclanche-Boulé, 2003: 252). Estos elementos se distribuyen mediante la disposición inesperada, los más altos contrastes, variedad de escalas, relaciones de colores, con el propósito de conseguir la máxima expresividad para influir en la gente. Gustav definía al fotomontaje ruso con una propensión política, dándole mayor importancia y valor, a diferencia del fotomontaje dadaísta con tendencia comercial —según él—, realizaba esta clase de declaraciones para atribuirle al constructivismo el “origen” del fotomontaje y de cierta manera satisfacer al gobierno para que éste no le retirara su apoyo y seguir experimentando. «El uso del eslogan político, de la foto y del color han contribuido a definir el método del fotomontaje como una nueva forma del arte de agitación» (Leclanche-Boulé, 2003: 247).

Dentro de los antecedentes del fotomontaje se distinguen dos maneras de hacerlo, una es por la vía del negativo, que consiste en intercalar

una serie de ellos en la ampliadora y formar la imagen resultante de aquel proceso; el segundo es a través del método positivo, que radica en la combinación de varias reproducciones fotográficas para crear una nueva, por sobreimpresión con varios recortes. Las dos tienen como fin destacar lo posible de lo imposible, que sería lograr tales imágenes inexistentes. Al igual se llegó a conocer el fotomontaje formalista y naturalista —el cual ya era elaborado desde el siglo diecinueve—, el primero es manufacturado mediante la distorsión de escalas y desarmonías, dando la idea de postales fantásticas, este tipo de técnica estuvo dentro del gusto general; el segundo estilo, el naturalista, es una miscelánea de diversos negativos y positivos que tratan de obtener una sola imagen, que parezca una única toma fotográfica a través de varias de ellas.

Hay una anécdota de R. Hausmann sobre cómo pudo haber surgido el fotomontaje allá por 1918 en la costa Báltica; explica que en algún hogar se encontró colgada en la pared una litografía que correspondía a la imagen de un granadero en el frente de guerra. A fin de hacer ese momento militar más personal, el retrato de un soldado fue pegado en la cabeza del otro. Eso fue como un chispazo —comenta—, vio cómo uno puede hacer imágenes compuestas mediante recortes de otras. El mismo Raoul H. menciona: «necesitaba también un nombre para esta técnica, y con George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader y Hannah Höch, decidimos llamar a estas obras *photomontages*. Esta palabra traduce nuestra aversión a representar el papel de artista, ya que, al considerarnos ingenieros (de ahí nuestra preferencia por los monos de

trabajo), hablábamos de construir, ensamblar, [montieren] nuestras obras» (Ades, 2002: 12).

2.4 TIPOGRAFÍA: ARTE DE AGRUPAR CARACTERES

La tipografía comienza un renacer desde la revista *Mir Iskusstva* y con los cubo-futuristas Vasily Kamensky, Velimir Jlébnikov y Aleksey Kruchenij, los cuales ignoraban las reglas de la gramática y la sintaxis, de la métrica y el ritmo —como su antecedente francés Stéphane Mallarmé—, omitían preposiciones y signos de puntuación, usaban neologismos, palabras de formación irregular e imágenes inesperadas. Tal fue el caso, que Jlébnikov creó un nuevo lenguaje poético —aunque también se menciona a Ilia Zdanevich—, la llamada lengua *zaum* o transmental (más allá de la razón), por el año de 1910, que al igual que Maiakovsky se orientó a la eliminación de los estándares de la estética tradicional, donde «las palabras no expresarían nombres de objetos, sino conceptos puros» (Lo Gatto, 1973: 59), fue concebido como un ensayo para implantar la intuición pura a la práctica artística, desarrollar una nueva razón fundada en lo ilógico. Y fue mediante la mutación y desintegración de la palabra que llegaron a la anotación de simples fonemas; con esto los futuristas situaban las frases diagonalmente o distinguían algunas palabras con letras de un grosor mayor, lo que a su juicio agilizaba el adiestramiento de memoria y favorecía un dinamismo en la percepción.

La aversión hacia lo tradicional y obsoleto, así como la escasez de materiales y carencia de personal calificado en el impreso, condujeron

hacia la reforma de la ortografía y causó algunas modificaciones en el abecedario —como la eliminación de letras—, para así ahorrar tinta por página que se traducía en menores impresiones y por ende menores costos. Este entorno benefició al progreso de la tipografía. Periodo de transición enfocado en hallar un nuevo aspecto o mejor uso de las letras, propio del ánimo acelerado de su tiempo. La tipografía tuvo bastante relevancia en la difusión que hacía el gobierno de sus obras políticas y sociales, ya sea en forma de panfletos o volantes distribuidos en amplios ejemplares; apoyados con un lenguaje simple y reforzado con imágenes explícitas que estuvieran al alcance de la mayoría. Empero, el diseño de tipos no conllevó mayores transformaciones de estilo o familia; esto fue porque la letra rusa proyecta más la tradición que el cambio, debido a los problemas y limitantes técnicas que experimentó.

Los constructivistas usaban frecuentemente la letra sin remate ya que su maleabilidad permitía las alteraciones de cuerpo y altura e igualmente un alto grado de contraste entre diferentes grosores, al igual hacía referencia a la época industrial y mecánica; que paradójicamente numerosas veces era realizada a mano, debido a las dificultades y premuras de la reciente tecnología, así que, la mano era su tecnología más inmediata. Aunque hay que aclarar y destacar que a pesar de no ser privativo en la mayoría de trabajos, El Lissitzy llegó a utilizar una tipografía con remates, con un alto contraste entre gruesos y delgados, como la bodoni en *El constructor* (1924), de la misma manera los hermanos Stenberg con el póster *Arsenal* (1929), e igualmente G. Klutsis

trabajó con una letra de fuerte contraste entre el fuste y el remate, en el cartel *Juventud: ¡Al aire!* (1934).

A lo largo de los años de labor gráfica de los vanguardistas rusos encontramos varios sistemas espaciales para la tipografía dentro del plano, como vienen siendo: el de mosaico, la ortogonalidad, la oblicuidad, la verticalidad, lo circular, la separación de palabras en letras o sílabas (el extrañamiento perceptivo), sin alineación o justificación, la yuxtaposición de grosores, el uso de filetes. Esta descripción se refiere al peso que adquiere la letra como signo plástico y la valoración que se le da al entorno espacial que juntos dan por consecuencia el espacio tipográfico. La gran parte de estos procedimientos se emplean en carteles, portadas de libros, envolturas y revistas, los cuales son desarrollados por la mayoría de los constructivistas, siendo El Lissitzky quien aborda con profundidad sus múltiples aristas.

Eleazar Marcovich inicia sus reflexiones sobre la tipografía en forma de escritos a partir de 1919, y hasta 1923 fue cuando salieron publicados en el extranjero (Alemania), bajo el título: *Topografía de la tipografía*. A él le interesaba plasmar a través de los signos tipográficos el carácter expresivo del lenguaje, donde se marque la sensibilidad que contiene como son las entonaciones, las modulaciones, los acentos, la gestualidad, la voz, etc., para así favorecer su regeneración y mejor, darle un mayor alcance a sus investigaciones dentro de la publicidad de productos.

Declaró en 1925 la teoría sobre la tipografía que dice:

«Ustedes piden para sus ojos muestras claras. Éstas sólo pueden estar formadas por elementos simples. Los elementos de las letras son:

la horizontal –

la perpendicular |

la diagonal /

la curva c

Éstas son las líneas direccionales básicas sobre una superficie plana. Las combinaciones ocurren en las direcciones horizontal y perpendicular. Estas dos líneas producen el ángulo recto (exacto). Puede colocarse en alineación con los bordes de la superficie, entonces tiene un efecto estático (descanso). Puede colocarse diagonalmente, entonces tiene un efecto dinámico (agitación). Éstos son los axiomas de la tipografía» (El Lissitzky, 1992: 359-360).

Al parecer a Aleksey Gan se le atribuye el mote de ser el único —o el más “real”— tipógrafo constructivista, ya que en los relatos de las imprentas de aquella época se cuenta que él era, si no el único, uno de los pocos que estaban al tanto de lo que sucedía en su interior, colaborando con el cajista íntimamente. Claro, sin demeritar la labor que desempeñó El Lissitzky en el extranjero, al estar más ligado a la parte de heraldo de la nueva vanguardia.

