

Influencia del Vjtemás en la formación actual del diseño gráfico

{Resumen}

El presente artículo aborda las particularidades de la creación y la formación de escuelas de arte y de artes aplicadas, que fungieron como catalizadoras del arte y el diseño y fundamentaron su profesionalización en la Europa de principios del siglo XX. Se centra principalmente en la creación del Vjtemás en la antigua Unión Soviética, como uno de los referentes pedagógicos de la formalización en la enseñanza de las artes y de las artes aplicadas. Algunos de los preceptos de enseñanza y profesionalización del artista se dieron en el marco de unas políticas públicas que buscaban el fortalecimiento de la identidad nacional, dentro de un contexto histórico particular de las naciones europeas. El arte, en todas sus manifestaciones, era el elemento clave para la consolidación de

una estética nacional, por lo que la creación de este tipo de escuelas se vio enmarcada dentro de los acontecimientos sociopolíticos de principios del siglo XX. Se aborda una contextualización histórica general de la Europa de principios del siglo XX, para luego abordar las condiciones de la creación del Vjtemás en la Unión Soviética y, posteriormente, dar paso al análisis pedagógico y didáctico de estas escuelas que sirvieron de base para la creación de escuelas de diseño posteriormente en diferentes países y como muchos de sus elementos pedagógicos aún hoy se siguen utilizando.

Palabras clave: Vjtemás, diseño gráfico, enseñanza, historia, escuela, artes aplicadas, arte.

Heliana Cardona

Corporación Universitaria UNITEC
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
helianacardona@gmail.com

Carlos Moreno Rodríguez

Investigador Independiente
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
estudiocaos@gmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO
Recibido: Enero 28 de 2018.
Aprobado: junio 6 de 2018.

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo
Cardona, H., & Moreno, C. (2018).
Influencia del Vjtemás en la formación actual del diseño gráfico. *Común-A*, 2(1), 99-117.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



The Influence of Vjutesmas on Current Graphic Design Education

{Abstract}

This article addresses the particularities of establishing and training provided in art schools and applied art institutes that served to catalyze the arts and design and underpinned the creation of the multiple university degrees offered in art and design in early 20th century Europe. The text focuses primarily on the creation of the Vjutesmas in the former Soviet Union, as the leading institute of formal education in arts and applied arts. Some of the concepts for teaching and professionalization of the artist appeared in the public policies to strengthen national identity, within the specific historical context of European nations. Art, in all its forms, was a key element for the consolidation of a national aesthetic, which is why this type of schools were established in the social-political context of the 20th century. The article explores the general historical context of Europe in the early 20th century, then addresses the conditions in which the Vjutesmas was established in the Soviet Union, and subsequently analyzes, from a pedagogic and didactic perspective, the schools that served as the foundation for the establishment of design schools in other countries and how many of its educational elements are still being used today.

Keywords: Vjutesmas, graphic design, teaching, history, school, applied arts, art.

Influência do Vjutesmás na formação atual do desenho gráfico

{Resumo}

Este artigo aborda as particularidades da criação e da formação de escolas de arte e de artes aplicadas, que funcionaram como catalizadoras da arte e do desenho, e fundamentaram sua profissionalização na Europa de princípios do século XX. Centraliza-se principalmente na criação do Vjutesmás na antiga União Soviética, como um dos referentes pedagógicos da formalização no ensino das artes e artes aplicadas. Alguns dos preceitos de ensino e profissionalização do artista se deram no âmbito de uma das políticas públicas que procuravam o fortalecimento da identidade nacional, num contexto histórico particular das nações europeias. A arte, em todas as suas manifestações, era o elemento-chave para a consolidação de uma estética nacional, razão pela qual a criação desse tipo de escolas viu-se delimitada nos acontecimentos sociopolíticos de princípios do século XX. Aborda-se uma contextualização histórica geral da Europa do princípio do referido século para, em seguida, abordar as condições da criação do Vjutesmás na União Soviética; posteriormente, passa-se à análise pedagógica e didática dessas escolas que serviram de base na criação de escolas de desenho em diferentes países e como muitos de seus elementos pedagógicos ainda hoje continuam sendo utilizados.

Palavras-chave: Vjutesmás, desenho gráfico, ensino, história, escola, artes aplicadas, arte.



Introducción

Un año después de la fundación de la escuela Bauhaus en Alemania, en 1920, es creada el Vjutomás («Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica») en la antigua Unión Soviética. Es común en los estudios históricos del diseño gráfico subrayar la importancia de la influencia dejada por la escuela alemana,¹ pero, de la misma manera que se ha subestimado la gran influencia de la participación del Ejército Rojo en la Segunda Guerra Mundial, se ha ocultado la influencia dejada en las artes, el diseño y la arquitectura de la escuela soviética. En este punto no queremos asumir como si deliberadamente se hubiera generado una cortina de humo para cubrir lo que se hacía en la Unión Soviética; lo que ha ocurrido se debe en parte a la falta de traducción del material académico elaborado en ruso, que en algunos casos tardó más de cincuenta años en ser traducido al inglés.

