



Imprenta y tipografía en la Rusia de la Revolución. Del radicalismo sin objetivo a experiencia del futuro¹

Sebastián García-Garrido²

Recibido: 16 de octubre de 2017 / Aceptado: 5 de febrero de 2018

Resumen. Inicia las vanguardias históricas Picasso con el movimiento Cubista, y nace la denominada *modernidad*, en el arte; mientras el otro pilar de la revolución del arte es Kandinsky, como pionero y teórico del *Arte Abstracto*, la gran aportación rusa al arte en el siglo XX.

La letra de *palo seco* se impuso por las vanguardias como reacción a la cultura, la imprenta y la tradición, representada por la tipografía *romana*. Stanley Morrison, impresor y diseñador de tipografías manifestó que la componente meramente funcional de la letra había adquirido una redimensión estética en la vanguardia. La propia letra, construida de líneas y formas básicas, en estructuras que evadían las normas de organización y del espacio establecidas, fue reflejo de la estética *Futurista* surgida en Italia y adoptada por el *Constructivismo Ruso*. Para El Lissitzky, la innovación en la imprenta depende de una modificación tecnológica, que concibe la página como espacio gráfico y su lectura como interpretación simultánea de imagen y texto.

Hasta la *Futura* (1928) de Renner no existe tipografía de palo seco sin recortar remates a las romanas, pero aún sin el estudio de formas básicas significantes, y las leyes ópticas de la percepción de formas legibles.

Palabras clave: Imprenta; tipografía; vanguardias históricas; constructivismo ruso; tipografía de palo seco.

[en] Printing and typography in the Russian Revolution. Radicalism aimless to experience the future

Abstract. Picasso begins avant-garde with Cubism, the beginning of what will be called modernity, in art. The other pillar of the art revolution is Kandinsky, as a pioneer and theoretician of Abstract Art, the great Russian contribution to art in the twentieth century.

The letter *sans serif* was imposed by the vanguards as a reaction to the culture, the printing and the tradition, represented by the *roman* typeface. Stanley Morrison, printer and typographer, said that the functional component of the letter had been acquiring an aesthetic component in the vanguard. The letter itself, built along lines and basic forms, in structures that transcended all established rules of organization and space, was a reflection of the Futurist aesthetic that emerged in Italy and was adopted by Russian Constructivism. For El Lissitzky, innovation in printing depends on a technological change, which conceives the page as a graphic space and its reading as a simultaneous interpretation of image and text.

Until the *Futura* (1928) of Renner there is no typography *sans serif* without cutting ends to the *serif* ones, but still without the study of significant basic forms, and the optical laws of the perception.

Keywords: Printing; typography; historical avant-gardes; Russian constructivism; sans-serif typeface.

¹ Trabajo a partir de la conferencia impartida el 21 de septiembre de 2017, en el Museo Ruso de San Petersburgo, en Málaga, con motivo del ciclo *Octubre 1917. La invención del futuro*.

² Universidad de Málaga (España)
E-mail: segarr@uma.es

Sumario: 1. Antecedentes. 2. El arte ruso a partir de la Revolución. 3. Crisis y exilio posrevolucionario. 4. Europa construye la modernidad con las aportaciones de los artistas rusos. 5. La vanguardia del libro y la tipografía. 6. Conclusión. Referencias.

Cómo citar: García-Garrido, S. (2018) Imprenta y tipografía en la Rusia de la Revolución. Del radicalismo sin objetivo a experiencia del futuro. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(3), 449-465.

1. Antecedentes

Picasso es el nombre que inicia este trabajo, dado su papel como fundador de las vanguardias del siglo XX, a partir de la creación del *Cubismo* (1907), de la técnica del collage en la pintura, el uso de objetos integrados en la escultura, y de la incorporación de la tipografía en el arte. El movimiento cubista nace con *Las Señoritas de Aviñón* (1906-1907), mientras el uso del collage y de la tipografía surgen a partir de su obra *Naturaleza muerta sobre silla de rejilla* (1912).

Tras años de experiencia cubista, extendida ya por toda Europa, Guillaume Apollinaire publica en 1913 el *Manifiesto Cubista*, en el que se definen las líneas esenciales y la trascendencia de esta ruptura con la tradición en la concepción pictórica de la realidad. Esta publicación que define y desarrolla el movimiento que dio origen al resto de las vanguardias históricas, suponía una efemérides inevitable de celebrar en todo el mundo. Así, emprendí un proyecto de creación artística que en 2013 se inauguró en la Sala de la Escuela de Arte San Telmo, como símbolo del origen picassiano. Meses después se crea un puente hacia el otro horizonte de nuestra cultura, al exponerse en México, y la publicación de un libro catálogo del mismo: *Arte Geométrico para el Centenario del Cubismo*, publicado por el Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias. En cambio, sorprendentemente, en todo lo que puede recogerse en internet a nivel mundial, no hubo ninguna manifestación ni celebración de tan trascendental efemérides.



Figura 1. *Elogio a Picasso en el Centenario del Cubismo*, Sebastián García-Garrido. Óleo, diferentes tipos de madera y tipos móviles originales, sobre tabla. Málaga 2012. (Fotografía del autor).

Este deseo de renovación profunda en las artes viene impulsado en Europa por el aire de un nuevo siglo, apoyado en los logros del *Modernismo* del siglo anterior, e incluso con plena conciencia y práctica de renovación en el último decenio del XIX. La propia tecnología que impulsa la aparición del fotograbado en 1880 genera el uso amplio de la ilustración fotográfica sobre el dibujo, como signo de modernidad. La técnica tipográfica tradicional de la imprenta de Gutenberg, la tipografía, mediante los tipos móviles entre los que se insertaban las ilustraciones en relieve, quedó limitada a la impresión de libros, folletos y carteles pequeños. De su base totalmente mecánica, la impresión evolucionó hacia procesos que dependían de la química y la fotografía (Hollis, 2012, p. 18). A mediados del XIX la litografía sustituye a la tipografía en los grandes carteles, y en la calidad propia de gráfica publicitaria en color, que adquiere un gran protagonismo en la difusión generalizada de la creatividad vanguardista. La tercera técnica de impresión es el fotograbado, que se usa principalmente para la impresión de las revistas ilustradas populares, que no sólo serían el cauce de difusión de los planteamientos de las vanguardias, artísticas y literarias, sino también de la asimilación de éstos por la población.

