

17

Un nuevo lenguaje de la forma

El modernismo gráfico no fue la única corriente importante del diseño gráfico en Europa. Mientras que en Inglaterra Kauffer exploraba la aplicación de los planos del cubismo sintético al cartel, en Holanda y en Rusia, un enfoque más tipográfico y formal del diseño gráfico surgía donde los artistas veían claramente las implicaciones del cubismo. Con la invención de la forma pura, el arte visual avanzó más allá del umbral del conjunto de las imágenes gráficas. Las figuras y las ideas acerca del espacio compositivo desarrolladas en la pintura y en la escultura fueron aplicadas rápidamente a problemas de diseño. Sin embargo, sería un error decir que el diseño moderno es un hijastro de las bellas artes. Al inicio del siglo la secesión y los Talleres de Viena,

los Cuatro Macs, Adolf Loos, Peter Behrens y Frank Lloyd Wright estaban un paso adelante de la pintura moderna gracias a sus conocimientos del volumen plástico y de la forma geométrica. Un espíritu de innovación estaba presente en todas las artes visuales, las ideas flotaban "en el aire" y, para fines de la Primera Guerra Mundial, los diseñadores gráficos, los arquitectos y los diseñadores de productos comenzaron a desafiar enérgicamente las ideas prevalecientes acerca de la forma y la función.

EL SUPREMATISMO Y EL CONSTRUCTIVISMO RUSOS

Durante la turbulencia de la Primera Guerra Mundial y de la

Revolución Rusa, en Rusia hubo un florecimiento del arte creativo. Al mismo tiempo que caía el régimen zarista y se precipitaba la guerra civil, daba inicio el proceso que, tiempo después, consolidaría la Revolución en la Unión Soviética. El arte ruso ejerció una influencia internacional en el diseño gráfico y la tipografía del siglo xx. La década, iniciada en el año 1910 con las conferencias de Marinetti en Rusia, vio a los artistas de esa nación absorber las nuevas ideas del cubismo y del futurismo con una rapidez sorprendente para después continuar hacia diferentes innovaciones.

La vanguardia rusa tenía suficientes rasgos comunes con el cubismo y el futurismo para acuñar

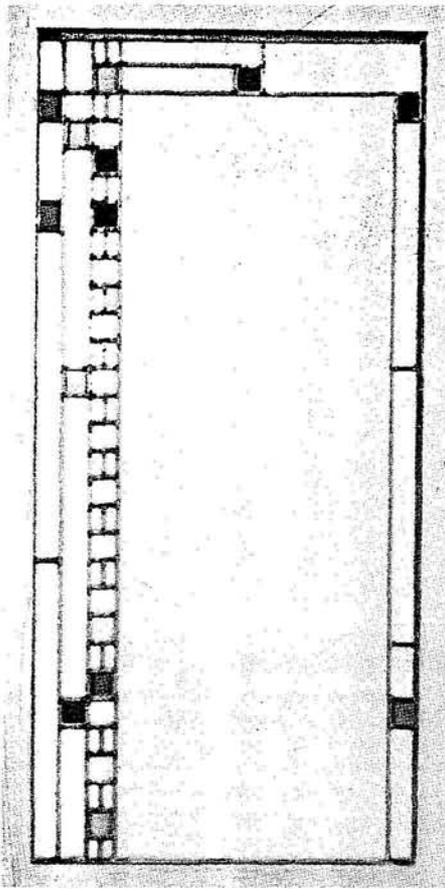


Figura 17.1. Vidrio de colores para la Coonley House (1912), de Frank Lloyd Wright. Antes del cambio de siglo, Wright había comenzado a organizar el espacio en planos geométricos. En esta ventana de brillantes pedacitos cuadrados en colores rojo, anaranjado y azul crea un contrapunto vibrante con los planos blancos, separados por las líneas oscuras del plomo.
The Hirshhorn Museum, en Washington, D.C.

el término cubofuturismo. La experimentación en la tipografía y el diseño caracterizaron los libros y los periódicos de los artistas futuristas, presentando trabajos por medio de la comunidad artística, visual y literaria. Simbólicamente, los libros futuristas rusos fueron una reacción contra los valores de la Rusia zarista. La utilización de papel rústico, de métodos de producción artesanal y de agregados hechos a mano expresaban la pobreza de la sociedad campesina.

Kasimir Malevich (1878-1935) fundó un estilo de pintura de formas básicas y de color puro al que llamó suprematismo. Después de trabajar a la manera del futurismo y del



Figura 17.2. Páginas de Vladimir Maiakovski-Una tragedia, año 1914, de David y Vladimir Burlinuk. En un intento por relacionar la forma visual con el significado, el diseño gráfico futurista ruso combinaba diferentes alturas, tamaños y estilos tipográficos.
Biblioteca Británica en Londres.

Figura 17.3. Páginas de Le-Dantyu como un faro, año 1923, de Ilya Zdávnevích. Los hermanos Burlinuk y los dadaístas inspiraron este diseño de Zdávnevích para su pieza dramática, la cual se imprimió en París. La mezcla excesiva de elementos y letras hechas con ornamentos o prensa plana crean movimientos vívidos en la página.
Biblioteca Británica, en Londres.

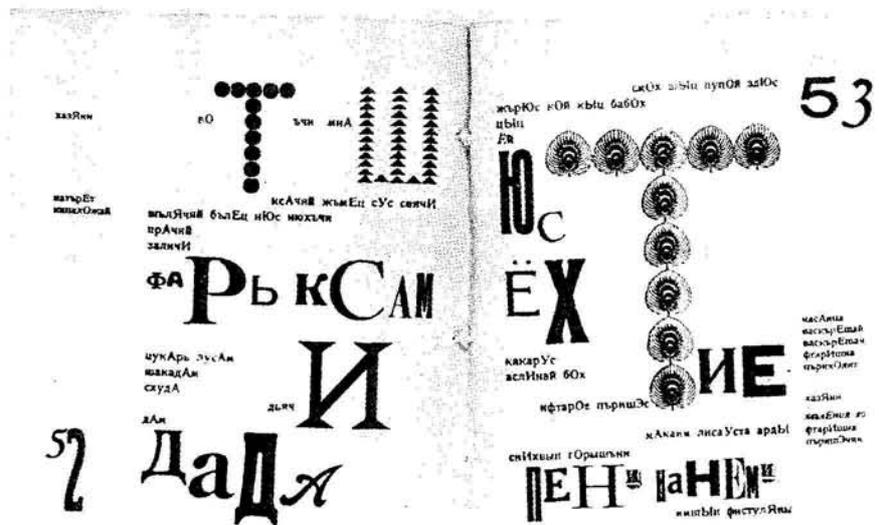


Figura 17.3. Páginas de Le-Dantyu como un faro, año 1923, de Ilya Zdávnevích. Los hermanos Burlinuk y los dadaístas inspiraron este diseño de Zdávnevích para su pieza dramática, la cual se imprimió en París. La mezcla excesiva de elementos y letras hechas con ornamentos o prensa plana crean movimientos vívidos en la página.
Biblioteca Británica, en Londres.

cubismo, Malevich creó una abstracción geométrica elemental que era nueva, no objetiva y pura. Rechazaba tanto la función utilitaria como la representación gráfica, ya que Malevich buscaba "la expresión suprema del sentimiento, sin buscar valores prácticos, ni ideas, ni la tierra prometida". Pensador lógico con un conocimiento lúcido, Malevich se dio cuenta de que la esencia de la experiencia artística es el efecto perceptivo del color. Para demostrarlo, en el año 1913 Malevich expuso un cuadrado negro pintado sobre un fondo blanco. Él afirmaba que el sentimiento evocado por este contraste era la esencia del arte.

El movimiento fue acelerado por la Revolución, pues se concedió al arte un rol social que raramente se le asignaba. Los artistas revolucionarios se habían opuesto al viejo orden y al arte visual conservador. En el año 1917 pusieron sus energías en la propaganda masiva para apoyar a los bolcheviques. Pero para el año 1920, surgió una división ideológica concerniente a la función del artista dentro del nuevo Estado comunista.

Algunos artistas como Malevich y Vassily Kandinsky (1866-1944), suponían que el arte debía permanecer como una actividad esencialmente espiritual, apartada de las necesidades utilitarias de la sociedad.

El Estado, los sistemas económicos y políticos perecen, las ideas se desmoronan bajo el peso de los años... La comprensión de nuestras percepciones del mundo dentro de las formas del espacio y del tiempo es el único objetivo de nuestro arte plástico y gráfico.

Guiados por Vladimir Tatlin (1885-1953) y por Alexander Rodchenko (1891-1956), en el año 1921, 25 artistas propusieron un punto de vista contrario, cuando renunciaron al "arte por el arte" para consagrarse al diseño industrial, la comunicación visual y las artes aplicadas al servicio de la nueva sociedad comunista. Estos constructivistas hicieron un llamado

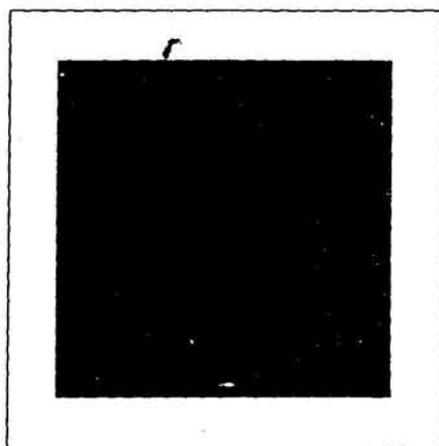


Figura 17.4. Cuadro negro, año 1913, de Kasimir Malevich. Una visión nueva del arte visual se aleja tanto como es posible del mundo de las formas y de las apariencias naturales.

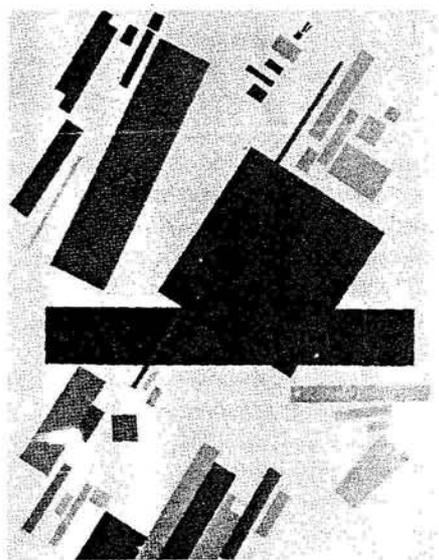


Figura 17.5. Composición suprematista, año 1915, de Kasimir Malevich. Malevich veía la obra de arte como una construcción de elementos concretos de la forma y el color. La forma visual se convierte en el contenido y las cualidades expresivas se manifiestan a partir de la organización intuitiva de las formas y de los colores. Stedelijk Museum, en Amsterdam.

a los artistas para que dejaran de producir cosas inútiles y se volvieran hacia el cartel, porque

tal trabajo pertenece ahora al deber del artista, como ciudadano de una comunidad que está barriendo el campo de viejos desperdicios, para prepararse una vida nueva.