Las visiones centradas exclusivamente en el desarrollo de las vanguardias europeas como eje fundamental del surgimiento del lenguaje visual moderno han relegado, en muchas ocasiones, la importancia de las diferentes escuelas de artes y artes aplicadas

1 La Bauhaus, escuela alemana fundada en 1920, en el entorno de la llamada República de Weimar, cuya influencia en el surgimiento de las artes plásticas, gráficas, visuales y arquitectónicas fue determinante en el desarrollo de los nuevos lenguajes artísticos que sacudieron la primera mitad del siglo XX, y de la cual se tiene mayor conocimiento en el ámbito histórico occidental.

que surgieron como ejes centralizadores de la fuerza creativa de principios del siglo XX, en función de la comunicación visual. Tal vez porque muchos de sus profesores fueron también los fundadores de movimientos plásticos que cambiaron la idea del arte, de su funcionalidad e incluso de su forma de aproximarse a la realidad misma. Algunos de ellos se consagraron a la educación, a servir como docentes en dichas escuelas que reunían en sí los diferentes lenguajes tanto del arte como del diseño y la arquitectura. Muchas de estas escuelas surgieron como una necesidad desde los propios gobiernos —regionales o nacionales— de formar jóvenes especializados en diseño industrial, arquitectura, diseño gráfico, diseño textil, arte, etc., que ayudarán con la idea de la funcionalidad del arte para con la sociedad, eliminando así la idea del arte por el arte —todo esto muy acorde con la idea constructivista de Vladimir Tatlin de un arte que sirviera a la sociedad—. Este principio lo llevaría a su máxima expresión Alexander Rodchenko, quien criticaba el suprematismo por estar alejado del pueblo y ser poco funcional; él mismo ayudaría en el diseño de diferentes tipos de publicaciones y carteles, asumiendo la revolución y sus ideales como un eje importante para la construcción de una nueva sociedad rusa.

Este escrito pretende, por tanto, desenterrar esas influencias que ha dejado la escuela soviética en la formación de lo que actualmente conocemos como diseño gráfico, para aportar al conocimiento y al desarrollo histórico-educativo, tanto pedagógico como didáctico, de la disciplina.

Contexto histórico del Vjutesmás

Los movimientos plásticos y gráficos que tuvieron lugar en Europa durante el siglo XX fueron la respuesta natural de una sociedad cansada de la doble moral, del clasismo y de la superficialidad que se veía a finales del siglo XIX, reflejado todo esto en la independencia absoluta del artista como creador de una nueva realidad que beneficiaría a la sociedad, estancada y arruinada. Fue además durante los primeros veinte años del siglo XX donde los nacionalismos se fortalecieron y las ideas tanto socialistas, capitalistas y anarquistas florecieron con más auge. Por su parte, la población rusa buscaba desenfrenadamente una respuesta ante un mundo que avanzaba cada vez más rápido, pero cuya sociedad se mantenía con las mismas tradiciones conservadoras del siglo XIX, atrasada industrialmente frente a lo que sucedía en el

resto de Europa. Sin embargo, había un grupo de jóvenes artistas e intelectuales que se veía a sí mismo como el único capaz de liberar dicha sociedad a través de sus creaciones: a zafarse definitivamente de las tradicionales muestras bucólicas del arte académico, a crear nuevos sistemas de comunicación visual como artistas comerciales y a poner en sintonía lo que realizaban con lo que estaba sucediendo.

Los pensamientos extremistas, anarquistas y nacionalistas hacían parte de la creciente inconformidad de los pobladores por mantenerse bajo el dominio de reyes e imperios que iban caducando, como el caso del Imperio Austro-Húngaro o de la Rusia Zarista. Así, mientras algunos privilegiados se mantenían en el poder, la gran mayoría de la población padecía de problemas económicos que dificultaban su supervivencia. Este era el caldo de cultivo con el que se iniciaría una de las grandes conflagraciones bélicas de la humanidad: la I Guerra Mundial o La Gran Guerra, que estallaría en 1914 al ser asesinado en Serbia el heredero al trono del Imperio Austro-Húngaro, Francisco Fernando, archiduque de Austria, a manos de Gavrilo Princip, un miembro del movimiento anarquista la Mano Negra.

Los grandes avances tecnológicos llevados a cabo durante el inicio del siglo XX (como la aviación) fueron catapultados durante dicha guerra. Fue así como la esperanza de la creación utópica de una nueva sociedad a partir de la violencia y el exterminio absoluto de lo «viejo», para crear algo totalmente nuevo (como lo manifestaban los futuristas), se hizo realidad de la manera más abrumadora. Europa quedaría devastada y la gran cantidad de muertos durante esta solo se superaría en la siguiente gran conflagración bélica. Además de ello, también fue el siglo en el que todos los grandes avances tecnológicos que se iniciaron durante la Revolución Industrial dieron frutos en el nacimiento del cine, la fotografía, la aviación, la producción en masa, elementos importantes para la creación de una necesidad en el desarrollo de la comunicación visual, que fuera capaz de llegarle a todos los públicos, de manera ágil y llamativa. Fue en 1922 que el término *diseñador gráfico* fue acuñado por William Dwiggins, tipógrafo y calígrafo norteamericano; no obstante, como apunta Meggs (2011), dicha denominación «was rarely used until after World War II—until then graphic designers were called “comercial artists”» (p. VIII). No es de extrañar que bajo toda esta explosión de movimientos y tecnologías, quienes trabajaban en la producción de las imágenes

comerciales, que marcarían la estética visual del momento, empezaran a ser reconocidos como profesionales en su campo.