El protagonismo, en esta época, del desarrollo industrial y la distribución generalizada de la luz eléctrica a los hogares, impulsó replantearse los principios y las formas del arte, en función del diseño y todas las artes afines a la producción. Es por ello que el espíritu de las vanguardias y la modernidad son un fenómeno internacional, surgido con los deseos de renovación que trae el propio hecho de inicio del siglo XX, y tiene su origen en diferentes ciudades y países europeos, entre ellos una Rusia especialmente motivada por las nuevas corrientes artísticas del continente³. Sin embargo, los avances del arte llegan antes de 1917. El adanismo es una constante en los manifiestos de las vanguardias, que también reclaman algunos hechos y acontecimientos de la época.

La diversidad artística era la moneda común, las búsquedas incesantes era la constante y la creatividad encendida era la bandera de todas las tendencias que buscaban destacarse. Pero a pesar de sus diferencias, todos tenían una actitud única: de un modo u otro, creían en la profunda influencia que el arte podía tener en el desarrollo individual y social, es decir, en el papel social del arte (...) La vanguardia ya había echado raíces en suelo ruso cuando los bolcheviques entraron a escena aquel famoso Octubre” (Ziegler, 2017, pp. 30-31).

Sin embargo, lo realmente destacado es que todo manifiesto de las vanguardias se proclamaba aplicar el arte a la vida diaria, a una nueva era tecnológica, que pretendía transformar la realidad en lugar de representarla. Ello implicaba comenzar la tarea transformando los medios de difusión con los nuevos ideales. No es por ello casual que las revolucionarias y ambiciosas ansias transformadoras de las vanguardias se orientarán más radicalmente en el ámbito de los medios de difusión, el texto escrito e

³ “Es de recalcar que la vanguardia artística rusa anterior a Octubre de 1917 era ampliamente diversa. Las obras de Vassily Kandinsky, Vladimir Tatlin, AntoinePevsner, Alexander Rodchenko y Kazimir Malevich, por ejemplo, diferían mucho entre ellos en lo que a sus ideas se refiere. La cantidad de eventos expositivos que se realizaron entre 1905 y 1917 da fe de la activísima vida artística rusa y de las confrontaciones que en este plano se estaban llevando a cabo en las formas y en las ideas. Tan sólo las numerosas exposiciones de la Comunidad Moscovita de Artistas, en las que Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Aristarkh Lentulov, Malevich y tantos otros estuvieron siempre presente, nos certifican que el arte ruso de vanguardia competía con aquel producido en París, por ejemplo” (Ziegler, 2017, p. 30).

impreso como elemento material del lenguaje (Fontán, 2012, pp. 10-11). Enfrentados a métodos que habían cambiado poco durante siglos y a un comercio aún en manos de artesanos, los diseñadores vanguardistas lograron, a pesar de todo, convertir las artes gráficas en un medio propicio para transmitir sus nuevos planteamientos: la manera de expresar sus ideas, palabras e imágenes sobre el papel explotaban la tecnología existente y la destreza del impresor (Hollis, 2012, p. 17).

El otro pilar del pórtico de la revolución del arte contemporáneo, junto a Picasso, es Wassily Kandinsky (Moscú 1866-París 1944), como pionero y teórico del *Arte Abstracto*, a partir de su obra y la publicación de su gran aportación teórica en el libro *Sobre lo espiritual en el arte* (1912). El *Arte Abstracto* es verdaderamente la gran aportación rusa a la renovación del arte en el siglo XX. La citada obra fue esencial para el nuevo concepto de las vanguardias de la época y sigue estando en pleno vigor. Este planteamiento conceptual se complementa, en los principios prácticos con otro libro, *Punto y línea sobre el plano* (1926), y publica siendo ya profesor de la escuela de diseño de la Bauhaus, en Alemania. Desde que Kandinsky se instala en Munich en 1896, para estudiar pintura, experimenta esta evolución para salir de la figuración hasta que en 1910 se data una gran acuarela sin título, considerada la primera obra puramente abstracta.

Como experiencia radical del *Arte Abstracto* se crea el *Suprematismo*, movimiento artístico concebido por Kasimir Malévich (Kiev 1878-San Petersburgo 1935), cuyo manifiesto correspondiente publica en 1915. En éste se orienta la base ideológica del arte abstracto publicada por Kandinsky (1912) a una depuración extrema que podríamos llamar *Arte Abstracto Geométrico*. Él mismo, agota las posibilidades de creación en la misma evolución de la sucesiva simplificación, como muestra sus obras: *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913), *Círculo negro sobre fondo blanco* (1915), y *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918). En 1919 Malévich declara que la *experiencia suprematista* había concluido.

2. El arte ruso a partir de la Revolución

En 1917 Kandinsky colabora con el gobierno ruso en reformar los programas y organización de las escuelas de arte y, en consecuencia, en 1920 funda el *Instituto para la Cultura Artística*. Este hecho y protagonismo oficial le lleva a ser cuestionado por una tendencia orientada a diferenciarse de lo existente, y liderada por Vladimir Tatlin y Alexander Rodchenko. Esta tendencia se autodenomina *Productivismo*. A partir de ella desarrollarían lo que sería el *Constructivismo ruso*, tachando de idealista y anticuada la obra de Kandinsky, y de otros artistas ya reconocidos como Malévich⁴. El desenlace fue el regreso de Kandinsky a Alemania, tras el apoyo del plan gubernamental de “propaganda” a sus detractores. Pero lo mismo ocurre varios años más tarde a los detractores, que deben exiliarse a Europa, donde algunos habían estudiado, y regresaron a Rusia a partir de la Revolución (Read, 1948, p. 9).

