

Teoría e Historia del Diseño I: Fundamentos **11 Rupturas: vanguardias y guerra (2)**
3 créditos

Oriol Moret Viñals

Teoría e Historia del Diseño I: Fundamentos

Colección de documentos por entrega semanal, realizados para los alumnos del Graduado Superior en Diseño —modalidad semipresencial— de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2008-2011 (el vínculo de la portada ya desoperó).

Los documentos se entregaron y publicaron (vía campus virtual moodle) con el fin de cumplir el *encargo* docente específico: agitar ligeramente las versiones oficiales, despertar el (interés del) alumno y motivarlo a cuestionarse lugares comunes. Fueron la base para el debate presencial en el aula y el desarrollo de actividades vía foro virtual.

Se presentan aquí en versión apuntes, pendientes de corrección lingüística a fondo, y con resolución rebajada para mitigar el tráfico pirata de imágenes y comodidad de todos.

Deliberaciones y correspondencia: oriolmoret@ub.edu.

versión apuntes

11 Rupturas: vanguardias y guerra

Vanguardias rusas: Suprematismo y Constructivismo

En la Rusia del cambio de siglo, la cultura y el arte continúan siendo básicamente “importadas” del extranjero, con cierto tono elitista. En las dos primeras décadas, el arte ruso adoptará las corrientes artísticas de vanguardia europeas —el Simbolismo, el Primitivismo, el Cubismo y, sobre todo, el Futurismo: por su odio hacia el pasado, por su idolatría de la modernidad, por su propuesta estética y formal. En suma, también la vanguardia rusa pre-revolucionaria aparece diversificada, con algunos puntos en común, como la provocación a la burguesía y la búsqueda de una nueva sensibilidad.

La Revolución de Octubre de 1917 ofrece un motivo para aglutinar esta diversificación: la vanguardia artística se posiciona al lado, al servicio de las ideas revolucionarias. El Arte (aún con mayúscula, pero no por demasiado tiempo) se toma como instrumento para transformar y construir una nueva sociedad.

Está claro que la adhesión de los artistas a las ideas revolucionarias no es uniforme. Sin embargo, también parece claro que compartían actitudes: la Revolución de Octubre suponía la abolición de un mundo pasado, con su sistema político, su arte, sus valores; y permitía creer que la creación de una nueva sociedad estaba en sus manos, en las manos de todos.

El período 1917-1921 es de gran actividad, con experimentos y proyectos, la creación de museos de arte moderno, la reforma de escuelas de bellas artes, los intentos de introducir o acercar el arte contemporáneo al mundo obrero... Por ello se dice que las vanguardias rusas llevaron a cabo una verdadera revolución en todos los ámbitos de creación durante los años 20 —coincidiendo con el mito de la Modernidad; la ruptura con el pasado y la fe en el futuro; el valor de la técnica en manos del artista como instrumento para crear una nueva sociedad... Este planteamiento es común al de las vanguardias occidentales. Lo que parece diferenciar a las vanguardias rusas, y lo que las hizo más atractivas a Europa fue su idea de que una nueva estética, inspirada en la técnica, pudiera expresar una nueva forma social.

No fue todo tan bonito. Hacia 1921-1922, en los *Vhutemas* (Talleres Superiores de Arte y Técnica) y el *Inkhuk* (Instituto de Cultura Artística) aparecen los primeros conflictos entre las distintas tendencias. Terminará por imponerse el Constructivismo, liderado por el grupo LEF (Frente de Izquierda de las Artes: con Brik, Arvatov, Rodchenko, Tatlin, Stepanova...) y esta imposición propiciará, en cierta medida, la marcha de Kandinsky, Pevsner, Gabo, Lissitzky... La propuesta de arte revolucionario de LEF también es etiquetada de “productivista”: un concepto y una práctica del arte entendido como una especie de ingeniería aplicada a la industria y a las necesidades de la sociedad, rechazando el arte de caballete y la producción artesanal por su raíz reaccionaria.

Constructivismo/Productivismo: “Reconstruir el modo de vida, la vida cotidiana a través de la creación de una nueva cultura material: “No se trata de producir “más”, sino “otras cosas”; no de “vivir mejor” sino de “vivir de otro modo”.”

[También resulta previsible que este deseo de implicarse en la producción industrial no tendrá tantos frutos: prototipos, sí, pero...]

El Productivismo decaerá a partir de los años 30: curiosamente, su estética será acusada de burguesa, reaccionaria y formalista; el proyecto de poner la cultura al servicio de las masas desvía el avance del arte moderno; la falta de conexión con la realidad y la falta de control sobre los medios de producción hacen que la vanguardia rusa devenga “impotente y marginal”.

Y terminará con la “institucionalización” del realismo socialista con Stalin (1934): una opción que sofoca la posibilidad de distintas tendencias creativas y que anula la concepción más radical de la utopía del diseño en toda su historia.