Por otro lado, y en paralelo a lo que sucedía en Europa, Rusia se embarcaba en su Revolución en febrero de 1917, la cual cambiaría por completo la distribución del poder político del país y, posteriormente, del mundo. Pero dicha revolución tiene sus antecedentes y es mucho más compleja de lo que vemos a primera vista. Esta ocurre no solo como resultado de varias batallas perdidas durante la I Guerra Mundial, sino también debido al descontento generalizado que había en la población para con su aristocracia. Además fue el resultado de un pueblo —apoyado por intelectuales y artistas— que buscó en 1905 pedirle al zar unas reformas constitucionales para mejorar sus condiciones de vida y que lo que recibió a cambio fue una gran represión por parte del régimen. Esta represión daría como resultado que los intelectuales y artistas se aislaran para buscar nuevas formas de representación y entendimiento de la realidad, y que vieran en las propuestas del bolchevismo la respuesta a la construcción de una nueva Rusia como el «nuevo e ideal mundo prometido» (Chipp, 1995, p. 335), en una conjunción perfecta entre la máquina y la sociedad.

Por ende, el nacimiento de las vanguardias rusas se da tanto por el resultado de esa primera revolución, como por la influencia de los movimientos artísticos centrados en París e Italia, que le darían forma a un lenguaje distintivo ruso. Así pues, el rayonismo, el suprematismo y el constructivismo serían los que encauzarían, de una u otra forma, los lenguajes emergentes. Grandes exponentes de dichos movimientos influenciaron con sus enseñanzas a las diversas escuelas. A partir de la década de 1920 los constructivistas soviéticos (particularmente Rodchenko y Lissitsky) ayudaron a promulgar un programa revolucionario de vanguardia. En la nueva Unión Soviética transformaron la intención artística individual en una visión utópica colectiva, con la esperanza de lograr un mundo mejor, más justo, con una sociedad más igualitaria. El artista plástico se convirtió entonces en el trabajador no identificado: el «constructor» (Armstrong, 2009); el agente transformador de la sociedad, cuyas expresiones artísticas durante los primeros años de la Revolución bolchevique tuvo un impulso que se vio ejemplificado en la integración definitiva del arte a la vida misma (Vázquez, 1970, p. 135), siendo este parte importante de la revolución. En un país donde las diferencias sociales eran tan evidentes, el arte y sus diversas manifestaciones se constituían

en la salvaguarda de la reconstrucción de la sociedad bolchevique, fomentando la cultura como un elemento del patrimonio público.

Los dirigentes de la revolución —y en especial Lenin— creían que para impulsar el arte y la cultura en un pueblo analfabeta era necesaria una adecuada educación e instrucción al proletariado (Vázquez, 1970). Aunque el mismo Lenin no gustaba de las nuevas manifestaciones artísticas que se estaban generando (ya que sus gustos estarían más cercanos a las manifestaciones del arte realista generado antes de la revolución), «no se pronuncia en favor de la supresión o limitación de ninguna corriente artística o estética, ni adopta medidas oficiales para favorecer una de ellas y obstaculizar las demás» (Vázquez, 1970, p. 191).

Esta utopía se convertiría en parte esencial del impulso otorgado a las artes por Lenin, el cual cambiaría radicalmente una vez Stalin se instaló en el poder; en ese momento las prácticas artísticas pasarían a ser controladas por el partido y por el Estado, haciendo que aquellas generadas en las escuelas experimentales cambiaran su función por un arte realista y «proletario», en el que la abstracción característica de los movimientos vanguardistas rusos no tendría cabida.

¿Qué era el Vjutomás?

Aunque fundado oficialmente en 1920 para servir como un centro de enseñanza especializado y formar artistas profesionales altamente calificados para las carreras en la industria o la educación, la idea del Vjutomás tiene sus raíces en 1918, durante el periodo que siguió a la Revolución bolchevique. Después de esta se consolidó una estrecha relación entre las iniciativas en arte y educación del nuevo gobierno y la actitud de los artistas: ambos buscaron erradicar el sistema de las escuelas de arte relacionado con el antiguo régimen. En sustitución del sistema de la vieja escuela se creó en Moscú, Leningrado y otras ciudades, un complejo de escuelas de arte no burocráticas conocido como el Svomas («Estudios estatales de arte libre»). El Estado eliminó los antiguos miembros de la Facultad y nombró docentes de vanguardia soviética, artistas, los cuales eran seleccionados especialmente entre los suprematistas y constructivistas como Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Vladimir Tatlin, Olga Rozanova y Alexandr Rodchenko, quien había encabezado el arte abstracto. En las agresivas ideas revolucionarias de los Svomas se dieron eventos como la eliminación de los exámenes de ingreso, los cursos de historia del arte opcionales, algunos estudios se establecieron

