



UNIVERSIDAD DE

LONDRES

Historia del Diseño Gráfico

Bloque Básico

**Compilador:
L. D. G. Margarita E. Saloma Ramírez**

Licenciatura en Diseño Gráfico

CONOCERSE ACEPTARSE AMARSE CUIDARSE SUPERARSE TRANSMITIR TRANSFORMAR

Índice

Índice	1
Introducción	3
Objetivo general	4
Tema 1. Las publicaciones periódicas	5
Objetivo de aprendizaje	5
Introducción	5
1.1 El siglo XV	6
1.2 La gaceta	7
1.3 La proclamación del principio de libertad de expresión	8
1.4 El “advertisement” y las primeras publicaciones impresas	8
1.5 Benjamín Franklin: El anuncio destaca en la página	10
1.6 Koenig y la prensa de vapor	11
1.7 Los principios de la prensa masiva	12
1.8 La prensa rotativa	13
1.9 La litografía	18
1.9.1 Un sistema innovador	18
1.9.2 El cartel	22
Conclusión	25
Bibliografía	26
Vínculos	26
Tema 2. El nacimiento de la fotografía	27
Objetivo de aprendizaje	27
Introducción	27
2.1 El daguerrotipo	28
2.2 Del artista al fotógrafo	29
2.2.1 La cámara fotográfica	30
2.2.2 El soporte y la emulsión	32
2.2.3 La velocidad de la captura de la imagen y la crono fotografía	34
Conclusión	37
Bibliografía	38
Vínculos	38
Tema 3. La escuela de la Bauhaus	39
Objetivo de aprendizaje	39
Introducción	39
3.1 Primera etapa	40
3.2 Segunda etapa	40

3.3 Tercera etapa	42
Conclusión	43
Bibliografía	47
Vínculos	47
Tema 4. Orígenes del diseño gráfico	48
Objetivo de aprendizaje	48
Introducción	48
4.1 Art Nouveau	50
4.2 Cubismo	51
4.3 Futurismo	53
4.4 Dadaísmo	57
4.5 Surrealismo	59
4.6 Constructivismo	62
4.7 Art Decó	64
4.8 De Stijl	69
4.9 Expresionismo abstracto	73
Conclusión	77
Bibliografía	78
Vínculos	78

Introducción

La actividad del Diseño Gráfico, como tantas otras muchas surgió cuando el hombre tuvo necesidad de comunicarse y de expresar sus necesidades primarias de supervivencia, se puede decir que el Diseño Gráfico apareció con el desarrollo mismo de la civilización.

Los expertos discrepan sobre las raíces del diseño gráfico. Algunos identifican las pinturas rupestres como ejemplos ancestrales de los signos gráficos; otros reconocen sus formas embrionarias en Egipto, Grecia, México y Roma. Varios autores consideran que el diseño gráfico surge al mismo tiempo que la imprenta. Una corriente apunta a las vanguardias artísticas del inicio de este siglo. Otros, todavía, emplazan al pensamiento contemporáneo, con respecto al diseño gráfico, después de la segunda guerra mundial, como un fenómeno adjunto al fuerte desarrollo industrial y de los medios de comunicación.

Es posible admitir que, en un sentido más amplio, la comunicación visual tiene una historia muy larga. Cuando el hombre primitivo buscaba alimento y encontraba una huella de animal impresa en el lodo, en realidad estaba recibiendo un mensaje a través de un signo gráfico.

Sin embargo, a pesar del largo recorrido hacia la actualidad de la comunicación visual, es posible abalizar que el diseño como actividad moderna se constituirá como una demanda de la revolución industrial.

Objetivo general

Al término del curso el estudiante describirá los factores históricos, económicos geográficos e ideológicos que determinaron las características formales y simbólicas que llevaron al origen del diseño gráfico; así mismo, reconocerá las corrientes artísticas y estilos que influyeron en el diseño gráfico y ubicará sus particularidades.

Tema 1. Las publicaciones periódicas

Subtemas

- 1.1 El siglo XV
- 1.2 La gaceta
- 1.3 La proclamación del principio de libertad de expresión
- 1.4 El “advertisement” y las primeras publicaciones impresas
- 1.5 Benjamín Franklin; el anuncio destaca en la página
- 1.6 Koenig y la prensa de vapor
- 1.7 Los principios de la prensa masiva
- 1.8 La prensa rotativa
- 1.9 La litografía
 - 1.9.1 Un sistema innovador
 - 1.9.2 El cartel

Objetivo de Aprendizaje

Al término del tema el estudiante obtendrá los conocimientos necesarios acerca del origen del diseño gráfico, que le servirán para el entendimiento de los procesos actuales de diseño y materias relacionadas a él.

Introducción

Tomando como punto de partida a los últimos sesenta años del siglo XV que enmarcaron el nacimiento y desarrollo de la tipografía, las secuelas de las iniciativas y experimentaciones gráficas surgen en el siglo XVI con la energía creadora con que se dieron origen a innovadores diseños de tipos, normas de composición, ilustraciones y encuadernaciones, conjuntamente con representantes de gran prestigio.

En lo que refiere a la historia del diseño gráfico, cabe destacar la influencia que tuvieron hechos como la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, para el desarrollo del comercio y de la actividad publicitaria.

Además, es importante tomar en cuenta que muchos aspectos políticos, sociales y religiosos de cada época, han influido en la evolución o retroceso en lo que concierne a los trabajos impresos, desde la creación de los tipos de letras, el trabajo tipográfico, hasta la aparición de los libros, periódicos, enciclopedias y carteles.

1.1 El siglo XV

La palabra *renaissance* significa “renovación” o resurrección. Originalmente este término se empleó para indicar el periodo que comienza en Italia entre los siglos XIV y XV, cuando resurge la literatura clásica de la antigua Grecia y Roma y se lee nuevamente. Sin embargo, frecuentemente la palabra se usa para abarcar el periodo que marca la transición del mundo medieval al mundo moderno. En la historia del diseño gráfico, el renacimiento de la literatura clásica y el trabajo de los humanistas italianos, están estrechamente ligados con el enfoque innovador del diseño del libro.

El diseño de tipos, los bocetos de páginas, ornamentos, las ilustraciones y aun el diseño total del libro fueron preconcebidos por los impresores y los eruditos italianos. El florecimiento del nuevo enfoque del diseño del libro, independiente del libro alemán ilustrado, se inició en Venecia y continuó allí durante las últimas décadas del siglo XIV.

En Florencia, los ricos Médicis desdeñaron la imprenta por ser inferior a los libros manuscritos, sin embargo, en Venecia (centro de comercio y la puerta de Europa al comercio con las naciones mediterráneas, India y Oriente) se inició el camino del diseño tipográfico del libro italiano. A Johannes de Spira, orfebre de Maguncia, se le otorgó el monopolio de imprenta durante cinco años. En Venecia publicó su primer libro, *Epistolae ad familiares* de Cicerón, en 1469. Su tipo romano innovador y elegante descartó algunas de las cualidades encontradas en las fuentes de Sweyheym y Pannartz, que él reclamó como un invento original.

En sociedad con su hermano Vindelinus, publicó en 1470, *De Civitate Dei*, el primer libro tipográfico con los números de las páginas impresos. A la muerte de Johannes, Vindelinus heredó la imprenta más no el derecho exclusivo de imprimir en Venecia.

Nicolás Jonson, proveniente de Francia, quien había sido maestro de la Casa real de Moneda de Tours, era un diestro grabador de troqueles usados para acuñar moneda. Estableció la segunda imprenta de Venecia, inmediatamente después de la muerte de Spira. La fama de Jonson como uno de los diseñadores tipográficos más importantes de la historia y como magnífico grabador de moldes, reside en los tipos usados en *De Praeparatione Evangelica* de Eusebio, que representa el pleno florecimiento del diseño tipográfico romano.

1.2 La gaceta

Con el florecimiento de las ciudades en el s. XVI, las noticias de los descubrimientos y los viajes se amplía la visión del mundo que se tenía hasta ese momento y se produce una demanda de información desconocida hasta entonces que sólo podía cubrir el nuevo sistema de impresión rápida inventado por Gutenberg en 1450: la imprenta. En los años siguientes, el nuevo sistema se extendió rápidamente por toda Europa porque permitía reproducir de forma sencilla los libros que antes eran manuscritos (entre 1450 y 1500 se imprimieron más de 6.000 obras diferentes), así es que del noticierismo manuscrito de los orígenes, se pasó paulatinamente al noticierismo impreso.

Al principio, se hacen publicaciones ocasionales (fueron muy famosas las "hojas volanderas" alemanas conocidas como *Newe Zeitung*) de cuatro a ocho páginas plegadas, sin cabecera ni anuncios, que se ocupaban cada vez de un único tema. Los más comunes eran las guerras contra los turcos, los viajes, los descubrimientos, la rebelión de Lutero, la división religiosa en Europa, etc. Se vendían en las imprentas, en las librerías o en puestos ambulantes. A lo largo de todo el siglo XVI los "ocasionales" van dando lugar a impresos periódicos que comienzan a ser regulares en el s. XVII que es cuando se considera el comienzo de la historia del periodismo en su sentido estricto, aunque ya se encuentran publicaciones periódicas antes: a parte de los almanaques o los *Price currents* ingleses que ofrecían información comercial, estaban los anuales y semestrales que resumían las principales noticias del año como los *Messrelationen* que se vendían en la feria de Frankfurt.

Las hojas informativas tenían gran aceptación por parte del público, lo que las convertía en un medio influyente y, por esta razón, los gobernantes comenzaron a prohibir su distribución y a crear publicaciones oficiales para evitar las críticas a sus gobiernos. Así, llegó el nacimiento y la estabilización de las primeras gacetas semanales en el s. XVII. Las pioneras se encuentran en Alemania y los Países Bajos. En 1609 en Estrasburgo salía un semanal con el nombre genérico de *Relation* y en Wolfenbütel (Alemania) otro con el de *Aviso Relation oder Zeitung*. Pero la más importante fue la *Gazette*, fundada en París en 1631 por Théophraste Renaudot, considerado el primer periodista de la historia.

La *Gazette* era un semanal, de pequeño formato y con cuatro páginas de noticias breves y sin opinión, próxima al poder y que se vendía principalmente mediante suscripción. París también es cuna de los primeros periódicos literarios y científicos, como *Le Journal des Savants* (1665), y de la prensa de sociedad (*Mercure Galant*, 1672). Hasta el s. XVIII no se publicó el primer diario francés, se le llamó *Le Journal de París* (1777) y salió sólo con cuatro páginas.

En Italia, la imprenta tuvo una implantación algo más tardía. Las primeras gacetas semanales italianas surgen en Florencia y Génova, sobre los años 1636 y 1639, aunque aún persisten La Gazzetta di Mantova (1664) y Gazzetta di Parma (1734) como diarios de información general.

En España, la primera publicación semanal fue la Gaceta de Madrid, también de carácter oficial. Tuvo su origen en el ocasional Gazeta Nueva que apareció en Madrid en 1661 como "Relación o gaceta de algunos particulares así políticos como militares" y que recogía los avisos y noticias relativas a su título. Pronto se convirtió en un órgano de información de carácter oficioso y en 1697 cambió su nombre por el de Gaceta de Madrid.

1.3 La proclamación del principio de libertad de expresión

A lo largo del XVII se imponen grandes restricciones a la prensa mediante concesión de licencias y otras limitaciones relacionadas con la censura civil y religiosa, aunque eso no impide que a principios del XVIII la prensa semanal sea ya un fenómeno generalizado en toda Europa. En estas gacetas aparecen formas rudimentarias de publicidad comercial y son el embrión de publicaciones de carácter literario, satírico y científico muy importantes en los siglos siguientes.

Con pequeños matices, el nacimiento de las primeras publicaciones periódicas semanales fue muy similar en toda Europa, salvo en el caso de Gran Bretaña, que merece un especial tratamiento por ser pionera en establecer las primeras normas de regulación y censura, con el famoso decreto de la "Star Chamber" de 1637, y el primer régimen de libertad de prensa tras la revolución de 1688. Se abolió la censura previa y, en 1702 en un clima de gran libertad aunque con restricciones para la crítica al gobierno, se fundó el primer diario del Reino Unido, el Daily Courant.

1.4 El "advertisement" y las primeras publicaciones impresas

La Ilustración inglesa influyó en Francia y estableció los cimientos de la Revolución francesa de 1789, de tintes burgueses y favoreció el nacimiento de la Prensa como una nueva fuerza en toda la Europa continental.

En 1777 nació el primer diario francés, Le Journal de París que tenía sólo cuatro páginas. En la capital de la prensa italiana, Milán, apareció el primer periódico literario Il Café. En 1785, John Walter fundó el decano de la prensa inglesa, el Times. Se produjo tal auge de los periódicos, que se crean las primeras formas de verdadero periodismo político, sobre todo en Francia e Italia, donde aparecen los Monitori.

La clase política ya es consciente del enorme potencial de los medios impresos y su influencia en la opinión pública. Por esta razón, Napoleón mantuvo un gran interés por el control de la prensa. Tras la caída de Napoleón, en Gran Bretaña y Francia, se impuso el liberalismo burgués, mientras en el resto de Europa mandaba la censura y una extrema vigilancia de los periódicos, lo que provoca que la libertad de prensa se convierta en la bandera de todos los sectores progresistas.

En 1836 Emile Girardin editó La Presse, antecedente de la prensa industrial y denominada "prensa barata", que competirá con Le Siècle. Doce años más tarde, en Italia, surgió La Gazzetta del Popolo, en competencia con La Gazzetta Piemontesa, que posteriormente se convierte en la actual La Stampa.

En el siglo XIX una serie de factores influirán en el desarrollo de la prensa:

- a) La aceptación progresiva del constitucionalismo
- b) La Revolución Industrial, que provoca el fenómeno de la urbanización, lo que implica la aparición de la prensa obrera
- c) El desarrollo de la enseñanza: la progresiva alfabetización hace que se demanden más noticias y más actuales.

De 1870 a 1914 es la "Edad de Oro" de la prensa europea. La libertad de prensa facilita la aparición de centenares de cabeceras que se clasifican como prensa de élite: Le Journal des Débats, Le Figaro, el influyente Le Temps o el Frankfurter Zeitung Allgemeine; prensa especializada: Il Sole, primer diario económico y comercial de Italia; prensa política: L'Humanité; y prensa de masas: Le Petit Journal, Le Petit Parisien, Le Matin y Le Journal, con tiradas millonarias en Francia y en Italia Il Secolo, primer periódico moderno, el Corriere della Sera o Il Messaggero.

La prensa europea durante las dos guerras mundiales se limitó a defender sus respectivos intereses, tanto de los aliados como de los germanófilos, lo que convirtió a los periódicos en referentes estratégicos y propagandísticos.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial se inicia un proceso de consolidación y se crean grandes grupos de prensa en la Europa Occidental. Surgen nuevos periódicos y revistas, como Le Monde, Le Nouvel Observateur y Liberation, L'Express y Le Point en Francia; Bild Zeitung, Die Zeit, Der Spiegel y Stern, en Alemania; e Il Manifesto y La Repubblica, en Italia.

1.5 Benjamín Franklin: El anuncio destaca en la página

Benjamín Franklin nació en Boston el 17 de Enero de 1706. El quedó a cargo de su hermano mayor James que era impresor y lo ayudaba a hacer panfletos que mas tarde salía a vender a la calle cuando Benjamín apenas tenía 12 años.

Cuando Benjamín tenía 15 años su hermano comenzó The New England Courant, el primer periódico en Boston. Los dos periódicos que ya existían en Boston, reimprimían noticias de otras ciudades, sin embargo el nuevo periódico contenía artículos, opiniones escritas por amigos de James, publicidad, noticias y horarios de transportes marinos.

Benjamín también quería escribir en el periódico, pero sabía que su hermano nunca se lo permitiría ya que era un principiante. Pero no se dio por vencido y comenzó a escribir cartas firmadas con un nombre ficticio "Silence Dogood" que enviaba por debajo de la puerta del periódico y que comenzaron a tener credibilidad entre los lectores. Después de 16 cartas el misterioso escritor confesó, pero mientras los amigos de su hermano lo consideraban precoz y gracioso, James se enceló de toda la atención que se le había dado.



Con el tiempo el periódico obtuvo mayor credibilidad que los Mathers (Predicadores Puritanos). En esos tiempos la viruela era una enfermedad mortal y los predicadores aseguraban que si se inyectaban el virus, éste salvaría las vidas de los infectados. Todos los bostonianos estaban de acuerdo con los Franklin en que esta solución solo empeoraría a los enfermos, pero en lo que no estuvieron de acuerdo fue en los comentarios que James hacía en el periódico sobre el clérigo. Por estos comentarios James fue enviado a la cárcel y dejó a su hermano Benjamín a cargo del periódico. Cuando James fue liberado, nunca le agradeció a su hermano que hubiera seguido con el negocio; hasta que en 1723 después de

trabajar 5 años en el periódico, Benjamín Franklin huyó del yugo de su hermano mayor.