Del mismo modo que Piet Mondrian evoluciona de su pintura de paisaje hacia una abstracción geométrica pura y simbolista, a partir de ver en 1910 las primeras pinturas

⁴ Del mismo modo, una nueva corriente crítica, con sus planteamientos constructivistas, se consolida en 1920, con el *Manifiesto* de los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner, contrarios a los fundadores, y que pegaron en las calles de Moscú. Véanse más detalles en Lodder, 1983, pp. 34-42.

cubistas, se suceden la aparición de las vanguardias históricas. Estos movimientos establecen, mediante sus respectivos manifiestos, una serie de consideraciones sobre el concepto, la forma y la función del arte en esa nueva época. La primera de ellas, con una decisiva influencia en la estética y los conceptos de la gráfica y las publicaciones en la Rusia de la Revolución, sería el *Futurismo* que, desde Italia, inicia Marinetti en 1909, una tendencia radical, que va a generar diferentes interpretaciones conceptuales en los sucesivos movimientos cuyos impulsores reivindican su protagonismo en modificar todo lo establecido y la cultura anterior: “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, combatir contra el moralismo, el feminismo, y contra todas las vilezas oportunistas o utilitarias” (Marinetti, 1909, primera plana). Del mismo modo que nace así el *Dadaísmo*, como corriente radicalizada del anterior, que en su reducción al absurdo termina negándose a sí misma⁵. El padre del *Futurismo*, Filippo Marinetti, “Más consciente que la mayoría de los escritores y artistas de que existía un mundo floreciente de poder tecnológico, quería que las artes demolieran el pasado y celebraran los deleites de la velocidad y la energía mecánica” (Lynton, 1986, p. 83). Pero él mismo degenera desgraciadamente con la actitud de lucha, y los elogios a la agresividad y a la guerra, etc. Sin embargo, la máquina y actividad industrial son los iconos más cotizados, y en ese contexto la velocidad y el propio ruido del motor de un automóvil se convierten en el ideal de estos nuevos artistas futuristas⁶. En su lado positivo encontramos, por ejemplo, a Bruno Munari, que se inicia como artista futurista en Milán y termina siendo uno de los diseñadores y teóricos del diseño que más han aportado a la innovación del mismo en el siglo pasado.

El enorme error del *Futurismo* sería no considerar el papel del hombre en el sistema generado por la mecanización; no fueron capaces de dar una dimensión humanista al arte. Se confundió ser moderno, con luchar contra los convencionalismos académicos y promover la quema de museos y bibliotecas, al mismo tiempo que reconocían y apoyaban un régimen autoritario como el de Mussolini (Sesma, 2004, p. 112). También sería el mismo gran error de los artistas de las vanguardias rusas, su radicalismo y destrucción de todos esos mismos referentes de la cultura y del patrimonio intelectual y artístico de lo que había sido un gran país referente en Europa. Sólo estaremos en condiciones de crear algo nuevo y liberarnos realmente de los formalismos académicos conociendo y obteniendo las capacidades esenciales de esa tradición del arte. Estos artistas y diseñadores no tuvieron prejuicio alguno en servir sumisos al régimen desencadenado por la Revolución, e incluso asumieron cargos oficiales para ello. Un artista debe dedicarse por completo a su obra personal, conociendo lo que épocas anteriores han logrado y optando luego por su proyecto, de manera independiente de ideologías políticas e intereses económicos. En este sentido, el perfil del artista ideal es el que vive de otros recursos y se puede entregar

⁵ Nace también en Rusia, el *Rayonismo* (1909) se difunde esta nueva tendencia, a partir de una exposición de artistas rusos celebrada en Moscú y que desarrollan, expresamente, desde 1913. Aunque se trata más bien de un recurso formal que se repite en toda la obra, como en su momento fue el *Cubismo Analítico* de Picasso y Braque, en cuanto a la sucesión de pequeños planos o polígonos, en este caso eran pinceladas en forma de rayos.

⁶ El propio edificio que alberga la fábrica de Fiat en Turín, se diseña como una gran máquina de hacer automóviles, con una rampa por la que entran las piezas del chasis por la planta baja, y va completándose el producto conforme va subiendo las seis plantas. La última es un autódromo, con los planos inclinados en las curvas, donde los coches se probaban a gran velocidad, para confirmar su adecuado resultado final (García-Garrido, 2009, p. 146).

libremente a su obra. Por su parte, la utopía radical mediante la destrucción de todo lo establecido no es capaz de lograr ese futuro pretendido, que no vivieron los artistas de la Revolución porque para ello sería necesario orientar el proyecto personal a la construcción de una realidad, con soluciones reales que requieren proyectarse. Esa función proyectiva es precisamente la que define la actividad del diseñador, cuya idiosincrasia creativa ha venido acercando su producción a lo que podría considerarse una la manifestación más destacada del arte de nuestros días.

Pero si en Italia el *Futurismo* fue compacto y unitario, en Rusia fue “policéntrico” desde el primer momento. Estuvo dividido en varios grupos, a menudo enfrentados, con distintas inclinaciones y peculiaridades y, sobre todo decididos a no “confundirse” con el futurismo italiano. En ello reside la riqueza de propuestas del *futurismo ruso* (Scudiero, 2012, p. 171). Por ello, en Rusia, aunque a partir de las bases del *Futurismo* surge con la identificación de *Constructivismo*, levemente desde 1914 y de manera clara a partir de la *Revolución de 1917*. Años después surgen otras variantes del mismo en distintos lugares, y se re-identifica como *Constructivismo Ruso*. Este movimiento se atribuye a Vladimir Tatlín y Alexander Rodchenko, y adquiere, desde su inicio en la pintura, un amplio desarrollo en el ámbito del diseño, y la unión con las artes y la arquitectura, gracias a la contribución que hizo y el perfil multidisciplinar de El Lissitzky. Simón Marchán (2017, s.p.)⁷ define las líneas principales de esta vanguardia atribuida a la revolución. El famoso *Constructivismo Ruso* aparece por primera vez con el grupo *Constructivistas en Acción*, que eran activistas contra cualquier otro concepto del arte y artistas anteriores. Su debate se centraba en diferenciar su *construcción* de lo que hasta entonces era la *composición*. El *Constructivismo Productivista (Productivismo)* es el resultado de los artistas de izquierdas, el considerado Arte de la Revolución. La ausencia de la masa en favor de la línea es una constante a partir de 1919-20. Su base conceptual era sustituir la función decorativa por la social. “La vanguardia rusa era una academia o catecismo que inundan de obras todos los lugares, realizadas por miles de alumnos (Marchán, 2017, s.p.).