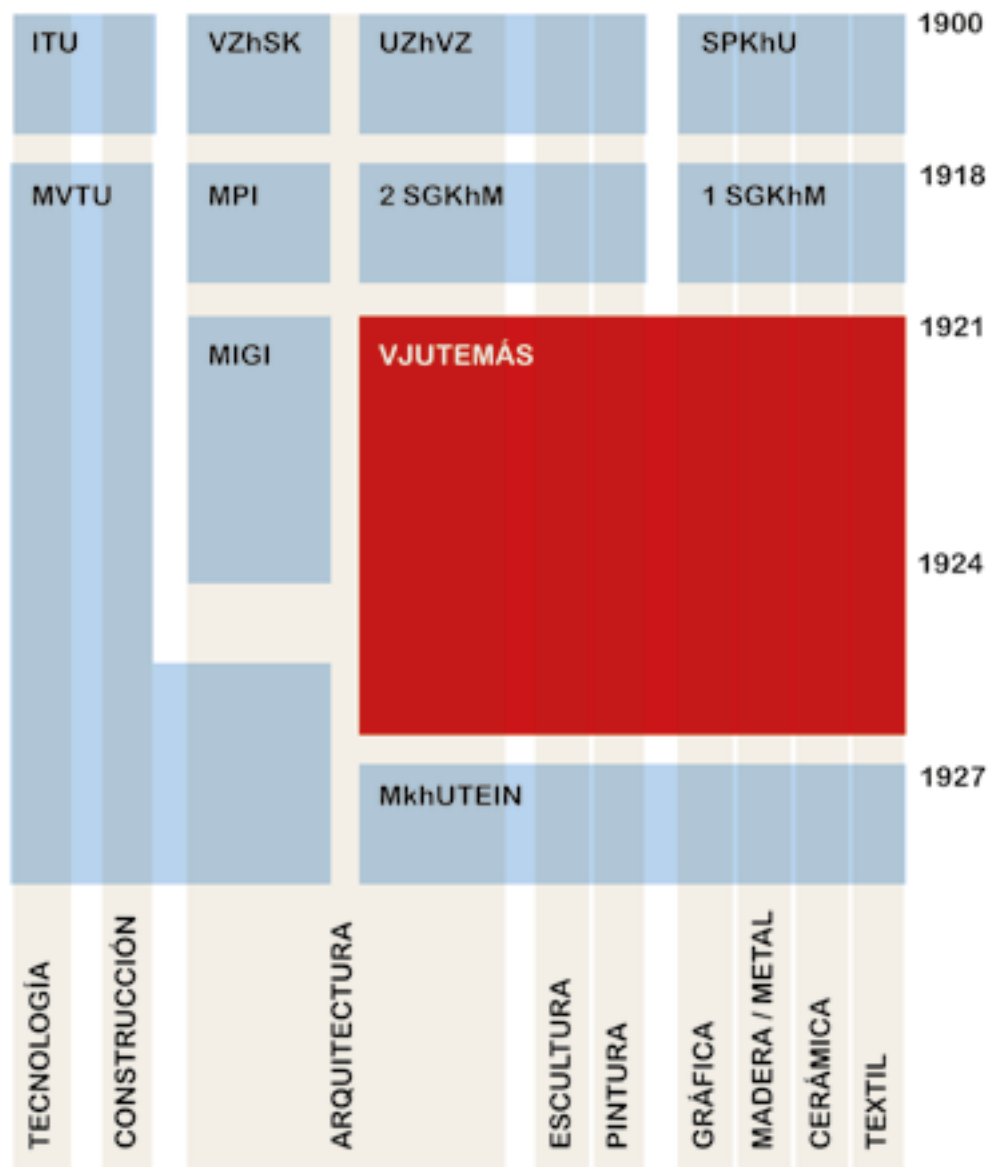
sin supervisores y los estudiantes en cada escuela (que sumaban en promedio 1500) elegían a sus propios profesores. Sin embargo, la implementación de varias de estas ideas llevó a la confusión y al desconcierto entre profesores y estudiantes. Como resultado, el Svomas fue cerrado, reorganizado y reabierto en 1920 al adoptar un retorno parcial de los métodos más tradicionales. El Svomas en Moscú reabrió sus puertas renombradas como Vjutemás (Drumming, 2011).

El Vjutemás se fundó en 1920 por decreto del gobierno de Lenin, sobre la base del primer y el segundo Taller Libre Estatal Artístico (SGKhM),² ambos surgidos en 1918 de la Escuela de Artes Industriales y Aplicadas Stroganov (SKhPU) y de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura (UZhVZ). Esta

incluía estudios de artes plásticas, urbanismo, arquitectura y diseño industrial, dentro de la pedagogía propia del movimiento moderno. A principios de la década de 1920 los arquitectos fueron capacitados en el Departamento de Arquitectura de Vjutemás y en dos escuelas para ingenieros: Escuela Técnica Superior de Moscú (MVTU) e Instituto de Moscú de Ingenieros Civiles (MIGI), convertidos en 1921 en el Instituto Politécnico de Moscú (MPI) (Kudryavtsev & Dushkina, 2005). A finales de la década del veinte solo dos escuelas graduaban arquitectos: la MVTU (el MIGI se fusionó con ella en 1924) y los Vjutemás, convertidos en Vkhutein (Instituto Superior Artístico y Técnico) en 1927. Posteriormente, en 1931 este último fue dividido en varios institutos especializados, perdiendo la idea y el espíritu original de los Vjutemás (Mosquera, 1989).

2 Todas las escuelas nombradas en el texto aparecen con sus siglas en ruso.

Figura 1. Desarrollo histórico del Vjutesmás



Nota. Basado en Kudryavtsev y Dushkina (2005).