Tatlin cambió de la escultura al diseño de una estufa que daría el máximo de calor con un mínimo de combustible; Rodchenko abandonó la pintura por el diseño gráfico y el periodismo fotográfico.

Uno de los primeros intentos para formular una ideología constructivista fue el folleto *Konstruktivizm* del año 1922, de Aleksei Gan (1893-1942). Él criticaba a los pintores abstractos por ser incapaces de romper el cordón umbilical del arte tradicional y se jactaba de que el constructivismo se había trasladado del trabajo de laboratorio a la aplicación práctica. Gan escribió que los tres principios del constructivismo son la arquitectura, la textura y la construcción. La arquitectura representaba la unificación de la ideología comunista con la forma visual. La *textura* significaba la naturaleza de los materiales y cómo son empleados en la producción industrial. La *construcción* simbolizaba el proceso creativo y la búsqueda de leyes de organización visual.

Quien mejor llevó a cabo el ideal constructivista fue El (Lazar Markovich) Lissitzky (1890-1941) pintor, arquitecto, diseñador gráfico y fotógrafo. Este visionario de energía y constancia inagotables influyó profundamente en el curso del diseño gráfico. A la edad de 19 años, después de ser rechazado por la Academia de Artes de Petrogrado a causa de sus prejuicios raciales contra los judíos, Lissitzky se volvió hacia el estudio de la arquitectura en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Darmstadt, Alemania. Las propiedades matemáticas y estructurales de la arquitectura se convirtieron en las bases de su arte.

En el año 1919, Marc Chagall, director de la Escuela de Arte en Vitebsk, invitó a Lissitzky a unirse al cuerpo de profesores. Malevich daba clases ahí y se convirtió en la influencia más importante para Lissitzky, quien desarrolló un estilo de pintura al cual denominó PROUNS (abreviatura de "proyectos

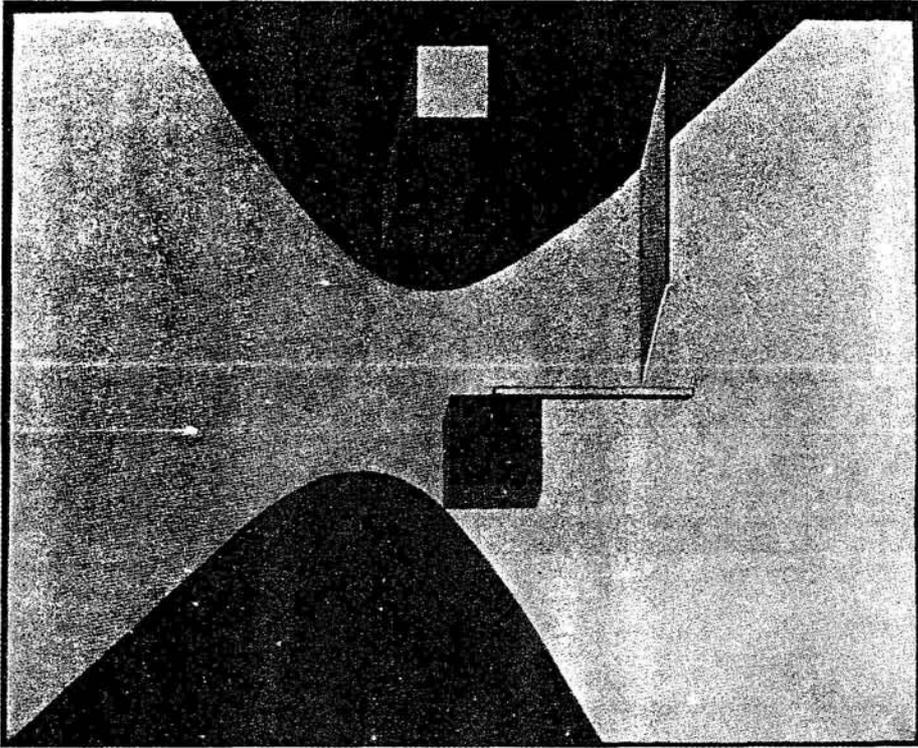


Figura 17.6. PROUN 23, núm. 6 (1919), de El Lissitzky. Las ideas visuales acerca del balance, el espacio y la forma desarrolladas por Lissitzky en sus pinturas al óleo se convirtieron en las bases de su diseño gráfico y de su arquitectura.

para el establecimiento —afirmación— de un arte nuevo”). En contraste con la llanura absoluta del plano pictórico de Malevich, PROUNs introdujo ilusiones tridimensionales

que, al mismo tiempo, se alejaban (en cuanto a la profundidad negativa) de atrás del plano pictórico (en cuanto a la profundidad neutra) y se proyectaban hacia adelante del

plano pictórico (en cuanto a la profundidad positiva). Lissitzky llamaba PROUNs a “un estado de intercambio entre la pintura y la arquitectura”. Esto describe su síntesis de los conceptos de la arquitectura con la pintura; también muestra que el PROUNs señalaba el camino para la aplicación de los conceptos de la forma y del espacio en la pintura moderna al diseño aplicado.

Lissitzky vio la Revolución Rusa de octubre de 1917 como un comienzo nuevo para la humanidad. El comunismo y la ingeniería social crearían un orden nuevo; la tecnología proveería las necesidades de la sociedad; y el artista/diseñador (él se llamaba a sí mismo un constructor) forjarían una unidad entre el arte y la tecnología al construir un mundo nuevo de objetos para proporcionar a la humanidad una sociedad y un ambiente más ricos. Este idealismo lo llevó a poner un énfasis cada vez mayor en el diseño gráfico, al ir de la experiencia estética privada del museo hacia el torrente de la vida comunitaria.

Al rebelarse contra las restricciones de la tipografía metálica, Lissitzky utilizaba a menudo la construcción con instrumentos de dibujo y maqueta para realizar sus diseños. En el año 1925, predijo acertadamente que el sistema de Gutemberg pertenecía al pasado y que los procesos fotomecánicos reemplazarían a los tipos de metal y abrirían nuevos horizontes para el diseño, tal como la radio había reemplazado al telégrafo.

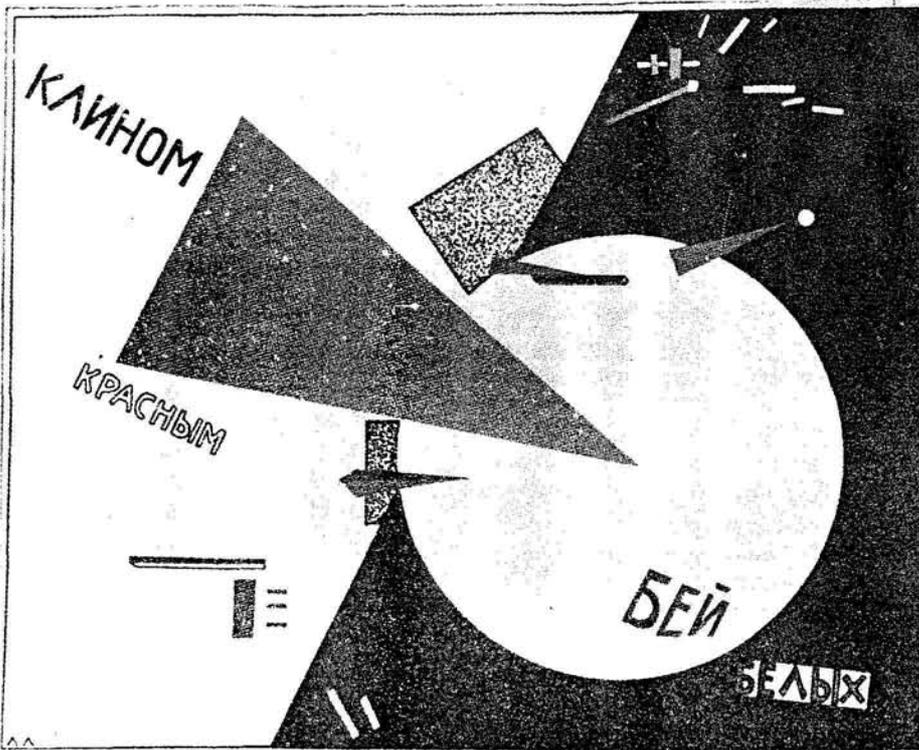


Figura 17.7. Golpe a los blancos con la cuña roja, año 1919, de El Lissitzky. Los elementos del diseño suprematista poseen un simbolismo político muy sencillo, incluso un campesino semiletrado podía entenderlo. En este cartel, el apoyo a los bolcheviques “rojos” contra las fuerzas “blancas” de Kerensky es simbolizado por una cuña de color rojo cortando un círculo blanco.

En el año 1921, Lissitzky se trasladó a Berlín. En esta época, la Alemania de posguerra se convirtió en el centro de reunión de las ideas avanzadas del este y del oeste en la secuela de la Guerra Mundial y la Revolución Rusa. Sus contactos incluían la corriente *De Stijl*, la Bauhaus, los dadaístas y otros constructivistas. El acceso a excelentes imprentas en Alemania le permitieron desarrollar rápidamente sus ideas tipográficas. Su tremenda energía y su trayectoria de experimentación con el fotomontaje, la impresión, el diseño gráfico y la pintura le permitieron convertirse en el conducto de mayor importancia por medio del cual el suprematismo y el constructivismo fluyeron en Europa Occidental. Las asignaciones editoriales y de diseño para varias publicaciones fueron caminos importantes por los cuales sus ideas influyeron sobre una audiencia más amplia.

A principios de los años veinte, el gobierno soviético ofreció apoyo oficial al nuevo arte ruso, e incluso buscó publicarlo por medio de un periódico internacional. Lissitzky se unió al editor Ilya Ehrenburg para crear el periódico trilingüe *Veshch* (en ruso), *Gegenstand* (en alemán), *Objet* (en francés). El título, *Objeto* (en español) fue escogido porque los impresores pensaban que el arte significaba la creación de objetos nuevos, un proceso que estaba instituyendo un estilo colectivo internacional nuevo en Europa y en Rusia en manos de jóvenes artistas y diseñadores creativos. Al darse cuenta de que en un periodo de siete años —mientras Rusia era bañada en sangre por la Revolución y Europa era devastada por la guerra—, habían visto la evolución de movimientos similares en el arte y el diseño, Lissitzky y Ehrenburg concibieron *Veshch* como un punto de encuentro para el arte y el diseño nuevo en diferentes naciones. Asimismo, el periodo de Lissitzky en Berlín le permitió divulgar el mensaje del constructivismo ruso por sus frecuentes visitas a la Bauhaus, por medio de artículos importantes y

conferencias. Entre sus colaboraciones principales está el diseño y la edición coyuntural de un número doble especial de *Merz* con Kurt Schwitters en el año 1924. Los editores de *Broom*, una revista norteamericana radical que cubría arte y literatura de avanzada, encargaba portadas y otros gráficos a Lissitzky. Anuncios y exhibiciones les fueron encargados por la Pelikan Ink Company.

