

un *stase* una detención efímera de la negación es no solo necesaria sino la condición misma de su renovación. Este momento afirmativo asusta a quienes sustentan el proceso de negación y, en lugar de analizarlo, lo dejan en suspenso, intacto. La teoría del diseño construida sobre este principio se retrae en un recinto sepulcral, los únicos momentos théticos que ella puede presentar son substancias descontextualizadas, aisladas del proceso, verdaderos fetiches ya que la única detención en esta carrera hacia la disolución es el deseo desarticulado.

Perder este momento afirmativo significa perder la posibilidad de un sentido, es decir de una lógica, de un conocimiento, de una práctica, porque el sentido la lógica y la práctica suponen la afirmación de un saber de una ideología. El diseñador tiene un deber social, la comunicación, y parafraseando a Artaud se puede decir que “El diseñador que no ha abrigado en el fondo de su corazón el corazón de su época, el diseñador que ignora que es un chivo emisario que su deber es atraer sobre sus hombros las cóleras errantes de su época para descargarla de su malestar psicológico, ese no es un diseñador.

No todos los diseñadores son capaces de lograr esta suerte de identificación mágica de sus propios sentimientos con los furores colectivos del hombre.

Y no todas las épocas son capaces de apreciar la importancia del diseñador y de esta función de salvaguarda que ejerce en beneficio de la comunidad.”

(Donde dice diseñador Artaud escribió artista). Artaud, A. *Oeuvres Completes* Gallimard t VIII p 287.

Una cuestión entre otras persiste, si bien hay épocas en las que es necesario salvaguardar, hay otras en que no alcanza con salvaguardar y es necesario transformar. Tal vez una de los elementos que el diseñador de este nuevo milenio deba transformar es el prejuicio que abrigan ciertos sectores de la *intelligenza* internacional acerca del uso de las nuevas tecnologías.

## Diez años que conmovieron al arte y el Diseño

Gustavo Valdés de León

### Presentación

En los programas de Historia del diseño -o del arte, que a veces se superponen eclécticamente- venimos observando una equívoca tendencia a privilegiar y sobrevalorar determinados momentos de las “vanguardias artísticas” del siglo 20, en detrimento de otros no menos significativos. Es llamativo el énfasis con que se subrayan los “aportes” de Dadá y el surrealismo, aún cuando el fracaso histórico de dichas “vanguardias” -fagocitadas y banalizadas por los museos y el mercado- es más que evidente (Hobsbawn, 1998 )

Como contraposición lógica, el Constructivismo soviético -a veces incluso denominado Constructivismo “ruso”-, síntesis político-cultural de la Revolución de Octubre, no es suficientemente estudiado y enseñado. El presente trabajo -que forma parte de la bibliografía de nuestra asignatura “Tendencias, sociedad, cultura y diseño” de la Licenciatura en Diseño de la Universidad de Palermo- se propone indagar los orígenes de dicho movimiento, la obra de sus principales representantes -en las artes y en el Diseño, entonces

productivamente conjugados-, las causas, políticas, que determinaron su desaparición y, en esta época epigonal donde la palabra -el pensamiento- se debilita y vacila, las enseñanzas que en él aún podemos abreviar.

La historia del Diseño también nos da cuenta de momentos en los cuales, en función de circunstancias históricas únicas e irrepetibles, el Diseño logró, puesto que no había otra alternativa, desplegar su formidable potencial creativo y experimental: La explosión artística y cultural que produjo la Revolución bolchevique en los años veinte del siglo pasado en uno de los países más atrasados de la periferia europea.

### «El cielo por asalto»

Los hombres que en 1917 iniciaron en San Petersburgo, luego Petrogrado, la revolución Bolchevique no sabían -afortunadamente- que acometían una tarea imposible: La de construir un «nuevo hombre» y una sociedad sin clases en un país arrasado y atrasado, que apenas contaba con una exigua clase obrera frente a una abrumadora mayoría de campesinos, aún semi-siervos, analfabetos y profundamente religiosos. Los hombres de Octubre hicieron la Revolución en contra de los dogmas del marxismo ortodoxo, de ínfulas «científicas», que postulaban que la «Revolución» debía producirse en países como Alemania -nación con un elevado desarrollo industrial que había producido una numerosa y bien organizada clase obrera y el partido socialista (SPD) más importante de Europa y núcleo de la II Internacional- país que presentaba las «condiciones» objetivas y subjetivas idóneas para la Revolución. Por el contrario, en la Rusia zarista, que había logrado permanecer impermeable a los cambios culturales y políticos de la Ilustración y en la cual la Revolución Industrial recién estaba en sus inicios, aquella hazaña era teóricamente imposible.