1917-1934: mito de la utopía social del diseño.



Partiendo de premisas cercanas al Cubismo, los experimentos de Kazimir Malevich desembocarán, hacia 1915, en el Suprematismo. El nombre, a medio camino entre lo enigmático y lo pedante, es una buena elección: el repertorio de formas geométricas, abstractas, puras, con su carga simbólica, encierran más de lo que a simple vista parece. Esta dimensión emocional, mística, que lo relaciona con Kandinsky tanto como con Mondrian, será uno de los motivos de reproche por parte de las corrientes más productivistas del Constructivismo. (Otro reproche lógico será su postura individualista, antiolectivista, que le valdrá luego el epíteto de “decadente”.)

Se puede dudar de la influencia real del Suprematismo de Malevich en el diseño —en el peor de los casos, cabe recordar su influencia en un personaje como El Lissitzky y sus *prouns*; en un caso “menos peor”, hay que tomarlo como una muestra de esa línea de pensamiento, común en la época, que valora la pureza de las formas... formas que otros se encargarán de vulgarizar.

Malevich: “¡Arranquemos el mundo de las manos de la naturaleza y construyamos un mundo que pertenezca al hombre!” (un poco como el Neoplasticismo y la Bauhaus, vaya)



La torre conmemorativa de la III Internacional (1919-20), de Vladimir Tatlin, no pasó de la fase de maqueta, pero resume bien las aspiraciones constructivistas. Superando sus anteriores "contra-relieves", Tatlin aborda en el monumento con esa mezcla de maquinismo futurista que incorpora lo cinético y lo grandioso:

"La *Torre* de Tatlin se compone de un sistema de soportes fijo, dispuesto diagonalmente, complementado por varias horizontales en forma de escalones. Sobre los descansillos de la escalera se levantan cuatro espirales, construidas a base de chapas cortas y móviles. Un engranaje con elementos de distintos tamaños permite el movimiento en espiral del cuerpo, de manera que todo el aparato puede ser puesto en marcha con una sola manivela."



El Lissitzky, historia suprematista *Dos cuadrados* (1920). "En este cuento de Dos cuadrados me he propuesto formular una idea elemental utilizando medios elementales, de manera que los niños puedan considerarlo un estímulo para jugar y los mayores lo disfruten como algo a lo que mirar. La acción se desarrolla como en una película...".

[A notar que la referencia narrativa es el cine.]



El cartel de Aleksandr Rodchenko es un buen ejemplo de gráfica constructivista: formas geométricas remarcadas, con algo de forzado, uso del palo seco, colores planos, fotografía. El grito de la campesina sonriente tiene ese algo de altavoz de los nuevos tiempos.



Una curiosa aportación a lo popular. El cartel de Rodchenko (1923, al parecer también con la colaboración de Maia Kovsky) para la empresa de chupetes Rezinotrest recoge alguna de las paradojas de la opción constructivista: las formas geométricas simples se articulan aquí en una composición decididamente simétrica que sólo dinamiza la combinatoria cromática (complementarios —la reproducción es mala: lo que aquí aparece azul es en realidad verde), resuelta en términos de zigzag... Y eso que los chupetes son para calmar a los críos.



En el cartel de El Lissitzky para la exposición de arte ruso (Zurich, 1929) se intuye el fin de la opción constructivista y el reemplazamiento por parte del realismo socialista.

Ese par de jóvenes soñadores con la mirada en el horizonte se alzan como titanes míticos por encima de las construcciones seriadas que fugan en perspectiva. Los jóvenes tienen la frente marcada y, como mínimo, ven la mitad del horizonte igual, porque comparten un ojo. La ingeniosidad del fotomontaje no puede despejar la duda de qué tiempos se avvicinan.

Neoplasticismo / De Stijl

1917

Holanda se mantiene neutral durante el conflicto bélico de la Primera Guerra Mundial: esta condición neutral se ha visto en ocasiones como fundamental para la continuidad del “estilo del siglo XX” —el Neoplasticismo tiene buena acogida en Europa puesto que constituye un ideario afín a diversos planteamientos esbozados pero no desarrollados a causa de la guerra.

De Stijl baraja el Cubismo y el Futurismo con un enfoque racionalista-mecanicista-abstracto.

Frecuentemente se resalta la herencia de Berlage.

A Berlage se lo encuadra en un “cuidado racionalismo novecentista”, a partir de fuentes como Semper y Viollet-le-Duc. Para Berlage hay tres cuestiones (“verdades”) fundamentales:

- la primacía del espacio
- la importancia de los muros como creadores de formas

[Así, se vuelve a considerar el espacio interior dentro del envoltorio del edificio. Los muros de carga, de ladrillo o piedra, cierran ese espacio. De aquí que se tomen a los muros de las ruinas romanas como ejemplo de estructura correcta, ordenada, limpia, más o menos como en Loos. De aquí, asimismo, que se consideren la decoración y el ornamento como superfluos: los verdaderos fundamentos arquitectónicos son la creación de espacios y la relación entre masas.]