En 1729 Benjamín Franklin compró un periódico: “El Pennsylvania Gazette”. Franklin no solo lo imprimía sino también contribuía con algunos ensayos firmados bajo nombres ficticios. Muy pronto el “Pennsylvania Gazette” se convirtió en el periódico más exitoso entre las colonias. Este periódico entre otros, fue el primero en imprimir una caricatura política hecha por el mismo Benjamín Franklin. Entre 1720 y 1730 organizó a “Junto” una agrupación de jóvenes trabajadores que escribían también en el periódico sobre Moralidad, Política y Filosofía Natural.

1.6 Koenig y la prensa de vapor

Friedrich Koenig es un impresor alemán que llegó a Londres alrededor de 1804 e hizo cambios muy decisivos para transformar la imprenta. Presentó sus planos para una máquina de imprimir operada a vapor, a los impresores más importantes de Londres. Finalmente, después de recibir ayuda económica por parte de Thomas Bensley en 1807, Koenig obtuvo la patente para su prensa en marzo de 1810. En abril de 1811 fabricó su primera producción de prueba; 3000 hojas del Annual Register. Esta prensa imprimía 400 hojas por hora, en comparación con la producción de 250 hojas por hora de la prensa manual de Stanhope. La primera prensa mecánica conectada a una máquina de vapor, se diseñó en forma muy parecida a la prensa manual. Otras innovaciones incluyeron un método de entintado de los caracteres por medio de rodillos, en lugar de utilizar las balas de entintar manualmente. El movimiento horizontal de la forma de los tipos en la cama de la máquina y el movimiento del tímpano y la frasqueta era automático.

Esta prensa fue un preludio al perfeccionamiento de la prensa mecánica a vapor con cilindro de tope realizado por Koenig que permitía una operación mucho más rápida. En este diseño la forma tipográfica se encontraba sobre una cama plana que se movía hacia delante u hacia atrás, debajo de un cilindro. Durante la fase de la impresión, el cilindro giraba encima del tipo, transportando la hoja que iba a imprimirse. Esta se detenía, mientras la forma tipográfica se movía por debajo del cilindro para ser entintada por los rodillos. Mientras el cilindro se detenía, el prensista ponía nueva hoja de papel sobre el cilindro.

1.7 Los principios de la prensa masiva

El primer diario estadounidense nace en Filadelfia, el Pennsylvania Evening Post en 1783. A principios del XIX había unos veinte periódicos diarios, cifra que fue en aumento según se propagaba la Revolución Industrial. En 1833, Benjamin Henry Day editó la primera edición del New York Sun, pionero de la prensa barata que dominó el mercado periodístico de este país hasta finales del XIX y que dio paso al periódico moderno destinado a una audiencia masiva, con unos contenidos de "interés humano", abiertamente sensacionalista y cuyo precio era un centavo.

Tuvo un gran éxito por lo que tenía mucha publicidad que ocupaba gran parte del periódico. Pronto aparecieron imitadores: el New York Tribune en 1841, de Horace Greeley, republicano y antiesclavista, considerado un gran vivero del periodismo norteamericano, y el sudista New York Herald (fundado por Gordon Bennett en 1835), que alcanzaron decenas de miles de ejemplares. El tercer gran periódico que nace en esta época es The New York Times, en 1851, de Henry Raymond. Las razones por las que surge este tipo de prensa de masas son: los adelantos tecnológicos, un papel más barato, el desarrollo de unas rotativas más rápidas, un fuerte porcentaje de publicidad y la creación de la Agencia AP (Associated Press), en 1848, mediante la unión de seis periódicos de Nueva York, para compartir los costes de la transmisión telegráfica de noticias desde Washington y Boston hasta Nueva York.

En plena "edad de oro" del periodismo, que abarcó desde la segunda mitad del XIX hasta la Primera Guerra Mundial, Joseph Pulitzer lanza el New York World en 1883, y renace el periodismo de masas, sensacionalista, bautizado como el "New Journalism". Pero será William Randolph Hearst, con el San Francisco Examiner y el New York Morning Journal, quien competirá con Pulitzer, convirtiéndose en el máximo representante del sensacionalismo periodístico y a quien se le responsabiliza del "Yellow Journalism" o prensa amarilla, que tiene su cúspide con la guerra hispano-norteamericana participando de forma activa en una contienda a la que se llamó la "guerra de Hearst". Cuando se inicia la Primera Guerra Mundial, Hearst y su cadena de periódicos no toman una postura claramente aliada, frente a los New York Herald o el mismo The New York Times, que se sitúan a favor de la intervención contra Alemania.

Tras la guerra aparece la tercera generación de la prensa de masas, conocida como el "Jazz Journalism". Entre 1919 y 1926 surgen el Daily News, el Daily Mirror (de Hearst) y el Daily Graphic, con un formato tabloide y con un papel primordial para las ilustraciones fotográficas, que en muchos casos ocupan toda la primera plana. Los años sesenta son de bonanza económica y de creatividad cultural lo que genera un gran activismo periodístico. Destaca el periodismo de investigación cuyo mejor trabajo periodístico fue el escándalo político conocido como Watergate, que provocó la dimisión del presidente Richard Nixon en 1974.

Respecto a las publicaciones no diarias, en 1922 el Readers Digest comenzó a

publicar versiones concentradas de artículos y otros textos procedentes de otras revistas. Esta idea del matrimonio Wallace tiene en la actualidad tiradas súper millonarias. Un año más tarde, Henry Luce ponía en circulación el primer número de la revista Time, convencido de la necesidad de profundizar en las informaciones y de una prensa semanal de mayor calidad. Luce también lanzó otro semanario de información económica Fortune con enorme éxito. Newsweek, principal competencia de Time, se fundó en 1933.

El periódico con mayor tirada diaria, cerca de 2 millones de ejemplares, en la actualidad es el Wall Street Journal, una publicación especializada dirigida a profesionales con noticias de interés general. Los principales periódicos para el gran público son USA Today, que impone un nuevo lenguaje tecno-informativo, con una circulación diaria que ronda el millón y medio de ejemplares, y Daily News, con más de 1,3 millones.

1.8 La prensa rotativa

Los avances en el mundo de la impresión tienen como objetivo aumentar la velocidad, y fue durante el siglo XIX cuando se van a producir las mejoras necesarias para el desarrollo de la prensa. Gracias a Friedrich König, que inventó la prensa accionada por vapor que revolucionó toda la industria de la impresión. Una de las consecuencias fue la prensa de cilindro, que utilizaba un rodillo giratorio para prensar el papel contra una superficie plana. Con la rotativa, unos años más tarde, se iba a permitir la impresión simultánea por ambas caras del papel.

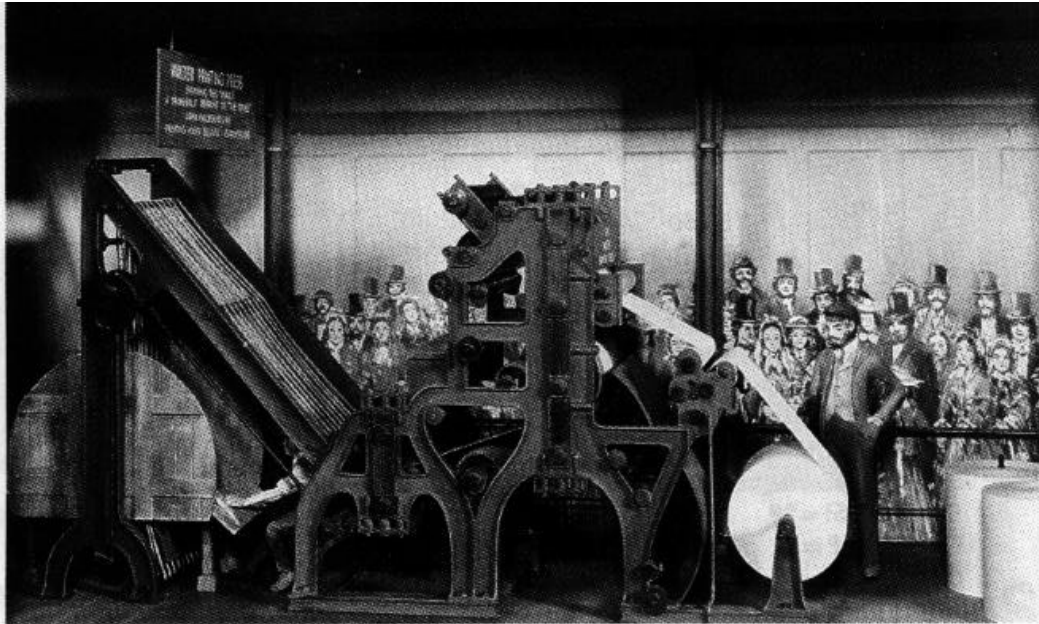
En 1822, después de que el francés Simon Ballanche concibiera la idea de construir una máquina automática para componer textos, el estadounidense William Church logra construir la primera máquina de este tipo, la componedora.

La idea era mecanizar y facilitar al máximo la complicada tarea de componer manualmente los tipos de plomo de la tipografía, uno a uno, formando textos completos, como se hacía desde Gutenberg. De todos modos, el hecho de que la máquina cometiera ciertos errores hizo que no se impusiera de modo universal. Habría que esperar la invención de la linotipia en 1884.

Cuando en 1829 surgen los estereotipos, que permiten fabricar duplicados de planchas de impresión ya compuestas, se incrementaron las ediciones de las publicaciones.

En 1846, el inglés Smart inventa una rotativa para la impresión litográfica, en la que todo el proceso se automatiza excepto para la entrada (alimentación) y salida (retirada) del papel. Surge así la primera imprenta de offset automática.

Aunque en 1845 Richard Hoe (EEUU) ya había obtenido una patente referida a la primera rotativa moderna. La gran demanda en este período de grandes tiradas de los periódicos existentes, llegando a superar incluso la producción de libros, hizo posible el éxito de las rotativas.



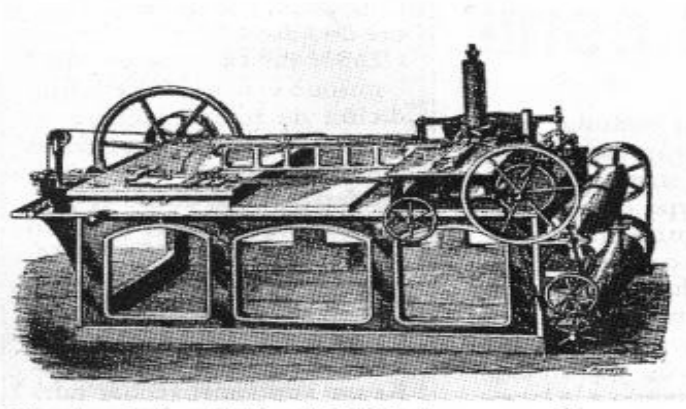
Así, en 1848 el diario londinense The Times pone en funcionamiento por primera vez una rotativa rápida de este tipo. Esta máquina fue perfeccionada por Augustus Applegath y Edward Cooper, ingenieros ingleses, siguiendo el principio de la máquina inventada por Hoe, aunque seguía trabajando únicamente con pliegos sueltos de papel.

Algunos años después, en 1851, el constructor británico T. Nelson logra por fin desarrollar una rotativa para la impresión sobre bobinas continuas de papel y, más tarde, en 1863, el inventor estadounidense William A. Bullock obtendrá la patente de la primera prensa rotativa que se alimentaba por bobinas, para la impresión de libros sobre papel continuo, modelo para las rotativas posteriores, esto es que permitía imprimir los periódicos en rollos en lugar de hojas sueltas.

A partir de este momento se darán algunos problemas, que van a ser corregidos años después. Son, por ejemplo, los cuellos de botella producidos en las fases de cortado y plegado del material impreso, así como la lenta tarea de la composición de los textos a mano.

Será en 1884 cuando Ottmar Mergenthaler logre mecanizar este último proceso con la linotipia.

Siguiendo con la progresión cronológica, hubo algunos intentos como el del inglés Black, que inventó en 1850 una máquina plegadora automática capaz de plegar en octavo hasta dos mil pliegos por hora, al estar equipada con dispositivos de plegado y corte.



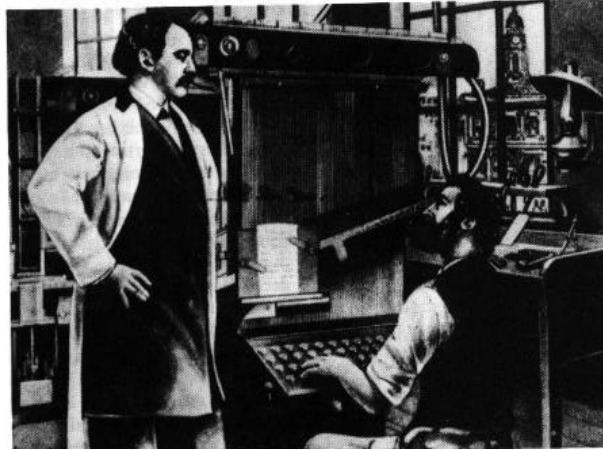
Es importante mencionar también a los técnicos ingleses Johnson y Atkinson, que en 1853 consiguieron construir una máquina completa de fusión de caracteres de imprenta, que era capaz de fabricar hasta 30.000 caracteres diarios. Este dato es especialmente relevante porque desde el instrumento manual ideado por Gutenberg para fundir tipos, apenas había variado esta técnica.

Por su parte, en 1859 el fotógrafo inglés Warren de la Rue desarrolla un nuevo procedimiento que permite elaborar planchas para imprimir libros hechos de cola y glicerina. Esta técnica, denominada hectografía, se convertirá muy pronto en el procedimiento estándar empleado para imprimir normalmente pequeñas tiradas.

Al pasar de los años, en 1871, el impresor Richard March Hoe perfeccionó la prensa de bovina o papel continuo, lo que facilitaba la impresión de 18.000 periódicos a la hora.

En 1881, el muniqués Georg Meisenbach, obtuvo una patente referida a un proceso fotográfico de impresión conocido como autotipia, basado en las técnicas del heliograbado y en las propiedades que adquirían ciertas resinas a través de la acción de la luz sobre ellas (palidecían, se oscurecían...). Aunque se considera inventor de la autotipia al científico británico William Henry Fox Talbot, en 1852. En

1890 Max Levy introducirá diversas mejoras, consiguiendo una mayor calidad en las imágenes (tramas más finas).



En 1884 destaca un hito importante en la historia de la impresión, el invento de la linotipia por parte del relojero alemán Ottmar Mergenthaler, basado en la composición totalmente automatizada de los textos. La innovación consistía en la posibilidad de poder escribir una a una las líneas del texto mediante un teclado, en lugar de ir componiéndolas letra a letra con sus correspondientes tipos de plomo manualmente. Así, una vez finalizada la composición de una línea, se fundía el molde de impresión en negativo, con plomo líquido, obteniéndose un sello de plomo para la impresión.



En 1904 la técnica de la litografía, y en general y mundo de la impresión, llega a su punto máximo con el desarrollo de la impresión en offset, utilizada en la actualidad. El offset fue desarrollado por dos técnicos de forma independiente. Por un lado el alemán Caspar Hermann y por otro el impresor Ira W. Rubel. Aunque es Hermann el que obtiene su método a partir de la tradición histórica de la litografía, Rubel dio también con la invención pero de un modo casual, tras un fallo de uno de sus operarios en una rotativa.

Con la fotografía, en pleno siglo XX, se desarrollaron, aún más, los modernos procesos de impresión, al surgir la fotomecánica. En los años cincuenta aparecieron las primeras máquinas de fotocomposición, que facilitaban la impresión de imágenes fotográficas de los tipos en lugar de fundirlos en plomo.

Estas imágenes se fotografían con una cámara de artes gráficas para generar unos negativos en película que sirven para obtener las planchas litográficas. Los avances de la tecnología de planchas a partir de la mitad del siglo XX, junto con la fotocomposición, iban a poner fin a los quinientos años de la tipografía como principal proceso de impresión. La composición tipográfica con tipos de fundición, en nuestros días, prácticamente ha desaparecido, aunque el huecograbado se continúa utilizando de forma habitual. La mayoría de las planchas en relieve se fabrican en la actualidad mediante procesos fotomecánicos directos.

1.9 La litografía

La litografía (del griego, literalmente “impresión sobre piedra”) fue inventada por Aloys Senefelder de Bavaria, en 1796. Senefelder buscaba una forma económica para imprimir sus propios trabajos dramáticos y experimentaba con grabados en piedra y relieves en metal. Un día, su madre le dictó una lista de ropa para lavar antes que él saliera. Al no tener a mano una hoja de papel en su cuarto de trabajo, Senefelder escribió la lista, con un lápiz grasoso sobre una piedra plana para imprimir. De repente, se dió cuenta que la piedra podía grabarse al agua fuerte, alrededor de lo escrito con el lápiz grasoso, y convertirla en placa para imprimir. Senefelder inició una serie de experimentos, que culminaron con la invención de la impresión litográfica. La imagen que se iba a imprimir no quedaba elevada como en la impresión a relieve, ni con incisiones como en los primeros entallados.