La magnitud del desafío -edificar un nuevo tipo de sociedad en las condiciones señaladas- generó una formidable y masiva movilización de las fuerzas revolucionarias, incluyendo a los artistas e intelectuales: por primera vez en la historia las vanguardias artísticas y la vanguardia política coincidieron en sus objetivos y conquistaron el poder del Estado -en la vorágine de la Guerra Civil, los intentos intervencionistas de las potencias occidentales, el hambre generalizada y el aislamiento internacional.

La herramienta que permitió encarar y resolver los múltiples problemas -económicos, militares, políticos y culturales- que planteaba esta sociedad en trance de nacer -ese utópico «Estado de obreros y campesinos»- no fue otra que la experimentación: El mundo debía ser, de nuevo, inventado.

### El rol de las vanguardias

En el seno de la vanguardia artística rusa pre revolucionaria predominan dos corrientes principales-que coexisten con otras menos importantes. Una es el Futurismo ( Khlebnikov, David Burljuk, Vladimir Maiakovski) que ya en 1912 ha roto sus vínculos con Marinetti y sus veleidades derechizantes; el Futurismo ruso se ha radicalizado políticamente y sus propuestas estéticas y programáticas (*Una bofetada al gusto público*, 1912) apuntan a un cambio profundo del arte, la cultura y la sociedad. La otra corriente, el Suprematismo, atañe más al campo de las artes plásticas y gira en torno a las experiencias de Kazimierz Malevich (*Del cubismo al futurismo*, 1915, en colaboración con Maiakovski, más

adelante *El Suprematismo*, 1920, y *Manifiesto Suprematista O.U.NOV.I.S.*, de 1924 -las siglas corresponden a la frase «afirmación de lo nuevo en el arte» con la que Malevich cierra su texto. García, A.G, Setraller, F., Mazchán Fiz, S, 1999). El Suprematismo propone y realiza una pintura no figurativa, de construcción geométrica, liberada de los objetos, que busca la supremacía de la idea y de la sensación pura.

Las vanguardias artísticas coinciden en su rechazo radical a las formas, métodos y contenidos del arte tradicional, y adhieren con entusiasmo a la Revolución de Octubre y al naciente Estado soviético, nucleándose en la Unión de Artistas en 1917.

El Estado, por su parte, a través del Comisariado del pueblo para la educación (Narkompos) dirigido por Anatoli Lunacharski, desarrolla una política cultural pluralista que, no obstante su adhesión a los principios de la «cultura proletaria», (Proletkult), no ejerce ningún tipo de dirigismo sobre los artistas e intelectuales ni impone una determinada escuela artística «oficial», fomentando la alianza productivista entre el arte proletario y la renovación de los procedimientos artísticos que propugna la vanguardia: Esta alianza da como resultado la revolución de las artes y de la cultura en los primeros años del régimen soviético. Creo necesario señalar que este período tan fértil en innovaciones políticas y estéticas es, en general, ignorado o desconocido por la historia del arte, no sólo por las dificultades idiomáticas que ofrece el acceso a sus fuentes, sino también, y sobretodo, por añejos prejuicios ideológicos típicos de la Guerra Fría -además de los obstáculos para su conocimiento que implementó en su momento el estalinismo.

Sea como fuere, lo cierto es que en los organismos burocráticos y educativos del Comisariado para la Cultura, - IZO (Departamento de artes plásticas, (1918), Inchuk (Instituto para la Cultura Artística (1920), Goskino (productora estatal de cine), Vchutemas (Instituto de Altos Estudios Artísticos y Técnicos (1920)- van a colaborar, como teóricos, técnicos y profesores, entre muchos otros, Nicolai Punin, K. Malevich, Vladimir Tatlin, Lazar(El) Lissitzky, Wasily Kandinsky -luego forzado a alejarse por sus concepciones místicas e irracionales, -Alexandr Rodchenko y Serguei Einsestein. El «Curso básico» del Inchuk cuenta entre su personal a Osip Brik y Roman Jakobson, proveniente de Círculo Lingüístico de Moscú (OPOLAZ). Eiubov Popova, artista que de la pintura convencional deriva al diseño de textiles y al diseño escenográfico -en 1922 para la puesta de Meyerhold de “El cornudo magnánimo” produce las primeras instalaciones- desarrolla un programa de Estudio Experimental en el Vchutemas.