En la tipografía y fotomontajes constructivistas se esgrimían los valores estéticos y los de uso. Había publicaciones en las que brillaba más una intención que la otra, o bien, ocurrían casos en que se

complementaban las dos. La importancia que tenía la apariencia se toma en consideración en las distintas composiciones que ejercían los vanguardistas, ya sea en la forma en la que abordaban el uso de los tipos modernos para sus encabezados principales. Y del lado práctico se entendía a la legibilidad como el valor funcional tipográfico, ya que se definía a la tipografía funcional como «un instrumento de comunicación que no puede proponer interpretaciones o incertidumbres al receptor» (Leclanche-Boulé, 2003: 169) Es por este mismo concepto que hay varios ejemplos de ellos, como son los titulares a los que recurrió Rodchenko para una colección de novelas de Marietta Shaguinian (alias Jim Dollar) con caracteres sans serif en altas, que daba el aspecto geométrico y pesado, hacía el énfasis de ellas al usarlas en calado en rojo y negro, y con terminaciones de flechas; homogenizó el título para poder utilizarlo en los distintos números de la colección, con sencillez, legibilidad y nitidez en la tipografía.

La nueva tipografía o poligrafía o artes gráficas industriales (así se le llamaba a la unión entre fotomontaje y tipografía sobre una hoja de papel) fue amplia y democrática en Rusia, tuvo muchas variantes y sin padecer de dogmas. Tuvieron tal relevancia, que las propuestas creativas soviéticas aparecieron en el diseño europeo, repercutiendo en la tipografía alemana de la Bauhaus y en el movimiento holandés De Stijl. «La historia de la tipografía se inscribe en una historia de las formas de la vida cotidiana, psicológica y social, cualquier ruptura en este campo tiene que ser interpretada como un síntoma de cambio y de mutación

en la vida psíquica de los grupos y en las ideologías en general» (Leclanche-Boulé, 2003: 1).

2.5 COMPOSICIÓN

Al parecer los constructivistas no innovaron en el uso del espacio en sus composiciones, ya que dentro de su historia gráfica los llamados *luboks* (grabados populares) e iconos religiosos, reunían figuras y letras en el mismo plano. Además, fue Mijail Vrúbel el introductor del nuevo orden espacial compositivo, alejándose de la perspectiva y el punto focal y concentrándose en la bifurcación de los objetos y el interés del plano bidimensional. Vrúbel al igual que Malévich buscaron representar visualmente lo natural, los objetos —contrario a la imitación—, mediante un sistema de colores, formas y relación en las proporciones que evidenciaran su “expresión”.

De la organización “clásica” del espacio se pasó a la “moderna”, la cual consistía en ordenar el espacio y ya no representar lo que se veía, poniendo atención en la ausencia de continuidad, la orientación múltiple, el ritmo, el movimiento, etc. Esto se logró gracias al advenimiento de la fotografía que con su precisión y calidad documental se pudo combinar diferentes puntos de vista, observar las dimensiones y destacar las texturas, permitiendo una mayor vehemencia en la composición. Gustav K. señalará que «con la distribución y aprovechamiento de fotos de diferentes escalas, con la manera de hacer resaltar concretamente las relaciones de colores se puede expresar el tema elegido [...] El fotomontaje organiza sobre el principio de

máximo contraste el efecto inesperado de la disposición espacial y de la diferencia de escalas. [...] El fotomontaje muestra la vida en su dinámica, desarrolla la temática del sujeto en su evolución» (Leclanche-Boulé, 2003: 246-247).

La geometría fue fundamental en la totalidad de sus obras, ella les servía para crear obras antinaturalistas, que junto con el contraste rigieron las composiciones constructivistas. Y para un mayor entendimiento de las obras en el plano se hallan varios tipos de disposiciones espaciales, entendidas como: la de mosaico, en corte ortogonal, en cruciforme, oblicuo, quiasmo, triangular o rombo, circular, en tiras verticales y horizontales paralelas. También utilizaban la sobreimpresión, la reserva, la transparencia y los filetes. El emplear líneas se distinguió como una herramienta útil para la distribución de los componentes gráficos, «las líneas como elementos constructivos y estructurales en la realidad» (Gassner, 1995: 66).

En general, se desarrolló un procedimiento compositivo apoyado en contrastes dimensionales, tintas planas, amplios trazos y asimetría; donde su conjunto sirviera para beneficiar al público ruso y la economía del país, ya que los vanguardistas advertían que la fuerza y atención en sus publicaciones iban directamente relacionada al sitio de destino, bien en la calle o en objetos, y por esto mismo componían con un texto simple para poder ser leído con facilidad en el instante del andar o con textos cortos y con rima que fueran sencillos de retener llamados “la poesía del día presente”, frecuentemente realizados por

el poeta V. Maiakovsky en colaboración con gráficas de A. Rodchenko formando la mancuerna: *Agitreklam* o *Reklam-konstruktor* (constructor-publicitario).

Esta pareja realizó diversas obras para fines culturales y publicitarios, entre las cuales están las ilustraciones de Alexander para los libros de poesía de Vladimir donde muestra las ansiedades y anhelos del poeta e igualmente los anuncios para las tiendas departamentales y de servicios del Estado. Mediante el uso de flechas, signos de admiración, recortes de fotografías o texturas, Rodchenko es capaz de comunicar sensaciones e ideas que difícilmente con otra técnica podría representar tan cómodamente. Se llega a comentar que «ha creado un nuevo tipo de pintura, en el que compone cuadros con fotografías» (Wescher, 1976: 91). También para el desarrollo de sus composiciones sirvieron sus primigenios dibujos no-objetivistas, porque de ellos retoma los círculos y rectángulos, la yuxtaposición y el contrapunto que usa posteriormente en las fotografías y recortes de periódico con los cuales estructura las portadas de revistas y libros. A partir de 1928, en sus trabajos hay una síntesis en sus composiciones, esto quiere decir que recurre a títulos breves e imágenes aisladas.

Por otra parte, El Lissitzky compone usando representaciones matemáticas y en particular le da prioridad al color que venía utilizando desde sus pron. También en sus simulacros de fotografías —que interviene mediante el dibujo— recurre al ángulo por debajo de la altura de la vista del modelo, queriendo tal vez identificar al lector con



el respeto o admiración hacia la autoridad. Del mismo modo se vale de mezclas de negativos para crear el efecto de yuxtaposición como en su obra *El constructor*, donde ocupa la exposición directa y emplea el círculo y el rectángulo como símbolos de la cimentación abstracta del constructivismo ruso. Asimismo es enormemente influido por el director Dziga Vertov —en cuanto a sus encuadres y planos—, por el cual aplica una composición de materiales y objetos parecida a las de sus películas.

Gustav Klutskis de igual forma establece sus obras mediante la segmentación exacta, da muestras de ello en sus carteles, en sus portadas de revistas y libros elaborados a base de varios estratos y con piezas en diagonal o circular, lo que permite poder rotarlos, para distinguirlos desde distintos lados con puntos de vista angulados; siendo las características de él: lo abstracto y dinámico. Para el fotomontaje *Dinamicheski gorod* (*Ciudad dinámica*) —referido como el primer fotomontaje en la URSS en 1919— se nota una conexión con las estructuras *proun* que a su vez se subordinan del suprematismo, en esta obra se distingue una correspondencia con los nuevos materiales para construcción —símbolo del progreso y modernidad— el acero y el hormigón, los cuales los representa con fotografías de edificios, rascacielos y obreros, lo que significa el fundamento de un nuevo mundo caracterizado por un círculo. Precisamente el círculo es otra figura muy recurrida dentro de los constructivistas, representando el mundo y la rotación constante que permitirá ver los elementos dentro del plano en distintos ángulos, el llamado “dinamismo radial”.



Los hermanos Sténberg, Georgy y Vladimir empleaban la distorsión en la perspectiva, una exageración de la escala y plastas de colores radiantes; regularmente desarrollaban sus estructuras haciendo dibujos con lápices y pinceles que simulaban fotografías, esto consistía para dar un realismo mágico a las obras, lo conseguían utilizando proyecciones fotográficas para armar sus carteles de gran formato con pedazos de películas que conseguían de los distribuidores, siendo las principales las de D. Vertov y S. Eisenstein.

2.6 COLOR E IMPRESIÓN

Los primeros en introducir el color al montaje fotográfico dentro de sus obras fueron los dadaístas, en particular Hanna Höch mediante el coloreado a mano. Después John Heartfield utilizaría el aerógrafo para hacer detalles más finos en sus obras. Más adelante sería retomada aquella versión cromática por los suprematistas, con una notable utilización dentro de los impresos rusos, y fue por el año 1920 con el periódico editado por ellos mismos donde hacen un llamamiento: «Porten el cuadrado negro como el símbolo de la economía mundial. Pinten en sus talleres el cuadrado rojo como el símbolo de la revolución mundial de las artes» (*The Great Utopia*, 1992: 57).