Como diseñador gráfico, Lissitzky no decoraba el libro, lo construía al programar visualmente el objeto completo. En *Por la voz*, un volumen de poemas de Vladimir Maiakovski del año 1923, Lissitzky hizo el diseño exclusivamente con elementos tipográficos. En este trabajo eran importantes las relaciones visuales y el contraste de los elementos, la relación de las formas con el espacio en blanco de la página y una comprensión de las posibilidades de impresión, como la sobreposición de colores. Lissitzky propugnó el potencial del montaje y del



Figura 17.8. Prueba preliminar para la primera portada de *Veshch* (*Objeto*), años 1921-1922, de El Lissitzky. A menudo, Lissitzky elaboraba sus diseños con base en un eje dinámico con un balance asimétrico. Frecuentemente, la negrura se desplaza hacia la parte superior de la página y las letras están elaboradas con elementos geométricos. Nótese los diferentes estilos de letra dibujados para cada uno de los tres títulos. Van Abbemuseum, en Eindhoven, Holanda.



Figura 17.9. Portada para *Veshch* (*Objeto*), año 1922, de El Lissitzky. En la composición de esta página, Lissitzky busca a tientas un sistema organizacional de estructura geométrica y una forma de tratar los elementos geométricos, tipográficos y las imágenes fotográficas como elementos en un todo compositivo. El Lissitzky alcanzó rápidamente sus metas en los dos años siguientes.



Figura 17.10. Diseño experimental para la portada de *Veshch* (*Objeto*), año 1921-1922, de El Lissitzky. Tal vez Lissitzky abandonó este concepto porque sintió que no estaba logrando la unidad de la forma que buscaba en sus diseños gráficos. Van Abbemuseum, en Eindhoven, Holanda.

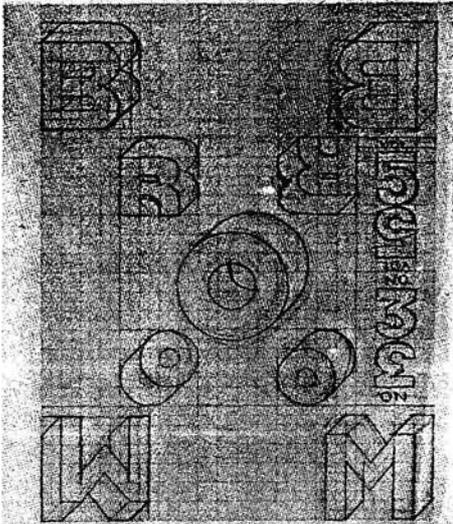


Figura 17.11. Composición para la portada de *Broom*, vol. 5, núm. 3, del año 1922, de El Lissitzky. Al realizar sus letras en perspectiva isométrica —lo de arriba, hacia abajo y lo de atrás, adelante, de espaldas— en la segunda presentación del título, El Lissitzky da una vitalidad sutil a un diseño rigurosamente simétrico.
Van Abbemuseum, en Eindhoven, Holanda.

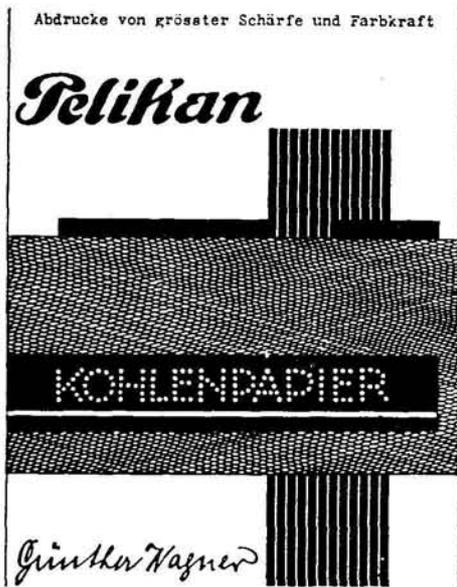


Figura 17.12. Anuncio para el papel carbón Pelikan (1924), de El Lissitzky. En tipo de máquina de escribir, la firma del fabricante y las letras estampadas que expresan la utilidad del producto, combinan con los planos sobrepuestos que se relacionan con el intercalado de material, para producir una carta de negocios con copias al carbón.

fotomontaje para mensajes de comunicación compleja. La composición tipográfica y las imágenes fotográficas eran empleadas



como material de construcción para armar páginas, portadas y carteles.

Uno de los diseños gráficos de mayor influencia en los años veinte es el libro *Los ismos del arte 1914-1924*, el cual fue editado por Lissitzky junto con el dadaísta Hans Arp. El formato desarrollado por Lissitzky para este libro constituye un paso importante en la creación de un programa visual para ordenar la información.

La red vertical de tres columnas utilizada para el texto, la red

Figura 17.13. Anuncio para la tinta Pelikan (1924), de El Lissitzky. Este fotograma fue producido en el cuarto oscuro al hacer la composición de los objetos directamente sobre el papel fotográfico y enseñada realizar la exposición centelleando una luz sostenida a la izquierda.

horizontal de tres columnas empleada para la portada y la estructura a dos columnas de la página de contenido se convirtió en una armazón arquitectónica para organizar las páginas ilustradas. Asimismo, la forma en que la tipografía *sans-serif* y



Figura 17.14. Portada de *Por la voz* de Maiakovski, año 1923, por El Lissitzky. En contraste con la portada de *Veshch*, construida con base en un eje diagonal, un ángulo recto rígido se anima por el contrabalance de la *M* y de los círculos.

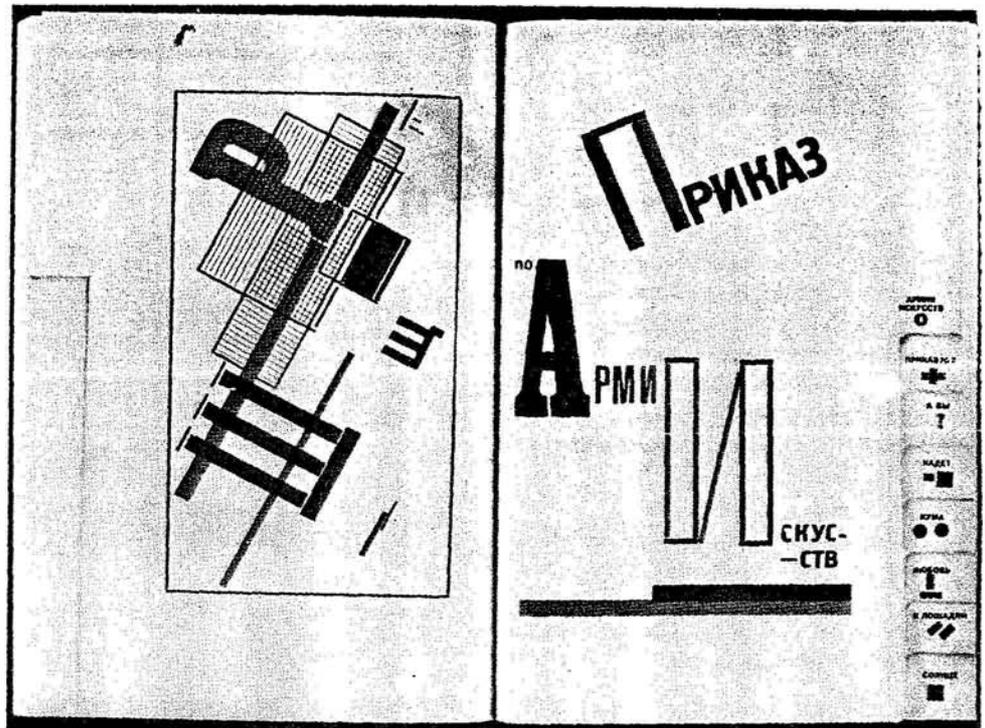


Figura 17.15. Páginas de *Por la voz* de Maiakovski, año 1923, por El Lissitzky. Un índice de lengüetas troqueladas a lo largo del margen derecho es utilizado para facilitar al lector encontrar un poema.



Figura 17.16. Forro para el libro *Los ismos del arte*, año 1924, de El Lissitzky. Un grupo complejo de información tipográfica es organizado en un todo cohesivo por medio de la construcción de relaciones estructurales.

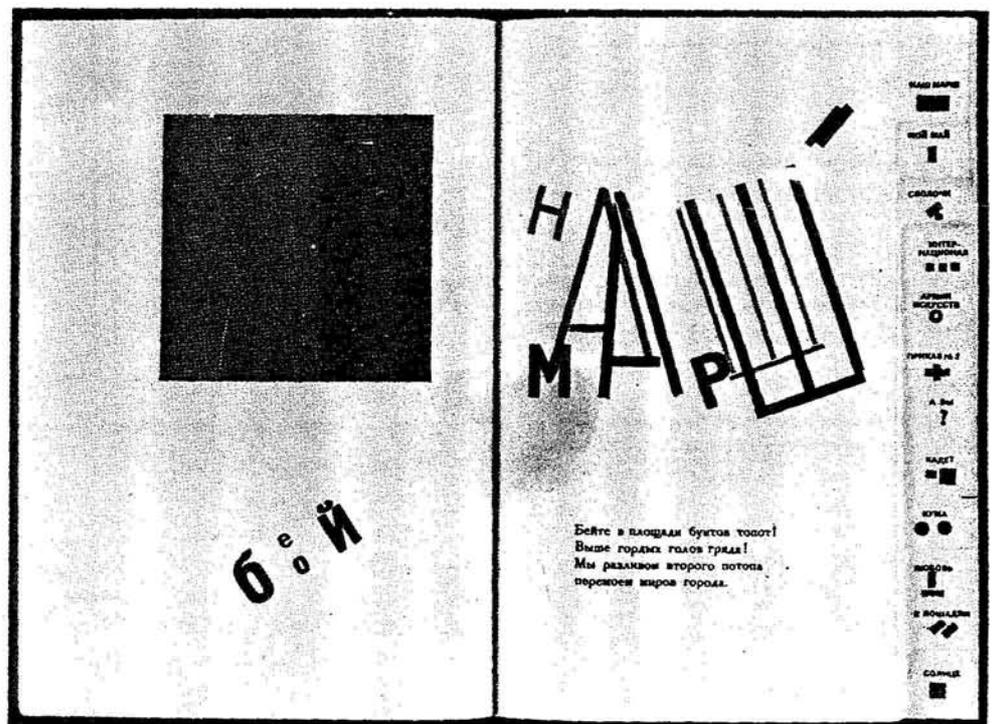


Figura 17.17. Páginas de *Por la voz* de Maiakovski, año 1923, por El Lissitzky. Solamente con las imágenes y formas disponibles en la caja, Lissitzky trató de interpretar los poemas en la misma forma en que "un violín acompaña a un piano".

las barras están tratadas es una expresión temprana del estilo modernista.