Más bien, tomaba forma sobre la superficie plana del área donde se iba a imprimir. La litografía se basa en el sencillo principio químico de que el aceite y el agua no se mezclan. La imagen se dibuja sobre la superficie plana de una piedra con un creyón, pluma o lápiz con base de aceite. El agua se esparce sobre la piedra para humedecer toadas las áreas, excepto la imagen con base de aceite, la cual repele el agua. Luego, se extiende tinta con base de aceite sobre la piedra, la cual se adhiere a la imagen, pero no a las áreas mojadas de la piedra. Se coloca una hoja de papel sobre la imagen y se utiliza una máquina de imprimir para trasladar la imagen entintada al papel.

Al iniciarse 1800, Senefelder comenzó a experimentar con litografía multicolor, y en su libro de 1819 pronosticó que algún día su procedimiento sería perfeccionado para hacer posible la reproducción de pinturas. Los impresores alemanes encabezaron el desarrollo de la litografía a color y en 1837 el impresor francés Godefroy Engelmann designó al sistema: cromolitografía. En las primeras cromolitografías, una placa generalmente impresa en negro, implantaba la imagen, y otras placas detrás de ésta proporcionaban la plasta de color o los matices.

1.9.1 Un sistema innovador

La cromolitografía americana se inició en Boston, ahí varios profesionales prominentes hicieron innovaciones en una escuela de realismo litográfico, que logró la perfección técnica y la fantasía naturalista convincente, de fascinante realismo. Ya en 1840, los litógrafos ingleses producían ilustraciones a color en libros. Uno de ellos, William Sharp, introdujo la cromolitografía en América.

Sharp era pintor y profesor de dibujo en Londres, y abrió una tienda de litografía en 1829. Emigró a Boston afines de 1830, empeñado en obtener comisiones estables como pintor de retratos. Sharp fue contratado por la Capilla de la Congregación de Reyes para establecer la primera cromolitografía en América. Se trataba del retrato de su pastor, el reverendo F.W.P. Greenwood. La impresión se

hizo en dos o tres piedras litográficas con tintas de color gris oscuro, canela y color carne. De estos humildes inicios nació la cromolitografía americana. Durante el siguiente cuarto de siglo, Sharp aplicó su sutil estilo de dibujo a crayón en diseños de portadas musicales, retratos, placas florales e ilustraciones de libros. La intención de Sharp era reproducir la imagen pintada tan fielmente como fuera posible.



En 1846, el inventor americano y genio mecánico Richard M. Hoe, perfeccionó la prensa litográfica giratoria que fue apodada “prensa relámpago” porque incrementaba seis veces más la producción litográfica, en relación con las prensas de imprimir planas entonces en uso. Esta innovación vino a dar un importante impulso a la competencia entre la litografía y las impresiones tipográficas y abrió las compuertas de la litografía. Las impresiones a colores económicas –que fluctuaban desde reproducciones de arte para salas de la clase media, hasta gráficas de anuncios de toda clase- brotaron de las prensas en millones de impresiones cada año.

El siguiente gran innovador de la cromolitografía en Boston fue John H. Bufford, un hábil dibujante cuyas imágenes dibujadas al crayón lograron un sorprendente realismo. Después de adiestrarse y trabajar en Nueva York, Bufford regresó a Boston. Llegó a ser el primer litógrafo americano, no asociado con Sharp, que experimentó con cromolitografía desde 1843. Bufford se especializó en impresos de arte, carteles, portadas e ilustraciones de libros y revistas, y a menudo usaba cinco o más colores. El meticuloso dibujo tonal de su piedra litográfica negra, siempre se convertía en placa maestra.

En 1864, los hijos de Bufford se asociaron a su empresa, pero Bufford padre continuó con las responsabilidades de la dirección artística hasta su muerte en 1870. El sello distintivo consistía en un dibujo tonal minucioso y convincente. Una preocupación muy importante del diseño gráfico de esta empresa era la integración de la imagen y los letreros en un diseño unificado.



La empresa Bufford dejó de funcionar en 1890. Las dos décadas posteriores a la muerte de sus fundadores constituyeron una etapa de descenso de calidad, reducción de precios y énfasis en novedades baratas.

La litografía conservó una herencia germana. Tanto los artesanos, sumamente calificados que preparaban las piedras para imprimir, como las excelentes piedras litográficas se exportaban de Alemania a todas las naciones del mundo. Las décadas entre 1860 y 1900 fueron la mejor época de la litografía; incluso, ésta llegó a ser el medio predominante para imprimir. Las gráficas populares de la era victoriana encontraron a su más prolífico innovador en Louis Prang un alemán que emigró a América, y cuyo trabajo e influencia fueron internacionales.

Después de conocer a fondo las complejidades del negocio de su padre, consistente en la impresión en telas, Prang de 26 años llegó a América en 1850 y se estableció en Boston. Sus conocimientos de química tipográfica, color, administración de negocios, diseño, grabado e impresión fueron de gran utilidad cuando formó una empresa de cromolitografía con Lulius Mayer. Inicialmente, Prang diseñaba y preparaba las piedras y Mayer hacía la impresión en una prensa de mano individual. La popularidad del colorido trabajo de Prang dio la posibilidad de desarrollar todavía más la empresa y había siete prensas cuando Prang le compró su parte de la sociedad a Mayer en 1860 y la designó L. Prang y Co.

Además de las reproducciones de arte, mapas y escenas de la guerra civil, Prang puso relucientes colores en la vida de todos los ciudadanos por medio de la producción de, literalmente, millones de tarjetas de álbum, llamadas fragmentos (o recortes). Uno de los pasatiempos victorianos más importantes era coleccionar estos “bellos trocitos de arte”. Las flores silvestres, las mariposas, los niños, los animales y los pájaros de Prang, llegaron a ser la mejor expresión del amor de esta época por la dulzura, nostalgia y los valores tradicionales.

Prang siguió estrechamente las formas tradicionales de Sharp y Bufford, pues sus imágenes naturalistas, minuciosamente dibujadas fueron duplicadas tan precisamente como era posible. A Prang se le ha llamado el “Padre de las Tarjetas de navidad de Estados Unidos”, por su trabajo pionero en gráficas para las celebraciones de las fiestas. A fines de la década de 1860 había comenzado a producir imágenes de Navidad propias para ser enmarcadas. En Inglaterra en 1873 publicó una tarjeta de Navidad para ser enviada por correo. Su primera tarjeta de navidad estadounidense fue diseñada el año siguiente.

A principios de la década de 1880, se fabricaron anualmente por L. Prang y Co., tarjetas de Pascua, cumpleaños, san Valentín y Año Nuevo. Prang a veces usaba hasta 40 piedras para un diseño. Parte de la excepcional calidad de los trabajos de su casa comercial, era el hecho de que adoptó sin reservas el cliché negro maestro de Bufford, a favor de una lenta y elevada construcción de la imagen, por el uso de muchos clichés con colores sutiles. En la década de 1870 los álbumes cromolitográficos evolucionaron a tarjetas de publicidad comercial. La exigencia de Prang de que fue él quien inventó esta forma gráfica no fue válida, pues los grabadores de placas de cobre del siglo XVIII fabricaron un gran número de tarjetas ilustradas comerciales. Sin embargo, es indudable que la distribución de Prang de 20,000 a 30,000 tarjetas de negocios con diseños florales en la Exposición Internacional de Viena, ayudó a popularizar el uso de las tarjetas comerciales cromolitográficas de publicidad. A diferencia de muchos de sus competidores que invadieron esta actividad, Prang rara vez identificó su firma en los materiales publicitarios e hizo difícil la identificación de las tarjetas comerciales de L. Prang y Co. La competencia era feroz y Prang constantemente desarrollaba nuevas ideas para permanecer a la cabeza de los imitadores que rebajaban sus precios al utilizar menos piedras para diseños similares.

En 1856 Prang hizo una contribución permanente a la enseñanza del arte. Al no poder encontrar materiales de arte de calidad no tóxicos para niños, Prang comenzó a fabricar y distribuir juegos de acuarela y crayones. Al darse cuenta de la falta de materiales adecuados para enseñar a artistas y a niños, Prang dedicó gran energía al desarrollo y la publicación de libros para la enseñanza del arte. En dos ocasiones, Prang se aventuró en la publicación de revistas. El *Cromo de Prang* era un periódico de arte popular publicado por primera vez en 1868 y el

periódico trimestral de *Arte Moderno* publicado desde 1893 hasta 1897, mostraron la habilidad de Prang para continuar creciendo y explorar nuevas posibilidades artísticas en su vejez.

El crecimiento extraordinario de la cromolitografía permitió a los comerciantes o fabricantes imprimir mensajes de publicidad al reverso de ellas. Los impresores con tipos y admiradores de la buena tipografía e impresión estaban asombrados del lenguaje de diseño que surgió con el crecimiento de la litografía. Ahora, el diseño se hacía sobre el tablero de dibujo del artista quien podía inventar cualquier tipo de letra a su antojo y hacer que las letras describieran ángulos y arcos o se desbordaran justo sobre las imágenes. Además contaban con una gama ilimitada de colores brillantes y llenos de vida que no se habían visto hasta esos momentos en las comunicaciones impresas.

No es sorprendente que la cromolitografía comenzara a desalojar del mercado, por la fuerza, a los carteles tipográficos.



1.9.2 El cartel

Fue en las calles de las ciudades que crecían vertiginosamente al final del siglo XIX donde se presentaron los carteles como una expresión de vida económica, social y cultural, compitiendo por la atención de los compradores de las nuevas mercancías y audiencias para las diversiones.

Los carteles llenos de colores, impresos en un actualizado sistema litográfico, atrapan la atención de los transeúntes. Las ilustraciones, ayudadas por el texto, revelaban un contexto preciso, introduciendo una nueva estética de imágenes simplificadas ordenadas por los medios de reproducción gráfica.

En su libro "Introducción al diseño gráfico", Peter Bridgewater enfatiza la influencia de Toulouse-Lautrec, al utilizar la litografía a gran escala, en el desarrollo del diseño gráfico de los carteles: "Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901) influyó notablemente en la elaboración del cartel moderno (poster). Entendía que los carteles eran un medio de comunicación con otras personas, que se dirigía a cierta audiencia. Descubrió la importancia de trasladar su trabajo a la imprenta, y aprovechó la litografía a gran escala. La tradición clásica de la tipografía centrada, usando varias formas de letras, tuvo sus orígenes en los letreros y en la caligrafía, pero hubo innovadores que estaban preparados para desafiar los valores existentes, en busca de una forma de comunicación más efectiva y original."

Los artistas de todo el mundo miraban París como la capital del arte mundial y admiraban sus carteles. Sin embargo, Amsterdam, Bruselas, Berlín, Munich, Budapest, Viena, Praga, Barcelona, Madrid, Milán y Nueva York también nutrieron escuelas de artistas del cartel y brillantes diseñadores individuales. Milán produjo el número más destacado de creadores de carteles, cuya originalidad desafió a los de París.

Varios artistas estadounidenses integraron con éxito ilustraciones en el letrero en sus diseños. Will Bradley hizo un brillante trabajo al revivir el Art Nouveau, el manierismo de la Edad Media y el Renacimiento. Bradley absorbió la influencia no solamente de Francia, sino también de Japón e Inglaterra. Esta época es un ejemplo del esfuerzo realizado para replantear el papel del arte en una sociedad industrializada.

En Inglaterra, William Morris y otros buscaron enfatizar el papel del artesano, hacia los modelos del Renacimiento y a un diseño más vigoroso. Los artistas de los carteles de este período demostraron que la osadía de la libertad estética primero exige un enfrentamiento con la innovación técnica en la producción y la reproducción gráfica. Desde esta época los artistas dejarán de agregar simplemente textos tipográficos y empezarán a dibujar tipos y a responsabilizarse de todos los elementos que deberían ser reproducidos, siendo entonces reconocidos como diseñadores gráficos.

El movimiento Arts and Crafts y William Morris van a interesarse por la producción de libros, que se imprimirán en una variedad de formatos, con decoraciones xilográficas y un conjunto de letras, creadas a partir de especificaciones propias y sacadas de fotos de impresos del siglo XV. Estos y otros libros de editoriales privadas figuran entre los trabajos gráficos británicos más admirados en el continente europeo.

Estas nuevas ideas se discutieron y diseminaron por Austria, Alemania, Bélgica e Italia. Algunas revistas publicadas en Londres difundieron los trabajos del

movimiento Arts and Crafts, carteles de Beggarstaff y de la escuela de diseñadores de Glasgow (Charles Rennie Mackintosh, George Walton y Margaret y Frances Macdonald). Las influencias fueron absorbidas por diversos artistas, arquitectos y diseñadores de estos países.

Desde el inicio del siglo XX los desarrollos experimentados en el diseño de los carteles se extendieron a las tarjetas postales, etiquetas adhesivas, estampillas y embalajes. Esto fomentó la economía en el diseño y redujo el número de colores utilizados. En Alemania, los diseños desarrollaron una estética refinada y enérgica para anunciar los productos al consumidor. En Berlín, un grupo de diseñadores asociado con una firma de impresión (Hollerbaum und Schmidt) rompió una nueva barrera: sus carteles restringieron la imagen al objeto que se estaba anunciando, y las palabras a la marca del fabricante. Este estilo se conoce como cartel - objeto (Sachplakat).

Si el empujón principal al desarrollo del diseño gráfico después de la primera guerra mundial se centró en los movimientos de vanguardia y sus aspiraciones, una menos agitada, pero no menos brillante evolución, tuvo lugar en el cartel comercial.

La primera guerra mundial estableció la importancia del diseño gráfico. El gráfico, la ilustración y el letrero ayudaban a informar e instruir de un modo económico y directo. La identificación militar era un código que se entendía instantáneamente. Las insignias de los regimientos tenían mucho en común con el diseño económico y con las imágenes poderosas y lemas de los nuevos carteles. Los gobiernos los utilizaron en los anuncios públicos, así como en la propaganda y para exhortar a los ciudadanos a compartir el esfuerzo de la guerra.

Conclusión

El desarrollo de cada uno de los elementos que dieron origen al diseño gráfico, han pasado por influencias políticas, sociales y religiosas. Cada uno de ellos cambio mejorando lo que existía en un principio. Desde la creación de tipografías

y la utilización de la litografía, la historia se ha visto afectada por el diseño gráfico que ha crecido y se ha desarrollado de la mano con la civilización alrededor del mundo.

Todo comenzó con la intención de expresarse y hacer del conocimiento de los demás lo que uno o varios querían que vieran o conocieran.

A pesar de lo complicado que pudiera resultar la impresión en serie, muchos hombres desafiaron las ideas de la época y decidieron ayudar con sus conocimientos logrando así máquinas que revolucionaron sus tiempos e hicieron que grandes tirajes se convirtieran en realidad.

La posibilidad de expresarse logró que se crearan varios periódicos que con el tiempo comenzaron a hablar de temas que más tarde serían sancionados, aquellos que pensaron que eso no era justo y que la gente tenía derecho de expresar lo que sentían se unieron proclamando la libertad de expresión, que permitía expresarse hasta cierto límite, libertad de expresión que en la actualidad aún se cuestiona.

Todo aquel que buscaba medios de expresión los encontraba, ya fuera en forma escrita o de manera visual. La innovación de la litografía dio como consecuencia la creación del cartel que cambió para siempre la vida del mundo, expresando de la manera más gráfica e interesante todo tipo de temas, desde publicidad hasta arte.

Bibliografía

- Phillips, B. Meg. Historia del diseño gráfico. Madrid: Trillas, 1990

Vínculos

- <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999fjl/70ita.htm>
- http://www.madriarte.com/disenio/historiadelarte/antiguedad_diseno.html
- <http://iris.cnice.mecd.es/media/prensa/bloque1/index.html>
- <http://www.labherm.filol.csic.es/Sapanu1998/Es/Autoedicion/MAC3/historia.html>

Tema 2. El nacimiento de la fotografía

Subtemas

2.1 El daguerrotipo

2.2 Del artista al fotógrafo

2.2.1 La cámara fotográfica

2.2.2 El soporte y la emulsión

2.2.3 La velocidad de la captura de la imagen y la cronofotografía

Objetivo de Aprendizaje

Al término del tema el estudiante conocerá la historia de la fotografía, que le permitirá comprender el uso de algunos materiales actuales y las funciones que tienen hasta nuestros días.

Introducción

La palabra fotografía se armó con dos vocablos griegos: foto (luz) y graifa (escritura), derivando de su unión la idea de escribir o dibujar con luz. Lo demás fue el resultado de la convergencia de dos descubrimientos que se perfeccionaron independientemente: la obtención de imágenes fijas por medio de una cámara oscura y la reproducción de éstas mediante reacciones químicas, provocadas por la luz al incidir sobre determinadas sustancias.

En 1822, el inventor francés Joseph N. Niepce (1765-1833) obtuvo la primera fotografía permanente, pero deberían transcurrir algunos años antes de que esa técnica resultara verdaderamente práctica.