- la necesidad de proporción sistemática.

[Los sistemas proporcionales aparecen como el aspecto más importante, al que deben subordinarse las cuestiones tanto de *creación de espacio* como de *fidelidad hacia los materiales*. Tomando la idea clásica de la armonía como “Unidad en la Pluralidad”, se establece que la Proporción, en tanto que basada en la ciencia de la geometría, garantiza un valor permanente, más allá de la moda, con el fin de conseguir el Reposo y, en consecuencia, el Estilo: “La finalidad de la Naturaleza es el Hombre; la finalidad del Hombre (y de toda creación artística) es el Estilo.”]

[Ahora bien, ¿en qué consiste, qué es ese “Estilo” que Berlage no llega a definir? Lógicamente, no se trata de un estilo de catálogo académico; menos lógicamente se entiende como “algo útil y de valor para la propia época”; y también es Orden. Para debatir la cuestión del orden, recurre a la Naturaleza, allí donde se establecen leyes eficaces, allí donde se da la cuestión de la Norma y el Tipo (la Naturaleza es económica en sus motivos; a lo largo del proceso evolutivo repite formas básicas, modificándolas según las criaturas; el Arte se mueve dentro de los límites de la Normas o los Tipos derivados de la tradición, que reaparecen constantemente en distintas formas.)

[Eso es, un poco como Muthesius, a quien conocía, sin que por ello deba trazarse una línea de influencia. Con Muthesius también compartía ideas tales como la antigua “la escultura y la pintura deben estar al servicio de la arquitectura” o “la supremacía de la comunidad sobre el individuo” —aunque esta última, en Berlage, no tenga el tinte autoritario-nacionalista de Muthesius, sino socialista, como recogen buena parte de sus edificios “para la comunidad”.]

[Berlage, ya se expuso, fue uno de los introductores de la obra de Wright en Europa: para Berlage, Wright era el arquitecto ideal —si el edificio Larkin fue una influencia para la Bolsa de Amsterdam, con sus grandes salones rodeados de galerías y el uso del ladrillo como revestimiento interno, con esa apreciación del reposo y la sencillez como cualidades del valor de la obra de arte; la Robie House de ±1909, con sus formas atrevidas y sus espectaculares voladizos, resitúa la valoración de Wright como arquitecto mecanicista, lejanamente asociado con el Futurismo: “La Máquina es una herramienta normal en nuestra civilización, es precursora de la democracia... se necesitan nuevos ideales, estructuras y un nuevo arte más plástico... gracias a la máquina...”]



De Stijl (“El Estilo”) es el nombre con el que se bautiza una revista, retomando la noción de “estilo” según Berlage: la revista “dará nombre” al movimiento, aunque los experimentos y experiencias de sus integrantes puedan remontarse hacia 1911.

En apariencia, De Stijl “tiene poco de grupo-unidad”: algunos de sus colaboradores no se conocen entre sí, y “únicamente” comparten la relación con van Doesburg y el respeto por Mondrian. En resumen, van Doesburg es quien actúa de aglutinador: su intención para De Stijl era constituirse como la confluencia de los distintos “ismos” —a pesar de que sus miembros trabajaran de forma aislada.

Sin embargo, a nivel teórico sí aparece esta coherencia —como reza el primer número de la revista: “contribuir al desarrollo de una nueva conciencia de belleza”. Esto parecía posible a la vista que las distintas artes habían llegado a un carácter rectilíneo común o, cuando menos, semejante:

- La arquitectura, siguiendo la fórmula sencilla de Berlage y Wright, con paredes verticales desnudas, techos planos, libre de elementos decorativos;
- La pintura (con cierta influencia de la cosmogonía rectilínea del teósofo Schoenmaekers) tenía su base en formas rectangulares de color, enmarcadas por líneas verticales y horizontales, sin elementos figurativos.

Nota: el objetivo de la teosofía es la unión con la divinidad; la cosmogonía es la teoría de la formación del universo.

Parelelamente, arquitectura y pintura contribuyen a conformar el “Estilo”, estilo que en la práctica tendrá todos los atributos sociales y culturales postulados por Berlage, con una mayor carga de utopismo:

Abstracción vs Naturaleza (Mondrian, bajo la influencia de Schoenmaekers y Kandinsky): idea neoplatónica “hay una realidad última detrás de los accidentes de la mera apariencia” —estos “accidentes” son los que figuran, aparecen, en la pintura realista e impresionista. Contra ello, cabe concentrarse en los caracteres absolutos y permanentes de la geometría.