En 1923, dio comienzo una batalla de 18 años contra la tuberculosis. Después de regresar a Rusia en el año 1925, Lissitzky pasó la mayor parte del tiempo en grandes proyectos de exposiciones para el gobierno soviético, además de publicaciones, dirección artística y algunos proyectos de diseño arquitectónico. Lissitzky murió en diciembre del año 1941, seis meses después de que Alemania invadiera Rusia. Por medio de su responsabilidad social y el compromiso con su pueblo, de su dominio de la tecnología para servir a sus propósitos y de su visión creativa, El Lissitzky estableció una pauta de excelencia para el diseñador.

Alexander Rodchenko era un comunista apasionado que trajo un espíritu inventivo y buena voluntad para experimentar con la tipografía, el montaje y la fotografía. Su interés inicial en la geometría descriptiva lo condujo a la precisión analítica y a la definición de la forma en sus

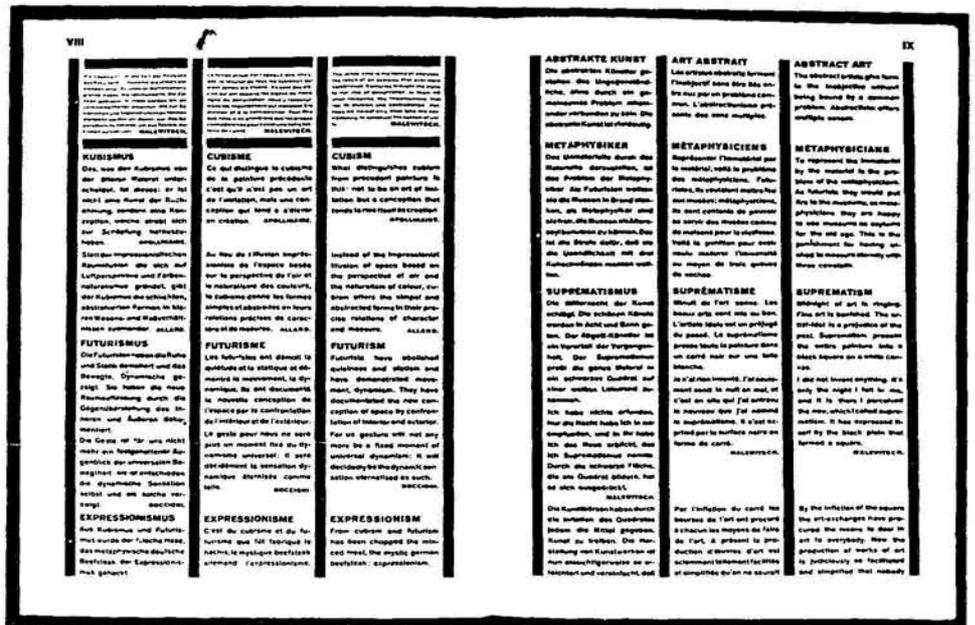


Figura 17.19. Formato del texto para *Los ismos del arte*, año 1924, de El Lissitzky. Las líneas verticales gruesas separan los textos en alemán, francés e inglés. Las líneas horizontales alrededor del texto de la página de la izquierda sirven para enfatizar esta importante cita preliminar.

pinturas. En el año 1921, Rodchenko abandonó la pintura y se volvió hacia la comunicación visual, debido a que sus puntos de vista sociales creaban un sentido de

responsabilidad ante la sociedad mucho más amplio en lugar de la expresión personal. Al colaborar estrechamente con el talentoso escritor Maiakovski, Rodchenko produjo diseños gráficos con sólida construcción geométrica, grandes áreas de color puro y con rotulación legible concisa. Su pesada rotulación *sans-serif* hecha a mano se convirtió en el génesis de los tipos de negritas *sans-serif* que son ampliamente utilizadas en la Unión Soviética.

En el año 1923, Rodchenko comenzó a diseñar una revista para todos los campos de las artes creativas titulada *Novyi lef* ("Frente izquierdista de las artes"). Así surgió un estilo de diseño basado en formas verticales y horizontales estáticas, sólidas, colocadas conforme relaciones de ritmo de máquinas mecánicas. En *Novyi lef* eran empleados regularmente la sobreimpresión, el registro endoble y el fotomontaje. Rodchenko se complacía en contrastar tipos gruesos de imprenta y figuras de bordes muy



Figura 17.20. Cartel para una exhibición (1929), de El Lissitzky. En esta imagen rígida, poderosa, la juventud de una sociedad colectiva se eleva en un doble retrato anónimo. Ellos se yerguen sobre la estructura de la exposición diseñada por El Lissitzky. En una sociedad antes predominantemente masculina, la imagen da una estatura igual al retrato femenino, y constituye una comunicación simbólica significativa.



Figura 17.18. Portada para *Los ismos del arte*, 1924, de El Lissitzky. El espíritu gráfico logrado con el tipo *sans-serif* de negrura media, la división matemática del espacio, las áreas blancas y las líneas gruesas establecieron un patrón tipográfico en el movimiento moderno.

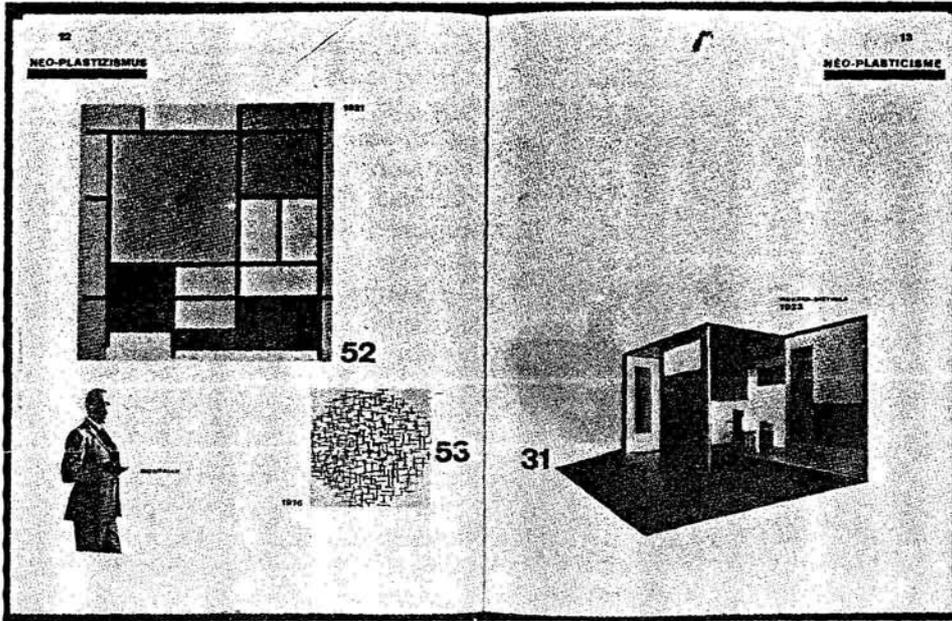


Figura 17.21. Propaganda gráfica de *Los ismos del arte*, año 1924, de El Lissitzky. En el portafolio gráfico de 48 páginas, los sistemas reticulares de las páginas tipográficas precedentes son imitados para la colocación de las imágenes. Otras consideraciones importantes en el diseño son el balance asimétrico, las siluetas a medio tono y un sentimiento sensible para el espacio en blanco. Al utilizar números *sans-serif* grandes en negritas, para identificar las figuras con los títulos antes enlistados, El Lissitzky les permite convertirse en elementos composicionales y expresa una actitud acerca del número y de la letra como una forma concreta y como una señal verbal —actitud adoptada posteriormente por muchos diseñadores gráficos del siglo XX.

marcados contra formas más suaves y contornos de fotomontaje. Su interés en el fotomontaje era un afán consciente para innovar una técnica de ilustración nueva, apropiada a la era racionalista del siglo XX. El inicio del fotomontaje en Rusia coincidió con el descubrimiento del montaje en la película cinematográfica —un enfoque conceptual nuevo para reunir información cinemática y compartió parte de su vocabulario.

Mostrar acciones simultáneas; sobrepone imágenes; usar acercamientos extremos e imágenes en perspectiva, a menudo juntos; y la repetición rítmica de una imagen constituyeron algunas de las técnicas comunes a ambos lenguajes. El concepto de la pintura en serie —series o secuencias de trabajos independientes unificados por elementos comunes o por una estructura subyacente era aplicado por Rodchenko al diseño gráfico. En el año 1924, en su serie de 10 portadas para los libros *Mess Mend* de Jim Dollar, utilizó un formato geométrico clásico, impreso en negro y en un segundo color. El título, el número y los elementos del fotomontaje cambiaban con cada edición y expresan el contenido exclusivo de cada libro. Los elementos estandarizados dan consistencia y economía a la serie completa. Cada diseño no tenía que partir de cero.

Georgy (1900-1933) y Vladimir (nacido en 1900) Stenberg eran dos talentosos hermanos que colaboraron en la realización de escenografías teatrales y carteles cinematográficos. Conscientes de las dificultades de la reproducción fotográfica de esa época, realizaron dibujos realistas muy meticulosos para sus carteles al ampliar imágenes de formato filmico, utilizando métodos reticulares y de proyección. Estas ilusiones tridimensionales contrastaban con las formas planas en los carteles bien diseñados y dinámicos con cualidades sólidas de comunicación gráfica.