3. Crisis y exilio posrevolucionario

A partir de 1922 los artistas realistas, que habían sido degradados por la corriente de la revolución, se sobrepone a los artistas de izquierda (vanguardia) que desaparecen aburridos o emigran. Malévich, por su parte, retorna a la figuración (Marchán, 2017, s.p.).

⁷ La Unión Soviética quiere incorporarse a la producción (1924) pero no tenía diseño gráfico ni industrial, y el constructivismo objetual se queda atrás y se pasa al constructivismo arquitectónico (Marchán, 2017, s.p.)



Figura 2. Uno de los murales de A. V. Myzin para la estación de metro Kiyevskaya, Moscú. (<http://devueltaenrusia.blogspot.com.es/2013/11/realismo-socialista-parte-ii.html>).

Aunque bastantes especialistas circunscriben a sólo cinco años el periodo revolucionario, 1917-1921 (Gray 1962), la propia inercia del potencial y apoyo institucional logrado amplían su radio de impacto hasta mediados de los años veinte, e incluso esa influencia difícil de volver atrás—dados sus propios principios de cambio radical ante lo que había previamente— se amplía a los quince años que delimita en 1932 que Stalin imponga el Realismo Socialista (Prieto, 2017, s.p.).

El propio El Lissitzky, como ideólogo y autor de los diseños más duros alentando la reacción revolucionaria, fue enviado a Berlín como agregado cultural en Alemania, y su nueva vida le termina dedicando al diseño de libros, ilustraciones y publicidad para multinacionales, como se aprecia en los excelentes trabajos realizados para Pelikan. Su labor propagandística para la causa revolucionaria había quedado en un pasado que no tenía solución de continuidad tras la radicalidad de la destrucción de todo lo que el mismo paso del tiempo iba determinando como anterior.

4. Europa construye la modernidad con las aportaciones de los artistas rusos

En Europa, en ese momento pero al margen del ambiente de la revolución, tenemos a otros dos grandes creadores de tendencia rusos, que proporcionan la nueva estética de las vanguardias en el continente. Innovadores en su actividad artística, hasta el punto de acabar en el ámbito del diseño más avanzado, ante el deseo de renovación que vivieron ya en su lugar de origen, influyeron también en las obras de sus compatriotas. Se trata de Adolphe J.M. Mouron, conocido como Cassandre, y Sonia Delaunay⁸, ambos de origen ucraniano y que salieron a estudiar Bellas Artes en París, en el periodo prerrevolucionario, y nunca volvieron.

⁸ Su innovación creativa le orienta desde 1911 a dedicarse conjuntamente al diseño de tejidos, encuadernación, ilustración, y diseño de moda y vestuario. Una actividad de creación aplicada que tuvo que priorizar, más tarde sobre la pintura, cuando la revolución rusa le priva de sus rentas familiares.

Mientras Cassandre estudia en la Academia de Bellas Artes de París, su familia huye de la *Revolución*, abandonando bienes y propiedades, y se ve obligado a trabajar en una imprenta, donde realiza trabajos profesionales aunque impersonales, hasta el cartel para la revista *Au Bocheron* (1923), que firma con el seudónimo que inicia una carrera universal, y permite que se le considere el padre del cartel moderno. En cambio, su capacidad de concebir y comunicar gráficamente está aún por desvelarse, en el magistral cartel realizado sólo un año después para el periódico *L'Intransigeant*. Entre los diseños de tipografía más conocidos nos dejó el logotipo de la firma *Yves Saint Laurent*.

Sonia Delaunay trabaja la tipografía como elemento de representación durante más de cincuenta años, a partir de su primer libro (1913) de la corriente *simultaneísta* que crea con su Marido Robert Delaunay, y que se imprimió con diez tipografías⁹. Incluso, a los ochenta y siete años emprende un proyecto exclusivamente con tipos, denominado *Alfabeto*, en el que mantiene la frescura compositiva y cromática de su primera época. De hecho, se le atribuye su condición de ser una de las precursoras del arte abstracto y, concretamente, las composiciones de líneas de color las había realizado cuarenta años antes que los artistas norteamericanos.

Al panorama del contexto del resto de Europa, en las artes visuales, además de los citados *Cubismo*, *Futurismo* y *Dadaísmo*, se une *De Stijl* (1917), conocido también como *Constructivismo Holandés* o *Neoplasticismo*, aunque sin nada que ver con el radicalismo estético de *Futurismo* y *Constructivismo Ruso*. Se trata de una tendencia creada a partir de la revista del mismo nombre, por Piet Mondrian, Theo Van Doesbourg, que se extiende desde la pintura, al diseño gráfico, mobiliario y arquitectura. En el resto del mundo, una tendencia en el mismo sentido y denominada *Universalismo Constructivo* (1944), tiene como impulsor teórico y su obra de creación artística a Joaquín Torres García, uruguayo que desarrolló una interesante teoría del mismo durante sus años de estancia en España, y que creó toda una prolífica escuela en Iberoamérica.