La mayoría de publicaciones soviéticas contienen los colores: rojo, negro y blanco. La razón principal por la cual son predominantes consiste en la economía de las tintas, seguida del poderoso contraste que desempeñan entre ellos, la atracción que ejercen, ya que «la expresión de las sensaciones de fuerza sólo es posible con las formas



abstractas del movimiento del rojo contra el blanco» (Malevich, 1975: 178). Investigaciones posteriores que se hicieron acerca del empleo del color reforzaron la idea que tenían los vanguardistas de él, demostrando que «el [color] rojo con blanco parece mucho más claro que el rojo con negro, sobre todo visto de lejos» (Albers, 1980: 114). El color rojo llegó a cautivar a la mayoría de la población y a los grupos en el poder, fue usado a tal grado como el estandarte de las revoluciones y posteriormente como símbolo de las huelgas de los trabajadores.

Y precisamente el uso del color va íntimamente ligado al proceso de impresión, ya que allí se definían la cantidad de tintas para la reproducción de los impresos soviéticos. Donde al parecer varios fueron los ejemplares que se imprimieron a dos tintas, esencialmente los carteles y libros, para los que se recurría a los colores rojo y negro en su mayoría. Con el paso del tiempo incrementó el número de colores para impresión con el amarillo, azul y verde para aumentar el contraste visual; y posteriormente se llegaría a experimentar con el turquesa, terracota y púrpura; buscando combinaciones de colores distantes a lo natural para conseguir una respuesta emotiva. Más adelante hubo una creciente demanda de impresiones en el extranjero: Riga, Estocolmo y Berlín —este último con mayor participación—, debido a la calidad en los materiales y tintas que allí existían, y por el agravamiento de la crisis económica en Rusia ocurrida en la primera mitad de la década. Sin embargo, se ocupó de esto el Estado después de la Guerra Civil (1921), a partir de



la creación de la editorial estatal (GIZ, después conocida como Gosizdat) ya se pudo dar salida a más proyectos, aunque claro, con sus respectivas limitantes; porque las primeras imprentas en Rusia componían manualmente la tipografía, que era exclusiva para las obras de bibliofilia, y después se pasó al sistema litográfico, donde la tipografía podía ser dibujada e impresa.

La litografía se convirtió en la nueva forma de editar obras, por lo que los futuristas estimaron el carácter individual de la letra manuscrita y trataron de recurrir a su expresividad, ya que antiguamente las letras personificaban una imagen sintetizada. Debido a la facilidad que tenía la litografía y el grabado en linóleo como auxiliar en las composiciones e impresiones tipográficas no tradicionales fue un recurso muy asiduo en las publicaciones sencillas y de tirajes reducidos —portadas de libros y carteles—, porque se prestaba para manipular con libertad sólo una página y no obstante presentaba dificultades en la composición de mayores páginas.

Con el transcurrir del tiempo las disciplinas gráficas iban adquiriendo mayor reconocimiento, teniendo gran aceptación para que su uso se extendiera por toda Rusia. Gracias a que el público soviético fue usuario de la evolución que sufrieron los sistemas de reproducción desde la llegada de la máquina de escribir, el grabado al agua fuerte, el grabado en linóleo, la impresión tipográfica, la litografía mecanizada, el offset y el heliograbado.

2.7 LÚDICO

Quizás la sección más sugestiva y controvertida de los postulados constructivistas sea esta, la parte lúdica. La mayoría de los vanguardistas soviéticos mantenían una estrecha relación con el juego en sus obras, a pesar de la apariencia geométrica o racional, siempre existió la veta irracional; la explotaban a través de la fotografía, este medio de comunicación y expresión les sirvió para poder enfatizar aquellas intenciones que tenían hacia la sociedad rusa: «El fotógrafo trata de dar una apariencia subjetiva forzando los elementos psicológicos o emocionales de la imagen, y a su vez imprimiendo su propia personalidad» (Fontcuberta, 1990: 58).

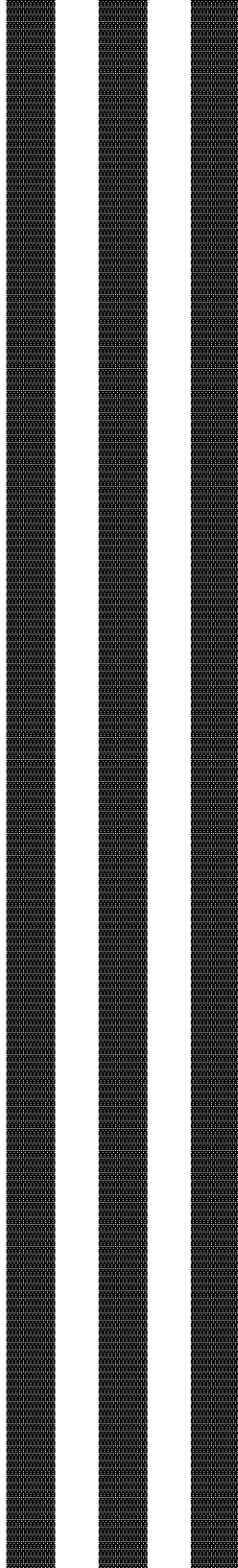
Buscaron la representación múltiple para seguir disímiles modos de lectura e intereses hacia el espectador para que la letra y la imagen compartieran el mismo espacio y tiempo; instaurar la irracionalidad al servicio de la razón. Se valían del uso del contraste (en formas geométricas, en color), de las variaciones de escala (por tamaño, grosor), en el cambio de dimensión (de formas planas a modeladas), en fotomontajes (en libros, carteles) y tipografías. Todo esto con el fin —como lo explica Rodchenko— de «engendrar sensaciones completamente nuevas» (Leclanche-Boulé, 2003: 157); que la creatividad se mostrara en lo cotidiano, haciendo al espectador un participante constante, como la consigna “arte a la vida” con la cual los constructivistas conceden a la invención y creatividad la categoría de valores estéticos primordiales.

Debido a la poca alfabetización de la población, los constructivistas querían a través de la incertidumbre de las imágenes y la expresividad de los tipos llamar la atención de aquéllos para producir la mejor comunicación posible. Esa misma indeterminación del sentido (polisemia) aunado a la combinación de la imagen, encontró otro uso al ser una poderosa arma contra el totalitarismo político soviético —ligado al funcionalismo-utilitarismo—, el cual venía avanzando sigilosamente contra el vanguardismo. Y precisamente fue el juego el que se mantuvo vigente a pesar de la consigna constructivista de “máxima racionalidad” y sus proposiciones teóricas de economía, objetividad, legibilidad, orden y claridad, que eran sólo eso, proposiciones, tal vez para ir a favor de las corrientes políticas como el taylorismo, el marxismo-leninismo y la cientificidad que imperaban en ese entonces. Por eso, lo lúdico estuvo presente en los constructivistas, desde la forma en que disponían las palabras, en nombres propios, en títulos de objetos u obras: *El Lissitzky*, *Letatlin*, *Broom*, *Vesch*; en la composición y armado de los textos: *Suprematisti skaz pro dva kvadrata* (*Historia suprematista de dos cuadrados*), *Dlia Gólota* (*Para la voz*), en la dupla Maiakovsky-Rodchenko; todo esto como un ataque contra las antiguas normas. Para ello, El Lissitzky declaraba que «en todo hombre se esconde un niño que quiere jugar» (Leclanche-Boulé, 2003: 182); sin embargo, existe una paradoja porque beneficiando la imaginación prescinde de las proclamas de las máquinas a las que pretendía obedecer.

Al parecer y tras varios intentos, los constructivistas dieron con la “clave” para conseguir una buena imagen que cumpliera con sus



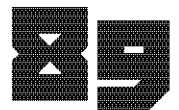
exigencias e inquietudes, la cual radica en la fórmula: real + legible + estética + lúdica = eficaz; debe parecer real, para que sea legible, con una composición armónica, una escena sórdida, absurda o graciosa, para llegar a su fin de comunicar, mediante la eficacia. Para la generalidad de los vanguardistas la comunicación sólo es aceptable si atraviesa por el juego; y es precisamente en las composiciones donde lo lúdico continuamente estaba presente desarrollándose en distintas categorías, ya sea en el azar, la competición, el simulacro y el vértigo; elementos presentes a lo largo de los distintos experimentos espaciales realizados por ellos en varias etapas, pero eso sí, insertados en la vida social. Más adelante los postulados constructivistas mantendrían su vigencia hallando eco en la figura de Paul Rand, el cual acuña el término “El principio del juego” para designar a la intuición como un factor dentro del proceso del diseño.