El artista francés Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851) había trabajado durante años en un sistema para lograr que la luz incidiera sobre una suspensión de sales de plata, de manera que la oscureciera selectivamente y produjera un duplicado de alguna escena. En 1839, Daguerre había aprendido a disolver las sales intactas mediante una solución de tiosulfato de sodio, de tal manera que lo captado quedaba permanente.

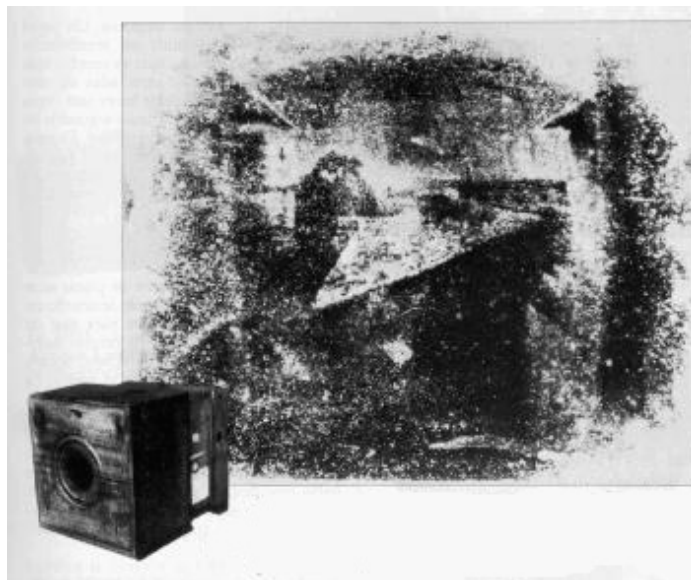
Aunque el avance era notable, se tardaba alrededor de 25 a 30 minutos en efectuar una toma fotográfica, y eso si había sol. Pero este no era su principal inconveniente, sino la dificultad para obtener copias. Y fue otro inventor, William Henry Talbot (1800-1877), que hacía experimentos con lo que él llamó "calotipos", quien superó el problema en 1841. Con sus "calotipos" se obtenían unos

negativos que luego debían ser traspasados a positivos en otras hojas. En 1844 se publicó el primer libro ilustrado con fotografías.

2.1 El daguerrotipo

Louis Jacques M. J. M. Daguerre (1799-1851) era un actor de teatro y pintor, que había participado en la invención del diorama (representación con figuras y un fondo pintado), quien se puso en contacto con Joseph Nicéphore Niépce. Daguerre había estado realizando investigaciones similares y, después que Niépce simpatizó con él los dos se hicieron amigos y comenzaron a compartir ideas, hasta que Niépce murió de un ataque de apoplejía en 1833. Daguerre siguió adelante y el 7 de enero de 1839 presentó su proceso perfeccionado a la French Academy of Science. Los socios se maravillaron por la claridad y los detalles minuciosos de sus copias de daguerrotipo y la increíble exactitud de las imágenes.

En su proceso perfeccionado, una placa de cobre cubierta con plata y muy bien pulida era sensibilizada al colocarla con la cara plateada hacia abajo sobre un recipiente con cristales de yodo. Después que los vapores ascendentes de yodo se combinaban con la plata producen yoduro de plata, sensible a la luz, la placa era colocada en la cámara y expuesta a la luz que pasa a través de la lente, para producir una imagen latente. La imagen visible se formaba colocando la placa expuesta sobre un plato con mercurio caliente. Después que los vapores de mercurio formaban una amalgama con las partes de plata expuestas, se quitaba el yoduro de plata que no se había expuesto, y se fijaba la imagen con un baño de sal.



El metal sin revestimiento se veía negro en las áreas que no habían recibido luz. La imagen vibrante, llena de luz, era un bajorrelieve de compuestos de mercurio y plata que variaban en densidad, en proporción directa a la cantidad de luz que había chocado contra la placa, durante la exposición. Con un salto gigantesco, la tecnología de la Revolución Industrial se había puesto al día con la creación de las imágenes pictóricas. Las exclamaciones de fraude fueron silenciadas después que el gobierno francés adquirió el proceso de Daguerre y la Academia de Ciencias lo hizo accesible al público. Rápidamente, en París en un año, se hicieron 500 mil daguerrotipos.

2.2 Del artista al fotógrafo

A comienzos de este siglo la fotografía comercial creció con rapidez y las mejoras del blanco y negro abrieron camino a todos aquellos que carecían del tiempo y la habilidad para los tan complicados procedimientos del siglo anterior. En 1907 se pusieron a disposición del público en general los primeros materiales comerciales de película en color, unas placas de cristal llamadas Autochromes Lumière en honor a sus creadores, los franceses Auguste y Louis Lumière. En esta época las fotografías en color se tomaban con cámaras de tres exposiciones.

En la década siguiente, el perfeccionamiento de los sistemas fotomecánicos utilizados en la imprenta generó una gran demanda de fotógrafos para ilustrar textos en periódicos y revistas. Esta demanda creó un nuevo campo comercial para la fotografía, el publicitario. Los avances tecnológicos, que simplificaban materiales y aparatos fotográficos, contribuyeron a la proliferación de la fotografía como un entretenimiento o dedicación profesional para un gran número de personas.

La cámara de 35 mm, que requería película pequeña y que estaba, en un principio, diseñada para el cine, se introdujo en Alemania en 1925. Gracias a su pequeño tamaño y a su bajo coste se hizo popular entre los fotógrafos profesionales y los aficionados. Durante este periodo, los primeros utilizaban polvos finos de magnesio como fuente de luz artificial. Pulverizados sobre un soporte que se prendía con un detonador, producían un destello de luz brillante y una nube de humo cáustico. A partir de 1930, la lámpara de flash sustituyó al polvo de magnesio como fuente de luz.



2.2.1 La cámara fotográfica

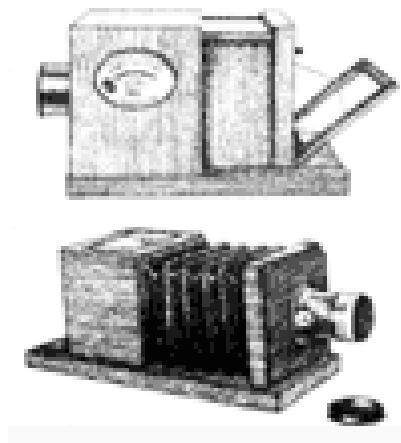
El aparato que conocemos como cámara, tiene una historia casi mil años más antigua que la propia fotografía. Sabemos que ya en el siglo X se observaban los eclipses en el interior de una habitación a oscuras, en uno de cuyos lados se abría un orificio que proyectaba una imagen muy clara del sol en la pared opuesta.

En el siglo XVI y XVII se usaba, como instrumento de dibujo la cámara oscura, provista de un objetivo montado en una caja portátil; el dibujante se situaba en el interior de una especie de tienda de campaña negra a través de uno de cuyos lados asomaba el objetivo.

Con el descubrimiento de los compuestos fotosensibles en la década de 1830, y su exposición dentro de cajas cerradas, la cámara oscura pasó a llamarse cámara fotográfica o simplemente cámara.

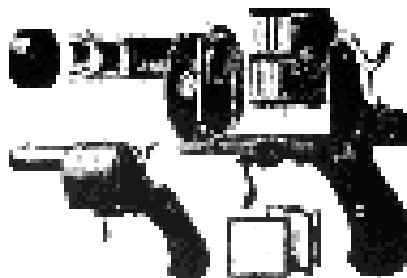
Los primeros modelos consistían en dos grandes cajas de madera que se deslizaban una dentro de otra para enfocar. En un extremo se hallaba el objetivo y en el otro un vidrio deslustrado que hacía las veces de pantalla de enfoque y que, posteriormente, se sustituía por la placa fotosensible al hacer la toma. La máquina se usaba siempre sobre un soporte y no pudo sujetarse a mano hasta que no se lograron películas y obturadores lo suficientemente rápidos como para contrarrestar las vibraciones del pulso.

Estas son dos cámaras americanas típicas de Daguerrotipos, la primera de cerca de 1839. La inferior es una variante de fuelle de 1850.

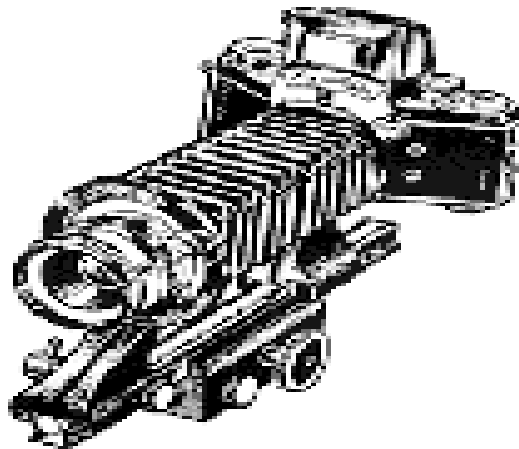


Hasta la revolución fotográfica provocada por George Eastman con el lanzamiento de las primeras cámaras Kodak portátiles y sus películas prefabricadas, todas las cámaras utilizaban placas y película en hojas, emulsionadas por el propio fotógrafo. Las cámaras de cajón y de fuelle portátiles, que fueron muy populares durante las tres primeras décadas de nuestro siglo, utilizaban película en rollo de diversos tamaños, pero lo suficientemente grande para poder hacer pequeñas copias por contacto para el álbum familiar.

A finales del siglo pasado, con la novedad de la fotografía, aparecieron cámaras curiosísimas tales como sombreros-cámara, relojes-cámara e incluso pistolas-cámara. Como la que a continuación se muestra, es un modelo inglés de 1882.



En 1936 apareció la primera reflex SLR de 35mm, la Kine-Exacta, muy parecida a las actuales. A la derecha podemos ver el modelo con sus fuelle macro acoplado.



La mejora de las cámaras de 35 mm. que siguió a la segunda guerra mundial, hizo que las cámaras para película en rollo fuesen perdiendo popularidad. Actualmente los únicos modelos que sobreviven son de extraordinaria calidad y los usan mayoritariamente los profesionales debido a su mayor tamaño de negativo.

Las actuales cámaras réflex de un sólo objetivo (SLR) incorporan los mayores adelantos tecnológicos y la mayor oferta de película y accesorios.

2.2.2 El soporte y la emulsión

La idea que fundamenta la existencia de un dispositivo usado para hacer imágenes por medio de procesos fotoquímicos *camera obscura* (en latín “cuarto oscuro”), ya se conocía en el mundo antiguo desde los tiempos de Aristóteles en el siglo IV a.C. Una *camera obscura* es un cuarto oscuro o cámara con una pequeña abertura o lente en uno de los lados. Los rayos de luz que pasan a través de esta abertura, se proyectan en el lado opuesto y forman una imagen de los objetos brillantes del exterior. Durante siglos, los artistas han usado la *camera obscura* como una ayuda para el dibujo. Alrededor del año 1665 se desarrollaron cámaras oscuras pequeñas, portátiles, semejantes a una caja.

La manera en que se integran espejos o lentes adicionales dentro de la cámara oscura para proyectar la imagen sobre una superficie plana, a manera de ser trazada, se denomina “cámara de luz”. Como el único elemento adicional necesario para “fijar” o darle carácter permanente a la imagen proyectada dentro de la cámara lucida era un material sensible a la luz, capaz de capturar la imagen, no es de sorprenderse que los primeros inventores de la fotografía usaran sus cámaras oscuras como base de sus experimentos.

La fotografía y las comunicaciones gráficas han estado estrechamente ligadas, desde los primeros experimentos para fijar una imagen de la naturaleza, utilizando una cámara. Joseph Niepce (1765-1833) el francés que mostró por primera vez una imagen fotográfica, inició sus experimentos buscando medios automáticos para trasladar dibujos a placas para imprimir. Experimentaba incansablemente y buscó la manera de hacer placas que no fueran por medio del dibujo. En 1822 revistió una lámina de peltre con una capa de asfalto sensible a la luz, llamado betún judío, que se endurece al exponerlo a la luz.

Luego un dibujo, previamente aceitado para hacerlo transparente, era copiado por contacto sobre el peltre, usando la luz solar, Niepce lavó la placa de peltre con aceite de lavanda para remover las partes no endurecidas por la luz; enseguida lo grabó con ácido para hacer una copia tallada del original. Niepce llamó a su invento "heliograbado". Fue marcado por el inicio de la fotograbación, una placa grabada para imprimir fotográficamente una figura tallada del Cardenal d'Ambroise y usaba posteriormente para ser impresa.

En el año 1826, Niepce pensó que al poner una de sus placas de peltre en la parte posterior de su cámara oscura y apuntándola hacia fuera de la ventana, ¿sería posible que tomara una fotografía directamente de la naturaleza? La primera fotografía existente es una placa delgada de peltre que Niepce expuso durante todo el día. Después de quitarla de su cámara oscura esa noche y lavarla con aceite de lavanda, captó una imagen brumosa de los edificios iluminados por el sol, afuera de la ventana de su cuarto de trabajo.

Niepce continuó su investigación con materiales sensibles a la luz, incluyendo una lámina de cobre con baño de plata. Fue muy cauteloso cuando Louis Jacques M. J. M. Daguerre, se puso en contacto con él.

Desde 1844, las investigaciones se concentraron en conseguir un papel para los negativos que fuese lo suficientemente sensible como para ser rápidamente impresionado. En 1851, un escultor inglés, Frederick Scott Archer, inventó un proceso al colodión húmedo con el cual obtenía negativos sobre una placa de cristal, lo que significó otro gran paso. Claro que la cuestión era aún muy trabajosa, porque como había que utilizar placas húmedas el fotógrafo tenía que llevar todo su equipo consigo. Mas la idea básica era apta, y por eso en 1871 R.L. Maddox introdujo las emulsiones de gelatina y bromuro de plata, logrando las primeras placas secas estables. Esto permitió acortar los tiempos de exposición y derivó en la creación del obturador, para abrir y cerrar el objetivo rápidamente.

Su logro condujo a las primeras cámaras de tamaño pequeño que se complementaron con un procedimiento aplicado por primera vez en 1860: el "flash" o iluminación artificial, cuyo iniciador había sido el fotógrafo francés Nadar (seudónimo de Gaspar-Félix Tournachon, famoso retratista y el primero en obtener

una fotografía aérea), quien empleó magnesio para fotografiar las catacumbas de París. Tal vez por eso no asombró que unos años después, en 1888, el norteamericano George Eastman (1854-1932) patentara la película transparente y una máquina muy sencilla que llamó "Kodak" por el sonido que hacía al dispararla. Su producto venía con un rollo para 10 imágenes y enseguida conquistó el mercado, convirtiendo a la fotografía en algo masivo por primera vez.



Ya por entonces se habían efectuado los experimentos iniciales para obtener fotografías en colores. Los primeros "autocromos" (fotos color) fueron tomados en Francia hacia 1907. El inventor inglés William Fox creó en 1939 el proceso negativo-positivo usado en la fotografía moderna, y algunos años después, en 1947, el científico norteamericano Edwin H. Land ideó una forma de obtener fotografías instantáneas que calmasen la ansiedad de su pequeña hija por ver las fotos terminadas: había nacido la cámara "Polaroid". Hoy, ya se trabaja con imágenes digitales almacenadas en disquetes, las cámaras son super automáticas, las fotos pueden retocarse y procesarse por computadoras y con los colorantes diazo se obtienen colores muy puros y de enorme fidelidad. Día a día, los técnicos de las grandes compañías fabricantes de cámaras y procesos fotográficos construyen un futuro sorprendente.

2.2.3 La velocidad de la captura de la imagen y la cronofotografía

Los inventores del siglo XIX como Talbot, documentalistas como Brady y poetas visuales como Cameron tuvieron una repercusión colectiva y significativa sobre el diseño gráfico. A la llegada del siglo XX, la fotografía se había convertido en una herramienta importante en la reproducción del diseño gráfico. Las nuevas

tecnologías alteraron radicalmente las ya existentes y tanto las técnicas gráficas como la ilustración sufrieron un cambio dramático. La fotografía, una realidad visual a 1/125 de segundo, se afirma como autoridad documental no igualada por otro procedimiento para fabricar imágenes. Al tiempo que la reproducción fotomecánica reemplazó las palcas hechas a mano, los ilustradores ganaron una nueva libertad de expresión. La fotografía alejó gradualmente al ilustrador de los documentos basados en hechos, hacia la fantasía y la ficción. Las propiedades de textura y colorido de la imagen de tono intermedio, cambiaron la apariencia visual de la página impresa.