El Vjutomás, desde el mismo decreto fundacional, tenía como máxima prioridad la formación de especialistas altamente cualificados para su ingreso a la industria, así como la de docentes, que serían responsables de la educación técnica y profesional. El Vjutomás se fundó para resolver problemas importantes: a nivel nacional, tenían que promover la síntesis entre la creación artística, las necesidades de la población y las de la producción, todo ello en la misma institución. Por tanto, era urgente introducir un método de enseñanza objetivo común a todas sus facultades (Khan-Magomedov, 1990). El Vjutomás se convirtió así en el principal centro de experimentación y discusión de las concepciones del diseño y de la arquitectura. Allí se germinó el movimiento constructivista y sus profesores realizaron las obras más representativas de los años veinte en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Al igual que su par alemana —la Bauhaus—, el Vjutomás tenía un curso básico previo que servía a los estudiantes como introducción, independientemente de su futura especialización; este duraba dos años y se dictaban talleres sobre espacio, gráfica, volumen y color. Luego, los siguientes tres años constaban de siete secciones especializadas: arquitectura, escultura, pintura, poligrafía, madera y metal (en conjunto), cerámica y textiles (Kudryavtsev & Dushkina, 2005). Este curso básico incitaba a los estudiantes a utilizar su conocimiento, a desarrollar su percepción visual y espacial a través de la experimentación y la comprensión de la volumetría, el color, la forma, etc., antes de realizar cualquier acercamiento a estilos anteriores o estudios históricos, como generalmente se hacía en las escuelas de arte.

Figura 2. Plan de estudios del Vjtemás

1er año	2er año	3er año	4to año	5to año
FACULTADES BÁSICAS		FACULTADES		
ESPACIO		ARQUITECTURA		
GRÁFICA		ESCULTURA		
VOLUMEN		PINTURA		
COLOR		IMPRESIÓN Y ARTES GRÁFICAS		
		MADERA Y METAL		
		CERÁMICA		
		TEXTIL		

Nota. Basado en Kudryavtsev y Dushkina (2005).

El curso básico preliminar era una parte importante del nuevo método de enseñanza que se desarrolló en el Vjtemás y tenía carácter obligatorio para todos los estudiantes. Este curso se basaba principalmente en una combinación de las disciplinas científicas y artísticas, así que los estudiantes tenían que aprender el lenguaje de las formas plásticas y el cromatismo. El dibujo se consideró como fundamento de las artes plásticas; los estudiantes debían investigar las relaciones entre el color, la forma y los principios de la composición espacial. Afín al curso básico de la Bauhaus, que se requería a todos los estudiantes de primer año, este le dio más fundamento abstracto a los trabajos técnicos

en los estudios (Khan-Magomedov, 1990). A principios de la década de 1920 este curso básico comprendía las siguientes asignaturas:

- Influencia máxima de colores (dado por Lyubov Popova).
- Forma a través del color (Alexander Osmerkin).
- Color en el espacio (Aleksandra Ekster).
- Color en el plano (Ivan Kliun).
- Construcción (Alexander Rodchenko).
- Simultaneidad de forma y color (Aleksandr Drevin).
- Volumen en el espacio (Nadezhda Udaltsova).

- Tutoría
(Wladimir Baranoff-Rossine).

El Vjutomás, sin embargo, fue más descentralizado que la Bauhaus; cada taller conservaba una gran autonomía. Por su parte, la personalidad más destacada, a pesar de no ser su director, fue Rodchenko. Él era para el Vjutomás lo que Gropius para la Bauhaus. Rodchenko sostenía tres principios generales:

1. Revisión crítica de la teoría del arte aplicado y de la ornamentación a partir de las condiciones contemporáneas de la producción en serie.
2. Elaboración de las formas del objeto a partir de varios acondicionamientos: sociales, técnicos y funcionales.
3. Posición no conformista frente al mundo de los objetos: liberación de cualquier presión de las formas tradicionales de los objetos para abrir el camino hacia la invención de la forma (Mosquera, 1989).

Pedagogía del Vjutomás

La pedagogía, como proceso de reflexión sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje, está implicada en la transformación ética y axiológica de las instituciones formativas y de la realización integral de todas las personas. Por su parte, la didáctica está más dada a lo procedimental en el aula, siendo la disciplina de estudio y fundamentación de la actividad de enseñanza, en cuanto está dirigida a propiciar el aprendizaje en los estudiantes (Medina & Salvador, 2003).

Para principios del siglo XX la pedagogía tradicional, que centraba la educación en la transmisión del conocimiento, normas y valores —dando casi un valor absoluto al contenido— todavía tenía gran influencia. Esto a pesar de los cambios de mentalidad que se dieron desde los siglos XVIII y XIX, sobre todo con aportes desde Rousseau, Pestalozzi, Key, entre otros. Precisamente Pestalozzi ha sido reconocido como el más influyente pedagogo del movimiento moderno, quien se basaba en la convicción de que es más importante aprender a aprender que aprender un contenido específico, fijando de esta manera la atención más en el método, ya que «aprender es importante; aprender a aprender, lo es aún más. Pero saber para qué

se aprende, eso sí que es esencial» (Suárez, 1987).