3. APLICACIONES

En esta última sección se descifra lo que para esas instancias ya era conocido como diseño gráfico y lo pongo de esa forma porque el trabajo que planeaban y ejecutaban contaba con esas características formales y metodológicas, transmitían mensajes visuales, aunque sin ponerse ese término y seguir siendo “artistas-constructores”, “artistas-ingenieros” o “agitadores”. Será el trabajo de este último apartado el mostrar los avances y adelantos tanto técnicos como ideológicos para su ejecución en el papel.

Los primeros avances para el florecimiento del material gráfico se dan a finales del siglo diecinueve con el grupo *Mir Iskusstva*, siguiendo las recomendaciones de W. Morris en cuanto al renacimiento del libro, serían los fundadores del movimiento a favor de desarrollar la poligrafía, reanudar el quehacer de la tipografía e intensificar la fascinación por la impresión e ilustración. Digamos que fue la primera transición de artista a diseñador propiamente dicha, ya que plantearon la construcción del libro y lo que ello conlleva, la compaginación, el tamaño, el espaciado y justificación de letras, la encuadernación. Seguido de ellos vienen los futuristas con sus portadas de recortes de papel, colores brillantes, letras manuscritas, acomodados en oblicuo y circular, para los cuales el libro se convierte en un medio para la experimentación. Posteriormente con el arribo de los constructivistas se manifiestan nuevos esquemas de apreciación y tipos de representación: la geometría en la composición, la producción mecanizada, la organización de materiales recurriendo a la no secuencialidad en la



narración, con ello buscando el golpe emocional para inducir una reacción por parte de la gente haciéndolos partícipes de la construcción de la nueva vida social. En resumen, la antigua concepción de arte como autoexpresión pasó a ser «un arte que sería políticamente efectivo, socialmente útil y masivamente producido» (*The Russian Avant-Garde Book*, 2002: 51).

Con la libertad creativa que existía por parte del gobierno y su NEP (*Novaja Ekonomicheskaja Politika* - Política de la Nueva Economía) llega esta nueva ola de posibilidades, los vanguardistas se tornan en sus propios editores y productores, estando a cargo desde la idealización de sus obras hasta los acabados de las mismas; igualmente se valoró a las demás personas involucradas en el tratamiento de las obras, díganse impresores, grabadores, ilustradores, para los cuales se registraron sus nombres en las distintas publicaciones y exposiciones que se efectuaron, reconociendo así su valor en el progreso de la industria cultural. A la par y de la misma manera respetando la autonomía ideológica de cada grupo artístico habían impresos que conservaban rasgos de las etapas figurativas tanto en letras como en dibujos, nunca se perdió lo que se venía desarrollando desde la época zarista, incluso continuó esa misma línea hasta la Guerra Fría lo que es visible en la producción nacional. Dentro de la cual, la mayoría de los temas soviéticos se hallan en la revolución, la cultura (educación-deporte) y el trabajo (industrialización), ejes principales de la vida política y social sobre los que se enfocaban los diversos productores gráficos para instruir a la población.

Al principio del siglo veinte los primeros trabajos editoriales eran dirigidos hacia una pequeña élite intelectual, después de la revolución



a ese reducido grupo se trató de abarcarlo más, y posteriormente cuando se instauró la república socialista se quiso llegar aún más lejos de las fronteras recurriendo para ello a las ferias y exposiciones internacionales que mostraban los impresos que conservaban los principios de la vanguardia. Y dentro del país, para hacer más claro el acceso a la gente de lo que se producía, los ejemplares eran exhibidos en kioscos hechos especialmente para su colocación en las calles y en anaqueles al interior de las librerías, mostrando las variadas series de impresos y las diferentes colaboraciones que se concibieron dentro del ambiente cultural soviético; entre las principales se localizan alianzas de poetas y artistas claves para el éxito de la comunicación visual: Kruchenij con Larionov, Rozanova y Goncharova, Maiakovsky con Rodchenko y Lissitzky, Lebedev-Marshak, Kirsanov-Telingater. Aparte de estas mancuernas, se sumó un cuantioso número de diseñadores que ayudaron entusiasta y comprometidamente en la modificación de la realidad del país y en el fortalecimiento de las condiciones interhumanas, entre los cuales nombramos a: Aleksey Gan, los hermanos Stenberg, Varvara Stepanova, Lyubov Popova, Gustav Klutsis, Vladimir Tatlin, Sergei Senkin, Nikolai Ladovsky, Valentina Kulaguina, B. Titov, N. Suetin.

3.1 DISEÑO GRÁFICO

3.1.1 LIBRO: KNIGA

El libro [...] ya no es acariciado sólo por las manos delicadas de algunos bibliófilos; al contrario, está siendo ya empuñado por cientos de miles de personas pobres. (El Lissitzky)

La evolución constructivista del libro parte de Mallarmé, Delaunay, futuristas, vorticistas, dadaístas y cubo-futuristas. Ediciones a mano, engrapadas, con papel tapiz y pequeñas (A6 aproximado) se elaboraron para intimar con el lector y abaratar los costos, con tirajes reducidos de trescientos a cuatrocientos ejemplares, fue el resultado de las propuestas futuristas entre 1910-1916 en reacción contra las ediciones lujosas del pasado, que incluso se les llegó a conocer como los “antilibros”. Después de la Guerra Civil Rusa, con la ayuda del Estado y países foráneos se transitó a ediciones de mayor formato (A4) con impresiones de tres mil copias o hasta cien mil, ampliando las temáticas a educación, información y propaganda.

Una de las paradojas de los constructivistas fue que seguían utilizando la letra hecha a mano para las portadas en lugar de las letras de tipos móviles, a pesar de sus preceptos sobre la mecanización en la producción se veían orillados a usarla por la escasez de materiales, aunque también la preferían por la expresividad que les permitía. Los interiores de los libros eran más endebles visualmente que las cubiertas, ya que se destinaban más recursos y tiempo a estas últimas por ser el primer contacto con el público. Al mismo tiempo hubo innovaciones en el formato de lectura y composición en algunas ediciones, al armarlas en forma de desplegable para que tuvieran la capacidad de colocarlas en la pared en forma de cartel y así tener otra lectura. De esta manera notamos que cada vanguardista de una u otra forma contribuía con el libro en su muestra, almacenaje y comercialización; ya sea desde la confección de la vestimenta para los empleados de las librerías hasta los



eslogan, rótulos y aparadores de las mismas, era una comunidad que buscaba el beneficio colectivo.

Notable a destacar fueron las aportaciones en los libros infantiles, género con el cual los constructivistas dieron importantes contribuciones al usar un lenguaje mediante signos, geometría, colores brillantes, juegos tipográficos, diagramación dinámica, contrario a las representaciones figurativas tradicionales. Este cambio de paradigma se debió a que la enseñanza en las escuelas no era obligatoria y muchos eran educados en sus casas, para lo cual se empezaron a adaptar los libros infantiles para que mostraran eventos de la vida cotidiana, plasmando los cambios de la nación y no las antiguas historias de hadas. Esta renovación también se reflejó en la cantidad de ejemplares que se imprimían, pasando de mil en la primera década del siglo veinte a diez mil en la segunda década, hasta llegar a las cien mil en la tercera. «Nuestros niños adquieren con la lectura un nuevo lenguaje plástico, crecen con una relación diferente hacia el mundo y el espacio, la forma y el color; y seguramente también crearán otro libro» (El Lissitzky, 1992: 363).

Así como los libros, también estaban los catálogos que se realizaban para las distintas ferias industriales y exposiciones mundiales, como el *Vystavka yaponskoie kino* (Exposición de cine japonés), *Vsiesouznaia poligraficheskaia vystavka* (Exposición pansoviética de poligrafía), *Erste russische kunstausstellung* (Primera exposición de arte ruso) y el Catálogo para la sección soviética en la exposición parisina de 1925. Tanto Rodchenko como El Lissitzky se encargaban de



la elaboración de las cubiertas, pero ellos fueron más allá de los cánones tradicionales, aplicaban la discontinuidad espacial y no linealidad en varios de sus libros, como *Dlia Gólota*, *Suprematisti skaz produa kuadrata*, *Die Kunstismen* de El Lissitzky y *Pro eto* de Rodchenko. Destacable de Eleazar Marcovich es su proyecto *Dlia Gólota (Para la voz)*, donde desarrolla un ingenioso índice de acceso rápido en el canto del libro —como los actuales diccionarios— para que así el lector pueda ingresar de una manera rápida a algún poema que le interesara, esto a través de signos que conforman la síntesis del verso a manera de un acompañamiento visual compuesto de pictogramas, líneas, curvas, círculos, letras. Y por el lado de Rodchenko hallamos predilección por el uso de una perspicaz diagramación base capaz de utilizarla en los consecuentes números de la colección de libros que producía (*Mess Mend*). Por último, habrá que mencionar a Aleksey Gan como la figura que concibió uno de los libros paradigmas de la composición tipográfica y la diagramación dentro de la vanguardia rusa: *Konstruktivizm (Constructivismo)*.