En las publicaciones del Comisariado y las organizaciones de artistas -El Arte de la Comuna (Iskusstvo Kommuny), LEF, Cine-ojo, (Kino-fot), Nuevo LEF (Novy LEF), Arquitectura Contemporánea (Sovremnaia Arkhitektura), conocida por sus siglas SA, Literatura. (Literatúrnaia Uchova), La Estrella (Zvezdá) Iskusstvokino y muchas otras, publican sus trabajos V. Maiacovsky (Orden de marcha para el ejército de las artes, Kino y kino). N. Punin, Marc Chagall, K.Malevich, N. Altmann, Mijail Bajtin, entre otros.

En este clima de intenso debate cultural, de un hacer apasionado, agitado y agitador donde los límites entre arte y política, arte y diseño, arte y vida, se disuelven -“período de yuxtaposiciones demenciales”, como lo describe Elena

Chernevich (Chernevich, E., 1987)- prima un irrefrenable espíritu de experimentación e invención como herramienta para la construcción de un mundo nuevo.

Los artistas participan en los actos de masas diseñando, con los escasos recursos disponibles, escenarios monumentales y carteles de propaganda (El Lissitzky: Vence a los blancos con el hierro rojo, afiche de 1920; Rodchenko: Libros, póster de 1925) y participan realizando la gráfica de los trenes de agitación que recorren el vasto territorio llevando las noticias de la Revolución al interior de Rusia -el primer público masivo de la estética suprematista estuvo formado por atónitos *Mujiks* que por el re curso del arte entraban en contacto con la Modernidad, muchos años antes que el arte “abstracto” fuera consagrado por la crítica internacional.

La necesidad de implementar recursos pedagógicos eficaces - en la línea de Anton S. Makarenko (Poema pedagógico)- llevó a estos pioneros a inventar y desarrollar nuevos fundamentos metodológicos innovadores para la enseñanza del arte y el diseño, algunos de los cuales, aunque en otro contexto, y adecuadamente despolitizados, fueron formalizados en Bauhaus años después.

### **El cine, arte de masas**

Sin desconsiderar las innovaciones que se producen en el teatro, con nombres como Konstantin S.A. Stanislavsky, fundador del Teatro de Arte de Moscú (Mi vida en el arte, 1924) que revoluciona la puesta en escena y las técnicas de interpretación, y Vsevlod Meyerhold, pionero del teatro constructivista - los textos recuerdan su puesta de Misterio Bufo de Maiacovsky, con escenografía de Malevich, síntesis paradigmática del *zeitgeist* imperante- es sin duda en la cinematografía, arte de masas por excelencia y de gran poder propagandístico, donde la experimentación y las innovaciones técnicas y teóricas alcanzan la más alta expresión.

Muy tempranamente la novedad temática aparece con *La creación no puede comprarse* (1918) adaptación del *Martin Eden* de Jack London, realizada por Maiacovsky y David Burliuk. Dziga Vertov “inventa” el cine de agitación con la edición filmica de *Pravda* (Verdad), el diario estatal; *Kino - Pravda* se estrena el 21 de mayo de 1922, hito inicial de una extensa producción que culmina, posiblemente con *El hombre con la cámara de cine* (1929), ya sobre el final de la etapa.

No cabe duda que la figura que mejor representa la experimentación en el arte cinematográfico es Serguei Eisenstein, *Huelga* (1925) es la primera película revolucionaria de masas en la cual Eisenstein ensaya, por primera vez, la técnica del montaje intelectual o montaje de atracciones, que se basa en la contraposición de imágenes sucesivas que “produce” en el espectador, dialécticamente, una “tercera” imagen, de carácter mental, que no se presenta “realmente” en el film: En la película citada, las escenas de represión a los obreros en huelga se intercalan con imágenes de faenamiento de reses en el matadero, generando un efecto estremecedor. (Se observará que este recurso expresivo coincide, casi exactamente, con la descripción actual de “operación retórica (Grupo Mu, 1992)

El montaje intelectual, -que Eisenstein relaciona con la reflexología (Ivan P. Pavlov, Psicología y psicopatología experimental en los animales, 1903, Premio Nobel de Medicina en 1904), el Psicoanálisis freudiano y con la técnica ideográfica de la escritura japonesa- logra su máxima

expresión de *El acorazado Potemkin*, producida por Goskino como homenaje a la Revolución de 1905, estrenada el 21 de diciembre de 1925 en el Teatro Bolshoi de Moscú -y considerada por la crítica como una de las obras cumbres del arte del siglo 20.