Para poder entender las características pedagógicas del Vjutomás hay que entender la visión educativa del marxismo. Para el marxismo conocer no es contemplar, discutir, reflexionar sobre un objeto, sino sumergirse en él. Básicamente, conocer es un apasionamiento, una acción transformadora en busca de un objeto.

Su método es crítico, estructural, histórico y dialéctico. Es crítico en el sentido de que pone en tela de juicio todo lo establecido, sin menospreciarlo, ni ignorarlo. Es estructural porque para el marxismo todo fenómeno se entiende y cobra su significado verdadero dentro de una estructura o marco de referencia. Histórico porque asume que dichos fenómenos y sus estructuras deben analizarse en su historia, en su génesis, dirección, sucesión, fin y sentido. Y es dialéctico porque asume que la realidad en general, y la realidad social en particular, se realizan a través de contradicciones, luchas, revoluciones y discusiones (Suárez, 1987).

Así, lo educacional no puede entenderse si no se relaciona con su marco económico, político, social y cultural. El hombre, en la concepción marxista, es ante todo un ser cambiante, un

agente de cambio; hace la historia y es producto de esta. Es libre y productivo porque pasa del proyecto a la acción. Para el marxismo ni la posesión, ni el poder, ni la satisfacción dan sentido a la vida humana; solo cuando se es productivamente activo el hombre encuentra sentido a su vida. Por tanto, el trabajo es la expresión de la vida humana.

De lo anterior se desprende el sentido de formación de la escuela socialista, la cual daba primacía a la formación política. Todo el arte, la poesía, la medicina, etc., tiene un sentido político. En el socialismo no hay educación sin contacto con la realidad social y con los trabajadores. El estudiante practica el trabajo manual y participa activamente en la producción. El aprendizaje se basa en dicha práctica social, en la participación en las luchas populares, en las luchas por la producción y en la experimentación científica. La escuela socialista debe promover la crítica, la discusión y la autodeterminación. Por tanto, el sistema educativo está determinado por el sistema social (Suárez, 1987).

Rodchenko, por ejemplo, partía de un método empírico-inductivo que se dirigía a la solución de necesidades materiales concretas, en relación directa con la problemática social del momento. Se fundamentaba en un enfoque

científico del diseño que priorizaba el cálculo preciso por encima de la intuición (Mosquera, 1989), adelantándose por varios años a las concepciones científicas del diseño de los años sesenta y setenta.

Las influencias del Vjtemás

Schapiro, Rohde y otros marxistas de Nueva York se identificaron con los objetivos revolucionarios de los bolcheviques al fundar el Laboratorio de Diseño (1935-37); este era un programa educativo del *New Deal* en Nueva York, patrocinado por la Works Progress Administration. Allí trataron de emular el modelo revolucionario ruso de las escuelas de arte y diseño dirigidas a fomentar un nuevo tipo de artista que pudiera formar una población (en su mayoría analfabeta) en los ideales y objetivos de la Revolución bolchevique. Este importante aspecto del Laboratorio de Diseño ha sido descuidado en los estudios posteriores de la escuela a causa de la evolución política de Estados Unidos en las décadas posteriores y durante la Guerra Fría.

Hay un grado de dificultad en la evaluación del Laboratorio de Diseño, debido a la escasez de información en los detalles específicos de

dicha escuela y de los objetos producidos por sus alumnos. Drumming, en su tesis de 2011, ha pretendido arrojar luz sobre la agenda social radical del Laboratorio de Diseño al estudiar tanto las preferencias políticas y afiliaciones de los fundadores de la escuela, profesores y simpatizantes, como al considerar la escuela en comparación con los objetivos educativos del Vjtemás (Drumming, 2011).

Los fundadores basaron el Laboratorio de Diseño principalmente en el modelo ideológico recibido de la educación del Vjtemás, los mismos principios que habían sido fundados por los artistas marxistas-leninistas abstractos del *Avant-garde* ruso. Al hacerlo, el Laboratorio de Diseño, como algunos de los artistas estadounidenses durante ese periodo, se sintió facultado para utilizar la abstracción no solo como expresión individual de protesta política contra el capitalismo y el estalinismo, sino también para hacer publicidad de la cultura rusa revolucionaria frente a la crítica del arte formalista (Drumming, 2011).

La influencia del Vjtemás en el Laboratorio de Diseño fue más evidente que la que recibieron de la formalista Bauhaus. Dichas influencias surgieron en el currículo, la producción y los objetivos del Laboratorio. Este asumió su papel de liderazgo en la formación

de la cultura de la clase trabajadora, en colaboración con la Escuela de Artistas de Estados Unidos y alumnos formados mediante el uso de la teoría marxista del materialismo histórico. Este enfoque fue desarrollado significativamente en el Vjutesmás por su marcada inclinación socialista y más tarde marxista, pero no en el mismo grado en la Bauhaus. A través del materialismo histórico el Laboratorio de Diseño proporcionó a sus estudiantes una mejor comprensión de las condiciones de trabajo de la clase obrera (Drumming, 2011).