Por último, más relevante y amplio, en los diferentes órdenes, es el papel de la *Bauhaus*, escuela de diseño fundada por Walter Gropius en Alemania (1919). Una escuela cuyos profesores son artistas innovadores, algunos del grupo creado por Kandinsky con Franz Marc, *El Jinete Azul* (1911), que renovó y fue un paso más allá en la vanguardia, sobre el expresionismo alemán consecuencia del impresionismo. Paul Klee formaba parte también de este grupo y se incorpora a la *Bauhaus* después, con la idea de responder a las necesidades funcionales de la sociedad, en que no había distinción entre las bellas artes y la producción en serie ni artesanal. El diseño es la disciplina que unifica este axioma, en que la función prevalece sobre la forma, propia de la tradición formalista tradicional. Tanto el concepto y configuración del libro, como el estudio y creación tipográfica parten de sus planteamientos y de la mano de algunos de sus profesores.

⁹ “desde el primer trabajo realizado con Blaise Cendrars, el escritor suizo que el matrimonio conoció en 1912 en casa de Guillaume Apollinaire, con quien ilustró el texto en acordeón *La Prose du Transibérien et de la petite Jehanne de France*, o el poema al óleo *Zénith*, ambos en 1913” (Satué, 2007, p. 112).

5. La vanguardia del libro y la tipografía

La trascendencia de esta innovadora escuela en Alemania tuvo, de manera simultánea, la apertura de otra en Rusia. Aunque el *Futurismo* pretendía la máxima libertad posible para la acción estética de los artistas, a diferencia de sus representantes, Malévich cumplió su sueño, creando UNOVIS –Instauradores del Nuevo Arte–, una revolucionaria escuela de ideas, más que de política, contó con profesores como El Lissitzky, Ilyá Chasnik y Vera Yermoláyeva (Scudiero, 2012, p. 181).

Cuando El Lissitzky es nombrado Director del Departamento de Tipografía de UNOVIS, en 1919, ya pensaba que la tipografía podía acoger las “formas visuales”. Para lograrlo debería emplear únicamente las posibilidades técnicas propias de los medios de impresión. Él concebía los “tipos” y los caracteres de impresión (puntuación, filetes y otros signos tipográficos) como posibles elementos para inventar “nuevas figuras” y mediante las mismas reorganizar el espacio y las relaciones dinámicas de la página (Scudiero, 2012, p. 183). En 1922 El Lissitzky elige Berlín para editar *Historia de dos cuadrados. Cuento suprematista en dos composiciones*; su principal aportación a una nueva “geometría de la tipografía” que no mantiene la evolución de la poesía sino las nuevas reglas constructivistas sobre la “geometría de la página” (Scudiero, 2012, p. 182).

Una particularidad muy significativa tuvieron los libros de los futuristas y constructivistas rusos, respecto a los de los futuristas italianos y el resto de las vanguardias occidentales. Los rusos, en su rica experiencia y trabajo con los representantes poético-literarios, que llegaron a introducir un metalenguaje (*el zaum*), atendieron sobre todo al significante, mientras los italianos se centraron en el aspecto visual, externo de las palabras (Scudiero, 2012, p. 172). Por otra parte, mientras los futuristas italianos realizaban tiradas en serie, los futuristas rusos introdujeron y se centraron en los “libros de artista” en que la contribución del propio artista no se queda en diseñar el proyecto, sino que su participación en la producción resulta decisiva y fundamental (Ibídem).

Stanley Morrison (1998), reconocido impresor y diseñador de tipografías, más conocido como creador de la *Times New Roman*, manifestó que la componente funcional de la letra había venido adquiriendo una componente estética. Esta doble función, sin duda se desarrolló intensamente a partir de los diseños que los artistas de la vanguardia llevaron a cabo. La propia letra, construida junto a líneas y formas básicas en estructuras que trascendían todas las normas de organización y del espacio establecidas, fue reflejo de la estética futurista surgida en Italia. A partir de esta intensa y profunda experimentación creativa, la tipografía ha adquirido autonomía de su funcionalidad, para convertirse en sí misma en un elemento puramente estético. Un papel que sin embargo comparte hoy, libremente, con la de ser vehículo del lenguaje, construir palabras significativas o ser un sólido referente de nuestra cultura¹⁰.

¹⁰ Sobre la cualidad patrimonial y cultural de la tipografía, véase García-Garrido, S. (2014).

tecnológica: una técnica cercana al collotipo¹¹, que permite integrar imagen y texto en la misma página como un bloque, lo que obliga a pensar en la página como espacio gráfico y en su lectura como interpretación simultánea de imagen y texto. “El modo de producción de las palabras y las imágenes se conjugan en el mismo proceso (...) Tenemos ante nosotros la posibilidad de un libro donde la presentación tiene prioridad con respecto a las letras” (Alonso *et al.* 2001, s.p.).



Figura 4. El Lissitzky, *Para la voz*, 1923. Libro de poemas de Vladimir Mayakovski. (Basile, J. Historia de la Comunicación Visual 2. Cátedra Gené. <http://historiagen2.blogspot.com.es/2014/04/el-lissitzky-para-la-voz-1923.html>).

El planteamiento del *Constructivismo Ruso* pretende que la obra se gestione con la misma metodología que si de la construcción de un edificio se tratase. La obra se organiza en relación con el espacio que la rodea y penetra, en una estructura invisible. En su identificación con la industria, es abstracto, geométrico y funcional. En el trasfondo ideológico sus representantes rechazan el concepto del arte establecido, calificado como burgués, y orientan sus ideales a la ruptura activa de cualquier principio del mismo. Pero no tardó en surgir la polémica entre los constructivistas, por sus diferencias de cómo entender el arte y la revolución: “Para Tatlin y sus seguidores el arte debía ser abolido como tal, pues consideraban que su función era meramente estética y por tanto un símbolo de la decadencia burguesa, que la Revolución había superado” (Sesma, 2004, p. 118). Aunque en general, la letra es considerada una herramienta (Ibídem), un vehículo cuya vertiente estética sirve para facilitar la comunicación y la ‘comprensión popular’, ligado a la publicidad y la propaganda de los intereses políticos.

Esta contradicción para unos era entendida por su mayoría en la acepción expresiva de la tipografía con sus valores estéticos sobre los de uso, y donde “la afectividad tiene más peso que la razón” (Leclanche-Boule, 2003, p. 119).