Semejantemente,

Mundo Nuevo: Pureza; Espiritualidad; Máquina (liberación social; el maquinismo acelera la espiritualización de la vida porque ha separado al hombre de la Naturaleza); Ciudad moderna vs

Mundo Antiguo: Corrupción; Materialismo; Artesanía (hombres reducidos a máquinas); “Naturaleza”

Equiparación Arte Abstracto — Maquinismo en tanto que factores de la despersonalización del arte (colectividad sobre individualismo). Máquina como instrumento, no como objetivo de la existencia humana —y eso se toma a veces, al reorientar las ideas del Futurismo, como un avance en la Estética de la Máquina. (Tal como también De Stijl supone una reorientación de la influencia cubista y abstracción rusa: el “Elementalismo” de van Doesburg..)



PRINCIEPELE MEDEWERKERS AAN DE STIJL
Van 1917-1927-1932

	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932
1	1917-18	A. Blok	J. J. B. Oud	H. C. J. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden
2	1918-19	A. Blok	J. J. B. Oud	H. C. J. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden
3	1919-20	A. Blok	J. J. B. Oud	H. C. J. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden
4	1920	Altogether	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden
5	1921	Altogether	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden
6	1922-24	Altogether	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden
7	1925-27	Altogether	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden	H. van der Velden

Hacia 1921 se produce un cambio de orientación en De Stijl, “coincidiendo” con la “marcha” de buena parte de sus integrantes originarios y el cambio de formato de la revista: esto lleva a algunos estudiosos a señalar la fecha como corte entre las fases holandesa (1917-1921) e internacional (1921-1932) del movimiento.

La “fase internacional” se caracteriza por un mayor eclecticismo, debido a la incorporación de nuevos miembros provenientes de distintos ismos.

Así, mientras el Suprematismo (“Elementalismo”) de Malevich se componía de elementos suprematistas fundamentales (figuras geométricas simples) el “nuevo” Elementalismo se desproveye de la filosofía estética originaria: los elementos son ahora sólo unidades de estructura y de división espacial. Con ello se acercan a la noción anti-idealista y anti-arte de los dadá, a la vez que flirtean con el Constructivismo, entendido como la opción más adecuada para la era de la máquina puesto que une la “estética mecanicista” con la “sensibilidad constructiva”. A los anteriores cabe sumar el futurismo tardío, con su mecanolatría y su tipografía libre.

Theo van Doesburg, Thomas Gerrit Rietveld (“miembro” desde 1918, ahora preeminente), van Eesteren, El Lissitzky (embajador del constructivismo en Europa occidental), Moholy-Nagy, Kiesler

Aunque la “fase internacional” no signifique una aportación novedosa al ideario estético establecido en la fase anterior, sin embargo será el período en que se construirán las obras más importantes de De Stijl: la Casa Schröder de Rietveld (la única estructura elementalista construida de forma definitiva) y la *Cité dans l'Espace* de Kiesler (la consecución última de las ideas de De Stijl y del Elementalismo).

A considerar la relación de van Doesburg con la Bauhaus: extraña, misteriosa, con mal final.

Resumiendo, De Stijl aparece importante por tener un conjunto organizado de ideas, una revista y un empresario enérgico. Además de dar unidad internacional a distintos movimientos y dar a conocer la vanguardia rusa. Termina en 1932, cuando muere van Doesburg.

La “gráfica De Stijl” puede verse como una reformulación constructiva después de la destrucción futurista: la simplificación, la nuclearización, de los abecedarios en las cabeceras de las publicaciones y carteles refleja esa búsqueda de lo mínimo elemental que lo relaciona con el interés del momento por los alfabetos modulares.

Aún hay quien cuenta la batallita que Mondrian se peleó con van Doesburg porque éste había introducido una diagonal en un cuadro. En un personaje como van Doesburg, esto no tiene nada extraño: van Doesburg necesita de la diagonal para desequilibrar el reposo —sin esa necesidad no puede entenderse su actitud dadaísta medio encubierta (junto a su mujer Nelly van Moorsel, bajo el seudónimo I. K. Bonset... aunque Theo van Doesburg también fuera un seudónimo).



Es dudoso que Rietveld sea, como alguien dice, el personaje que aproxima De Stijl a la industria. Sea como fuere, en su mobiliario se aprecia claramente la estructura elementalista.

“Esculturas abstractas para el interior del futuro” dirá van Doesburg. En cualquier caso, sus muebles tienen algo de manifiesto programático.

La silla Roja y Azul (1917...-1919) es una especie de Wright filtrado, a medio camino entre las formas rectas de la máquina y la “silla Morris” con alto respaldo sólido... además de la influencia de van t'Hoff. En ella, dicen, se analizan, discriminan, reducen, las funciones a sus “elementos fundamentales”: las funciones de sentarse y apoyarse se resuelven mediante dos placas visualmente separadas entre sí y asimismo separadas de los listones de apoyo.