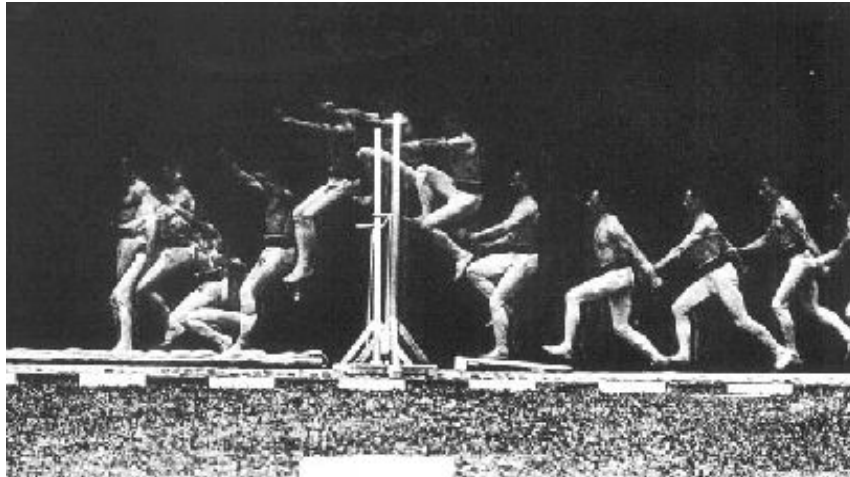
De la instantánea a la descomposición del movimiento no había más que un paso. Después de captar el movimiento en un punto de su desarrollo merced a la instantánea, se trató de recogerlo en sus fases consecutivas.



Los primeros trabajos que analizaron el movimiento se debe a Eadweard Muybridge (1830-1904). Quien nació en Inglaterra y se mudó a Estados Unidos donde transformó nombre y apellido para dedicarse a la fotografía.

En 1878, Muybridge, en San Francisco, realizó la serie de fotografías del galope de la yegua Sallie Gardner con 24 cámaras colocadas en hilera, cuyos obturadores eran accionados por unos cables que rompía la yegua al pasar. EL resultado mostró que los cuatro cascos de un caballo al galope despegan del suelo a la vez. Las fotografías demostraron que los patrones utilizados durante siglos para representar el movimiento, especialmente el galope del caballo, eran totalmente erróneos.

Muybridge colaboró con Marey en París en 1881, y recopiló fotos de los movimientos en las obras "The Attitudes of Animals in Motion" y "Animal Locomotion", desarrollando sus estudios de secuencias fotográficas con estudios de los movimientos humanos.



Animado por la experiencia fotográfica de Muybridge el Dr. Man decidió proseguir la investigación pero en vez de obtener varios fotogramas consecutivos, procuró obtener en un solo cliché el desarrollo del movimiento. Para ello ideó la manera de sacar varias imágenes de un mismo modelo en diversas posturas, situando el modelo sobre un fondo completamente negro y disparando la máquina en intervalos regulares, a fin de que el desarrollo del movimiento del modelo se grabase en una sola placa.

La invención de su “fusil fotográfico” con cliché circular data de 1882. Permitía sacar 12 instantáneas en un segundo, cada una con una exposición de 1/720 de segundo.

Conclusión

La cámara fotográfica tal y como la conocemos en la actualidad, puede parecernos algo normal y no muy impresionante, pero para que llegara hasta donde está, tuvo que desarrollarse una serie de descubrimientos, pruebas y demás experimentos, para así poder tomar una fotografía.

Hasta que se inventó la fotografía y se aplicó a producciones gráficas la elaboración de imágenes pictóricas y la preparación de placas de impresión para reproducirlas, siguió siendo un proceso de trabajo manual. Durante el siglo XIX, una serie de inventos estimuló la producción y reproducción de imágenes.

La cámara fotográfica se ha usado como instrumento de reforma social. Muchas veces, su testimonio mudo ha resultado más eficaz que las palabras.

La cámara captó actos de violencia y de guerras con un realismo horripilante, muy alejado de la glorificación implicada en los cuadros. Las fotografías tomadas durante la Guerra Civil americana conmovieron al público. Hoy, sin embargo, la avalancha de fotografías de violencia parece embotar los sentidos e incluso aumentar la tolerancia ante la barbarie.

Las revistas ilustradas se apresuraron a utilizar fotografías documentales. En un principio se copiaron las fotografías en plancha de madera para realizar xilografías, lo que disminuiría el realismo. Pero desde 1880 se utilizó en la imprenta el fotograbado tramado, lo que aumentó su calidad de impresión.

Hacia 1850 se empezaron a usar fotografías para anunciar productos comerciales. La publicidad fotográfica ha constituido parte fundamental de la prensa desde comienzos del siglo XX, al presentar una imagen atractiva del artículo anunciado y suscitar un deseo acuciante de adquirirlo. La fotografía de modas surgió como una rama especializada de la publicidad entre 1920 y 1930. Desde entonces ha acelerado los cambios en los estilos.

Con la aparición de la manejable cámara Kodak, en 1888, y posteriormente de la económica "Brownie" en 1900, se hizo posible la fotografía popular en una escala previamente inimaginable (lo que no dejó de molestar a los profesionales). La cámara constituye una afición para la gran mayoría, una forma de ganarse la vida para algunos y una fuente de información, entretenimiento y diversión para todos.

Bibliografía

- Phillips, B. Meg. Historia del diseño gráfico. Madrid: Trillas, 1990
- Sougez, Marie-Loupe. Historia de la fotografía. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1988

Vínculos

- <http://webs.sinectis.com.ar/mcagliani/hfoto.htm>
- <http://www.difo.uah.es/curso/c06/>
- <http://dns1.mor.itesm.mx/~al372856/>
- <http://www.foto3.es/web/historia/historia.htm>
- <http://www.efdeportes.com/efd53/foto.htm>

Tema 3. La escuela de Bauhaus

Subtemas

- 3.1 Primera etapa
- 3.2 Segunda etapa
- 3.3 Tercera etapa

Objetivo de Aprendizaje

Al término del tema el estudiante entrará en contacto con la escuela que marcó el rumbo del diseño y comprenderá su influencia e importancia en la historia del diseño gráfico.

Introducción

Abril de 1919 es la fecha en que abrió sus puertas una de las escuelas más importantes del mundo. Asimismo, es también la fecha en que se institucionalizó una nueva forma de pensar, de ver el mundo y de atisbar el futuro de la floreciente industria. Catorce escasos años de existencia pudieron haber significado su pronto olvido, sin embargo, como toda buena obra del diseño, su legado ha trascendido generación tras generación.

Han pasado 80 años desde que en la Bauhaus se impartió el primer curso, lo que también significó que se establecieron nuevas líneas de pensamiento artístico, técnico y filosófico. Fue ésta una suma por demás creativa que ofreció, ante todo, un nuevo profesional adecuado a las nuevas tecnologías, que avizoraba un mundo industrializado con nuevos retos y, sobre todo, con un estilo de vida innovador.

Las consecuencias de la devastadora y creciente industrialización de finales del siglo XIX, surgida primero en Inglaterra y más tarde en Alemania, influyeron en la clase obrera y en la producción de los artesanos. El progreso tecnológico también trajo consigo un cambio en las estructuras sociales. Entre ellas destaca la proletarianización de amplios sectores de la población pero también el hecho de que así se pudieron racionalizar y abaratar los costos de producción de bienes. En el siglo XIX, Inglaterra se alzó como la potencia industrial más prominente de Europa.

Hasta bien entrados los años noventa del XIX, los ingleses se mantuvieron a la cabeza en lo que se refiere a adelantos técnicos y culturales, resultando los indiscutibles vencedores. Esto ya se anunciaba desde los años cincuenta, cuando

reformaron los procesos educativos tanto para los artesanos como para las Academias. En éstas se enseñaba a los alumnos a diseñar por sí mismos en lugar de copiar modelos anteriores. Sin embargo, con este sistema no se lograba el propósito de las reformas, es decir, no se alcanzaba la creación de una cultura que llegara al grueso de la gente. Por ello, la afiliación al socialismo planteó una mejor solución. Lograr una cultura del pueblo y para el pueblo se convirtió en aquellos tiempos en el desafío de casi todos los movimientos culturales innovadores como la Bauhaus.

3.1 Primera etapa

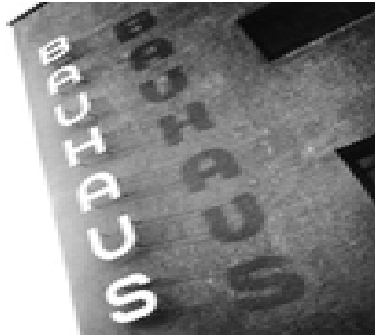
En Alemania se intentó alcanzar el mismo éxito logrado por los ingleses, por lo que al inicio de la década de los noventa se dio impulso a la importación de ideas y reformas desde Inglaterra. Más tarde, en 1896, el gobierno prusiano envió a Hermann Muthesius a Inglaterra por un periodo de seis años, en calidad de "espía del gusto". Su estancia tenía como finalidad estudiar las causas del éxito inglés.

Gracias a esto se establecieron en el país germano Escuelas de Artes y Oficios en las que diversos artistas modernos fungieron como profesores. En esas escuelas y talleres se producían principalmente enseres de casa, muebles, textiles y utensilios de metal. Estilísticamente, los productos alemanes de final de siglo no tenían parecido alguno con los producidos por los ingleses de las Arts and Crafts, movimiento profundamente arraigado durante el siglo XIX.

En esa década de 1890, Alemania adelantó a Inglaterra como nación industrializada, asegurándose ese puesto hasta 1914, cuando estalló la Primera Guerra Mundial.

3.2 Segunda etapa

En 1918, el gobierno alemán puso a cargo de Walter Gropius la dirección y administración de las dos escuelas más importantes de arte en Weimar, la Sächsischen Kunstgewerbeschule y la Sächsischen Hochschule für bildene Kunst.



Finalmente, tras la unión de ambas, el 12 de abril de 1919 Gropius fundó la Statliches Bauhaus in Weimar, la escuela de arte más moderna en su tiempo. En un manifiesto de la Bauhaus distribuido por toda Alemania, Gropius aclaraba el programa y la meta de la nueva escuela: artistas y artesanos debían trabajar juntos en la construcción del futuro. Gropius declaraba los principios que, en su opinión, deberían regir la escuela desde su inicio. Se refirió a ellos en los siguientes términos retóricos, que evocan un ideal casi cercano a la Edad Media por unificar las artes alrededor del eje de la arquitectura:

"Arquitectos, escultores, pintores, todos nosotros debemos regresar al trabajo manual [...] Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a una clase de la otra y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas. Anhelemos, concibamos y juntos construyamos el nuevo edificio del futuro, que dará cabida a todo a la arquitectura, a la escultura y a la pintura en una sola entidad y que se alzará al cielo desde las manos de un millón de artesanos, símbolo cristalino de una nueva fe que ya llega."

Siguiendo las ideas del consejo, construir se convirtió para Gropius en actividad social, intelectual y simbólica. Reconcilió los oficios y especialidades, hasta entonces independientes, uniéndolos como trabajo en común en el que la construcción allana diferencias de condición y acerca a los artistas al pueblo. Todas estas ideas y conceptos se aplicaron en talleres de la misma escuela, donde se daban cita actitudes estéticas en las que alumnos y profesores trabajaban en conjunto. Ahí se experimentaba con tejidos, trabajo de metales, diseño inmobiliario, fotografía, diseño escenográfico, pintura, escultura y arquitectura. Esto llevó a diseños incipientes, funcionales y eficientes.

Figuras del mundo entero se unieron a esta institución pedagógica que orientó el pensamiento de toda una generación de arquitectos, diseñadores y artistas hacia la creación de obras con utilidad social, producidas en serie. Entre éstos destacaron arquitectos como Walter Gropius, Mies van der Rohe y Marcel Breuer; los artistas Laszlo Moholy-Nagy, Gyorgy Kepes y Josef Albers; pintores de la talla de Paul Klee y Wassily Kandinsky; y la tejedora Anni Albers. Otra figura de gran

importancia fue Margarete Schütte-Lihotzky, diseñadora del prototipo de la cocina Frankfurt (1925), en cuya elaboración se utilizaron teorías científicas sobre el manejo del hogar y estudios sobre higiene y eficacia de movimientos. Con este diseño se resaltó un concepto esencial de la Bauhaus: reducir el tiempo, espacio y esfuerzo requeridos para el trabajo doméstico. Ello causó la adhesión de un gran número de seguidores, entre los cuales cabe mencionar a Gerrit Rietvelt, J.J.P. Oud y Moisei Ginzburg.

Estas grandes figuras trabajaron en la primera sede de la Bauhaus, ubicada en la ciudad de Weimar, trasladándose en 1925 a Dessau, donde ocuparon espacios provisionales que ya llevaban el nombre de Bauhaus Dessau, Hochschule für Gestaltung. Un año más tarde tuvo lugar la apertura del edificio oficial, una obra maestra de la arquitectura diseñada por el mismo Walter Gropius. Este cambio de sitio se debió a que la ciudad de Dessau ofrecía mayor apoyo económico que Weimar y, al ser una ciudad industrial, tenía una relación más directa con la ideología de la escuela. Años más tarde, en 1931, la Bauhaus se vio obligada a cerrar sus puertas por motivos políticos pero Mies van der Rohe, el entonces director, decidió continuar el proyecto en Berlín. En esos años el Partido Nacional Socialista ya gobernaba en Alemania y, al no aprobar el intercambio cultural con artistas de otros países, estableció que el arte debía ser puramente alemán. Por ello, en 1933 la escuela fue definitivamente clausurada.

3.3 Tercera etapa

Por otro lado, es necesario mencionar el gran impacto pedagógico que esta institución ejerció en los Estados Unidos. Grandes escuelas continuaron con esta manera de enseñar en busca de un nuevo arte útil que ayudara lo más posible a la sociedad en su conjunto. Algunas escuelas con esta tendencia fueron el Instituto Tecnológico de Illinois en Chicago, el Black Mountain College en Carolina del Norte y el Posgrado de la Escuela de Diseño de Harvard, que estuvo bajo la dirección de Gropius de 1938 a 1952.

En el Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, ubicado en Berlín, actualmente existe un gran número de obras realizadas por los integrantes de esta escuela. El edificio fue diseñado por el mismo Gropius y cuenta con un museo, una colección documental y una biblioteca. Esta organización revela la gran importancia de la escuela, su progreso a lo largo de la historia y la manera en que sirvió como plataforma vital para el desarrollo de nuestro siglo.

Conclusión

Al comienzo del siglo XX se vio la urgencia de generar masivamente productos que satisficieran las necesidades de un mercado cada vez más amplio y exigente.

En otras palabras, se requerían productos que pudieran ser adquiridos por cualquier persona, evitando así que circularan solamente en una clase social o en una elite reducida. La demanda de más y mejores bienes impulsó y obligó a los talleres de arte y de mano de obra a convertirse en diseñadores industriales.

Debido a los problemas sociales y económicos del momento, se trataba de crear productos que fueran funcionales pero que a la vez presentaran un diseño atractivo para el mercado, manteniendo bajos los costos de producción. Para lograrlo, se empezó a producir con materiales comunes y baratos como el metal, el vidrio, el cristal y la madera, entre otros. Se creía que las formas y los colores básicos representaban un precio industrialmente más económico, por lo que las formas del círculo, el cuadrado y el triángulo fueron tomadas como puntos de partida. En las clases sobre forma se empezaba a trabajar con estas figuras elementales y a cada una de ellas se le atribuía un carácter determinado. Así, el círculo era "fluido y central", el cuadrado resultaba "sereno" y el triángulo, "diagonal". Más adelante, en el arte y en la escultura de Bauhaus se tomó este mismo concepto con el que trabajaron Wassily Kandinsky, Paul Klee y Johannes Itten. A este nuevo desarrollo, representado principalmente en Holanda y Alemania, se le llamó funcionalidad moderna o modernidad internacional.

No fue si no hasta 1919, después de que Walter Gropius fundara la Bauhaus, que se pudo identificar la innovadora producción estética con la maquinaria industrial. Sus tendencias fundamentales se reducen a la ruptura con lo tradicional y con los estilos preestablecidos; el predominio de la función sobre la forma; la interrelación estrecha entre, por un lado, la arquitectura y el diseño y, por otro, las ciencias aplicadas; la adecuación de la vivienda a los recursos y necesidades humanas y una efectiva planificación urbana.

La filosofía de Gropius se basaba en integrar todas las artes con la tecnología moderna y unirlas con el fin de obtener un diseño disponible para todos los niveles socioeconómicos. Los productos resultantes se alejaban mucho de la clásica ornamentación excesiva. Por el contrario, poseían líneas limpias y claras, formas geométricas sencillas y, de manera característica, daban la impresión de estar hechas industrialmente y no a mano. Fue entonces cuando se empezó a hablar de hacer diseños industriales en forma positiva. La teoría de la Bauhaus sobre la enseñanza del diseño incluía un artista y un técnico en cada estudio de clase. De esta manera, los alumnos usaban su creatividad de forma libre y simultáneamente, aprendían la técnica. Los alumnos eran requeridos en los talleres por periodos cortos, con el fin de que entendieran la tecnología para la que posteriormente diseñarían.