¹¹ En septiembre de 2017, se ha inaugurado en la Sala del Palacio de Carlos V de la Alhambra, una exposición de collotipos, como técnica rudimentaria de los inicios de la tipografía, que reproducen detalles y rincones reproducidos por los visitantes que dominaban este recurso.

Las tipografías y las formas básicas aparecen en las portadas y carteles, construidas sobre estructuras de trazado oblicuo, que generan un dinamismo inusual en la gráfica de ese momento. Ese ritmo irregular, en un orden no siempre medido y determinado por contundentes líneas de fuga, pretende materializar la adorada velocidad. Palabras y frases en perspectiva cónica aluden a direcciones que van o vienen del fondo, en un contexto en que el único orden es el que definen los trazos de una construcción con orden autárquico, ajeno a la armonía de la composición. Otro recurso habitual era la búsqueda del contraste entre los elementos que pueden definirlo, tamaño, colores, grueso de líneas, escalas, etc. A diferencia del *Futurismo* y el *Constructivismo Ruso*, el *Constructivismo Holandés* estaba en consonancia con la teoría artística de Kandinsky. Éstos no pretendían ganar adeptos para su causa, porque creían en lo que ellos llamaban la “internacional del espíritu”, en que la palabra carecía de sentido y estaba compuesta de “actos plásticos y de fuerza vital interior”, sus manifiestos sostenían la tesis fundamental de que el individualismo era ontológicamente decadentista, destructor y malformador del gusto. Ante ello proponían la teoría de un “nuevo espíritu” como la única manera de poder alcanzar el equilibrio entre “lo universal y lo individual” (Sesma, 2004, p. 126).

El *Constructivismo Ruso*, como tendencia afín al *Futurismo*, persigue el dinamismo de la obra, a partir de una solución basada en el espacio y tiempo. El orden de la lectura depende únicamente de las necesidades de la construcción, así como el tamaño de la letra y la expresividad de los bloques de texto tiene una función formal acorde con su significado simbólico. La simplificación en formas básicas tiene la función de captar la atención del espectador y facilitar la memorización del mensaje implícito en cada obra.

Las tipografías empleadas son de palo seco, también denominadas grotescas, negando la cultura representada por la grafía romana de la imprenta tradicional, con remates modulados resultantes del grabado en piedra en las inscripciones del mundo clásico, o de los extremos del trazo caligráfico, ya sea con pluma o pincel. Los únicos remates que podemos encontrar aislados en algunas letras o alfabetos son los del grupo de las egipcias, también denominadas mecanas, y que como sabemos son rectangulares y pueden ser del mismo grueso que la estructura de la letra. En las artes del libro igualmente se destierra la romana y se recurre a los pocos diseños de tipografías de palo seco, surgidas en el XIX, o se crean nuevos, sin mucha coherencia de legibilidad y armonía formal, a partir de las estructuras de las romanas de mayor éxito.

Otro factor de esta tipografía es el uso en caja alta, es decir todo en mayúsculas, que predominan en construcciones con formas geométricas, líneas y posteriormente recortes de fотомontajes fotográficos. Estética que llega a dominar la capacidad de comunicación del impreso, como gritos de reivindicación y propaganda.

En este aspecto de asumir la tipografía de palo seco, como rasgo esencial de la modernidad, son unánimes todas las vanguardias europeas. Su idea de modernidad estaba sostenida en su crítica radical al historicismo, y todo lo relacionado con el pasado. En este sentido, desde una función profana de legibilidad, “se eleva esta tipografía de palo seco a categoría de arte y la convierte en manifestación de una modernidad estética” (Calinescu, 1991, pp. 50-55). Aunque el icono de la modernidad fuese el ingeniero, serían arquitectos y artistas quienes materializaron esa ideología. Los artistas no estaban capacitados para construir máquinas pero sí para representarlas como producto de una nueva visión estética.

La tipografía se convirtió en representación fiel de la máquina y la máquina en la representación estética del nuevo arte (...) La tipografía evolucionó hacia una motivación ideológica radical, pero involucionó respecto a las cualidades formales y efectivas de la propia tipografía (...). Será éste un proceso revolucionario que dará por primera vez un significado verdaderamente cultural a la industria (...) a nivel formal, los posicionamientos se extreman y comienza a fraguarse una ideología de pureza donde la esencia de la construcción y los procesos de la máquina se materializan en elementos básicos. Los ángulos rectos, las superficies planas o la rotación y traslación de sus piezas establecieron el círculo, el cuadrado y el triángulo como las formas más puras de la geometría. (Dopico, 2011, p. 43).

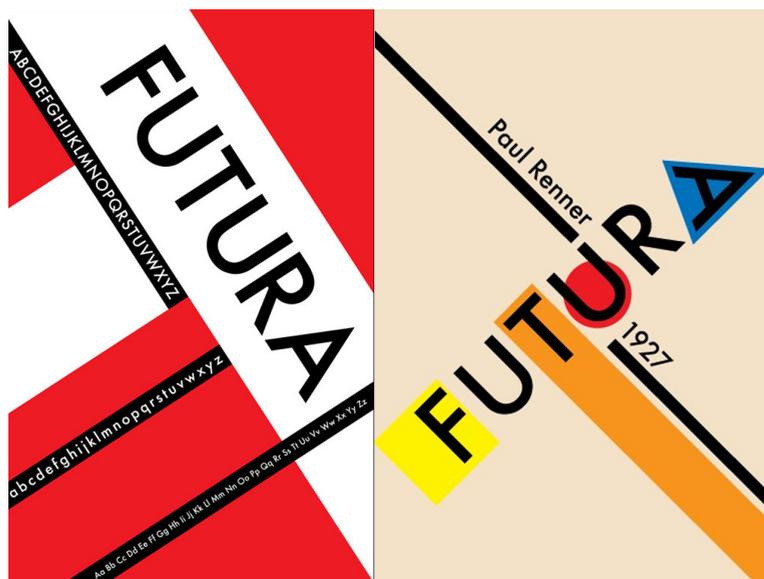


Figura 5. Diseño de la tipografía *Futura*, 1927.
(Katalog zu “Futura. Die Schrift”, Verlag Heermann Schmidt. En www.stylepark.com).