3.1.2 CARTEL: PLAKAT

El libro tradicional fue desmembrado en páginas sueltas, se aumentó su tamaño cien veces, fueron reforzadas mediante el color y expuestas en la calle en forma de carteles. (El Lissitzky)

El cartel de los vanguardistas ante la cantidad de tareas y asignaciones por parte del gobierno se fragmenta en dos vertientes, la primera corresponde al que va dirigido a satisfacer el mercado publicitario (comercio) y el segundo, al entorno político (propaganda). Por una parte con la apertura mercantil y competencia entre los empresarios y el gobierno, se urgió a la creación de medios gráficos que fueran

capaces de mostrar los beneficios de los productos y servicios estatales; de la misma forma con el progreso de las políticas culturales, educativas y económicas, se hizo imperiosa la divulgación de aquellas obras beneficiosas para la población, por esta razón surgieron altas cantidades de carteles promoviendo la ayuda del Estado en el desarrollo de las comunidades tanto urbanas como rurales, siendo colocados en las calles, vagones de trenes, tiendas, todo aquel espacio público donde la gente pudiera ver en un instante aquella forma o mancha de color que llamase su atención durante su andar.

Tan destacada y productiva fue la participación en la realización de carteles, que el mismo gobierno bajo auspicio de su agencia de producción cinematográfica *Sovkino* (antes *Goskino*) urgió a la apertura de un departamento para la publicación exclusiva de carteles: el *Reklam Film*. Fue por eso que la cinematografía sirvió como catalizador para ambos sectores tanto el comercial como el propagandístico. Permitió los mayores avances en la composición y conceptualización del espacio, al igual fue un excelente medio de difusión para los institutos, compañías y departamentos estatales en la transformación de la sociedad, en la prospección internacional e incluso la estabilidad financiera. Las figuras de Dziga Vertov y Sergei Eisenstein se sitúan como los paradigmas de la vanguardia cinética siendo aprovechados por los constructivistas en sus propuestas gráficas, ya que también hacían un manejo de los acercamientos, perspectivas, escalas, movimientos, oposición de elementos por masa, volumen, dirección, iluminación, para su organización en el plano. Tal es el caso de Alexander Rodchenko

para sus afiches destinados a promover películas como *Kino-Glaz* (Cine-Ojo, 1924), *Bronenosets Potemkin* (*Acorazado Potemkin*, 1925), o para dar a conocer productos estatales como las paletas del *Rezinotrest* (1923) y relojes para las tiendas GUM (1923); lo mismo sucedía con Gustav Klutssis —pionero del fotomontaje soviético—, el cual se convirtió en un entusiasta de las mejoras o programas que planeaba el gobierno ya sea para la electrificación del país, la industria pesada, los obreros, la armada roja, etc., plasmando esos avances en sus carteles, para los cuales incluía igualmente a Lenin como a Stalin en sus respectivas etapas, siendo el constructivista que mayor participación tuvo de los dirigentes del partido en sus pósters.

Quizás los que más desarrollaron la faceta de cartelistas sean los hermanos Stenberg, Vladimir y Georgy, los cuales firmaban como 2Stenberg2, y tras la muerte prematura de Georgy (1933) se termina un legado de casi trescientos afiches y una producción en el ramo del *agitprop* (agitación-propaganda) y la difusión cinematográfica. En sus trabajos recurren a tres principales nociones: el fotomontaje, el color y la tipografía, que a su vez provienen de las influencias del suprematismo, el teatro de vanguardia y la teoría cinematográfica. Ellos en sus carteles no mostraban la trama de la película en su totalidad sino buscaban que el espectador indagara más, por eso sólo captaban la atmósfera de ella incluyendo pistas con acercamientos de rostros o detalles del cuerpo humano en forma misteriosa o dramática. A través del montaje pudieron representar sus inquietudes, además les daba el carácter cinematográfico por la sensación de movimiento que

brindaba; aunque cabe mencionar que en sus carteles vuelven a pintar y a redibujar las composiciones fotográficas, y para ello se sirven de una máquina especial creada por los dos —demostrando su adherencia a la tecnología y sus preceptos de reproducción mecánica—, la cual les servía para proyectar los fotogramas que les eran facilitados por los estudios de cine, y en su particular manera de componer —conocido como “realismo mágico”— podían alterar la imagen a placer (grande, pequeña, inversa, vertical, horizontal, diagonal...) mezclando la realidad y fantasía, usando colores lejanos a las representaciones reales, tipografías que no permanecen estáticas en el plano, para eso sí, generar en la audiencia un interés en lo que veían.

3.1.3 REVISTA: ZHURNAL

Si bien los dos anteriores apartados eran de los más activos para los vanguardistas, la revista adquirió importancia por ser una publicación periódica en la cual se conocía de algún tema particular o especializado; había de todo, o bueno, de lo que se requería en ese entonces para la población; se abarcaban temas políticos, de entretenimiento, de arte, arquitectura, cinematografía. Aunque se daba el caso que no siempre duraban bastante tiempo, había revistas que llegaban sólo a tres números o lo contrario hasta más de sesenta, o bien que tuvieran un periodo de rescisión para después volver —lo que actualmente se conoce como “nueva época”—, esto regularmente dependía del apoyo que brindaba el Estado a las publicaciones y la aceptación por parte del lector. Empero, no sólo el país soviético contuvo las revistas más destacadas sino había otras que recibían incentivos del

extranjero, en especial de Alemania, este país logró captar la atención de los vanguardistas, del cual El Lissitzky fue el privilegiado, varios de sus impresos fueron patrocinados por los germánicos llegando a tener gran resonancia en el mundo: *Vesch (Objeto)*, *Neues Bauen in der Welt (Nuevas construcciones en el mundo)*, *Broom (Escoba)* o *Merz* que junto con Kurt Schwitters captaron la atención de distintos colegas.

El periodo más fructífero fue a partir de 1922, en ese entonces surgen revistas tales como la trilingüe *Vesch-Gegenstand-Objet (Revista internacional de arte moderno)*, *Kino-Fot (Cine-Foto)*, un año después con *Lef (Frente izquierdista de las artes)*, *Proletarskoie studenchestvo (Estudiantes proletarios)*, *Zrelishcha (Espectáculo)*, *Gorn (Horno)*, y para la segunda mitad *C.A.-Sovremennaja Arjitektum (Arquitectura Contemporánea)*, siendo ésta una de las etapas más representativas del vanguardismo soviético, quizás por el complaciente liberalismo proclamado en las políticas culturales del camarada Lunacharsky más las incesantes discusiones y experimentos que se realizaban en los Talleres Superiores Artísticos y en el Instituto de Cultura Artística, ejes fundamentales de la investigación y academicismo soviético. Demostrando la década de los años veinte como la cúspide del ingenio, composición y proyección de los postulados constructivistas plasmados en los productos gráficos e impulsados por la reciente creación de la *Soiuz Sovetskij Sotsialisticheskij Respublik (Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas)*.

Ciertamente uno de los hijos pródigos de la República consistía en Aleksander Rodchenko, al cual se le considera de los transgresores y



pioneros del diseño gráfico moderno de principios de siglo veinte. Con su personal estilo, precisamente consiguió eso: tener una distinción y originalidad en el medio gráfico al alcanzar un elevado impacto a través de una economía de medios y producción. Sus composiciones eran simples y concisas; con agudeza e ironía normalmente usaba de dos a tres colores escogidos por su contraste; sus títulos eran en forma de bloques uniformemente espaciados, hechos en madera, metal o grafito, ya sea en positivos o negativos; todo distribuido en una retícula para su acomodo en vertical, horizontal u oblicuo. Estas características eran encontradas en sus diversas portadas como fue para la revista *Lef*, icono de los postulados vanguardistas del Frente de Izquierdas de las Artes y para la revista *Kino-Fot* de Aleksey Gan especializada en cine y fotografía.