El Laboratorio de Diseño animó a los estudiantes a desarrollar un diseño industrial sofisticado que no solo era objetivo y económico en el uso de los materiales y de las organizaciones formales (como en la Bauhaus), sino también con argumentos retóricos, un enfoque preferido en el Vjutesmás. Mediante el desarrollo de argumentos retóricos los estudiantes en el Laboratorio intentaron popularizar una nueva definición del diseño industrial como la encarnación de los ideales y objetivos del movimiento radical estadounidense. Al hacerlo, enfrentaron la teoría del diseño del Laboratorio contra las teorías establecidas en el diseño, tales como la racionalización (Drumming, 2011).

Como se observa, uno de los aspectos importantes trabajados en el Laboratorio de Diseño,

así como en otras facultades de diseño, fue la similitud que se dio entre las necesidades de la URSS en el momento en que nace el Vjutesmás y las necesidades que existían en casi todo el llamado Tercer Mundo. Dificultades económicas, sociales y políticas que llevaron en la URSS a elaboraciones teóricas centradas en la metodología del diseño, las hipótesis temáticas sobre las necesidades futuras de la sociedad socialista, y la relación arquitectura-ideología y arquitectura-ciencia-tecnología. Puntualmente, en el Vjutesmás prevalecían dos tendencias: una formalista —encabezada por Ladovsky— y otra productivista —encabezada por Rodchenko—, esto es, la interminable discusión que se mantiene entre la forma, lo estético y la función (Segre & Cárdenas, 1982).

Así pues, los procesos teóricos son los mismos que se rescatan en casi todas las facultades y programas de diseño de la actualidad. Según Lissitzky, el proceso de diseño pasa de los elementos simples a una conformación objetual abstracta (el «*Proun*»), hasta llegar a las soluciones concretas. Dentro de la misma orientación, Ladovsky (responsable de los cursos introductorios del Vjutesmás) trabajaba los fundamentos científicos de la forma. La teoría de la forma poseía un hilo conductor que pasaba de la definición de la tipología

de las formas, a partir de los elementos de superficie, volumen y espacio, y luego circunscribía algunos atributos de la forma como la claridad, la unidad, la armonía, la tensión y la dinámica. Frente a estos ejercicios, esencialmente abstractos, Rodchenko planteaba una relación con la realidad, a través de los objetos de uso, su vinculación con la producción y los usuarios (Segre & Cárdenas, 1982).

Nótese el parecido de lo anterior a lo sugerido en el proceso de formación del manifiesto educativo del Consejo Internacional de Asociaciones de Diseño Gráfico (Icograda):

La enseñanza del diseño está evolucionando de una instrucción del tipo «de uno hacia muchos» hacia una instrucción «de muchos hacia muchos». Por consiguiente, debe:

(...) Incluir las siguientes dimensiones: imagen, texto, contexto, espacio, movimiento, tiempo, sonido e interacción.

(...) Integrar teoría, historia, crítica, investigación y administración para incrementar la producción de conocimientos de diseño con el objetivo de enriquecer la innovación y la eficacia con respecto a factores ambientales y humanos.

(...) Imbuir en los estudiantes un sentido de responsabilidad personal hacia el impacto ambiental y social de su práctica. (Icograda, 2011, p. 29)

Conclusiones

A partir de todo lo anterior se puede obtener una visión integral de la influencia del Vjutomás. Entre tales influencias, la principal es que muchos de los elementos pedagógicos que se utilizan actualmente en los programas de formación en las artes plásticas, el diseño y la arquitectura (entre otros) tienen su fundamentación en los desarrollados por el Vjutomás. Pero definitivamente las influencias políticas, en esencia sociales, son las que más han perdurado, ya sin el peso de la palabra «comunismo». Las reflexiones que se hicieron acerca de la importancia social en el diseño han trascendido hasta el punto de que hoy es imposible pensar en el diseño excluyendo los factores sociales y culturales.

Además de esto, también se puede postular la idea de un trabajo multidisciplinar donde lo intuitivo y artesanal eran parte de la base pedagógica del Vjutomás; este buscaba transmitir a cada uno de sus estudiantes parte de esa transformación social esperada.

Por su parte, los cambios hechos a los sistemas pedagógicos se darían posteriormente en escuelas, que tomarían su influencia del Vjtemás o de la Bauhaus, pero complementarían su currículo al introducir nuevamente el conocimiento teórico e histórico, permitiéndole al diseñador tener información que le fuese útil en su labor. Este es el caso de la Nueva Bauhaus, fundada en Chicago por Laszlo Moholy-Nagy en 1937, la cual se convertiría posteriormente en el Instituto de Diseño del Instituto de Tecnología de Illinois. Su programa cambiaría bastante luego de la muerte de Moholy-Nagy,

fue una de las primeras escuelas de diseño que hizo del ordenador un tema central del proceso de diseño. También aportó un cuerpo de conocimientos sobre ingeniería al currículum de diseño presentó a los estudiantes un modelo de práctica del diseño que dependía más de la teoría y de la comprensión de la tecnología que el utilizado por la mayoría de escuelas de diseño hasta entonces. [sic] (Margolin, 1991, p. 44)

Por ejemplo, al igual que los Vjtemás, el Laboratorio de Diseño en Estados Unidos buscó la colaboración con empresas comerciales

para proporcionar a los estudiantes la oportunidad y la experiencia de tener sus desarrollos masificados y distribuidos en las clases trabajadoras. Sin embargo, debido a sus tradiciones y antecedentes políticos, las empresas comerciales en Estados Unidos a menudo rechazaron sus propuestas. Unos meses después de que el Laboratorio de Diseño abrió, la escuela hizo un esfuerzo para colaborar con la Asociación para la Mejora de las Condiciones de los Pobres (AICP, por sus siglas en inglés).