[Esta simplicidad constructiva es acorde con los nuevos sistemas productivos basados en la prefabricación.]

Los elementos estructurales gozan de una condición libre (no se encubren, sino que se engargan entre sí, lo que se aprecia como cualidades mecanicistas). Y esa condición libre también se traduce en la *espacialidad* de la estructura total: el espacio semeja un reticulado tridimensional, como una versión del universo geométrico de Schoenmaekers.

[Esto es bien propio de De Stijl: el mueble, el interior, el edificio, no son entes compactos y cerrados, sino juego de líneas y planos donde el Vacío tiene entidad, categoría propia. De ahí la sensación de ligereza, de inmaterialidad, de espacio intuido, que se corresponde con la simplicidad constructiva.]

Se dice que Rietveld dejará el mobiliario en un punto muerto. Y que Stam lo sacará de ahí.

Lucien Bernhard y el *Plakatstil*

La historieta se cuenta a veces así: un día de 1898, después de haber asistido maravillado a la Exposición de Decoración Interior en el Flaspalast de Munich, el joven Emil Kahn, que luego se hará llamar Lucien Bernhard (1883-1972), regresa a casa “embriagado de color” y, aprovechando que su padre está de viaje de negocios, empieza a pintar las paredes, techos y muebles del hogar paterno. Papá llega, riñe severamente al quinceañero y éste marcha de casa hacia Berlín. Allí, otro buen día, en 1905, se cruza con el anuncio de un concurso de carteles para las cerillas Priester.

Bernhard lo prueba. Dicen que en el primer boceto había una mesa redonda cubierta por un tapete de damero y, encima, un cenicero con un cigarro humeante; al lado, una cajetilla de cerillas. Poco después, le parece que la imagen es demasiado desnuda: decide añadir, en el fondo, unas cuantas bailarinas ligeras de ropa (éstas sí, entonces, un poco desnudas). Aquel mismo día le vuelve a parecer que la imagen es demasiado compleja: borra las chicas. Luego se deja caer un amigo y le pregunta si el cartel es para una marca de cigarrillos: borra el cigarro. Como el tapete de damero y el cenicero le parecen demasiado prominentes... los borra. Sólo se queda con un par de cerillas en una mesa desnuda. Y, como parece que el cartel debía enviarse antes de aquella medianoche, Bernhard rotula la palabra Priester a toda prisa encima de las cerillas, envuelve el cartel y lo envía.

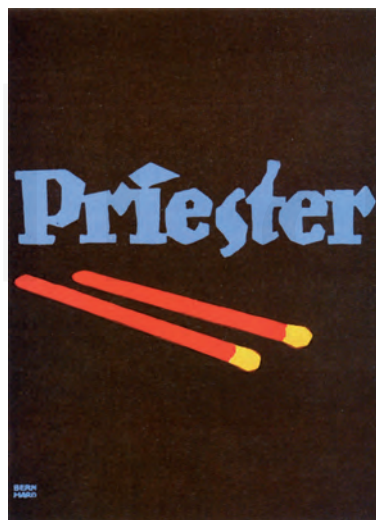
La reacción del jurado es, previsiblemente, negativa. Sólo uno de sus miembros lo recibe con entusiasmo —el que, también, previsiblemente, como en historietas semejantes, llega tarde, a última hora, y decide la suerte: Ernst Growald, de la imprenta litográfica Hollerbaum und Schmidt, recoge el poster de la papelería en que había sido lanzado, lo pega en la pared, exclama “Éste es el primer premio para mí. ¡He aquí un genio!”, convence al resto del jurado y lanza la carrera de Bernhard.

Mirando atrás, se puede trazar con facilidad la línea Toulouse-Lautrec — Beggarstaff Brothers — Bernhard. El proceso de simplificación y la reducción formal del componente naturalista se resuelven en Bernhard en eso tan simple: nombre del producto, imagen sintética del producto, colores planos. “No hay más”.

La imprenta litográfica Hollerbaum und Schmidt, de Berlín, entra (de nuevo) en escena. Husmeando que, con Bernhard y otros cartelistas influenciados por él, se podía cocer una importante escuela alemana de “arte del cartel”, propone un contrato en exclusiva a Bernhard y a otros cinco grafistas —entre ellos, Hans Rudi Erdt, Julius Gipkens y Julius Klinger—: cualquier cliente que quiera contratar los servicios de estos cartelistas, deberá trabajar con la imprenta Hollerbaum und Schmidt.

Este grupo de grafistas desarrollará la propuesta gráfica que algunos han denominado *Plakatstil* (“estilo de cartel”, denominación más bien curiosa, aunque acorde con la simplicidad de los productos, y también justificada por la relación con la publicación *Das Plakat*, 1910-1935, de Hans Josef Sachs) y otros “Objetividad informativa”, relacionándolo con más o menos cercanía a la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad, o Nuevo Realismo), que sin embargo acostumbra a emplazarse en el período de entreguerras.