3.1.4 EMPAQUE: UPAKOVKI

Los empaques tienen la peculiaridad de resurgir en el periodo de competencia entre el sector privado y el gubernamental debido a la apertura económica decretada por el Estado en 1921; su principal aportación radica en el realce que le dan a la publicidad, y con ello, dan paso a la aparición del llamado “diseño comercial”. La publicidad en productos tuvo una notable expansión, quizás fue la que produjo mayor variedad de estilos gráficos, permitiendo que se ensayara, explorara y revalorizara diferentes composiciones retomando las formas naïf, simbolistas, figurativas, art nouveau, art déco. Éstas al ser obras que estuvieron en los alrededores de las producciones vanguardistas muchas no conservaron el nombre del autor, perdiéndose en el olvido de la historia y por ende de la memoria.



Bajo el nuevo furor del impulso mercantil, los organismos centralizados se hicieron de publicidad para hacer frente a los comerciantes particulares dentro de la denominada Nueva Política Económica, con el firme propósito de hacer confiable sus productos o servicios y popularizar los nombres que los identifican; entre las asociaciones participantes están: Mosselprom – Unión de Empresas Industriales para el Procesamiento de Productos Agrícolas (fábrica destinada a procesar productos para los trabajadores: galletas, dulces, cigarros, cerveza), Rezinotrest (Industria del caucho), Neftsindikat (Industria petrolera), Sajarotrest (Industria del azúcar), Chaiupravlenie (Fábrica de té), Majorsindikat (Productos de tabaco en fibra), Krimtabakrest (Industria del tabaco de Crimea), Gosizdat (Editorial estatal), LenGiz (Editorial de Leningrado), Transpechat (Órgano de publicidad del Comisariado Popular de Vías y Comunicaciones), Biuro Reklam Leningrada (Buró de publicidad de Leningrado), KTA – Kommercheskoe Telegrafnoe Agentstvo (Departamento de información comercial de la Agencia Telegráfica ROSTA), Zhet – Gosudarstvennyi Zhirovoi Trust (Trust Estatal de Grasas: perfumería y cosmética), LenZhet (Trust de Grasas de Leningrado), Avtomobilnyi Gosudarstvennyi Trust (Trust Estatal del Automóvil).

En los paquetes, cajas y envolturas podemos encontrar todo tipo de mensajes dirigidos a la población, era un medio más para la comunicación de ideas y acciones por parte del gobierno. Están las extensas campañas publicitarias de Mosselprom, entre las cuales estaban la organización de una lotería con premios que incluían vacas, caballos y tractores, auténticos premios gordos para la situación que vivía el país, además las ganancias iban destinadas a la beneficencia pública;

existen otras obras donde se promociona el ahorro popular en los jabones para el aseo personal; igualmente se mostraban en las envolturas de dulces acciones políticas, dando un mensaje de aliento a soldados y campesinos en referencia a lo ocurrido en la Guerra Civil.

«La publicidad representaba al país, vivía sus intereses y respondía a todas sus necesidades urgentes» (Anikst, 1989: 65) esa fue la respuesta que tuvo el Estado para la nación que buscaba, fue la unión de sus productos: tabacos, cerillos, jabones, talcos, chocolates, con nombres que no son comunes, como los cigarros “Refinería Petrolera de Bakú”, perfumes “Moscú Rojo” o incluso para las editoriales donde sus emblemas eran figuras que no las personificaban, usando martillos, hoces o fábricas. Por eso era común hallar en los empaques una identidad nacional, buscando el arraigo mediante imágenes de figuras políticas, estadistas y dirigentes; las conmemoraciones significativas, congresos y aniversarios; las estructuras sociales: obreros, campesinos, militares, intelectuales y *nepmen* (nuevos burgueses). Y aunque las representaciones gráficas sobre la industrialización en los productos no correspondían directamente con las cualidades del contenido, sí respondían a las convicciones de progreso y a la idea que anhelaba el país: la modernidad*.

*El término tiene múltiples orígenes, se puede trazar desde la Edad Media cristiana con el adjetivo *modernus*, o bien, se puede fechar con Baudelaire en la *modernité*. Se concibe con la entrada de las nuevas tecnologías, producidas en serie y adquiridas masivamente; es la llegada de los nuevos medios de comunicación, de transporte, de energía, de materiales, así como la entrada de nuevos cambios sociales y económicos; es cuando la innovación se convierte en necesidad básica para la vida, el trabajo y el pensamiento (Calinescu, 2003).

CONCLUSIONES

La nostalgia y el recuerdo de una época no sólo consiste en rememorarla sino en aprender de ella, en actualizarla. Lo sucedido con las vanguardias rusas de principios de la vigésima centuria, es dar fe del modernismo*, de la transición del arte al diseño. Todo eso fue posible gracias al laboratorio que fue el país soviético, allí se pudo presenciar una serie de combinaciones de diversos ámbitos. Si tuviera que seleccionar algunos, estos serían: el arte, la ciencia, la industrialización y la política; esta unión de factores logró lo utópico, dar paso a un cambio de actitud social, beneficiando y valorizando a la población. Fue por eso que para darle cauce a esta postura se constituyó el diseño gráfico, metodológica y formalmente sirvió para difundir y comunicar los progresos del régimen comunista, al igual para educar a las comunidades y hasta para entretenerlas.

Precisamente abordé esta investigación partiendo del deseo de colectividad por parte de los vanguardistas, expresado en agrupaciones y asociaciones destinadas a manifestar el cambio en su postura artística, el ir más allá del arte por el arte, para transformarlo y evolucionar en “construcción” del nuevo orden social. Y exactamente a eso, los

* Es la cualidad de ser moderno, la búsqueda de la modernidad. Es una crítica tajante al pasado pero con una obligación hacia el cambio y las perspectivas del futuro. Concepto retomado por el movimiento moderno de finales del siglo diecinueve al primer cuarto del siglo veinte, el cual abraza las ideas sobre la satisfacción de las necesidades sociales, la colectividad, el progreso científico, tecnológico y la revolución industrial (Calinescu, 2003).

constructivistas fue el grupo que mayor fuerza y resonancia tuvo tanto dentro como fuera del país, ellos fueron parte del colectivo más relevante e influyente dentro del sector artístico: Lef; también abarcaron los talleres artísticos (Vjutemas) e institutos de cultura (Injuk) que marcaron los principios del sistema pedagógico nacional e internacional. Seguido de estos logros, necesitaron un lenguaje visual que estuviera acorde con los fundamentos que proclamaban, y al ser ellos de diversas corrientes artísticas y posturas ideológicas les ayudó a enriquecer las nuevas técnicas que se emplearon, principalmente la yuxtaposición, siendo a través del fotomontaje el recurso primordial que les auxilió a modificar la conciencia de la gente y por lo tanto conseguir la atención de la mayor audiencia posible; y por supuesto al segundo factor que marcó sus experimentos gráficos: el juego-la intuición, siendo éste el más desconcertante en cuanto a los otros elementos “conocidos” como serían la geometría, la tipografía y el duotono en sus composiciones; dando más importancia a la estructura gráfica (proceso creativo), que a la legibilidad (racionalismo).

Y finalmente porque para trasladar cualquier idea se requiere un soporte, los múltiples impresos fueron bien conocidos por llevar con la mayor dignidad posible —debido a la escasez de materia prima e infraestructura— el deseo de educación y comunicación social a toda la población rusa, para tal motivo se usaron muchas opciones ya sea en forma de libros, revistas, carteles, empaques, tarjetas postales, pendones, muros, cerámicas, telas, o incluso vagones de trenes, carros, barcos, aeroplanos, hidropianos, plazas públicas, puestos ambulantes, tribunas, estrados para oradores, pabellones, escenografías y películas.

Ello me dirige a las causas de la decadencia o mejor dicho a la obstrucción del desarrollo gráfico y a la libertad de creación, ellas son muchas, no solamente está la más conocida que es el decreto de J. Stalin, si no hallamos cuatro a considerar: 1) Falta de comprensión y entendimiento por parte de la gente y los dirigentes políticos. Por consecuente se dejó de recibir el apoyo de las autoridades porque consideraban que era muy corta la propagación del lenguaje que tenía el fotomontaje hacia los habitantes, donde debiera existir el grafismo a través del realismo heroico, fue una especie de retorno por lo ornamental, un gusto "burgués" (sin olvidar que también era favorecido y aceptado por el proletariado y no únicamente por los líderes políticos). 2) Decreto del Plan de cinco años (quinquenal) o también llamado "Revolución cultural" (1928), así como la Reestructuración de las organizaciones literarias y artísticas de 1932. Todas ellas tenían el objetivo de "reconstruir" los principios de los organismos artísticos para mantener el control sobre ellos, consumando el hecho en 1934 con la instauración oficial del término "realismo socialista". 3) Coexistencia del realismo. Aparte del grupo Los ambulantes, también cohabitaban otras organizaciones realistas, la AJRR (Asociación de artistas revolucionarios de Rusia) de 1922 y la OST (Sociedad de pintores de caballete) de 1925; así se demostraría que había grupos que ya venían haciendo una gestión por un arte realista. 4) Falta de continuidad en la experimentación por parte de los constructivistas, quedando demostrado con el retorno a las artes plásticas tradicionales por parte de varios de ellos.