Con estos principios básicos se puso en marcha, de manera fundamental, la producción de enseres de uso casero y muebles. Aplicando estos parámetros se hizo la primera silla considerada mobiliario moderno: la "silla rojo-azul" realizada por Gerrit Rietveld. Asimismo, Michael Thonet alcanzó con sus muebles una venta de 40 millones de piezas entre los años 1859 y 1920. Durante este periodo se unieron a la Bauhaus varios diseñadores y arquitectos, los cuales luego se convirtieron en maestros. Entre los diseñadores más destacados estuvieron Walter Gropius, Mies van der Rohe (quien reemplazó a Gropius en 1930), Wilhelm Wagenfeld, László Moholy- Nagy y Marcel Breuer.



Otro mobiliario que encarna todas las características de los clásicos modernos es la silla Barcelona, de Mies van der Rohe (1929). En su estructura incorpora la alta tecnología y la belleza, además de constituir un monumento al estilo. Aún después de 50 años, las sillas tubulares creadas en 1920 por Marcel Breuer y Mies van der Rohe siguen siendo populares.



El estilo internacional representado por Marcel Breuer (1902-81), tendiente hacia el desarrollo de nuevos materiales y tecnologías, lo hacen el máximo exponente del diseño del siglo XX. La Silla Cesca es ejemplo del potencial de producción masiva de materiales económicos como el acero, el cual fue por primera vez explorado y desarrollado como medio de producción en grandes cantidades por la Bauhaus.

Podemos también tomar como ejemplo a László Moholy-Nagy quien pone en uso los colores primarios, la textura, la luz y el equilibrio de formas, características comunes de la escuela, para la representación del arte visual y el arte aplicado a mediados del siglo XX.

En el Azul, W. Kandinsky, 1925



El Pez Dorado, Paul Klee, 1925



Debido a esto, su trabajo influyó por décadas en el uso de la luz como forma de arte. La influencia de la Bauhaus en el mundo entero es algo que todavía se puede apreciar. Como ejemplo pueden citarse las diversas construcciones y edificios repartidos a lo largo y ancho del mundo, las obras de Mies Van Der Rohe y Le Corbusier, así como los muebles y productos de uso cotidiano que presentan esa tendencia Bauhaus hacia la funcionalidad, sobre todo a partir de diseños dirigidos hacia el uso final del producto.

Hoy en día podemos encontrar diseñadores contemporáneos que al crear retoman la influencia Bauhaus. Tal es el caso de Craig Ellwood y Richard Meier en los sesenta y Barbara Barry y Alexander Gorlin en los noventa. En la misma línea está el diseñador francés Philippe Starck, quien toma ideas y tendencias de la escuela y las adapta hasta adecuarlas a sus propósitos. Es evidente que en el diseño industrial y en el diseño de interiores de este fin de siglo principalmente predomina la teoría de crear funcionalidad y estética, por lo que de algún modo podemos atribuirle a la Bauhaus el diseño de nuestra época.

Gracias a estos diseñadores, el mundo evoluciona. Es por ellos que el diseño existe y permanece en este tiempo. Ayer, hoy y mañana, el buen diseño nunca dejará de existir.

Bibliografía

- Phillips, B. Meg. Historia del diseño gráfico. Madrid: Trillas, 1990

Vínculos

- <http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/zeittafel1919.htm>
- <http://nueve.com.mx/d/articulo.html>

Tema 4. Orígenes del diseño gráfico

Subtemas

- 4.1 Art Nouveau
- 4.2 Cubismo
- 4.3 Futurismo
- 4.4 Dadaísmo
- 4.5 Surrealismo
- 4.6 Constructivismo
- 4.7 Art Decó
- 4.8 De Stijl
- 4.9 Expresionismo Abstracto

Objetivo de Aprendizaje

Al término del tema el estudiante estudiará y tendrá conocimientos básicos de las corrientes que han influenciado el desarrollo del diseño gráfico y podrá diferenciar cada una de ellas.

Introducción

El siglo XX ha sido una época de constantes cambios dentro del terreno artístico; nunca en toda la historia del arte se habían dado en un período de tiempo tan corto tal sucesión de movimientos y corrientes artísticas.

Desde las radicales y rupturistas vanguardias de principios de siglo hasta las últimas tendencias que se manifiestan en el actual mundo del arte han transcurrido infinidad de lenguajes que evidentemente no siempre han tenido la aceptación o el debido interés por parte de la crítica o el público.

Cada una de estas corrientes tiene características que la hacen única, sin embargo se van uniendo una con otra y compartiendo en ocasiones artistas que continúan sus obras dentro de otra corriente artística. Cabe mencionar que artistas importantes como Picasso, Kahlo, y Mondrian, entre otros, no fueron reconocidos como lo son actualmente cuando comenzaron ya que en sus inicios estaban entregados a otra corriente que no es la que los lanzó a la fama.

4.1 Art Nouveau

Surge en Bélgica, en los balcones de la casa de la ciudad, en los puentes o edificios. En Francia el estilo se vio en el elegante Metro de la ciudad y se caracterizó por rodear de enredaderas a las bajadas a los trenes subterráneos.

En Munich y Viena este arte se aplicó a las ilustraciones de libros y revistas , inspirados en uno de los precursores del art nouveau: Gustav Klimt. En Estados Unidos surgió la fama de las lámparas Tiffany, creadas en vidrio favrile, el mismo que se utiliza en los vitrales. Fue España, país en que nació el catalán Antoni Gaudí, quien revolucionó la arquitectura hispánica con construcciones de líneas curvas y ondulantes.



El art nouveau decayó tras 1910 y fue reemplazado por otra tendencia denominada Art Deco. Aún así, este arte que también se conoció como el estilo "liberty", redefine el rol del hombre con la industria y senta las bases para el nacimiento del arte moderno y la arquitectura.

El Art Nouveau tiene como una de sus influencias al movimiento inglés de Arts and Crafts. Se desarrolló en varios países europeos y en los Estados Unidos, con la característica de ser el estilo más moderno y representativo de principios del siglo XIX, manifestándose tanto en las artes como en el diseño gráfico, arquitectura y el diseño de objetos cotidianos (mobiliario, decoración, etc.).

El término "Art Nouveau" fue adoptado en Inglaterra y Estados Unidos; en Alemania se llamó "Jugendstil" (estilo joven); en Austria "Secesión"; en Francia "Le

Style moderne"; en España "Modernista". Como característica específica del estilo aparece el ornamento de formas orgánicas, por lo general vegetal muy relacionado con la ilustración y la fantasía.

Los ejemplos más conocidos son los carteles franceses de Toulouse-Lautrec (1890) y los de Alphonse Mucha. Con formas inspiradas en la naturaleza a partir de líneas onduladas y ornamentos florales y la influencia de los grabados japoneses, característico por tratar al espacio de la representación visual en forma plana o bidimensional (sin profundidad espacial).

Desde la organización de los elementos plásticos y comunicativos, este estilo revoluciona las formas de diagramación espacial más libres y dinámicas, ya que los títulos y los textos participan activamente dentro del espacio de la ilustración y con los elementos decorativos (guardas, etc.), superando la estructura ortogonal y simétrica del estilo gráfico anterior, modificando cánones estéticos muy arraigados.



- **Concepto visual**

Uso de flores y plantas para dar la idea del movimiento en la naturaleza, en algunas ocasiones se utilizan insectos como mariposas y arañas para dar más dinámica a la forma.

- **Uso de la forma**
Estilizadas y ondulantes, jamás líneas rectas. Las mujeres se pintan altas y flacas, con el pelo en movimiento, "como simulando la acción del viento".
- **La magia del color**
Se usan de preferencia el contraste entre el negro y los tonos pastel. Se utiliza el amarillo o el azul para acentuar las formas. El color se comienza a introducir con fuerza en la arquitectura.
- **Belleza funcional**
La influencia de la revolución industrial estimuló a que la gente quisiera tener este tipo de arte en su casa, y de ahí se deriva su función decorativa.

4.2 Cubismo

Al crear un concepto del diseño independiente de la naturaleza, el cubismo inició una nueva tradición artística con un enfoque distinto, que terminó con 400 años de influencia renacentista en el arte pictórico.

La génesis de este movimiento es *Les Femmes d'Alger* de 1907 del artista español Pablo Picasso. Con base en las estilizaciones geométricas de la escultura africana y del pintor postimpresionista Paul Cézanne, quien hizo notar que el artista debía "tratar la naturaleza en términos del cilindro, la esfera y el cono" esta pintura constituyó una nueva propuesta en el manejo del espacio y en la expresión de las emociones humanas. Las figuras se abstraen en planos geométricos y se rompen las normas clásicas de la figura humana. Las ilusiones espaciales y de la perspectiva dan lugar a un giro ambiguo de planos bidimensionales. La figura sentada es observada simultáneamente desde una multiplicidad de puntos de vista.



En los años siguientes, Picasso y su íntimo colaborador, Georges Braque desarrollaron el cubismo como un movimiento artístico que sustituía la representación de las apariencias con posibilidades infinitas de formas inventadas. Cubismo analítico es el nombre dado al trabajo de ambos de 1910 al 1912. Durante este periodo, estos artistas analizaron los planos del tema desde diferentes puntos de vista y utilizaron estas percepciones para elaborar una pintura compuesta por planos geométricos rítmicos. El problema real se convirtió en el lenguaje visual de la forma, empleado para crear una obra de arte sumamente estructurada. La fascinación impuesta por el cubismo analítico proviene de la tensión insoluble entre la atracción sensual y la intelectual de la estructura pictórica, en conflicto con el desafío de interpretar el tema.

En 1912 Picasso y Braque introdujeron elementos del collage del papel en su trabajo. El collage les daba libertad de composición, independientemente del tema y declaraban la realidad de la pintura como un objeto bidimensional. A menudo, incorporaban letras y palabras de los periódicos como formas visuales y para establecer significados por asociación.



En 1913, el cubismo evolucionó hacia lo que ha recibido el nombre de cubismo sintético. Con base en observaciones pasadas, el cubismo inventó formas que eran signos, más que representaciones del tema. Se representaba la esencia de un objeto y sus características básicas, más que su apariencia exterior.

Juan Gris fue uno de los principales artistas plásticos en el desarrollo del cubismo sintético. Combinaban la composición del natural con un diseño estructural independiente del espacio pictórico. Gris ejerció profunda influencia en la evolución del arte geométrico y del diseño; sus obras son una especie de “término medio” entre un arte basado en la percepción y otro realizado según con las relaciones entre los planos geométricos.



Entre los artistas reunidos en torno a Picasso y a Braque que se unieron al movimiento cubista, Fernand Léger apartó al cubismo de los impulsos iniciales de sus fundadores. Léger tomó mucho más seriamente la sentencia de Cézanne acerca del cilindro, la esfera y el cono. Sus estilizaciones casi pictográficas de la figura humana y de los objetos, fueron la inspiración principal del modernismo pictórico, que se convirtió en el estímulo fundamental del arte revivido del cartel de los años veinte. Las planas de color, los motivos urbanos y la precisión angulosa de las formas mecánicas de Léger contribuyeron a definir la sensibilidad del diseño moderno después de la Primera Guerra Mundial.

4.3 Futurismo

“... Proponemos celebrar el amor al peligro, la costumbre de la energía y la intrepidez. Valor audiencia y rebelión serán los elementos esenciales de nuestra poesía...Afirmamos que la magnificencia del mundo ha sido enriquecida con una nueva belleza: la belleza de la velocidad...Un auto de carreras que parece moverse sobre la metralla es más hermoso que la Victoria de Samotracia...Excepto en la lucha, no hay más belleza. Ningún trabajo carente de un carácter agresivo puede ser una obra de arte.”

Cuando estas palabras del Manifiesto del futurismo fueron publicadas en Le Figaro en París, el 20 de febrero de 1909, el poeta italiano Filippo Marinetti fundó el futurismo como un movimiento revolucionario en todas las artes para poner a prueba sus ideas y sus formas contra las realidades nuevas de la sociedad científica e industrial. El manifiesto proclamaba la pasión por la guerra, la era de

las máquinas, la velocidad y la vida moderna. Impugnaba los museos, las librerías, el moralismo y el feminismo.



Palazzeschi, Papini, Marinetti, Carrà e Boccioni

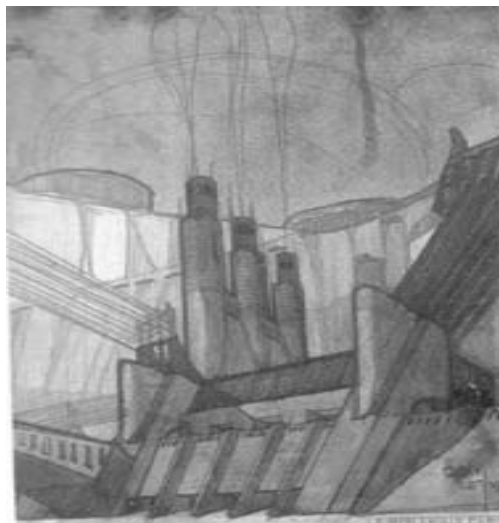
Marinetti y sus seguidores produjeron una poesía con una carga explosiva y emocional que desafiaba la sintaxis y la gramática ortodoxas. En enero de 1913, Giovanni Papini inició la publicación del periódico *Lacerba* en Florencia y el diseño tipográfico fue llevado al campo de batalla artístico. En junio del mismo año Marinetti publicó un artículo que llamaba a una revolución tipográfica contra la tradición clásica. La armonía fue rechazada como una cualidad del diseño porque contradecía “los saltos y estallidos de estilo que fluían a lo largo de la página”. En una cuartilla, la combinación de tres o cuatro colores de tinta y 20 tipos de letra (itálica para impresiones rápidas, negritas para ruidos y sonidos violentos) podían redoblar el poder expresión de las palabras. Las palabras libres, dinámicas como un torpedo podían proporcionar la velocidad de estrellas, nubes, aeroplanos, trenes, olas, explosivos, moléculas y átomos. En la página impresa había nacido un diseño tipográfico nuevo e íntimamente relacionado con la pintura, llamado “tipografía libre” y “palabras en libertad”.

Desde la invención del tipo móvil de Gutenberg, la mayor parte del diseño gráfico había tenido una vigorosa estructura horizontal y vertical. Los poetas futuristas lanzaban al viento estas restricciones. Liberados de la tradición, animaron sus

páginas con una composición dinámica, no lineal, realizada por medio de palabras y letras pegadas en lugar de la reproducción fotográfica.

Los pintores futuristas estuvieron fuertemente influenciados por el cubismo, pero también se aventuraron a expresar en su trabajo el movimiento, la energía y la secuencia cinemática. Fueron los primeros en emplear la palabra simultaneidad en el contexto del arte visual para representar la existencia o los acontecimientos concomitantes, tales como la presentación de diferentes perspectivas en una misma obra de arte.

El Manifiesto de la arquitectura futurista fue escrito por Antonio Sant'Elia. Quien proclamaba una construcción basada en la tecnología y la ciencia, así como un diseño para las demandas propias de la vida moderna. Consideró absurda la decoración y utilizó líneas dinámicas diagonales y elípticas porque su fuerza emocional es mayor que la de las horizontales y las verticales. Trágicamente, Sant'Elia fue muerto en el campo de batalla pero sus ideas y sus dibujos visionarios influyeron en la corriente del diseño moderno, en particular del art deco. Las técnicas violentas, revolucionarias de los futuristas fueron adoptadas por los dadaístas, los constructivistas y la escuela de De Stijl. Los futuristas iniciaron la publicación de manifiestos, la experimentación tipográfica y las maniobras publicitarias.



El concepto futurista de convertir la escritura, la tipografía o ambas en formas visuales concretas y expresivas era una preocupación en algunos poetas de la antigüedad y se remonta, por lo menos, al poeta griego Simias de Rodas.

Llamada poesía modelo, estos versos a menudo tomaban la forma de objetos o símbolos religiosos. En el siglo XIX, el poeta alemán Arno Holz amplió los efectos de esta forma, por medio de trucos como la omisión de las mayúsculas y de la puntuación, variaciones en el espaciado de las palabras para significar pausas y el empleo de más de un signo de puntuación para dar énfasis. En el libro de Lewis Carroll, Alicia en el país de las maravillas, se utilizaron tipos de tamaños descendentes y formas pictóricas para construir una forma semejante a la cola de un ratón, como parte del cuento que narra una historia acerca de él.



El poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé publicó su obra *Un coup de Dés*, compuesta por 700 palabras en 20 páginas y el siguiente orden tipográfico: mayúsculas, minúsculas, romanas e itálicas. En lugar de rodear un poema de márgenes vacíos en blanco, este “silencio” es dispersado a lo largo del trabajo como parte del significado. En lugar de enhebrar palabras en una secuencia lineal como si fueran cuentas, éstas aparecen colocadas inesperadamente en la página, para expresar sensaciones y evocar ideas. Mallarmé tuvo éxito al vincular la tipografía con la notación musical; la colocación y la altura de las palabras se relacionan con la entonación, su importancia en la lectura oral y el ritmo.