*El acorazado Potemkin*, junto a *La madre* (Vsevolod Pudovkin, 1926, sobre la obra de Máximo Gorki), *La tierra* (Alexandr Dovchenko, 1930) y *Alejandro Nevsky* (Eisenstein, 1938, con música de Serguei Prokofiev -ya en el período estalinista) llevaron al cine soviético, de fuerte impronta experimental, al primer plano de la consideración internacional. Uniendo el hacer a la reflexión sobre el hacer cabe agregar una importante producción teórica: Lev. V. Kulechov (*Tratado de la realización cinematográfica*), primer teórico experimental del cine, fundador del Laboratorio Experimental (1922), Eisenstein (*El sentido del cine*), además de trabajos de Pudovkin, Osip Brik, V. Maiacovsky, entre otros. (Leyda, J., 1966)

### El arte en las calles

En el período estudiado la vanguardia artística experimenta diversas alternativas teóricas y prácticas, que se inician con el *arte de agitación* de la Guerra Civil y el Comunismo de guerra; prosigue con el Productivismo del período de la N.E.P. (Nueva Política Económica, 1921-1927, que promueve el restablecimiento de empresas capitalistas con el objetivo de reconstruir la colapsada economía soviética) y, finalmente, el *Constructivismo*, como síntesis superadora de las experiencias anteriores, y una mirada nueva acerca de las relaciones entre los artistas y la sociedad (Nicolai Tarabukin: *Del caballo a la máquina*; Aleksei Gan: *Constructivismo*, ambos de 1922). La tesis central del Constructivismo, ciertamente radical, de la “muerte del Arte”, lejos de todo nihilismo, propone, no la “negación” del arte en tanto modalidad del conocimiento de la realidad, sino su “superación” (*Aufhebung*, en el sentido hegeliano del término) en un arte nuevo, al servicio del proletariado, sujeto de la nueva sociedad: El lugar del artista está en la producción, el lugar del arte es la vida cotidiana; el artista construye su obra en función del interés social al tiempo que es construido por la sociedad que construye.

### Experimentación y diseño de comunicación social

En la corta historia del Constructivismo hay dos momentos, ambos vinculados con la comunicación visual, que merecen ser destacados por su carácter fuertemente experimental: Las “ventanas” de la ROSTA y el “Constructor-Publicitario” (Reklame-Konstruktor).

Las “ventanas” nacen durante el período de la Guerra civil (1918-1923) ante la necesidad por parte del Estado, de dar a conocer a las masas urbanas la situación en los frentes y mantener alta su moral. La información telegráfica que recibía la ROSTA era convertida, por un equipo de diseñadores liderados por Maiacovsky, en piezas gráficas, que con un lenguaje coloquial, acompañado de ilustraciones satíricas, informaban al público las novedades militares. Los posters producidos a ritmo periodístico se imprimían mediante plantillas artesanales en tiradas muy pequeñas, no más de 300 ejemplares y se instalaban en los vacíos escaparates de las tiendas -efecto del desabastecimiento generalizado, de allí el nombre de “ventanas”- y en las estaciones ferroviarias de las principales ciudades.

Maiacovsky tenía a su cargo la redacción de los textos además de las ilustraciones de gran parte de los 1600 originales producidos, colaborando, además, Mijail Cheremyk, V. Lebedev, V. Koslinsky y K. Malevich. (Hollis, R., 2000). Las limitaciones económicas imperantes y los precarios sistemas de impresión exigían textos breves, resueltos con tipografía de gran tamaño, formas simples y colores planos, muchas veces a dos tintas -negro y rojo-, características formales derivadas de restricciones prácticas que identifican al “diseño comercial” soviético de los años 20.

La ya mencionada N.E.P. genera por parte de las empresas del Estado una fuerte demanda de posters, avisos y envases (el actual “packaging”) para competir en mejores condiciones con las empresas privadas. Maiacovsky y Rodchenko, quien había realizado el diseño de las cubiertas de los libros del poeta, además de todas las tapas de *LEF* y *Novy LEF*, forman entonces el *Constructor -Publicitario* (Reklame-Konstruktor), una peculiar “agencia” de publicidad comercial al servicio del Estado Socialista.