Durante los primeros años posteriores a la Revolución del año 1917, el gobierno soviético toleraba el arte de avanzada mientras otros problemas más urgentes demandaron su atención. Pero para el año 1922, el gobierno acusó a los artistas de "cosmopolitanismo capitalista" y abogaba por una pintura del realismo

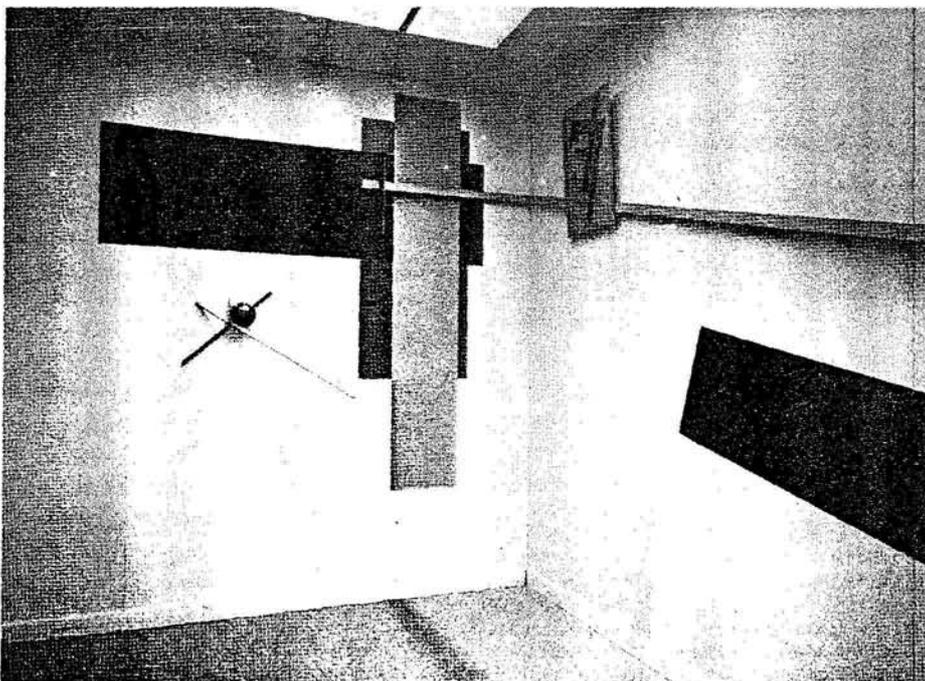


Figura 17.22. Reconstrucción de la habitación PROUN (1923), de El Lissitzky. El arte de las relaciones construidas fue transformado en el prototipo de la "experiencia del arte ambiental total". Colección del Van Abbemuseum, en Eindhoven, Holanda. Fotografía por cortesía del Hirshhorn Museum, en Washington, D. C.

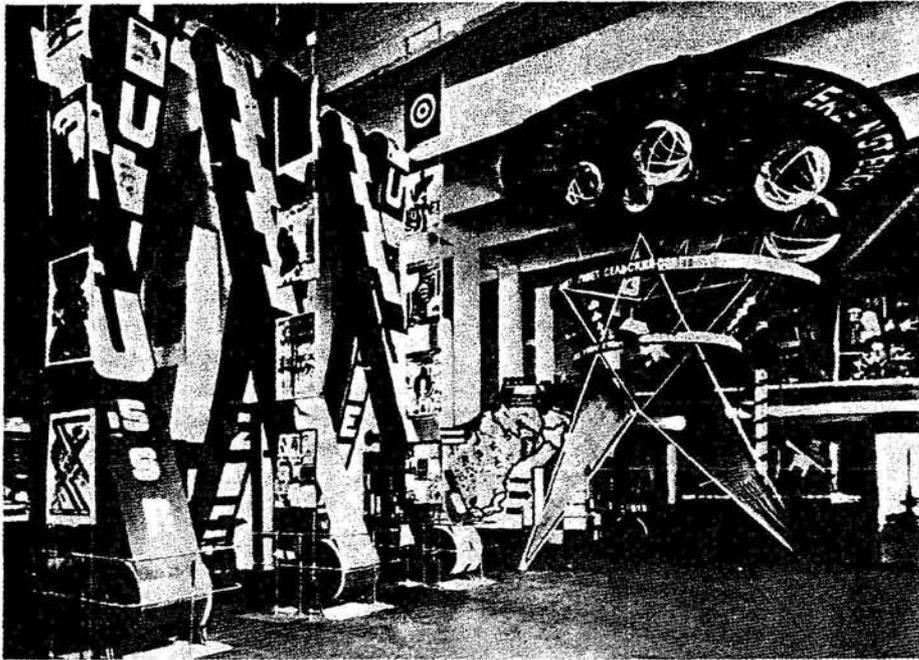


Figura 17.23. Exposición de diseño para Prensa (1928), de El Lissitzky. En las exposiciones posteriores de El Lissitzky la luz, el sonido y el movimiento se convirtieron en los elementos de diseño. En este ejemplo las correas simbólicas de la impresión de rollo de papel continuo están en constante movimiento.



Figura 17.24. Portada para *Novyi Ief*, núm. 1, año 1923, de Alexander Rodchenko. De esta revista, *Frente de izquierda de las artes*, se imprimieron 5 000 copias. El logotipo se imprimió en registro endeble con la mitad superior de las letras en color rojo y la mitad inferior, en color negro.



Figura 17.25. Portada para *Novyi Ief*, núm. 2, año 1923, de Alexander Rodchenko. La portada de esta revista es uno de los primeros intentos de Rodchenko para desarrollar una técnica de ilustración novedosa empleando el fotomontaje. La cruz en color rojo sobreimpreso en el montaje niega el viejo orden; los niños que surgen sobre el círculo de color rojo que enmarca el rostro de un viejo capitalista simbolizan la nueva sociedad. Colección Alma H. Law, en Nueva York, N. Y.

socialista. Aunque el constructivismo persistió como una influencia en los gráficos soviéticos y el diseño industrial, pintores como Malevich, que no abandonó el país, fueron arrastrados a la pobreza y la oscuridad. Algunos artistas desaparecieron en el Gulag. Las innovaciones de este florecimiento artístico encontraron su desarrollo ulterior en Occidente. Sin embargo, la naturaleza del espíritu creativo es tal que, a pesar de la estricta desaprobación oficial, el diseño gráfico innovador de la tradición constructivista continuó apareciendo de vez en cuando. Un ejemplo de ello es la obra de S. Telingater (1903-1969). Rasgos casuales del dadaísmo se combinaban a menudo en estos diseños constructivistas y una originalidad ingeniosa dio forma al empleo de la tipografía y de los elementos del montaje.

EL MOVIMIENTO DE STIJL

En Holanda, el último verano del año 1917 marcó la formación del movimiento y del periódico *De Stijl*. Los pintores Piet Mondrian (1872-1944) y Bart van der Leck (1876-1958), el arquitecto J.J.P. Oud (1890-1963) y otros se unieron a Théo van Doesburg (1883-1931), fundador y guía espiritual de este grupo. De todos sus miembros, Van der Leck parece haber sido el primero en pintar figuras geométricas planas de color puro. Además, antes de que se formara el movimiento Van der Leck ya creaba diseños gráficos con franjas negras sencillas, organizando el espacio y utilizando imágenes de formas planas.

Las pinturas de Mondrian constituyen la fuente a partir de la cual se desarrollaron la filosofía y las formas visuales *De Stijl*. Cuando vio pinturas cubistas por primera vez en el año 1910, Mondrian evolucionó de la pintura del paisaje tradicional hacia un estilo simbólico, influenciado por Van Gogh, que expresaba las fuerzas de la naturaleza. En los años siguientes, eliminó todo



Figura 17.26. Portada para *Novyi Ief*, núm. 3, año 1923, de Alexander Rodchenko. Utilizando una pluma fuente como una bomba, un biplano que lleva el logotipo de la revista ataca a un gorila que representa las viejas artes tradicionales del régimen zarista. Colección Alma H. Law, en Nueva York, N. Y.

indicio de los elementos representativos y evolucionó del cubismo hacia una abstracción geométrica pura. Él sentía que los cubistas no habían aceptado las consecuencias lógicas de sus descubrimientos, es decir, el desarrollo de la abstracción hacia su meta principal, la expresión de la realidad pura. Para el año 1917, Mondrian había reducido su vocabulario visual a la utilización de los colores primarios (rojo, amarillo y azul) con blanco y negro, en tanto las figuras y las formas quedaron limitadas a líneas rectas, cuadrados y rectángulos. Empleando estos medios tan limitados, Mondrian construyó composiciones de un balance asimétrico sublime, en las cuales la tensión y el balance de los elementos alcanzaron una absoluta armonía.

Figura 17.27. Fotomontaje de V. I. Lenin (1937), de Alexander Rodchenko. Lenin sobresale de la multitud como una figura paterna de tamaño mayor al natural, mientras su mano hace contacto simbólico con las masas. El "podium" es un periódico *Pravda*, cuyo encabezado proclama: "¡Paz! ¡Pan! ¡Tierra!". Museo de Arte Moderno, en Oxford, Inglaterra.

Mondrian creía que en el arte visual, la realidad objetiva

es alcanzada por medio del movimiento dinámico en equilibrio. Las artes plásticas afirman que el equilibrio sólo puede establecerse a través del balance de contrastes desiguales, pero equivalentes. La clarificación del equilibrio por medio de las artes plásticas es de gran importancia para la humanidad... La tarea del arte es expresar una visión clara de la realidad.

Durante una temporada, en el año 1917, las pinturas de Mondrian, Van der Leek y Van Doesburg eran virtualmente indistinguibles. Además de su restringido vocabulario visual, los artistas *De Stijl* buscaron una expresión de la estructura

matemática del universo y de la armonía universal de la naturaleza. Estaban profundamente comprometidos con el clima espiritual e intelectual de su tiempo y deseaban "expresar la conciencia general de su época". Ellos creían que la Guerra Mundial estaba arrasando con una vieja época. Los adelantos científicos, tecnológicos y políticos anunciaban una nueva era de objetividad y colectivismo. Esta actitud flotaba "en el aire" en Europa durante la Primera Guerra Mundial, mientras que los filósofos, los científicos y los artistas se dieron cuenta de que los valores de la preguerra habían perdido relevancia. *De Stijl* buscaba las leyes universales que gobiernan la realidad visible, pero que se encuentran escondidas





Figura 17.28. Cubierta de libros en rústica (1924), de Alexander Rodchenko. En la serie de 10 portadas para los libros *Mess Mend* de Jim Dollar se usó un formato geométrico de color negro y de otro color. El título, el número y los elementos del fotomontaje siempre cambiaban. La consistencia de la serie se obtuvo por medio del formato, aunque en todo momento quedó expresado el carácter único de cada volumen.
Ex Libris, en Nueva York.

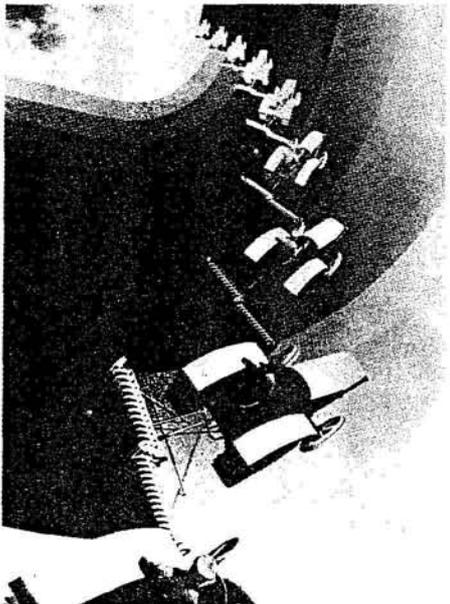


Figura 17.29. *Hacia el campo de barbecho*, cartel del año 1928, de Georgy y Vladimir Stenberg. Los arcos geométricos combinan con los meticulosos dibujos a lápiz de los tractores, trazados desde arriba y simbolizan la productividad agrícola.