En este sentido, el alemán Paul Renner¹², diseñador y pintor, profesor de la Bauhaus, nos dejó un legado esencial a partir de su admiración por la funcionalidad modernista que conecta con las nuevas ideas de la vanguardia de las primeras décadas del siglo pasado. El diseño de su tipografía, a la que llamó *Futura* (1924-28), es el reflejo más fiel en la aplicación de estas formas puras de la geometría, como vemos en los primeros bocetos de esta primera tipografía diseñada expresamente bajo el ideal de las vanguardias, y no producto de anular los remates de las romanas. Pero a pesar de ser “perfecta”, en la *Futura* y en la tipografía de la vanguardia se pasó por alto el sutil proceso de la lectura en el que interviene dos factores básicos: el reconocimiento de formas básicas significantes, y las leyes ópticas de la percepción de las formas legibles. Ambos condicionantes se desarrollan en la tesis doctoral del profesor y diseñador Marcos Dopico, en la Universidad de Vigo, en que tuve la fortuna de participar como miembro del tribunal, antes de que su magnífico

¹² Ese papel destacado se centra en la función en la imprenta y en el arte, definido en sus dos obras: *El Arte de la Tipografía* (1939), y *Tipografía como Arte* (1922).

trabajo dedicado exclusivamente a la letra de palo seco fuese publicado en la editorial dedicada al campo de la tipografía (2011, pp. 45-49). Las formas básicas significantes actúan como matrices consensuadas entre la estética y la legibilidad, en el transcurso de los siglos de escritura, primero manual y después mecánica. A cada letra le corresponde una matriz básica con unas formas reconocibles por el ojo humano. Si las formas básicas que componen una palabra son de afinidad y familiaridad, el ojo tenderá a relacionarlas y percibir las de forma continua, con lo que se producirá el fenómeno de la legibilidad. En cuanto al segundo factor, los procesos visuales de la percepción, regirán numerosos aspectos de la teoría de la Gestalt. Entre otros, el ojo tiende a ampliar los elementos horizontales y reducir los verticales en virtud de años de evolución en los que el hombre ha ido adaptando su percepción del horizonte, adelantándose al comportamiento de los objetos ante la gravedad. Ello afecta a los trazos horizontales que, siendo del mismo ancho, se perciben más gruesos que los verticales. En cuanto a la unión de un trazo recto con otro curvo, nuestra percepción tiende a completar las formas curvas y la recta se percibe con una ligera deformación. Como último ejemplo, entre otros muchos detalles a tener en cuenta en un diseño equilibrado entre geometría y legibilidad, está la consideración de las contraformas, o espacios en blanco dentro y alrededor del trazo de la letra, cuya luminosidad influye en apreciar más pequeña una n que una u, en teoría simétricas, pues la luminosidad que fluye es diferente si llega desde arriba o desde abajo, determina la sensación de ser de diferente tamaño.

En cuanto al color, predominan el rojo y negro, como colores de la revolución, mientras el blanco es atribuido al sistema monárquico anterior. Esta reducción cromática no era únicamente consecuencia de su factor iconográfico, sino del desarrollo de la industria gráfica en Rusia, la escasez de medios de un largo periodo de crisis y, cómo no, de la confiscación de las imprentas en manos de la burguesía.

Frente al rigor de optimizar la visualización y legibilidad de la letra, que hemos ejemplificado, El Lissitsky realiza en 1923 una serie de propuestas básicas para el tratamiento tipográfico desde la visualidad, que muestran una superficialidad e incoherencia sorprendentes (Sesma, 2004, pp. 122-123):

1. Las palabras impresas en una hoja de papel no son percibidas por el oído, sino por la vista.
2. La comunicación de las ideas se hace con palabras convencionales: Hay que informar de las ideas con letras del alfabeto.
3. Economía de expresión: La óptica en lugar de la fonética.
4. La estructuración del espacio del libro, mediante el material de composición y según las leyes de las máquinas tipográficas, debe responder a los impulsos y las tensiones del contenido.
5. Estructuración del espacio del libro mediante el material de reproducción fotomecánica, realización concreta de la nueva óptica: realidad supernaturalista del ojo perfeccionado.
6. Continuidad de páginas: el libro bioscópico.
7. El nuevo libro reclama un nuevo escrito: el tintero y la pluma de oca han muerto.

El papel impreso triunfa sobre el espacio y el tiempo: Hay que triunfar sobre el papel impreso, sobre la perennidad del libro: electro-biblioteca.



Figura 6. El Lissitzky. *Golpead a los blancos con la cuña roja* (1919).
(www.sovietposter.com).

6. Conclusión

Como conclusión de lo que fue este periodo revolucionario, entre los cinco años estrictamente hablando o quince años si tenemos en cuenta la inercia creada, podríamos definirlo ideológicamente por dos frases, respectivamente del político y de uno de los artistas más relevantes y multidisciplinares del mismo, Lenin y El Lissitzky respectivamente:

Uno debe intentar ser siempre tan radical como la propia realidad. Lenin (Prieto, 2017, s.p.)

El artista construye un nuevo símbolo con su pincel. El símbolo no es una forma reconocible de nada que ya esté acabado, ya hecho, o ya existente en el mundo: es un símbolo de un mundo nuevo, que se está construyendo y que existe por medio del pueblo. El Lissitzky (Prieto, 2017, s.p.)