Otro poeta francés, Guillaume Apollinaire, estuvo íntimamente ligado con los cubistas, particularmente con Picasso y tuvo gran rivalidad con Marinetti. Apollinaire había defendido la escultura africana había definido los principios de la pintura y la literatura cubistas. Su contribución al diseño gráfico, única en su género, fue la publicación en 1918 de su libro titulado *Caligramas*, poemas en los cuales las letras están dispuestas para formar un diseño, una figura o una pictografía visual. En estos poemas, explora la fusión potencial de la poesía y la pintura e intenta introducir el concepto de la simultaneidad del tiempo y de la tipografía límite de la secuencia de la página impresa.

4.4 Dadaísmo

El movimiento dadaísmo se desarrolló espontáneamente como un movimiento literario después de que el poeta Hugo Ball abrió el Cabaret Voltaire en Zúric, Suiza, como un lugar de reunión para poetas, pintores y músicos jóvenes independientes. El espíritu que guiaba el movimiento dadaísta era un joven poeta húngaro, Tristán Tzara, quien editó el diario Dadá iniciado en julio de 1917. Junto con varios compañeros exploró la poesía fonética, la poesía del absurdo y la poesía fortuita. Escribió un torrente de manifiestos y contribuyó en todas las publicaciones y eventos dadaístas más importantes. Al reaccionar contra un mundo que se había vuelto loco, el dadaísmo afirmaba ser el ansiarte y poseía un fuerte elemento destructivo y negativo. Rechazando toda tradición, buscó la libertad total.

Los dadaístas ni siquiera estaban de acuerdo en sus orígenes con el nombre de dadá, tal era la anarquía de este movimiento. Estos escritores estaban interesados en el escándalo, la protesta y el absurdo. Se rebelaron violentamente contra los horrores de la Guerra Mundial, la decadencia de la sociedad europea, la frivolidad de la fe ciega en el progreso tecnológico, la insuficiencia de la religión y los códigos morales convencionales en un continente en pleno cataclismo. Su rechazo del arte y la tradición permitió a los dadaístas enriquecer el vocabulario visual del futurismo. Su síntesis de acciones espontáneas al azar con decisiones planeadas les permitió deshacerse de los preceptos tradicionales del diseño tipográfico. Asimismo, el dadaísmo mantuvo el concepto del cubismo acerca de las letras como formas visuales concretas, no sólo como símbolos fonéticos.



El pintor Marcel Duchamp se unió al movimiento dadaísta y se convirtió en su artista visual más prominente. Anteriormente había analizado sus temas como

planos geométricos bajo la influencia del cubismo. Para Duchamp, el portavoz más claro del dadaísmo, tanto el arte como la vida eran procesos del azar y de la elección deliberada. Los actos artísticos se volvieron un asunto de decisión y selección individuales. Esta filosofía de absoluta libertad permitió a Duchamp crear una escultura “ya hecha” por medio de “objetos convencionales” y mostrarlos como arte. Fue Duchamp quien pintó bigotes a una reproducción de la Mona Lisa siendo este acto un ataque ingenioso contra la tiranía de la tradición y de un público que había perdido el espíritu humanístico del Renacimiento.

El dadaísmo se propagó rápidamente desde Zúrich hacia otras ciudades europeas. A pesar de pretender que ellos no estaban creando arte, sino burlándose y difamando a una sociedad que se había vuelto loca, varios dadaístas produjeron un arte visual significativo que fue una aportación para el diseño gráfico. Los artistas dadaístas afirmaban haber inventado el fotomontaje, la técnica de manipular imágenes fotográficas fusionadas para elaborar yuxtaposiciones estremecedoras y asociaciones al azar.

Los dadaístas berlineses asumieron fuertes convicciones políticas y revolucionarias y orientaron gran parte de sus actividades artísticas hacia la comunicación visual, para elevar la conciencia pública y promover el cambio social. Helmut Herzfelde quien adoptó el nombre de John Heartfield en protesta contra el militarismo alemán y su ejército se convirtió en el miembro fundador del grupo dadaísta en Berlín y fue quien utilizó disyunciones rígidas del fotomontaje como una potente arma de propaganda e innovó la preparación del arte mecánico para la impresión en offset.

El dadaísmo fue el movimiento liberador más importante de su tiempo, y todavía en la actualidad es posible observar su influencia. EL dadaísmo nació como una protesta contra la guerra, pero sus actividades destructoras y exhibicionistas se volvieron más absurdas y extremas al terminar el conflicto armado. Entre 1921 y 1922 la controversia y el desacuerdo se dejaron ver entre sus miembros y el movimiento se dividió en facciones.

Para André Breton, que se había incorporado al movimiento, el dadaísmo había perdido su relevancia y él surgió como el nuevo líder de un movimiento que habría de tomar direcciones nuevas.

Finalmente, el dadaísmo, llevó sus actividades negativas hasta el límite, carecía de un liderazgo unificado y muchos de sus miembros comenzaron a desarrollar los planteamientos que darían origen al surrealismo; el dadaísmo decayó y dejó de existir como un movimiento coherente a finales de 1922. Los dadaístas como Schwitters y Heartfield continuaron evolucionando y produjeron su obra más refinada después de la disolución del movimiento.

4.5 Surrealismo

Surréalisme es un término francés compuesto del prefijo sur y el nombre réalisme. La primera vez que aparece es en el título de la obra de Apollinaire *"Las tetas de Tiresis. Drama surrealista"*.

Su traducción sería algo así como "superrealismo" o "sobre el realismo". De esa forma querría dar a entender el arte que está más allá de la realidad. De hecho en un principio la traducción española citaba "Superrealismo" o "Sobrerrealismo".

Hoy día ha permanecido el término Surrealismo, que no se debe confundir en la traducción española como "surrealismo", lo cual distorsionaría completamente el sentido de la palabra.

El Surrealismo puede dar sentido por sí solo al movimiento vanguardista. La capacidad imaginativa y la sugerencia de sus construcciones mentales significaron, sin duda, una verdadera revolución en el arte posterior a la Primera Guerra.

Aunque se haya dicho muchas veces que el Surrealismo viene directamente del Dadaísmo es importante destacar los orígenes autónomos y propios del primero. Lo cual no quita que tengan entre sí líneas de contacto y reflexiones comunes. Pero si el dadá es un arte que propugna destruir, provocar el caos y aniquilar, el Surrealismo construye de veras una concepción del arte y de la vida.

Freud ejerce una influencia decisiva en el movimiento. Sus teorías acerca del mundo autónomo de los sueños, de la capacidad automática de la psiquis, del profundo y oscuro mundo interior de la mente -el subconsciente o inconsciente- aparecen como reveladoras de una nueva naturaleza del arte humano. Breton comienza a estudiar al psicoanalista vienés ya en 1916 -tres años antes de que se conocieran él y Tristan Tzara- y desarrollará un amplio caudal de conocimientos sobre dichas teorías.

Consecuencia de aquel conocimiento y del encuentro de varios artistas será el nacimiento de la revista *Littérature* fundada por André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault, nacida como consecuencia de la crisis del Dadá. Igualmente, en 1919 Breton y Soupault publican la que puede ser la primera obra surrealista: *Champs magnetiques*. Pero será 1924 el año decisivo: en ese año nacen las revistas *Surréalisme* y *Révolution surréaliste* y Breton redacta el Primer Manifiesto del Surrealismo. Ya para entonces se les han añadido nombres como Artaud, Éluard, Péret y otros.

El concepto surrealismo ya había sido citado por Apollinaire. Sin embargo, Breton aporta un nuevo contenido y una nueva significación.



A partir de 1925 el movimiento se expande y politiza. Se publican cartas-denuncias dirigidas al papa, al dalai lama, contra la guerra, a favor de libertad para los delincuentes y para los locos. Su inclinación izquierdista no es óbice para sufrir la desconfianza del comunismo estalinista. La voluntad de los artistas surrealistas de militar en el comunismo se encuentra con la férrea burocracia del dogmatismo del partido francés (PCF). Ello no impide que el "Papa Breton" redacte su Segundo Manifiesto del Surrealismo en diciembre de 1929, donde critiicará a aquellos surrealistas "puros", que no han apoyado la revolución marxista.

Como consecuencia de aquella batalla dialéctica de varios años, con crisis en el grupo y cambios de posicionamientos, Breton, Éluard y Crével serán expulsados en 1933 del PCF. Quedan así dos tendencias surrealistas: una, identificada con el partido comunista francés, y otra, encabezada por Breton que se agrupa en torno a una tendencia de tipo trotskista.

Con la segunda Guerra Mundial el movimiento llega a América. Breton, exiliado en los Estados Unidos, funda allí la revista V.V.V., conoce a Trotski en México y propicia y apoya el efecto surrealista por todos esos países.



A su regreso a Europa en 1945 insiste en difundir el movimiento surrealista. Pero ya Francia, y Europa, han entrado en la onda del existencialismo y del arte comprometido desde otros presupuestos. Son Sartre y Camus los nuevos creadores de opinión literaria. Sin embargo, Breton, respetado y elogiado, lleva su actitud de denuncia social hasta rebelarse contra la guerra de Argelia (1958).

Salvador Dalí ha sido el más destacado excéntrico en sus hechos, dichos automáticos, escritos y por supuesto obra. La relación de artistas que se mueven dentro del surrealismo es extensa: Duchamp, Max Ernst, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, René Magritte, Yves Tanguy, Paul Delvaux.



Para algunos grandes maestros el surrealismo fue solamente una fase como para Joan Miró, el que en su etapa de grafismo infantiles se acerca al monigote. El Surrealismo fue una vía de escape para muchos artistas de los más diversos ámbitos, cabe citar a una Frida Kalho.

Los maestros del Surrealismo supieron poner a presión la "gran libertad de espíritu" que Breton consideraba básica para hacer estallar la imaginación

4.6 Constructivismo

Movimiento artístico de vanguardia fundado en Rusia. Dicho término lo utilizó por primera vez en 1913 el crítico N. Punin a propósito de los relieves de Tatlin. Según A. Gan, el movimiento como tal "surgió en 1920 en el marco de los pintores de izquierdas y de los ideólogos de la acción de masas".

En dicho marco se sitúa el Manifiesto realista de N. Gabo y A. Pevsner y las tesis productivistas enunciadas por Vesnin, Popova, Ekster, Rodchenko y Stepsnova en el catalogo de la muestra "5x5=25". En gran parte, los presupuestos figurativos del constructivismo eran análogos a los de movimientos contemporáneos como el cubismo, el dadaísmo y, en particular, el futurismo. Al igual que este último, el constructivismo manifestaba su rechazo al arte burgués y descubría el proyecto de un nuevo lenguaje en las "propuestas" de la tecnología y la mecánica industriales. Sin embargo, la peculiar situación sociopolítica de la época caracterizó y distinguió el constructivismo.

Los artistas del movimiento vieron en los caminos abiertos por la revolución de Octubre, la posibilidad concreta de romper el aislamiento entre el arte y las masas y construir un nuevo arte para una nueva sociedad. De 1920, data el proyecto de Tatlin, con motivo de la III Internacional de una arquitectura escultura constituida por una espiral de hierro que se expande en diagonal, encerrada por paredes de vidrio de una altura superior a la de la torre Eiffel. En 1923, el proyecto de los hermanos Vesnin para el Palacio del Trabajo, un volumen claro, estereométrico, compuesto por delgadas barras metálicas constituyó el primer intento de expresar con una nueva forma una nueva dimensión social.

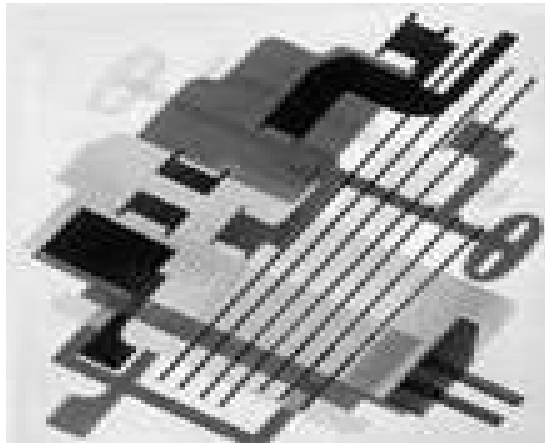
En 1924, nace otro proyecto de los hermanos Vesnin para el edificio del periódico "Pravda" de Leningrado, un edificio de vidrio, hierro y cemento armado. En 1925, Melnikov construye el pabellón soviético de la Exposición de París: un rectángulo estereométrico de estructura de madera con colores puros, cortado en diagonal por la escalera.

Este periodo de intensa experimentación durara hasta 1933 y sólo en algunos casos serán algo más que proyectos: tipologías de edificación, nuevos centros comunitarios (los llamados "condensadores sociales"), nuevas fabricas, nuevas hipótesis urbanísticas. Sin embargo, paulatinamente, y debido al choque con los problemas reales planteados por la construcción del socialismo, en el movimiento surge una escisión entre el ala "formalista" (Leonidov) y el ala "productivista" (Tatlin, Ginzburg).

Ello constituirá el prelude del fin del movimiento que se producirá a partir de 1933 al prevalecer en la organización estatal soviética una ideología burocrático-académica imputable, en el fondo, al retraso tecnológico de la Unión Soviética de esa época, respecto del cual las hipótesis formales del constructivismo resultaban desfasadas y sustancialmente inutilizables.

Ante todo una concepción de la estructuración del espacio, incluso cuando se lleva a cabo en la pintura; la obra de arte está en comunicación con el espacio que la circunda y penetra, cuya estructura invisible se materializa en ella; se abre por todas partes hacia el espacio y consta, especialmente en la fase última del constructivismo de elementos, frecuentemente transparentes, de formas geométricas, lineales y planas.

En tanto que principio de creación el modelo figurativo se sustituye por el "culto del material" que en los relieves de Vladimir Tatlin (1885-1953) se refiere al contraste táctil de materiales y en su fase más tardía a la elasticidad y relaciones de peso y tensión dentro de la construcción. Del mismo modo que los futuristas, los constructivistas rusos se fijaban como meta una «reconstrucción» de la sociedad, lo que les condujo a un interés por la arquitectura, el diseño utilitario y la escenografía.



A Tatlin se unieron Aleksandr Rodtschenko (1891-1956), El Lissitzky (1890-1941), Naum Gabo (1890), Antoine Pevsner (1886-1962) entre otros. Por lo que se sabe, el nombre constructivismo fue utilizado por primera vez en 1921, e indica que los artistas consideraban su trabajo del mismo modo que la actividad de los ingenieros, como un «construir» de objetos utilitarios, aunque frecuentemente éstos tuviesen que crear su propia «finalidad». En seguida (y todavía hoy) se utilizó como denominación imprecisa de construcciones geométricas y pictóricas. Esto se debe, en parte, a que la concepción del espacio constructivista no se encuentra exclusivamente en este grupo ruso, era característica ya del espacio pictórico de los cubistas, futuristas y rayonistas, y fue ya realizada por Balla en su *Compleksi plastici* (1914).

En De Stijl se encuentra particularmente en van Doesburg. En Polonia, Hungría, Alemania y Checoslovaquia se formaron grupos que se llamaron, o se les llamó posteriormente, constructivistas y que tenían generalmente en común con el constructivismo y el suprematismo ruso una parte del lenguaje formal y de las ideas sociales.

4.7 Art Déco

El Art Déco es un estilo con las contradicciones de los años 20 y 30, de la época del modernismo y del arte comprometido. Art Déco es el nombre del estilo en las artes y la decoración.

El período llamado " Art Déco " se manifestó entre las dos guerras mundiales, de 1920 a 1939. Muchos estiran realmente este período de nuevo a 1900 e incluso hasta los últimos años 50, pero el trabajo de este tiempo se considera

generalmente ser más de una influencia al estilo de Art Déco, o es influenciado por el estilo.

Como con muchos otros movimientos del arte, incluso el trabajo de hoy todavía está siendo influenciado por el pasado. Tiene dos caras: la opulenta de los años 20 y la depresiva de los 30, del expresionismo y el funcionalismo, de las guerras mundiales y la paz.

Durante el período entre las dos guerras mundiales, un estilo ecléctico del diseño se convirtió que más adelante se conocía como Art Deco. El nombre fue derivado de los artes 1925 del DES de Internationale de la exposición Decoratifs Industriels et Modernes, sostenido en París, que celebró la vida en el mundo moderno.



Hoy, el " Art Déco " se utiliza para referir a una mezcla de estilos a partir de los años 20 y de los años 30. La era de Art Déco era una de contradicciones. Con los años 20 el rugir y la gran depresión de los años 30, el estilo de Art Déco infundió el diario mundo con un estilo elegante de la sofisticación fresca.

Los musicales de los cantantes y las audiencias entretenidas los escritores de canciones con el nuevo medio de la radio, y de Hollywood ofrecieron la esperanza de épocas mejores y de un escape temporal de apuros diarios. El recorrido estaba en las noticias con los revestimientos marinos que competían con el Atlántico y entrena a continentes de la travesía, mientras que la velocidad se convirtió en una metáfora por épocas modernas.