Figura 17.30. Cubiertas para *Slovo Predstavljaetsia Kirsanovu* (La palabra pertenece a Kirsanov), año 1930, de K. Kirsanov. La extravagancia del autor se refleja en la traviesa tipografía de Telisgater que cambia de tono, tiempo y escala conforme se desciende en la página.
Ex Libris, en Nueva York.

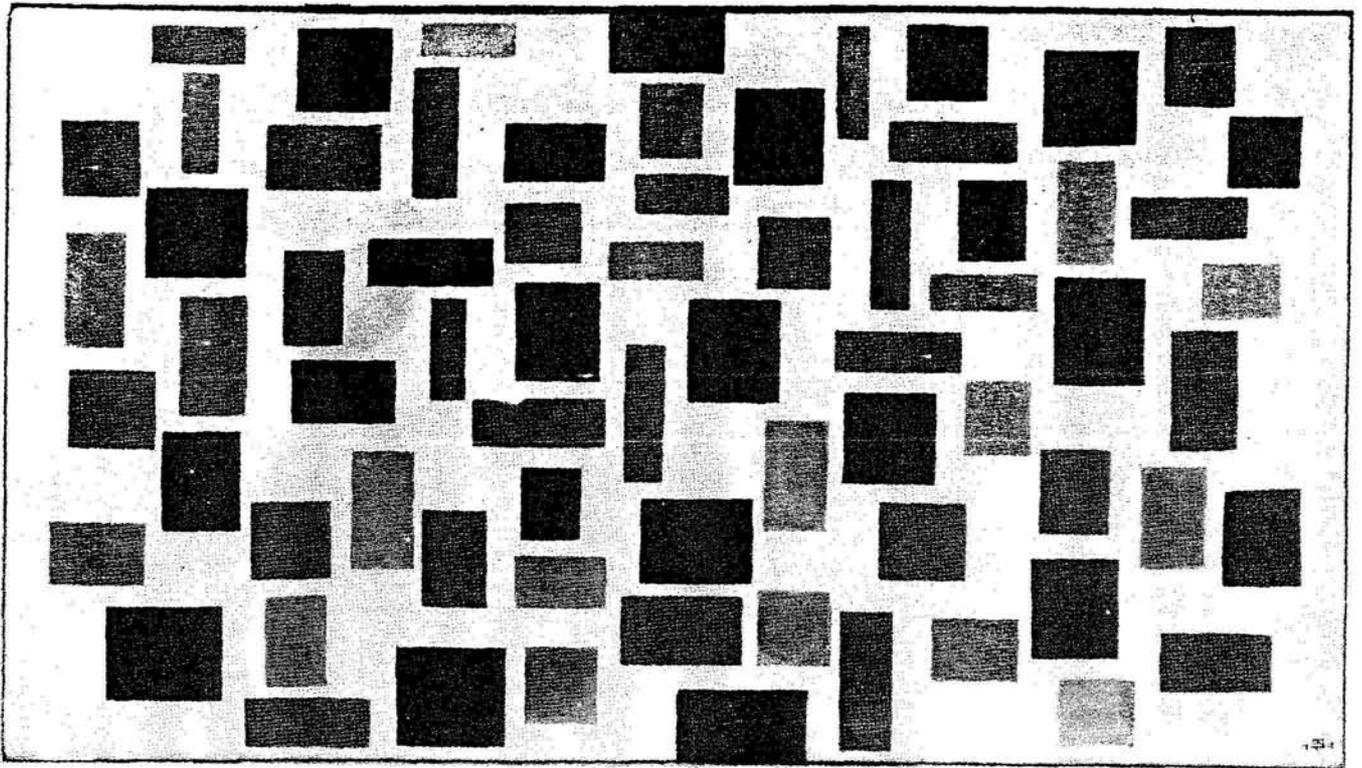
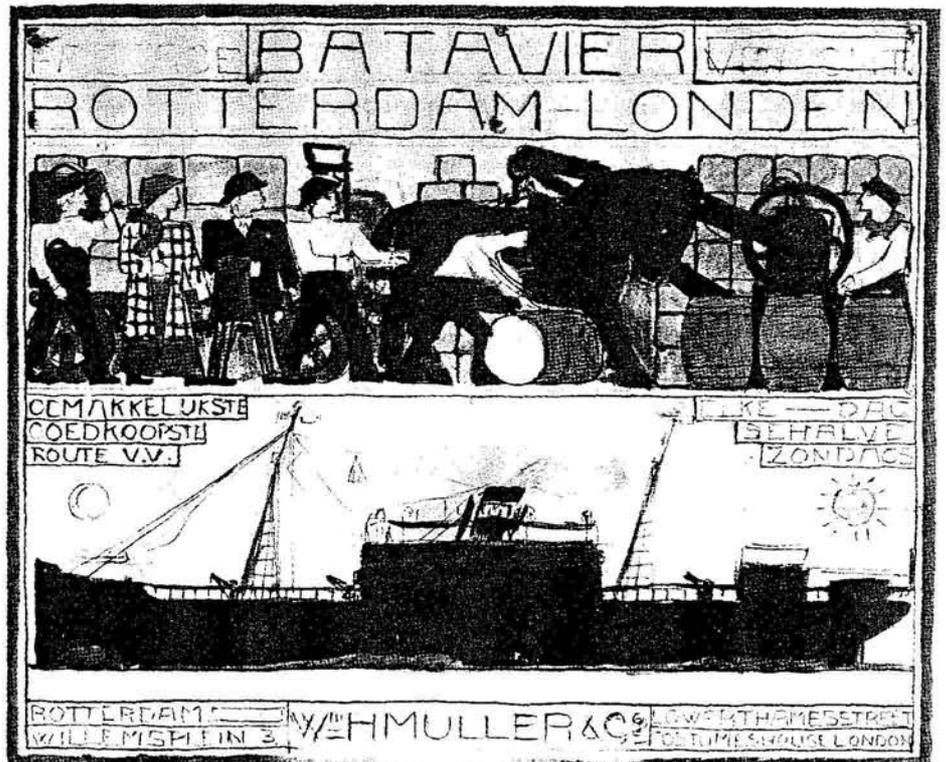


Figura 17.31. *Composición XI*, año 1918, de Théo van Doesburg. La pureza de la forma y de la armonía visual se logra economizando medios en el balance cuidadoso de rectángulos de colores primarios sobre un fondo blanco. Las implicaciones para el diseño moderno eran sorprendentes. Colección del Museo R. Guggenheim, en Nueva York, fotografía de Robert E. Mates.

por las apariencias externas de las cosas. La teoría científica, la producción mecánica y los ritmos de la ciudad moderna se formaron a partir de estas leyes universales.

En el idioma holandés, *schoon* significa tanto puro como hermoso. Para los artistas *De Stijl*, la belleza proviene de la pureza absoluta de la obra. Así, la depuración en el arte de la representación del mundo natural, de la dependencia de valores externos y de los caprichos subjetivos del individuo se volvió de primer orden. El contenido de su obra se convirtió entonces en armonía

Figura 17.32. Composición para el cartel de la Línea Batavier (1915-1916), de Bart van der Leek. En la serie de composiciones para este anuncio, Van der Leek se esforzó por poner en orden el diseño al dividir el espacio en rectángulos. Colección del Rijksmuseum Kröller-Müller, en Otterlo, Holanda.



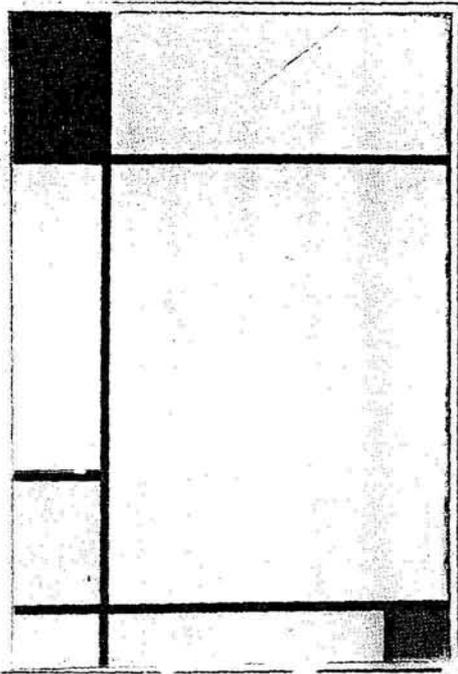


Figura 17.33. Composición en rojo, amarillo y azul, año 1931, de Piet Mondrian. La búsqueda de la armonía universal se convirtió en el tema y la presencia concreta de la forma pintada sobre tela se volvió el vehículo para expresar una nueva realidad plástica. *Stedelijk Museum, en Amsterdam.*

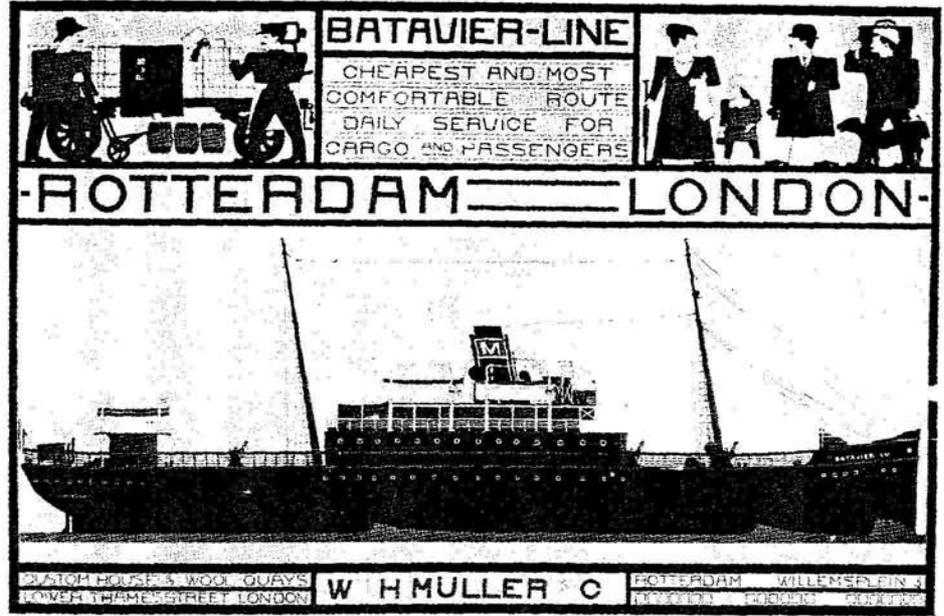


Figura 17.34. Anuncio para la Línea Batavier (1916), de Bart van der Leek. Las formas planas, líneas negras densas que dividen el espacio en cajas y una rotulación sans-serif geométrica sugieren, en conjunto, que éste posiblemente mostrara la influencia *De Stijl* en el cartel. Solamente que Van der Leek diseñó este cartel un año antes de que se formara el movimiento *De Stijl*. *Colección del Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holanda.*

universal, en el orden que se extiende por todo el universo.