Tras estas manifestaciones, resulta evidente que la propia naturaleza revolucionaria traspasaba el interés por cualquier tipo de programa sobre la finalidad de la nueva ideología en los diferentes sectores del estado. Se carecía de una idea del nuevo estado, de sus prioridades y de sus valores, que eran ensordecidos por la propaganda contra todo lo ya establecido. A su vez, esas reacciones y nuevas ideas, contra las que existían previamente, se machacaban poco después por quienes querían abrirse paso destruyendo lo que habían hecho sus predecesores. No obstante, esta puesta en práctica de nuevas soluciones, aunque se realizaran para contradecir a lo establecido,

han supuesto una aportación universal a las artes visuales, que una vez liberadas del secuestro político adquieren, a partir de los años veinte y su consolidación en la mitad del siglo pasado, un florecimiento de la tipografía y la gráfica internacional¹³.

Proliferan los estudios las reflexiones acerca de las artes ornamentales y se destaca la importancia del dibujo y el valor del diseño gráfico. Arquitectos, artistas y diseñadores apuestan por el “linealismo” de las formas como valor perceptivo y compositivo fundamental de la imagen. La línea delimita los contornos de la imagen, establece el campo de las relaciones cromáticas y, mediante la modulación de los grosores, determina los nexos entre episodios visuales individuales y el contraste entre el fondo y la figura. “Una línea es una fuerza que actúa de forma similar a las leyes de la naturaleza: un mayor número de líneas interrelacionadas, y al mismo tiempo opuestas, proporcionan el mismo efecto que el de numerosas fuerzas elementales opuestas” (Tonini, 2012, p. 397).

Esta forma nueva, que podríamos decir contraria, de diseñar los impresos, ya sean libros o carteles, y la tipografía empleada en los mismos, pretendieron ofrecer una visión aséptica e industrial a pesar del contenido propagandístico fundamental de su creación. Los resultados de esta renovación de la gráfica, que comenzó en las vanguardias europeas con la misma crítica radical contra el historicismo, eran también una realidad en la Rusia de la primera década del siglo pasado. Sin embargo, dieron lugar a un lenguaje con una componente estética esencial, que fue capaz de expresar las emociones de una nueva época, un futuro cuya realidad se sentía en los años veinte, en que el optimismo del hombre trascendía la esclavitud de la máquina.

Referencias

- Alonso, R. & Mercado, E. (2001). “Arte y diseño editorial: de la Revolución tipográfica al libro del futuro”. En *Actas del Encuentro Nacional de Investigación en Arte y Diseño ENLAD*. Buenos Aires: Facultad de Bellas Artes/Universidad de La Plata. Recuperado de <http://www.roalonso.net> http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_y_tec/revolucion.pdf
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Dopico, M. (2011). *Arqueología tipográfica. La evolución de los caracteres de palo seco*. Valencia: Campgràfic.
- El Lissitzky (1967, enero/febrero). “The Future of the Book”. In *New Left Review*, 1/41, 39-44 (1ª ed. 1926).
- Fontán del Junco, M. (2012). “Instrucciones de uso”. En *La vanguardia aplicada 1890-1950*, pp. 9-16. Madrid: Fundación Juan March.
- García-Garrido, S. (2009). “*Velocità*, pasión por el diseño del automóvil en el Centenario del Futurismo”. *i+Diseño*, 1, 145-162.
- García-Garrido, S. (2014). *Elogio de la Lengua y las Artes del Libro. Tipometrías*. Málaga: i+Diseño.
- Gray, C. (1962). *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*. London: Thames and Hudson.

¹³ Una feliz consecuencia que surge tras la continuidad de su trascendencia en el diseño de la propaganda política en todos sus bandos, en los conflictos bélicos europeos e iberoamericanos, desde nuestra Guerra Civil o la Segunda Guerra Mundial, hasta la *Revolución Cubana*.

- Hollis, R. (2012). “La vanguardia y el diseño gráfico”. En Fontán del Junco, M. (ed.). *La vanguardia aplicada, 1890-1950*, pp. 17-40. Madrid: Fundación Juan March.
- Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgràfic.
- Lodder, C. (1983). “Naum Gabo and Antoine Pevsner”. In *Russian Constructivism*, pp. 34-42. London: Yale University Press.
- Lynton, N. (1986). “Futurismo”. En Stangos, N. *Conceptos de arte moderno*, pp. 83-89. Madrid: Alianza Forma.
- Marchán Fiz, S. (2017). *Políticas de la Revolución/Poéticas de la revolución, 1917-1922* [Apuntes del autor, de la conferencia en el Museo Nacional Ruso de San Petersburgo, en Málaga 26 abril 2017].
- Marinetti, F. T. (1909, 20 de febrero). *Manifeste du Futurisme. Le Figaro*, portada.
- Morrison, S. (1998). *Principios fundamentales de la tipografía*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Pelta, R. (2012). “Cuando la letra puede cambiar el mundo. Futurismo, Dadá y tipos”. En *Monografica*, 2. Recuperado de <http://www.monografica.org> <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201>
- Prieto, D. (2017, 5 de marzo). “Arte y propaganda: carteles para la agitación”. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es> <http://www.elmundo.es/cultura/2017/03/05/58b94443ca4741b9398b45f2.html>
- Read, H. (1948). “Constructivism: The Art of Naum Gabo and Antonie Pevsner”. In Olson, R. & Chanin, A. *Gavo-Pevsner* [catálogo de la exposición]. New York: The Museum of Modern Art.
- Satué, E. (2007). *Arte en la tipografía y tipografía en el arte. Compendio de tipografía artística*. Madrid: Siruela.
- Scudiero, M. (2012). “Vanguardia y tipografía: una lectura transversal”. En *La vanguardia aplicada 1890-1950*, pp. 163-210. Madrid: Fundación Juan March.
- Sesma, M. (2004). *Tipografismo*. Barcelona: Paidós.
- Tonini, B. (2012). “Tipografía de vanguardia (1900-1945). Teorías y caracteres”. En Fontán del Junco, M. (ed.). *La vanguardia aplicada, 1890-1950*, pp. 397-414. Madrid: Fundación Juan March.
- Ziegler Delgado, M^a M. (2017). “La revolución artística en Rusia ante la Revolución Soviética”. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 42, 26-44.