Lo que caracteriza el diseño de Art Déco es la configuración y los artes aplicados del período revelan una mezcla variada. Sin embargo, la mayoría comparten los

sellos de la geometría y de la simplicidad, combinados a menudo con los colores vibrantes y la dimensión de una variable simple que celebran la subida de comercio y de tecnología.

Objetos lujosos hechos de los materiales exóticos producidos para la masa, disponibles para una clase media cada vez mayor, el mundo del Art Déco representa un "belleza de la forma". Este período del diseño y del estilo no acaba de afectar la configuración.



Los muebles, la escultura, la ropa, la joyería y el diseño gráfico todo fueron influenciados por el estilo de Art Déco. Era básicamente una "modernización" de muchos estilos y temas artísticos a partir del pasado.

Los elementos modernos incluyeron la máquina y modelos y dimensión de una variable del automóvil que producían eco tal como engranajes y ruedas estilizados, o elementos naturales tales como rayos de sol y flores.

Las líneas del Art Déco son rectas y angulares en gran medida, pero también curvadas, circulares y ovals, no con el sentido floreado del Art Nouveau, sino con figuras geométricas como el hexágono y el pentágono. De la flora y la fauna se toman gacelas y galgos, ligeros y elegantes; o elefantes, osos, palomas y sobre todo panteras y garzas; girasoles y helechos, plantas simétricas como las palmas y los cactus. Las siluetas humanas son finas y delgadas, ligeras y elásticas, con

vestidos rectos y entubados de seda y brillantes, corte entre la rodilla y el talón y sombrero: **Una estampa.**

Las principales obras de la decoración Déco se encuentran en joyas, cristales, tejidos, alfombras, muebles de madera con incrustaciones en otros materiales, lámparas de pie y de mesa, y en piezas modernas de uso doméstico como cocteleras, cafeteras, licuadoras, radios, y en general en todo el diseño gráfico e industrial.

El diseño industrial hizo un nombre para sí mismo durante la era de Art Déco. Durante los años 30, las compañías de fabricación comisionaron los consultores del diseño industrial producir una variedad de mercancías. Influenciado por esfuerzos de desarrollar un automóvil más aerodinámico, los diseñadores industriales adoptaron las formas aerodinámicas para un número de objetos.

Hecho de los últimos materiales, tales como plásticos, cromo y aluminio, las mercancías domésticas tenían una mirada moderna, alta de la velocidad y estaban disponibles para cada uno debido a la producción en masa. En la arquitectura, la obsesión del Art Déco por el diseño se refleja en el efecto decorativo más que en la estructura, en oposición al funcionalismo.

Pero el Art Déco no se puede entender por fuera de la complejidad histórica del inicio del siglo XX. En la primera década aparece la arquitectura de Le Corbusier, el baño integrado al espacio habitable, la masificación de materiales como concretos, acero, vidrio, cromo y la pintura metalizada, en un diseño que no quería ornamentaciones innecesarias.



Los arquitectos norteamericanos crean las ciudades de rascacielos y arquitectura gótica: San Francisco, Chicago, Nueva York. Aunque la tierra prometida es América, Europa sigue imponiendo las ideas y la vanguardia en el arte.

En el año 17 madura la oposición al mercantilismo, que habría de influir mucho en las artes y las artes decorativas de las décadas siguientes. Los colores son azul y rosa, blanco, negro, rojo, lila; los tonos crema y pastel. Se experimentan nuevas tintas y técnicas pictóricas. Las piedras son la aguamarina, el jade, el ónix.

El Art Déco debe su popularidad a los almacenes por departamentos de París, como las galerías Lafayette, que abrió un estudio de diseño bajo la dirección artística de Maurice Dufrené.

Los diseñadores gráficos del Art Deco son un producto de su edad, y reflejan el espíritu de la modernidad y de la ingeniosidad industrial. El estilo gráfico de la formalidad y de la simplicidad geométrica son a menudo usadas en este período para transformar o para torcer realidad, reinterpretando el mundo en el estilo Deco. Los elementos de Cubismo y del Futurismo son evidentes en muchos trabajos, y el recorrido y el transporte son temas populares.



El Art Déco implica un mercado más abierto. El decaimiento del mismo, hacia los años 30, es fundamental en su historia. Se producen en serie los diseños tipo y también aparece el kitsch y los 'gadgets' inútiles que vulgarizan el estilo. Su agonía coincide con los sobresaltos políticos y económicos de una década convulsiva que significó el rompimiento de muchas cosas, y el Art Déco no se salvó de morir.

4.8 De Stijl

El último verano en Holanda de 1917, marcó la formación del movimiento y del periódico De Stijl. Piet Mondrian, Bart van der Lek y el arquitecto J.J.P. Oud se unieron a Théo van Doesburg, fundador y guía espiritual de este grupo.

Van der Lech parece haber sido el primero en pintar figuras geométricas planas de color puro, además antes de formar parte de este grupo, ya creaba diseños gráficos con franjas negras sencillas, organizando el espacio y utilizando imágenes de formas planas.

Para entonces, 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

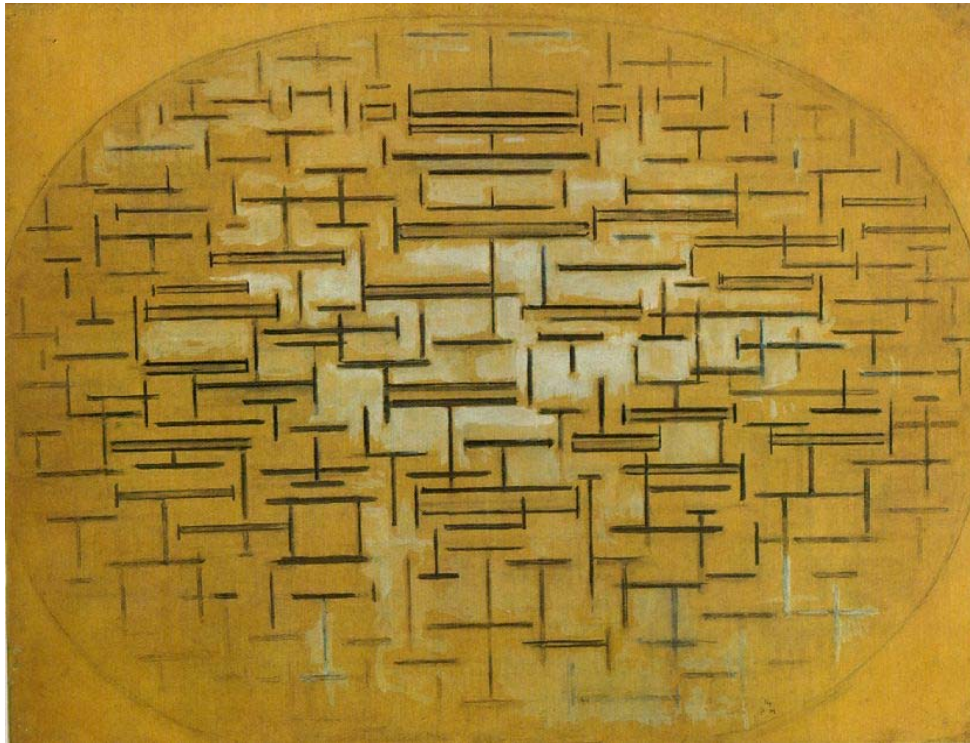
y las formas quedaron limitadas a líneas rectas, cuadrados y rectángulos. Empleando estos medios tan limitados, Mondrian construyó composiciones de un balance simétrico sublime, en las cuales la tensión y el balance de los elementos alcanzaron una absoluta armonía.



El restringido vocabulario visual de los artistas De Stijl permitió buscar a los artistas una expresión de la estructura matemática del universo y de la armonía universal de la naturaleza.

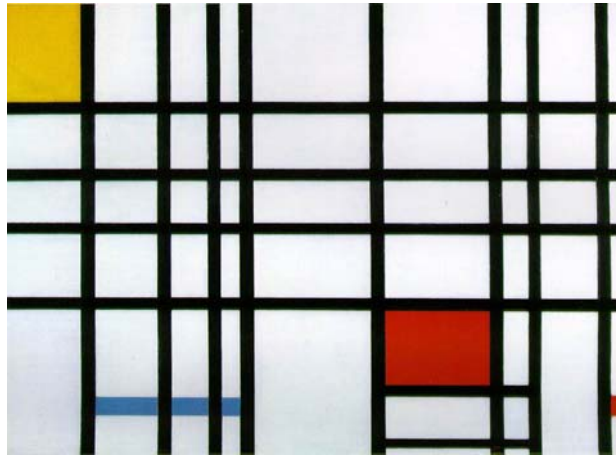
Estaban profundamente comprometidos con el clima espiritual e intelectual de su tiempo y deseaban “expresar la conciencia general de su época”. Ellos creían que la Guerra Mundial estaba arrasando con una vieja época. Los adelantos científicos, tecnológicos y políticos anunciaban una nueva era de objetividad y colectivismo.

De Stijl buscaba las leyes universales que gobiernan la realidad visible, pero que se encuentran escondidas 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.



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

El modesto periódico De Stijl, abogaba por la absorción del arte puro por medio del arte aplicado. El espíritu del arte podría pernearse en la sociedad por medio del 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 a nivel de arte. A principios e los años veinte, comenzó el impacto De Stijl en la arquitectura, en el diseño industrial y en la tipografía.



Mondrian produjo una colección de pinturas de una calidad espiritual y formal incomparable, Van Doesburg se extendió hacia la arquitectura, la escultura y la tipografía. Incluso llegó a dar clases de filosofía De Stijl a los alumnos de la Bauhaus.

En los diseños tipográficos de van Doesburg y de Vilmos Huszar, fueron eliminadas las líneas curvas y se prefirió la tipografía sans-serif. A menudo el tipo era compuesto en planchas rectangulares compactas.

Composiciones asimétricamente balanceadas eran dispuestas sobre una red abierta. Como segundo color en la impresión se prefirió el rojo debido a su poder gráfico para competir con el negro.

Uno de los ejemplos más puros de los principios De Stijl aplicados a la tipografía es la composición para la primera portada de la publicación *i10*, que entrelazaba los ideales De Stijl y de la Bauhaus de integrar el arte a la vida diaria.

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 para 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.

4.9 Expresionismo abstracto

El expresionismo es un movimiento que surge como reacción al impresionismo; se desarrolla principalmente en Alemania en el primer tercio del siglo XX; (desde 1905 hasta finales de la década de 1920), por lo cual sufre el tremendo impacto de la primera guerra mundial.

Surgió como una corriente artística que buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del autor, más que la representación de la realidad objetiva. El movimiento expresionista apareció en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX como reacción frente a los modelos que habían prevalecido en Europa desde el renacimiento, particularmente en las anquilosadas academias de Bellas Artes.

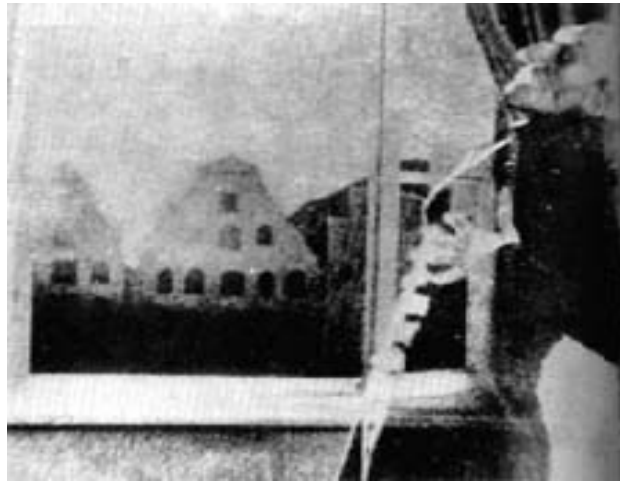
El artista expresionista trató de representar la experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse de la realidad externa sino de su naturaleza interna y de las emociones que despierta en el observador.

Para lograrlo, los temas se exageran y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística. En el campo de la publicidad comercial el expresionismo gozó de pocas oportunidades para aplicar sus principios, sin embargo en libros, revistas o posters y en pequeñas ediciones para bibliófilos y en los panfletos políticos extremistas si se produjeron interesantes ejemplos con innovadores resultados.



Desde un punto de vista formal la utilización de los distintos alfabetos no pasa de tener un objetivo informativo y universal pero reflejando el sentido individual dañado por la industrialización y los políticos. Si bien el expresionismo produjo resultados destacados durante un breve periodo, hasta hoy son visibles sus huellas. Se reconoce y valora el intento de crear una expresión personal sin consideración a las reglas del estilo dominante.

Ahora bien, si los grandes precursores del expresionismo, Hugo von Hofmannsthal y Robert Musil, se distanciaron pronto del movimiento o lo superaron haciendo hincapié en la irrealizabilidad del proyecto expresionista, y viendo en esta tendencia "sentimientos falsos que se manifiestan en mundos especiales primitivos o mórbidos de sujetos patológicamente reducidos", las películas expresionistas aparecen, en esta década del '20, como la indefectible realización de las fantasmagorías prefiguradas por las tendencias expresionistas en el principio del siglo.



Así a través del cine parecen "volver" más alucinados que nunca la disposición hacia la abstracción sustentada en la supuesta angustia germánica worringeriana y en el programa de la búsqueda de la realidad expresionista en la irrealización del mundo. Estas características se plasman en este cine sobre todo en la distorsión de las puestas en escena y el tratamiento de la luz con fuertes contrastes del clarooscuro que remiten, según la lectura de Deleuze, a una lucha que sumerge al mundo presentado, en este espacio del expresionismo, en la vida no orgánica de las cosas.

Esta afición por animar los objetos -del Golem a la autómatas de Metropolis- recuerda "una vida terrible que ignora la sabiduría y los límites del organismo, tal es, dice Deleuze, el primer principio del expresionismo." Así las sombras, las paredes y otros elementos, como una materia preorgánica, se alzan en la subordinación de lo "extensivo a un principio intensivo." De este modo, como señala Mitry, el volumen de la arquitectura reemplaza las superficies pintadas como condición formal del expresionismo. A este respecto Lotte Eisner observa en *Der Golem*:

La forma original de las construcciones góticas se transparenta en esas casas de aguilonos rígidos, muy altos y estrechos, cubiertos de caña. Sus contornos angulosos, oblicuos, su densidad vacilante, sus escalones usados, ahuecados, no parecen a fe mía sino la encarnación demasiado irreal de un ghetto malsano y superpoblado, donde se vive una eterna angustia.

De esta manifestación de las fuerzas de la oscuridad, las distorsiones de la Umwelt donde la luz se "hunde en un fondo sin fin", la tendencia a la abstracción y sobre todo la terrible vida no orgánica de las cosas que azota al mundo

confundiéndose con la naturaleza caracterizan al cine alemán de este principio de siglo.

Trabajando la piedra de litografía o la madera los artistas se encontraban en disposición de dar forma a sus ideas. Los artistas expresionistas pronto integraron los productos de esos experimentos tipográficos en su repertorio. El individualismo fue la fuerza por una parte pero la debilidad por otra pues las repeticiones y la no transmitibilidad a todas las áreas del diseño limitaron las posibilidades e impidieron que pudiera surgir un movimiento renovador amplio.

Conclusión

El arte del siglo XX se caracteriza por configurarse de múltiples corrientes que se denominan ismos. No todas las tendencias se suceden linealmente en el tiempo, sino que muchas son coetáneas y tienen interrelaciones entre ellas. Las vanguardias no se pueden entender intentando establecer un orden cronológico.

Es un tópico el considerar el arte del siglo XX como ruptura con respecto a lo anterior, pero esta ruptura no comienza a principios del siglo XX, sino a fines del XIX. El año 1863 se puede tomar como fecha de inicio de la pintura moderna.

El Impresionismo y luego el Postimpresionismo constituyen el punto de partida para las corrientes del siglo XX. Los grandes adelantos de la técnica, la Revolución Industrial y el progreso moldearon la mentalidad del hombre a principios del siglo XX.

La primera y segunda guerra mundial, contribuyeron al cambio. Cada cual trajo sus nuevas tendencias. Los filósofos aportan teorías reveladoras. Algunas vanguardias no pueden entenderse sin las bases filosóficas que las sustentaron.

Hay una gran necesidad de cambio que ha dado como resultado corrientes diversas e incluso contradictorias; como la tendencia conceptual y la realista.

Bibliografía

- Phillips, B. Meg. Historia del diseño gráfico. Madrid: Trillas, 1990

Vínculos

- http://icarito.tercera.cl/enc_virtual/cultura/nouveau/nouveau.html
- http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/arte_sXX/vanguardias1/cubismo_etapas_evolucion.html
- <http://www.portalmundos.com/mundoarte/historia/futurismo.htm>
- http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/arte_sXX/vanguardias1/surrealismo.html
- <http://www.interactiva.com.ar/maga/histarte/artdeco/arq.html>
- <http://www.unostiposduros.com/paginas/estilo3.html>
- <http://www.eepsys.com/arte/futu.htm>