Actualmente el American Institute of Graphic Arts (AIGA) considera que un diseñador profesional habrá de respetar la dignidad de todos los públicos y deberá valorar las diferencias individuales, evitando representar o estereotipar a las personas o grupos de personas en forma negativa o deshumanizante. Un diseñador profesional habrá de esforzarse por ser sensible a los valores culturales y las creencias, elaborando un diseño de comunicación justo y equilibrado que fomente el entendimiento mutuo. Un diseñador profesional no aceptará, a sabiendas, instrucciones de un cliente o empleador que impliquen vulneración de los derechos humanos de otras personas o grupos (AIGA, 2009).

No es coincidencia que uno de los teóricos más conocidos del diseño, Frascara (2004),

considere que el diseño tiene una gran responsabilidad social:

Los diseñadores deben reconocer las situaciones sociales en que trabajan y a las que contribuyen, y tomar posiciones conscientes para definir el futuro de la profesión. Para que esto suceda, deberán en cierto modo cambiar su rol, desarrollar nuevas herramientas, integrarse en grupos interdisciplinarios, iniciar proyectos y actividades, generar nueva información y diseminarla. Este proceso extenderá la base de conocimientos de la profesión y permitirá que más diseñadores se ocupen de proyectos socialmente importantes. Como resultado se puede esperar un fortalecimiento de la importancia de la profesión para la sociedad, una apertura de nuevas oportunidades de trabajo y un alza del valor percibido de la profesión. (p. 51)

El mayor mérito histórico del Vjutemás —correspondiente a su papel radical en la definición del diseño— fue precisamente esa funcionalidad social de sus proyectos; la búsqueda de soluciones racionales a problemas concretos, en contraposición a la jerarquía

de lo estético, lo simbólico y lo representativo que prevalecía. Idea que ha aparecido con aires de novedad en toda la temática en torno al pensamiento del diseño, sobre todo en metodologías actuales, como la centrada en personas, que es un proceso y un conjunto de técnicas que se usan para crear soluciones nuevas para el mundo. Estas soluciones incluyen productos, servicios, espacios, organizaciones y modos de interacción (IDEO, 2012). La razón por la que este proceso se denomina «centrado en las personas» es el hecho de que en todo momento está centrado en las personas para quienes se quiere crear la nueva solución, algo que Rodchenko y los principales impulsores del Vjutemás ya hacían.

Finalmente, debemos reconocer el trabajo con las series y los sistemas objetuales, así como la noción de función ambiental y la labor integral en todas las escalas. La amplitud del trabajo de taller de los Vjutemás, así como el carácter científico de su metodología, orientado a las cuestiones funcionales y productivas, representaron una posición más avanzada que la aplicada en la Bauhaus, todavía atada a los problemas artísticos y a la formación artesanal del diseñador lo cual, como plantea Mosquera (1989), no suele ser reconocido.

Referencias

- American Institute of Graphic Arts (AIGA). (2009). *Design Business + Ethics*. Nueva York: Autor.
- Armstrong, H. (2009). *Graphic design theory: Readings from the field*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Chipp, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal.
- Drumming, M. L. (2011). *Marxism, abstraction, ideology, and Vkhutemas: The Design Laboratory reassessed, 1935-1940*. Washington: The Smithsonian Associates and Corcoran College of Art + Design.
- Frascara, J. (2004). *Diseño gráfico para la gente*. Buenos Aires: Infinito.
- Icograda (Consejo Internacional de Asociaciones de Diseño Gráfico, por su siglas en inglés). (2011). *Icograda design education manifesto (2011)*. Treviso, Italia: Icograda y Grafiche Tintoretto.
- IDEO. (2012). *Human centered design toolkit* (2ª. ed.). San Francisco: Autor.
- Khan-Magomedov, S. O. (1990). *Vhutemas. Moscou 1920-1930*. París: Editions du Regard.
- Kudryavtsev, A. P., & Dushkina, N. O. (2005). *From VKhUTEMAS to MARKhI, 1920-1936: Architectural projects from the collection of the MARKhI Museum*. Moscú: A-Fond.
- Margolin, V. (1991). Los estudios de diseño y la educación de los diseñadores. *Temas de disseny*, (6), 44-48.
- Medina, A., & Salvador, F. (2003). *Didáctica general*. Madrid: Pearson Educación.
- Meggs, P. B., Purvis, A. W., & Devoto, A. (2011). *Historia del diseño gráfico*. Ciudad de México: Trillas.
- Mosquera, G. (1989). *El diseño se definió en octubre*. La Habana: Arte y Literatura.
- Vázquez, A. S. (noviembre, 1970). Notas sobre Lenin, el arte y la revolución. *Revista de la Universidad de México*, 25(3), 8-13.
- Segre, R., & Cárdenas, E. (1982). *Crítica arquitectónica*. Quito: Fraga.
- Suárez, R. (1987). *La educación: su filosofía, su psicología, su método*. Ciudad de México: Trillas.