En cualquier caso, la objetividad del *Plakatstil*, y especialmente la de Bernhard, se justifica por la presencia casi exclusiva del *objeto*: aquí lo necesario es lo suficiente.



Ludwig Hohlwein (1874-1949), de Munich, es el otro cartelista importante del momento. En los años previos a la gran guerra, los carteles de Holwein respiran la influencia de los Beggarstaffs, con las imágenes reducidas a formas planas —aunque, a diferencia de ellos, y de Bernhard, recurre a la textura y a motivos decorativos (tal vez por causa de sus clientes, mayormente del ramo de la indumentaria).

En los carteles bélicos, Holwein empieza a combinar las formas simples y contundentes con una imaginaria más naturalista. Después de la guerra, parece que Holwein tuvo muchos encargos, con su estilo más fluido y pictórico, en que frecuentemente se disponían las figuras contra un fondo blanco y rodeadas de rotulación colorista.



Uno de los pasos más difíciles de creer en la historieta del cartel de Bernhard para Priester es que “rotuló a toda prisa” el nombre. Esto sólo puede sostenerse admitiendo una habilidad especial para la rotulación en el joven: sin embargo, en el trazo irregular de las letras cabe ver, más que el nerviosismo de última hora, algo de la herencia de la crudeza expresionista. Y, al mismo tiempo, la voluntad de superarla. Más o menos como Behrens con respecto al *Jugendstil*, el cartel de Bernhard ilustra un punto de inflexión que insinúa un nuevo modo de hacer. Este modo de hacer pasará sobre todo por la depuración tipográfica: manteniendo el aspecto fuerte y rudo de los carteles, introducirá una cierta elegancia y toque distintivo en el conjunto de las familias gráficas y ornamentos que le darán mayor coherencia que a la propuesta de, por ejemplo, Behrens.

Buena parte de estudiosos ensalzan la sencillez gráfica de Bernhard, como la conclusión lógica de la corriente en el cartel durante el cambio de siglo y hasta como anticipo del Constructivismo. Se pueden tomar dos ejemplos conocidos de imagen corporativa. La marca para los cigarrillos Manoli (1911), una especie de mM ondulada inscrita en un simple círculo, verdaderamente grueso, en otra tinta. La de los micrómetros Hommel (1912) muestra una figurilla humana hecha con dibujos simplificados de instrumentos de medición propios de la compañía.

Alguien puede tomar esta última propuesta como una muestra de ingeniosidad. Otros la tomarán como un ejercicio pictográfico torpe. Nadie se equivoca del todo, y, en cualquier caso, sí puede establecerse una cierta relación (que no influencia) con algunos de aquellos monigotes contruidos de los constructivistas —aunque no merece discutir, por lo sabido, que lo antropomórfico a partir de lo objetual no es un invento de vanguardia rusa, y que a ello han jugado tanto Rodchenko como Tory o Peret a lo largo de los siglos. Más allá de esto, aquí cabría saber por qué el hombrecito mesurado de Bernhard parece torpe: Bernhard es hombre de objetos, no de personas...

Parece que Bernhard también se interesó por el interiorismo, aprendió carpintería, diseñó mobiliario para luego entrar en la arquitectura. En 1923 se instaló en New York, trabajando principalmente como interiorista, sin encargos para carteles hasta cinco años después “a causa de su trabajo demasiado moderno para los americanos”: en este año funda el estudio Contemporara, con Rockwell Kent, Paul Poiret, Bruno Paul y Erich Mendelssohn (para combinaciones curiosas, ésta). A partir de 1928, trabajó en nuevos alfabetos tipográficos para ATF.

versión apuntes

La guerra de los carteles

Durante la Primera Guerra Mundial, el cartel alcanza su punto álgido como medio de comunicación: el cartel constituye en aquel momento el mayor y mejor vehículo de propaganda y persuasión. Parece que todo gobierno se daba cuenta de ello, y así empiezan a proliferar carteles para reclutar soldados, para subir la moral, para recaudar fondos con que financiar las operaciones bélicas e impedir la bancarrota... y, cómo no, para desacreditar al enemigo.

La aproximación de ambos bandos es distinta. Por un lado, Alemania y Austria-Hungría recoge fundamentalmente la tradición de la Sezession vienesa y de Bernhard: integración de texto e imagen, simplificación de las imágenes en formas potentes.

Las campañas de recogida de fondos. La 8ª de Klinger (1917): el dragón enemigo herido por las ocho flechas; algo simbólico. La 7ª de Bernhard (1915): "curiosamente muy gótica", como una parte significativa de su producción durante el conflicto, con ese puño y brazo armados casi folklóricamente —"Este es el camino hacia la paz —¡el enemigo lo quiere así! ¡Contribuye a los fondos de guerra!