El modesto periódico *De Stijl* fue editado por Théo van Doesburg desde el año 1917 hasta su muerte en el año 1931. Originalmente fundado con sus propios y limitados recursos, esta publicación difundió la teoría y la filosofía a un público más amplio. *De Stijl* abogaba por la absorción del arte puro por medio del arte aplicado. El espíritu del arte podría permearse en la sociedad por medio de la arquitectura, el diseño gráfico y los productos. El arte no se subyugaría al nivel de los objetos cotidianos; el objeto cotidiano (y, por medio de éste, la vida diaria) sería elevado al nivel de arte. A principios de los años veinte, comenzó el impacto *De Stijl* en la arquitectura, en el diseño industrial y en la tipografía.

En tanto Mondrian produjo una colección de pinturas de una calidad espiritual y formal incomparable, las actividades de Van Doesburg se

extendieron e incluyeron la arquitectura, la escultura y la tipografía. En el año 1921, Van Doesburg se trasladó a Weimar, Alemania. Hasta el año 1923 vivió ahí e impartió cursos de filosofía *De Stijl* a los que originalmente asistían los estudiantes de la Bauhaus.

Van Doesburg comprendió el potencial liberador del dadaísmo e invitó a Kurt Schwitters a Holanda para hacer una campaña a favor del dadaísmo, ellos colaboraron en proyectos de diseño tipográfico y Van Doesburg comenzó a explorar la tipografía y la poesía dadaístas. En el año 1922 convocó a un Congreso Internacional de Constructivistas y Dadaístas en Weimar. Uno de los constructivistas asistentes era El Lissitzky, quien diseñó un ejemplar de *De Stijl*.

El año de 1924 marcó la realización de la teoría *De Stijl* en la arquitectura, cuando Gerrit Rietveld diseñó la renombrada casa de los Schroeder en Utrecht. Al año



Figura 17.35. Página de *Tipographie et composition de Het Vlas*, año 1941, de Bart van der Leek. el diseño gráfico *De Stijl* emplea un estilo de tipos elaborados completamente con horizontales, verticales y diagonales, líneas y rectángulos de colores primarios puros e ilustraciones construidas con un sistema lineal abierto de líneas geométricas. *Colección del Rijksmuseum Kröller-Müller, en Otterlo, Holanda.*

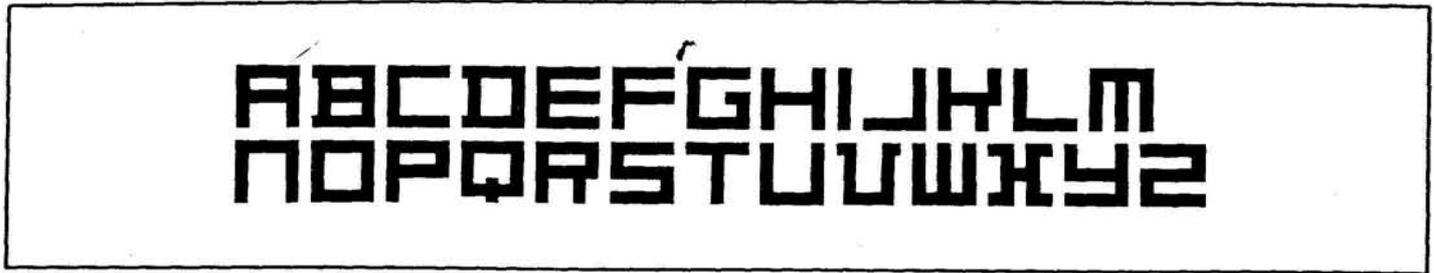


Figura 17.38. Alfabeto, año 1919, de Théo van Doesburg. Este diseño utiliza el cuadrado como un modelo riguroso para el alfabeto y logra la armonía de la forma. La exclusión de líneas curvas y diagonales disminuye el carácter de singularidad y de legibilidad.



Figura 17.40. Cartel para una exposición (1920), de Théo van Doesburg. La rotulación original fue ejecutada en tinta para su reproducción y promover una exposición internacional. *La section d'Or, cubistas y neocubistas.*



Figura 17.39. Diseño de portada para *Mecano*, núm. 3, año 1922, de Théo van Doesburg. Bajo el seudónimo de I. K. Bonset, Van Doesburg publicó poesía y tipografía experimental.

Arthur Lehning declaró que, aunque este diseño a menudo se atribuye a Domela, su reciente descubrimiento de las composiciones de Moholy-Nagy para la portada indicaban que la responsabilidad mayor de este diseño, debería atribuirse a Moholy-Nagy.) Es uno de los ejemplos más puros de los principios *De Stijl* aplicados a la tipografía. El impresor estaba terriblemente trastornado por el desprecio total de las reglas de la tipografía por parte de Moholy-Nagy y Domela, pero llegó a entender y a apreciar este diseño.

Debido a que Van Doesburg, con su fenomenal energía y su extensa creatividad, era el movimiento *De Stijl*, es comprensible que *De Stijl*

(Lijst de serie: SOLDATEN 1916)

RUITER

Stap
Paard
STAP
PAARD
Stap
Paard.

STAPPE PAARD
STAPPE PAARD
STAPPE PAARD
STAPPE PAARD STAPPE PAARD
STAPPE PAARD STAPPE PAARD
STAPPE PAARD STAPPE PAARD
STAPPE PAARD STAPPE PAARD STAPPE PAARD
STIP PAARD
STIP PAARD
STIP

WOLK

r

VOORBIJTREKKENDE TROEP

Ran sel
Ran sel
Ran sel
Ran-sel
Ran-sel
Ran-sel
Ran-sel
Ran-sel

BLik - ken - trommel
BLik - ken - trommel

BLikken TRommel
RANSEL
BLikken trommel
BLikken trommel
BLikken trommel
RANSEL

Figura 17.41. Portada y página de *De Stijl*, año 1922, de El Lissitzky. Van Doesburg invitó a El Lissitzky para diseñar y editar un número doble de *De Stijl*, el cual reimprimió "Un cuento de dos cuadrados" en su versión holandesa. Cortesía del Athenaeum-Polak y Van Gennep, en Amsterdam.

DE STIJL

MAANBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP EN KULTUUR. REDACTIE: THÉO VAN DOESBURG. ABONNEMENT BINNENLAND F. 6.-, BUITENLAND F. 7.50 PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE EN ADMINISTR. HAARLEMMEERSTRAAT 73A LEIDEN (HOLLAND).

4e JAARGANG No. 11. NOVEMBER 1921.

X-Beelden (1920)

hé hé hé
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't li CHAAM lijk er VA ren

Oⁿ

- ruimte en
- tijd
verleden heden toekomst
het achterhierenginds
het doorelkaar van 't nier en die verschijning

kleine verfrommelde almanak
die men ondersteboven leest

MIJN KLOK STAAT STIL
uutgekauwd sigarettreinde op 't
WITTE SERVET

ZIG - ZAG

vochtig bruin
ontbinding
GEEST
346 **VRACHT AU TO MO BIEL**

DWARFS
trillend onvruchtbaar middelpunt
caricatuur der zwaarte
uomo elettrico
rose en grauw en diep wintrood
de scherven van de kosmos vind ik in m'n thee

LETTERKLANKBEELDEN (1921)
IV (in dissonanten)

U' J- m' n'
U J- m' n'
V- F- K' Q'
F' V- Q' K'
X' Q' V' W'
X' Q' W V
U' J- m- n-

g'
A- O- P' B'
A- O- P' B'
D- T- O' E-
d t o e

O'E'
B'D'
Z' C S B P D

Aanteekening: te lezen van links naar rechts. Voor de teekens zie een Stijl no.

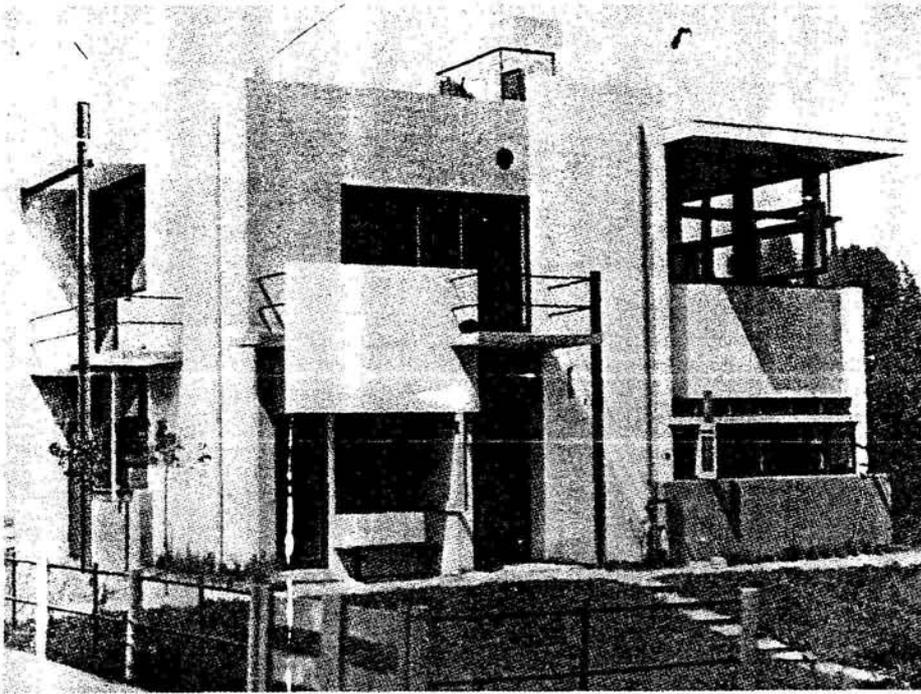
Aanteekening: ('n' te lezen nul' - ruimte en - tijd: te lezen min ruimte en min tijd.

Figura 17.42. Poesía dadaísta en *De Stijl*, año 1921, de Théo van Doesburg. El tamaño, la negrura y el estilo de los tipos se volvió parte del mensaje. Cortesía del Athenaeum-Polak y Van Gennep, en Amsterdam.

como movimiento organizado no sobreviviera a su muerte prematura en el año 1931 a la edad de 47 años. En el año 1924, Mondrian había dejado de contribuir con sus artículos en el periódico después de que Van Doesburg desarrolló su teoría del elementalismo, la cual declaraba a la diagonal como un principio compositivo más dinámico que la construcción horizontal y vertical.

La búsqueda de un arte puro de relaciones visuales iniciado en Holanda y en Rusia, había permanecido como una preocupación importante en las disciplinas visuales durante el siglo XX. Una de las tendencias dominantes del diseño gráfico ha sido la aplicación de esta sensibilidad geométrica para dar orden a la página impresa.