Pero afortunadamente los alcances de los preceptos vanguardistas no se quedaron en Rusia, se divulgaron más allá de sus fronteras, empezando por Europa oriental: Ucrania, Polonia (grupo Blok), Checoslovaquia (grupo Devetsil) y Hungría (revista *Egyseg*, periódico *MA*); posteriormente llega a Europa central (Alemania) mediante la Bauhaus y con ello se esparce hasta a América. Los cuales se puede conocer porque mucho material gráfico soviético que sobrevive hoy en día tuvo la fortuna de permanecer en colecciones privadas al haber sido enviado en su momento para ser exhibido en distintos países promoviendo la cultura rusa de la época, ya que de no haber sido así no se conocería gran parte de los documentos por la destrucción-purga que llevo a cargo el gobierno de Stalin. También nos sobrevive de los vanguardistas su legado tanto de sus escritos como de sus técnicas, el mejor caso de esto es El Lissitzky siendo el que pronosticara el antecedente de lo que ocurre hoy con los libros de diseño, al propugnar que se deberían tomar todos los carteles y clasificarlos por temas para encuadernarlos en un libro; al igual predijo la transformación de los libros en "formas electrónicas avanzadas" como el actual cd e internet. Asimismo los hermanos Stenberg también fueron visionarios con su proyector de imágenes y las alteraciones a ellas, porque dieron las bases para lo que podemos hacer con los programas de edición, logrando modificar a según lo que queramos comunicar, llegando a ser incluso pioneros en la manipulación digital que vivimos recientemente.

Al presente se puede concluir que el vanguardismo ruso fue una suma de variables como son: el entorno artístico-político-social,

la estética de la máquina, las técnicas de producción económicas y mecánicas, el trabajo con materiales reales, un sistema de signos y, la creatividad, dando como objetivo el llegar a la mayor gente posible. Donde ahora el valor del arte se centraría en su utilidad hacia los habitantes, reemplazando la expresión individual por una colectiva, al mostrarle al público cómo un objeto o producto puede ser creado, así éste se “desacraliza” y se convierte en masivo el cual se transforma en asequible para todos (diseño). Aquellos hechos validaron de cierta forma la hipótesis inicial, donde se conocieron los elementos y circunstancias que sirvieron como impulsores para establecer un diseño gráfico que en cierta medida —hasta donde el gobierno quiso— benefició a la población.

Lo que nos conduce a los cimientos de nuestra carrera en Diseño y comunicación visual, porque tenemos un método, un medio y un fin, y tres posibles preceptos: la razón, la percepción y la intuición. Sistema que llegó a nuestros días a grandes rasgos bajo tres etapas de evolución y desarrollo, la primera se puede situar precisamente en el periodo que estudiamos, en los inicios del siglo veinte y es la etapa social, la segunda etapa la hallamos en la mitad del siglo y es la etapa psicológica-semiótica, y la tercera es en la década de los años ochenta, la era tecnológica, esos tres avances sirvieron para agregarle estructura y coadyuvar al desarrollo del diseño gráfico, y claro a la espera de una cuarta... Toda esta suma de adelantos más las ideas de los constructivistas nos dejaron una serie de paradojas, por ejemplo el creer que mientras más simple es la apariencia de una letra más simple

es su lectura —criterio retomado posteriormente por H. Bayer— para ello intentando realizar un tipo de fuente tipográfica homogénea, pero sabiendo recientemente que no es posible leer solamente minúsculas que no hacen detectar los inicios de párrafo al no ver las mayúsculas, o al inverso, leer únicamente mayúsculas por no tener diferencia de alturas, siendo más cansado y entendiendo que no leemos letras sino palabras (Gestalt).

Asimismo habrá que diferenciar entre lo ocurrido en Oriente y lo que se hacía en Occidente ya que los primeros intentaron —y a veces consiguieron— a través de un lenguaje visual innovador llegar al público general —para la transformación social y la cultura colectiva—, a un público no letrado —donde alcanzaba el noventa por ciento de la población a principios del siglo veinte— contrario a lo que los segundos buscaban, que era dirigirse a un selecto grupo —desarrollando el anuncio comercial para el consumismo—. Y precisamente pareciera que es el ciclo inevitable de toda acción social, inicialmente se utilizó al fotomontaje como reacción contra el fascismo italiano (crítica), seguido, los rusos lo aplicaron como apoyo al nuevo estado soviético (propaganda), y por último, el sistema lo absorbe para desarrollar la publicidad (enajenación), concretamente son los Estados Unidos quienes la desarrollan; fue a finales de la década de los años veinte y en los años treinta donde hubo una aceptación por parte de las empresas para utilizar el fotomontaje como medio publicitario —tanto rusas como estadounidenses—. Y es en la actualidad donde su uso pareciera imprescindible para los fines de comunicación que los medios

requieren, llegando a transformarse en moda. Es como si pasara por varias fases en el sistema: de crítica, a estilo y finalmente a moda. Donde las masas de ser víctimas del sistema pasan a ser cómplices de él.

Esta investigación pretende ser una fuente de inspiración e influencia para cualquier diseñador que quiera y requiera del empoderamiento ciudadano, como lo hicieron las variopintas generaciones de diseñadores, ya sean estadounidenses, europeos o asiáticos. Conciente o inconcientemente —en relación a la vanguardia rusa— se fueron gestando varios pensamientos y posturas a lo largo de la historia de la humanidad, personas o grupos intentaron y a veces consiguieron implantar la semilla del desenfado social, el cambio de conducta política o simplemente la introspección, desde Morris pasando por Teige, Giusepe, Maldonado, Garland, Rand, Vignelli, Müller-Brockman, Kalman, Brody, Munari, Klein, Vienne, Heller, Margolin, La Internacional Situacionista, AIGA, Adbusters, más una cantidad considerable de profesionales gráficos y visuales que no sólo vieron por los intereses económicos de la profesión, sino también por un mejoramiento del entorno social. Aquella tendencia quedó incrustada en el manifiesto de 1999 *Primero lo primero* aunque también conocido como *First Things First Manifesto 2000*, que a su vez estaba basado en otro escrito de 1964 original de Ken Garland más otros veintiún profesionales, pero que en esencia intentaban eso, reinvertir el tiempo dedicado a la industria publicitaria, dejar las avariciosas ideas de venta por venta para despertar la conciencia social-benéfica, la prosperidad educativa y cultural, y reubicar los propósitos primarios de la comunicación.

visual. Posteriormente esas reflexiones suscitarían otros comunicados relacionados como el *Disrepresentationism* o el *Socialist Designers Manifesto*.

¿Y qué sucede en México? Bueno en nuestro país sucedió un desarrollo gráfico en lo social y político desde el siglo veinte, primeramente con la Revolución Mexicana, después hubo un acercamiento con Rusia, fueron los arribos de Maiakovsky, Eisenstein y Trotsky los que dejarían huella en agrupaciones artísticas de la época como fueron Los Estridentistas que acogieron los postulados y estética vanguardistas, junto con Diego Rivera y los grupos LEAR, ATAP, TGP. Seguido podemos ubicar al diseño generado en 1968 como otra etapa destacada en producción, más adelante estaría el surgimiento del zapatismo y algunos brotes de gráfica más que nada contestataria, y por último la también realizada para la huelga de 1999 en la UNAM.

Años de lucha y cambios de millones de personas por el bien y avance de los demás, no se debe ver menguado por las acciones de unos cuantos —ya sean políticos o recientemente corporaciones— que a pesar de controlar el mundo a base de engaños, explotaciones e ignorancia, no son dueños de nuestras conciencias, actos y voluntades, el poder de la sociedad civil es grande y no se le ha dado el justo alcance que puede llegar a tener; la coordinación de esfuerzos que se pueden hacer para modificar alguna conducta o establecer nuevas prácticas donde se deberán aprovechar las nuevas tecnologías y redes sociales como medios de difusión masiva capaces de generar nuevas enseñanzas. Si bien el movimiento gráfico de los vanguardistas nos

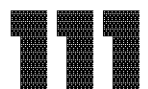
puede servir como ejemplo y claridad de las posibles actividades que son realizables, faltaría trasladarlas a nuestras comunidades rurales —siendo éstas las menos favorecidas como si no fueran importantes— para darle sentido a nuestra profesión, la cual pareciera un artículo de lujo o privilegio más que de primera necesidad —con sus justas dimensiones, claro está— o una forma de autoexpresión con valores superficiales, teniendo como medida de éxito al dinero, siendo individualistas y egoístas, cayendo en la operatividad y sin la generación de conocimiento para destacar a costa de todos. Situación que se acrecienta y origina desde nuestras escuelas donde la carencia de capacitación, sensatez e iniciativa de algunos —o más de los que imaginamos— académicos que no proponen una escuela o forma de pensamiento, teniendo nula investigación, publicaciones, formulación de teoría o menos aún una crítica especializada sobre algún tema, y sin lecturas o autores relacionados con la enseñanza.