Maiacovsky, fogueado en la experiencia de la ROSTA y en su propia experiencia poética (*Al respecto, Bien!, Orden de marcha...*), tenía muy claro su objetivo: “Conocemos el maravilloso poder de la agitación. -escribía en 1923- La burguesía conoce el poder de la publicidad. La publicidad es la agitación industrial, comercial. (...) La publicidad es el arma surgida de la competencia. No podemos dejar esa arma, esa agitación del comercio en manos de los Nepmen, en manos de los burgueses extranjeros que comercian aquí” (Maiakovsky, V. *Agitación y publicidad*, 1923, citado por Chernevich, E., 1987)

*Reklame-Konstruktor* produjo decenas de posters, más de cien rótulos, avisos en diarios y revistas, envases y letreros luminosos para los más variados productos: Cigarrillos IRA, Almacenes estatales Mosselprom y GUM, cigarrillos Klad -con ilustraciones de Anton Lavinsky, casi surrealistas-, caramelos “Nasha Industriia” (Nuestra Industria), aceite de cocina, chupetes “Resznotrest”, editorial GIZ, envoltorios para los caramelos “Kraznoarmeiskaia Zvezda” (Estrella del Ejército Rojo) con ilustraciones de Maiacovsky y muchos más.

Maiacovsky, en tanto poeta, esto es, productor de novedades lingüísticas, redactaba los textos construyendo una nueva lírica, de carácter “esloganesco”, en tanto Rodchenko producía la forma visual más adecuada a la “posteridad” del texto (los términos entre comillas pertenecen a Chernevich, E. op.cit.), utilizando recursos gráficos entonces novedosos -tipografía de palo seco, fotografía y fotomontaje, estructuración geométrica del plano, estética constructivista que anticipa al que luego sería conocido como Estilo Tipográfico Internacional.

No es posible en este trabajo describir en detalle los aportes revolucionarios de Lazar (El) Lissitzky, tanto como precursor de fotomontaje (*El Constructor*, 1924) como en la experimentación en el diseño editorial (*Historia suprematista de dos cuadrados en sus construcciones*, 1922) y tipográfico (diseño de tapa y del interior de las “Obras Completas” de Maiacovsky, 1923); además de su rol como difusor internacional del programa constructivista: La revista *Vesch* (“Objeto”) editada en Berlín junto a Ilya Ehrenburg; cartel de la Exposición Soviética en el Kunstgewerke Museum, Zurich, 1929 y diseñador de la nunca construida, pero muchas veces

“reproducida” *Tribuna de Lenin*.

Tampoco podemos extendernos en el impacto del constructivismo sobre la arquitectura soviética de la época. Sólo mencionaremos, a título ilustrativo, por su énfasis en lo experimental, el *Proyecto para una estación de radio*, de Naum Gabo (1919-1920) autor, junto a su hermano Antoine Pevsner del *Manifiesto Realista* de 1920; a Moisei Ginzburg, realizador del primer bloque de viviendas colectivas de Moscú (1927) quien, junto a Alexandr Vesnin, editor de *Arquitectura Contemporánea* (Sovremennaia Arkhitektura) ya mencionada, y sus hermanos Leonid y Viktor, todos vinculados a la Facultad de Arquitectura del Vkhutemas constituyen la Sociedad de Arquitectos Contemporáneos (OSA) en 1925, que más tarde se convierte en la Sección de Arquitectos de la Construcción Socialista (SASS). Y, por supuesto, no podemos dejar de mencionar a Vladimir Tatlin, autor de Proyecto para la sede de la III internacional (1919), proyecto audaz y revolucionario conformado por estructuras concéntricas y superpuestas de acero y cristal con forma de cubo, pirámide y cilindro que giraban sobre sí mismas a la velocidad de una vuelta anual, mensual y semanal, respectivamente, coronadas por una esfera que albergaba una estación de radio. Nunca construida, su maqueta fue llevada en procesión por los obreros a Leningrado (antes San Petersburgo, luego Petrogrado, ahora San Petersburgo) el primero de mayo de 1925 (Bozal, V., 1986).