Malevich y Mondrian utilizaron líneas, formas y colores puros pa-



crear un universo de relaciones puras ordenadas armoniosamente. Esto fue visto como un prototipo quimérico para un nuevo orden mundial. Mondrian escribió que el arte "desaparecería en la misma proporción que la vida gana equilibrio". Para unificar los valores sociales y humanos, la tecnología y la forma visual se convirtieron en el objetivo de quienes se empeñaron en lograr una arquitectura y un diseño gráfico diferentes.

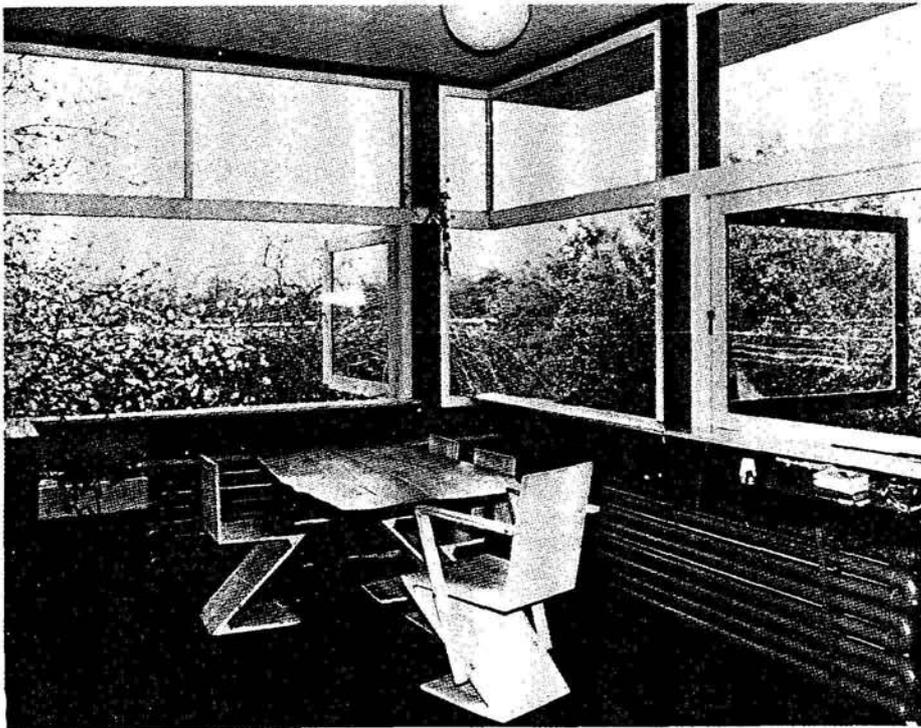


Figura 17.43. Casa de los Schroeder en Utrecht (1924), por Gerrit Rietveld. En el año 1924 la aplicación de los principios *De Stijl* a la arquitectura doméstica era tan radical que los vecinos les arrojaban piedras. Después de que la familia se mudó a su nuevo hogar, los compañeros de clase de los niños Schroeder se burlaban de ellos. En la fotografía del comedor, se advierte la utilización de radiadores industriales, adelantándose a la integración del equipo industrial en interiores domésticos (el movimiento de alta tecnología de finales de los años 70), por cerca de casi medio siglo. Cortesía del Stedelijk Museum, en Amsterdam.



Figura 17.44. Fachada del Café de Unie en Rotterdam (1925), de J. J. P. Oud. En este ejemplo está presente la visión que De Stijl tenía del orden a escala ambiental. Oud resolvió exitosamente los problemas de estructura, señalización e identificación. Las formas arquitectónicas y las gráficas de valores y escalas contrastantes están dispuestas en un balance armonioso. *Architectuur Museum, en Amsterdam.*

**GERESERVEERD VOOR:
GISPEN
KUNSTSMEEDEWERK
ROTTERDAM**

Uitgeverij „DE SIKKEL“ Antwerpen
Zoo juist verchēnen:
KLASSIEK BAROK MODERN
LEZING VAN THEO VAN DOESBURG
(Met 17 Reproducties) Prijs f 1.60.
Vertegenw. voor Holland: Firma Em. Querido, Amsterdam

VALORI PLASTICI
Italiānsch Tijdschrift voor de Moderne Beeldende Kunsten onder leiding van Maria Broglio
Zoo juist verscheen het le nummer van de speciale uitgave voor het buitenland in de Fransche taal
Prijs per nummer (ook proefnr.) f 2.75. Per jaargang (6 dubbelnumm.) f 12.—. Vertegenwoordiging voor Holland: Administratie „De Stijl“, Leiden

DE STIJL-EDITIE

**ZOOEVEN IS VERSCHENEN NO. 1
VERZAMELDE VOLZINNEN
VAN EVERT RINSEMA**

VERKRIJGBAAR TEGEN TOEZENDING VAN
POSTWISSEL AD F 1.10 BIJ ADMINISTRATIE
MAANDBLAD „DE STIJL“
HAARLEMMESTR. 73A, LEIDEN

DE STIJL-EDITIE

EDITION „DE SIKKEL“ - ANVERS

Vient de paraitre:
CLASSIQUE BAROQUE MODERNE
CONFÉRENCE DE THEO VAN DOESBURG
(17 Réproductions) Prix Fr. 4.80
Pour la France: L. Rosenberg, Rue de la Baume 19, Paris

ESTE LIBRO ES DE
REFERENCIA
No puede salir de la Biblioteca

Figura 17.45. Publicidad y anuncios en *De Stijl*, año 1921, de Théo van Doesburg. Cinco mensajes están unificados por un sistema de barras abiertas y tipografía *sans-serif*. *Cortesía del Athenaeum-Polak y Van Gennepe, en Amsterdam.*

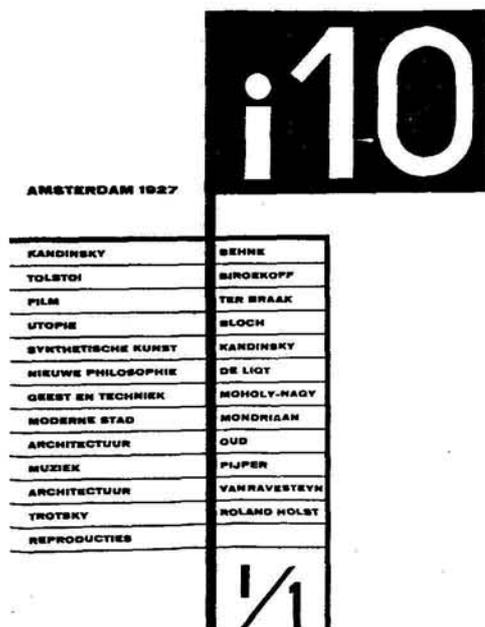


Figura 17.46. Portada para *i10*, año 1927, de Laszlo Moholy-Nagy. La tipografía se convierte en una forma concreta y la textura es utilizada con formas, líneas e intervalos medidos en un balance asimétrico que posee claridad en la comunicación y armonía en la forma.

INTERNATIONALE
REVUE
HOOPREDACTIE
ARTHUR MÜLLER LENNING



ARTHUR MÜLLER LENNING

I 10

De Internationale Revue *i10* wil een orgaan zijn van alle uitingen van den modernen geest, een dokumentatie van de nieuwe stroomingen in kunst en wetenschap, filosofie en sociologie.

Het wil de gelegenheid geven de vernieuwing op één gebied met die van andere te vergelijken en het streeft naar een zoo groot mogelijk samenhang van al deze onderscheiden gebieden - reeds door het samenbrengen ervan in één orgaan.

Waar dit blad geen enkele bepaalde richting dogmatisch voorstaat, geen orgaan is van een partij of groep, zal de inhoud niet steeds een volkomen homogeen karakter kunnen dragen en veral meer informatief dan programmatisch zijn.

Een algemeen overzicht te geven van de zich voltrekende cultureele vernieuwing is zijn doel en het stelt zich, internationaal, open voor alles, waarna deze tot uitdrukking komt.

Die internationale Revue *i10* soll ein Organ aller Ausprägungen des modernen Geistes, der neuen Strömungen der Kunst, Wissenschaft, Philosophie und Soziologie sein. Es soll durch sie ermöglicht werden die Erneuerungen auf einem Gebiete, mit denjenigen auf anderen zu vergleichen, und sie erstrebt schon dadurch einen möglichst engen Zusammenhang der verschiedenen Gebiete, dass sie sie in einem Organ vereinigt.

Da diese Zeitschrift keine Richtung dogmatisch vertritt und sie kein Organ einer Partei oder Gruppe ist, wird ihr Inhalt nicht immer absolut homogen sein und oft mehr einen informativen als programmatischen Charakter haben.

Einen allgemeinen Ueberblick der Erneuerung, die sich in der Kultur vollzieht, zu geben, das ist ihr Zweck und, international, öffnet sie sich allem, worin diese zum Ausdruck kommt.

Figura 17.47. Portada para *i10*, año 1927, de Laszlo Moholy-Nagy. Las palabras corren verticalmente, y para hacerlo resaltar se usan tipos *sans-serif* gruesos en un texto compuesto en Estilo Viejo; se usan también balas y líneas gruesas al lado de los números de la página; éstas son ideas del diseño que desconcertaron al impresor.

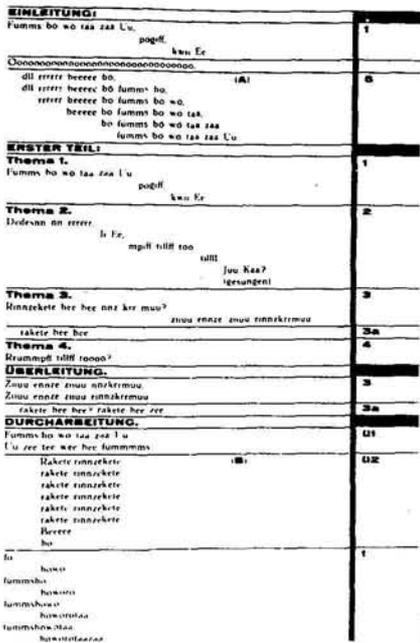


Figura 17.48. "Sonate in Urlauten", año 1924 (reproducida en *i10*, 1927), de Kurt Schwitters. Este poema/pieza teatral dadaísta fue colocado en una caja de formato tipográfico constructivista. El dadaísmo destruyó la sintaxis y la forma, mientras que el constructivismo señalaba el camino para la reconstrucción de la página impresa.



Figura 17.49. Portada para *De Stijl*, año 1922, de Theo van Doesburg. Este formato, con el logotipo y la información ordinaria balanceadas asimétricamente en las cuatro esquinas de un rectángulo implícito, fue utilizado desde el año 1921 hasta el último ejemplar, publicado en el año 1932, después de la muerte de Van Doesburg. El color era empleado, no como una idea adicional o como decoración, sino como un elemento estructural importante. Cortesía del Athenaeum-Polak y Van Gennep, en Amsterdam.