Por eso dice el dicho popular “tan alejado de dios y tan cerca de Estados Unidos” que ni siquiera esa proximidad del vecino país del norte nos favorece en cuanto a bibliografía específica, es evidente en las librerías y bibliotecas nacionales la carencia de postulados, teorías o artículos sobre diseño llegando esporádicamente después de años de su publicación en el idioma original o lo peor sólo atiborrando los estantes con compilaciones efímeras de recetarios de diseño o con los mejores cien diseños del año en curso... Bueno y ni mencionar en cuanto a la producción nacional, que sólo denota la falta de profundización y estudio al respecto, pocos departamentos de diseño en las universidades

han sacado publicaciones con temas de crítica o reseña, como son los de la UAM, la Iberoamericana y en menor medida la UNAM.

Tal vez por eso estamos tan apartados de lo que acontece fuera de nuestro continente, hemos dejado de ver el surgimiento del diseño asiático, son pocos los que han explorado esas fronteras, la llegada de la nueva ola de diseño iraní marco variantes y nuevas formulaciones, anteriormente lo había hecho el japonés y todavía más atrás el ruso, debido a eso será aconsejable examinar al diseño africano o al sudamericano. Por lo tanto se recomendará proponer nuevas líneas de investigación, nuevos proyectos que versen sobre lo ya presentado, que al menos suscite una curiosidad o inquietud —como a mí me lo generó—, que por mínima que sea siempre será agradecida y bienvenida para una que otra mente que esté divagando dentro de alguna edición.

Advirtiendo que a pesar de existir elementos para un discurso hacia el diseño se sigue desconociendo el motivo de para qué estudiar la historia del diseño, si bien fundamentalmente consiste en aprender de ella para no repetirla, también nos sirve para construir los cimientos de una teoría del diseño, una proposición teórica que permita el desarrollo de conciencia y postura que aplicaremos en nuestras decisiones y/o producciones gráficas, políticas, sociales, cotidianas o futuras. Ya que una recomendación o invitación hacia nuestra carrera y tiempo sería no sólo conocer de prensa, nuevas tecnologías, mercadotecnia, sino también de historia, política y periodismo, tal vez por allí vaya una



nueva brecha en la comunicación visual. O puede ser plasmarlo en cosas sencillas de nuestra profesión como sería no usar papel estucado por no ser reciclable (o verificar según fabricante), sin formatos grandes que estorben su manipulación, usar múltiplos de carta u oficio para no tener merma o fotocopiar por las dos caras del papel para no tener desperdicio. Donde nosotros, al concluir los estudios debiéramos tener una serie de habilidades, conocimientos, actitudes y valores acumuladas que contribuyeran al área económica y social. Para que cada individuo forme su identidad, cada grupo una sociedad y el mundo provea humanidad.

Hacia el final del destino que nos espera, al ciclo inevitable de vida de evolución o involución —dependiendo de como se quiera ver—, será oportuno y sensato entender que la bandera de conquista o cambio del mundo que suponemos tener como diseñadores del “entorno” —y sin ser pesimistas empedernidos o realistas fanáticos— es de alguna manera ficticia o temporal, porque como hemos visto a lo largo y ancho de este estudio hay un periodo de existencia, todo comienzo acabará en algún momento o se desgastará, así como a lo malo le contrapesa lo bueno, es invariable lo que nos aguarda. Por eso cierro con esta frase: «la masa, para sobrevivir, no requiere ser salvada por nadie, sólo debe ensimismarse, continuar siendo idiota porque en eso, precisamente, consiste su sabiduría» G. E.

Ven-Ha@hotmail.com



FUENTES CONSULTADAS

- ABOLLADO, Luis (1972). *Literatura rusa moderna*. Labor, Barcelona.
- ADES, Dawn (2002). *Fotomontaje*. Gustavo Gili, Barcelona.
- ALBERS, Josef (1980). *La interacción del color*. Alianza, Madrid.
- ANIKST, Mijail (1989). *Diseño gráfico soviético de los años veinte*. Gustavo Gili, Barcelona.
- CALINESCU, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Tecnos, Madrid.
- CARDOZA y Aragón, Luis (1983). *Malevich: Apuntes sobre su aventura icárica*. UNAM, México.
- COLÓN Llamas, Luis Carlos (2002). *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*. Universidad de Valladolid, España.
- CONSTRUCTIVISMO (1973). Alberto Corazón editor, Serie A No. 19, Comunicación, Madrid.
- COOPER, Douglas (1984). *La época cubista*. Alianza, Madrid.
- DE FEO, Vittorio (1979). *La arquitectura en la URSS 1917-1936*. Alianza, Madrid.
- DE MICHELI, Mario (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Alianza, Madrid.
- EGBERT, Donal Drew (1981). *El arte y la izquierda en Europa*. Gustavo Gili, Barcelona.
- EL LISSITZKY: *life, letters, texts* (1992). Thames & Hudson, London.
- FONTCUBERTA, Joan (1990). *Foto-diseño*. Enciclopedia del diseño, CEAC, Barcelona.
- GASSNER, Hubertus (1995). *Rodchenko: construcción 1920 o el arte de organizar la vida*. Siglo XXI, México.

- GLAZMAN Nowalski, Raquel (2005). *Las caras de la evaluación educativa*, UNAM, México.
- GONZÁLEZ García, Ángel (1999). *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Istmo, Madrid.
- GRAY, Camilla (1971). *The russian experiment in art: 1863-1922*. Thames & Hudson, London.
- KHAN-MAGOMEDOV, Selim O (1987). *Pioneers of soviet architecture*. Rizzoli, NY.
- LAVRENTIEV, Alexander (1995). *Russian design*, Academy editions, London.
- LECLANCHE-BOULÉ, Claude (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Campgràfic, Valencia.
- LODDER, Christina (1988). *El constructivismo ruso*. Alianza, Madrid.
- LO GATTO, Ettore (1973). *La literatura ruso-soviética*. Losada, Buenos Aires.
- LUNACHARSKI, Anatoli (1969). *Las artes plásticas y la política artística de la Rusia revolucionaria*. Seix Barral, Barcelona.
- MAIAKOVSKI, Vladimir (1976). *Cartas de amor a Lili Brik: 1917-1930*. Ediciones de la flor, Buenos Aires.
- MALEVICH, Kasimir (1975). *Del cubismo al suprematismo: el nuevo realismo pictórico*. Grijalbo, México.
- MOUNT, Christopher (1999). *Stenberg brothers: Constructing a revolution in soviet design*. The Museum of Modern Art, NY.
- NASH, J. M (1983). *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Labor, Barcelona.
- PAVLIUKOVA, Larissa (2001). *Diseño gráfico soviético y mexicano de los años 1920-1940*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

- ROTZLER, Willy (1986). *Constructive Concepts: A history of constructive art from cubism to the present*. Rizzoli, NY.
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo (1996). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. FCE, México.
- (1970). *Estética y marxismo*. vol. 2, Era, México.
- TARABUKIN, Nikolai (1977). *El último cuadro: Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*. Gustavo Gili, Barcelona.
- TEITELBAUM, Matthew (1993). *Montage and modern life, 1919-1942*. The MIT Press, Cambridge.
- THE GREAT UTOPIA: *The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932* (1994). Guggenheim Museum Publications, NY.
- THE GREAT RUSSIAN UTOPIA (1993). *Art & design profile 29*, Academy editions, London.
- THE RUSSIAN AVANT-GARDE BOOK, 1910-1934 (2002). MoMa, NY.
- THOMAS, Karin (1987). *Diccionario de arte actual*. Labor, Barcelona.
- VASCONCELOS, José (1998). *El desastre*. Trillas, México.
- WESCHER, Herta (1976). *La historia del collage: Del cubismo a la actualidad*. Gustavo Gili, Barcelona.
- WESTON, Richard (1996). *Modernism*. Phaidon, London.
- WOROSZYLSKI, Wiktor (1980). *Vida de Mayakovsky*. Era, México.

MÉXICO
TENOCHTITLAN
2010

ven-ha@hotmail.com