#### Fin de la experimentación

Entre abril y octubre de 1925, el Constructivismo como expresión del nuevo arte soviético se presenta al mundo occidental en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (Paris), con un pabellón diseñado por K. Melnikov y catálogos diseñados por Rodchenko. Su presencia, en medio de la eclosión del estilo Art Decó de la Europa de posguerra, y de la Norteamérica de los *roaring twenties*, además de contraponer estéticas diferentes -diferencias, en última instancia, irrelevantes- enfrenta -y esto es lo importante- concepciones antagónicas del mundo, y por lo tanto del arte y de la vida.

El experimento soviético, en efecto, que aún mantiene incólume -con enormes esfuerzos y heroicidad- el proyecto utópico de la sociedad sin clases, se opone al hedonismo de las clases dominantes de la sociedad capitalista, embargada en el disfrute del aquí y el ahora, en la vorágine de la frivolidad y el consumismo, condimentado con toques de exotismo -el Jazz- y de un epidérmico “vanguardismo” - clima político y cultural dramáticamente registrado por Georg Grosz en el caso puntual de la república de Weimar. Es precisamente con el movimiento Decó donde el término “diseño” -para su infortunio- aparece por primera vez en los medios masivos, asociado a la idea de un “arte” menor, vinculado a lo frívolo y lo decorativo y subordinado a las exigencias del mercado. Ahora sabemos que la fiesta de los años locos desemboca en el crack del 29, la crisis económica mundial -y en Alemania, con el ascenso del Partido Nacionalsocialista (NSDAP) al poder.

Pero en la Unión Soviética también se están produciendo cambios. La inexorable burocratización del Estado, el paulatino abandono del proyecto de la revolución mundial, suplantado por el más módico del “socialismo de un sólo país”, van creando las condiciones propicias para el crecimiento y consolidación de las tendencias “realistas” en el arte -hostiles al experimentalismo de la “izquierda” constructivista, que

comienza a ser desplazada. El suicidio de Maiakovsky en 1930 (arteralmente atribuido por el estalinismo a cuestiones “sentimentales”, transformándolo en una suerte de desairado Werther constructivista) y las resoluciones del Congreso de Escritores de la URSS (1934) que impone al “realismo socialista” como estética única y oficial, marcan el final de una de las épocas más innovadoras y revulsivas del arte del siglo 20.

La, imposible, “dictadura del proletariado” como estadio transicional hacia “el reino de la libertad”, postulado por Marx, había degenerado en una estólida y cruenta dictadura, a secas. El cielo no pudo ser conquistado, entonces. Del revolucionario edificio diseñado para conseguirlo -la III Internacional- sólo quedó la maqueta: símbolo de un símbolo.

Con el fin del experimento político terminó la experimentación artística. Pero quedó la experiencia.

(Ejemplificando el desconocimiento que existe acerca del Constructivismo y su significación, transcribiremos la siguiente “definición”, publicada en una revista de divulgación: “Constructivismo: Vanguardia centrada en la pintura y la escultura que surgió en Rusia hacia 1917. Sus artistas consideraban al arte una actividad científica de exploración del color y la forma. El Constructivismo plasmaba sus conceptos en composiciones que hacían referencia a un mundo industrializado, repleto de construcciones abstractas, en las que se ensamblan piezas de vidrio, plástico, acero o cromo” Acevedo, Q.M. en *Historia y vida* 424, julio 2003. Despolitizado, enajenado de su *ethos* utópico y sus preocupaciones sociales, esta definición nos ofrece una caricatura sin sentido del Constructivismo)

#### Bibliografía

- Bozal, V. (1986). El arte revolucionario en siglo XX Historia Universal 10. Madrid: Historia 16.
- Chernevich, E. (1987). en Introducción en Soviet Commercial Design of the twenties, Moscú, edición y diseño por Mikhail Anikst. (1989), Diseño Gráfico Soviético, años 20, Barcelona: Gustavo Gili.
- González García, A., Calvo Serraller, F., Marchán Fiz, S. (1999). Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945. Madrid: Istmo.
- Groupe Mu (1992). *Traité du signe Visual Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Editions de Sevil (1993) Tratado de signo visual. Madrid: Cátedra.
- Hobsbawn, E. (1998). *Behind the Times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*. (1999) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Hollis, R. (1994). *Graphic Design*, Londres, Thames and Hudson; (2000) *El Diseño Gráfico*. Barcelona: Destino.
- Leyda, J. (1960): *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. Londres. G. Allen and Unwin Ltd. (1965). *Kino. Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Eudeba.