Por otro lado, la propaganda gráfica de los aliados era más "ilustrativa", eso es, más literal, menos simbólica.

El conocido cartel de Alfred Leete (1915) era una versión de la cubierta del 5 de septiembre de 1914 de la revista *London Opinion*, que mostraba al popular Lord Horatio Kitchener, Secretario de Guerra, apuntando al espectador con el dedo bajo el titular "Tu país te necesita". Y, en los USA, la creación de la Pictorial Publicity, con el ilustrador Charles Dana Gibson como director artístico: ilustradores de revistas se vuelven cartelistas, sin cobrar, y gradualmente adoptan un estilo de propaganda más persuasivo, menos narrativo: así, el tío Sam de James Montgomery Flagg, nueva versión del de Leete. Y los carteles ilustrados de Leyendecker...

¿Qué más directo que este señalar con el dedo? Aquí, lo "mal educado" del gesto particular se vuelve propiamente reclamo, llamada, demanda lícita en favor, y deber, del bien común. La confrontación visual intensifica la expresión autoritaria, que debería agudizar el sentimiento de culpa en el ciudadano requerido como soldado. La idea de urgencia no necesita, aquí, de recursos como los signos de interrogación o de exclamación, por otro lado frecuentes en buena parte de esos carteles.



Entre esta página y la siguiente, dos posibles puentes literarios: el alistamiento voluntario del joven Bardamu en las páginas iniciales de *Viaje al fondo de la noche*, de Céline, con la debida dosis de exclamaciones febriles y entrecortadas, se contrarrestará posteriormente con la acritud del carácter ante la realidad de la guerra; y, también de Céline, los pasajes en *Muerte a crédito* con el "maestro Courtial", ese personaje con visión peculiar de la Armonía, o con Des Pereires y sus automóviles y casas prefabricadas, acordes con el nuevo ritmo de vida...

Normalización, racionalización, estandarización...

“La evolución del sistema americano demostró que para que un producto pudiera fabricarse en serie debía ser normalizado, es decir, diseñarse conforme a unas dimensiones precisas e invariables. Al crecer el volumen de la producción industrial y la amplitud de la organización comercial en el siglo veinte, el concepto de normalización se fue generalizando, adoptando nuevos sentidos e importancia.

En las primeras etapas de la industrialización, cada empresa que fabricaba artículos y máquinas establecía sus propias especificaciones para la producción de piezas y juntas, cosa que tuvo por resultado una multitud de dimensiones y conexiones, y que obligaba a los usuarios a disponer de un enorme surtido de piezas de recambio para cubrir todos los diferentes formatos. Un precursor en el intento de poner cierto orden en este caos fue sir Joseph Whitworth, cuyo sistema para la normalización de medidas de rosca para tuercas, pernos y tornillos fue universalmente adoptado en toda Gran Bretaña y en sus territorios con resultados positivos. En los Estados Unidos se adoptó en los años setenta del siglo XIX un sistema diferente, ideado por William Sellers; la justificación era que el sistema de Whitworth exigía un grado considerable de especialización en su proceso de manufactura para lograr la precisión necesaria, mientras que el sistema de Sellers permitía una fabricación en serie, precisa y a bajo coste, utilizando mano de obra no cualificada y maquinaria automática.

La adopción de estos sistemas de normas técnicas era esencial para que resultara eficaz a escala nacional el principio más importante de la producción a gran escala, es decir, la intercambiabilidad. La importancia de este factor habría de descubrirla el gobierno de Prusia durante la guerra con Francia, en 1870-71.”

[Heskett, p 69 y ss.]

La red de ferrocarriles, debida a varias empresas estatales y privadas: cada cual con sus propios “tipos” —se demuestra la “incompatibilidad” de los distintos sistemas, a través del difícil mantenimiento y reparación, en tiempos de guerra: la cúpula militar presiona hasta conseguir la nacionalización de la red. A partir de aquí, se define un conjunto de “normas prusianas” que regirán toda la producción relativa al ferrocarril, desde los tornillos hasta las locomotoras (la primera, en 1877) —consiguiendo así aumento en la productividad, ahorro en los gastos de producción, posibilidad de nuevos modelos a partir del intercambio de piezas, y cierta unidad formal.

[Aquí vendrían los ejemplos de AEG, Siemens y demás.]

De acuerdo con esto, se podría decir que, a principios del siglo veinte, el “sistema americano de producción” y la producción en tiempos de guerra coinciden en la necesidad de normalización (métrica). Está claro que los dos tipos de producción remiten a distintas nociones de “urgencia”, pero en cualquier caso parece que se asiste a una demanda justificada de “racionalización”: de aquí que, en estos años, se creen en distintos países organismos para la creación de normas y estándares para los productos industriales.

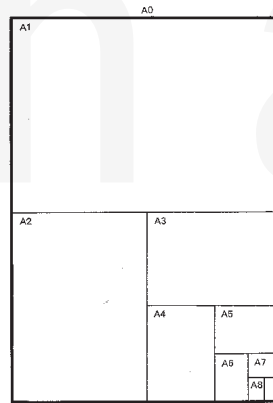
1902: British Engineering Standards Association, posteriormente British Standards Institute

1916-17: Normenausschuss der Deutschen Industrie, luego (1926) Deutscher Normenausschuss

1918: American Standards Association

Dichos organismos eran respaldados en distinta medida por los respectivos gobiernos, así como la aplicación de las normas era más o menos voluntaria: junto con la intención de definir normas mediante acuerdos con todas las partes interesadas, se sobreentiende que los intereses de las partes pueden variar en los casos concretos —así, la obligación por decreto en la Unión Soviética a partir de 1930.

Una consecuencia lógica para los nuevos tiempos: ISO (1947).



Un ejemplo superficial: los formatos DIN

Al lado de la publicación de normas y estándares para la industria pesada, la Deutscher Normenausschuss pronto se preocuparía por la administración comercial, en cierto sentido bastante más ligera: formatos de papel (1922), correspondencia comercial (1924), sobres (1924), periódicos (1924), formatos de libro (1926).

En el entorno gráfico, el estándar clave fue el de los formatos de papel.

Se toman generalmente tres antecedentes: la ley francesa de 1798 para la regulación de medidas de papeles timbrados o sellos, Lichtenberg, y Ostwald.

La *Loire sur le timbre de 13 Brumaire an 7* (3 de noviembre de 1798) especificaba que las medidas debían derivar de una hoja de 0,25 m², con sus lados en proporción 1:√2 (1:1,41).

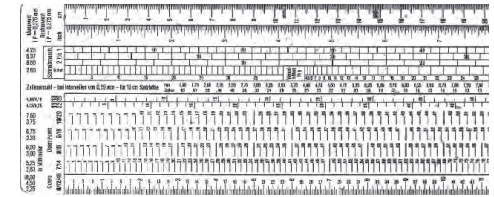
El científico y escritor Georg Christoph Lichtenberg había publicado en Göttingen, en 1796, una propuesta semejante para los formatos de libro, partiendo de la proporción 1:√2, aunque sin especificar valores absolutos.

El científico y teórico del color Wilhelm Ostwald había publicado en 1911 una propuesta de “Weltformat” (o sea, un formato *mundial, universal*). La unidad de partida era un rectángulo de 1 x 1,41 cm (1:√2) —los tamaños siguientes se generaban por duplicación sucesiva: el formato de hoja común (papel de carta) era de 320 x 226 mm, que, al parecer de Tschichold, suponía un “inconveniente” respecto del 297 x 210 mm del DIN A4...

[320 x 226 mm es parecido al folio, 320 x 220 mm, que supone una cierta continuidad con la tradición papelería...]

Como cualquier propuesta semejante, pudo suscitar cierta controversia. Después de la guerra, la Deutscher Normenausschuss publicó su estándar (DIN 476), en que adoptaba la proporción 1:√2, pero cuya unidad inicial era un rectángulo de 1 m² de superficie (1189 x 841 mm) y los tamaños siguientes se generaban por mitades. El estándar de 1923 (DIN 198) determinaba los formatos de acuerdo con sus “usos”: desde los carteles (A0) hasta los sellos (A13).

Luego vendrían las otras series (B y C).



Aún a riesgo de parecer pesado, cabe recordar que el esquema dibujado al principio (la “falta y deseo de intercambiabilidad”) ya se dio en el entorno tipográfico en la segunda mitad del siglo XVIII. Y que entonces, como aquí, se mezclaban inquietudes filantrópicas (la “unidad del mundo”, por ejemplo) e intereses comerciales (ampliación de mercados y monopolio). En la Europa continental, el resultado más conspicuo se saldó con la implantación, gradual y lenta, del sistema tipométrico Didot —que, a partir del siglo XIX, debería merecer la curiosa denominación de “ilegal” puesto que no era acorde con el sistema métrico decimal, oficializado en Francia en 1801, y luego “universalizado” irregularmente...

A resaltar que el rectángulo 1:√2 es *dinámico*, es decir, que sus lados no son conmensurables de acuerdo con una medida común o módulo divisor exacto, pero sí sus cuadrados.

Este hecho, más allá de lo aparentemente paradójico de construir una norma en términos dinámicos, debería poder establecer algún tipo de relación con el interés por las estructuras modulares en *De Stijl*; puede, asimismo, hacer recordar la propuesta “ideada” (pero más bien amalgamada) años más tarde del *Modulor* por Le Corbusier: algo así como un sistema racional de hermanamiento métrico con el hombre.

