

## **Evolución histórica de la comunicación visual en el plano bidimensional**

The Historical Evolution of Visual Communication in Two-Dimensional Media

**Efraín Ortuño**

Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia

<https://orcid.org/0009-0002-8293-4562>

[bambudecoroico@gmail.com](mailto:bambudecoroico@gmail.com)

**Resumen:** El presente ensayo propone la evolución de la comunicación visual en el plano bidimensional desde la prehistoria hasta el nacimiento del diseño gráfico como profesión en el siglo XX. Tomando en cuenta el concepto de espacio formato como fundamento de la composición visual, este ha evolucionado desde su aparición en la prehistoria, estableciendo funciones que, más allá de magia o religión, son formas de comunicación alternativa que reflejan la evolución de la civilización. Todas las mejoras cualitativas en el uso del espacio bidimensional han ido de la mano con mejores formas de organización sociopolítica y económica, en las que los límites del espacio formato reflejan el dominio territorial e, interiormente, la conciencia de las jerarquías y de las relaciones sociales de producción.

**Palabras clave:** Composición, configuración, diseño, espacio formato, marco continente, traslapo

**Abstract:** This article explores the historical evolution of visual communication in two-dimensional media, from prehistoric times to the emergence of graphic design as a profession in the twentieth century. Central to this analysis is the concept of format space as the foundation of visual composition. Since its origins in prehistoric art, format space has progressively established communicative functions that—beyond magical or religious purposes—constitute alternative forms of communication reflecting the development of civilization. The qualitative improvements in the use of format space have paralleled advancements in socio-political and economic organization, where its external boundaries symbolize territorial control, and its internal structure conveys an awareness of social hierarchies and relations of production.

**Keywords:** Composition, configuration, design, format space, continent frame, overlapping

## I. Introducción

El lenguaje visual, también conocido como lenguaje de la imagen, es compartido tanto en la práctica de las artes plásticas como en el diseño gráfico; pero existe una diferencia fundamental en la función que desempeña la imagen como hecho objetivo en cada una de estas áreas de la comunicación visual: en las artes plásticas, esta función es poética; en el diseño, utilitaria. Pero no siempre fue así, ya que, desde los albores de la humanidad, la creación de imágenes cumplía funciones que, a pesar de haber sido siempre vistas como mágico-religiosas, en el fondo eran utilitarias.

El diseño como profesión se origina en la segunda década del siglo XX, en la Escuela de Weimar o Bauhaus, donde confluye la inquietud de los pintores Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Oskar Schlemmer y Paul Klee, quienes, bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius, estaban interesados en aplicar las artes plásticas a la producción industrial. En el caso del diseño gráfico, este proceso es paralelo tanto al apogeo y desarrollo cualitativo de los medios de producción gráfica como a la necesidad de crear etiquetas, marcas y símbolos para promocionar estos productos que, para entonces, ya se constituían en elementos esenciales del entorno y la vida cultural de la sociedad urbana europea y de sus ramificaciones en Norteamérica; en ese espacio, el diseño industrial marcó el compás del desarrollo económico. Allí fueron a parar más tarde no solo los mejores científicos europeos, sino también los diseñadores de la Bauhaus, quienes encontraron un terreno fértil para crear y producir la nueva imagen del capitalismo del siglo XX que perdura hasta nuestros días.

Aunque hoy en día la práctica de la pintura como arte está asociada con la libertad, y esta poética se ha vuelto una característica de la pintura moderna y del arte contemporáneo, esto solo ha sido posible después de la influencia del romanticismo del siglo XIX, ya que el arte de configurar imágenes en el plano siempre ha estado asociado con cumplir una función social. A grandes rasgos, describimos esto en la primera parte de este ensayo, apoyados en Read (1956), en su texto *Imagen e idea*, y en Hauser (1951/1980), en *Historia social de la literatura y el arte*. Aunque la pintura en su origen siempre ha sido considerada como magia, tanto Hauser como Read ponen énfasis en la movilización económica de sobrevivencia que generaba, lo que nos lleva a concluir que el arte ha servido siempre como un medio de comunicación alternativa.

Actualmente asistimos a una verdadera crisis semántica en el arte contemporáneo, aunque sus curadores e “intérpretes” se esfuercen en demostrar lo contrario, ya que hoy en día la obra de arte está perdiendo su capacidad de interacción e interpelación directa con el público. Contrariamente a un pasado reciente —es decir, al siglo XX, en el que la libertad poética y la capacidad de interpelación del artista con el público eran un componente importante a la hora de consolidar el hecho artístico—, en la actualidad, para comprender e interactuar con la obra, se hace necesario un “discurso curatorial” que no es otra cosa que la receta para asimilar su comprensión. Finalmente,

el artista, como configurador de las imágenes y asumiendo cierta incapacidad intelectual discursiva, pasa a un segundo plano, y quien brilla en este nuevo escenario es el curador, sin cuyo discurso la obra simplemente “no dice nada”. En este punto me pregunto: ¿qué dirían Man Ray, Picasso, Frida Kahlo, Remedios Varo, Tarsila do Amaral, los muralistas mexicanos o el mismísimo Joseph Beuys (padre del arte conceptual), quienes supieron sustentar el valor de su obra con su propia actitud intelectual y discursiva que no necesitó nunca de traductores?

Afortunadamente, en otros ámbitos —menos pretenciosos también— asistimos a un fuerte *revival* de las artes visuales en soportes tradicionales, así como a una profunda reconsideración universal de los fundamentos del lenguaje visual en el diseño y la comunicación visual, a cuya mejor comprensión pretendemos hacer una contribución mediante este modesto ensayo.

## II. Origen y evolución histórica de la composición pictórica en el plano

El conocimiento de la composición visual, sus principios, sus leyes, sus técnicas — es decir, el arte de organizar las imágenes en el espacio bidimensional— ha venido evolucionando prácticamente desde los albores de la humanidad, cuando la pintura se origina en el instinto de supervivencia de los seres humanos, para quienes la configuración de imágenes era una necesidad vital:

...eran la trampa en la que la caza tenía que caer; o mejor eran la trampa con el animal capturado ya, pues la pintura era al mismo tiempo la representación y la cosa representada, era el deseo y la satisfacción del deseo a la vez (Hauser, 1951/1980, p. 16).

El dibujo primitivo de las representaciones de animales que encontramos en la pintura rupestre<sup>1</sup> hizo de la cacería el tema-objeto de un ritual simbólico, en el que los cazadores obtenían la fuerza y resolución para enfrentar a la presa con éxito. Las imágenes que se producían como consecuencia de esta necesidad de sobrevivencia instintiva poseen una fuerza y vitalidad que todavía nos sorprende y maravillan por el alto grado de destreza en el dibujo que estas imágenes poseen, lo que nos hace pensar que los artistas de la prehistoria nacían con “dotes sensoriales y corticales” excepcionales que les brindaban el talento y la habilidad no solo para cazar, sino también para dibujar (Read, 1957, p. 34).

“El naturalismo prehistórico es un arte que avanza desde una fidelidad lineal a la naturaleza —fidelidad en la que las formas individuales están todavía modeladas un poco rígida y laboriosamente— hasta una técnica más ágil y sugestiva” (Hauser, 1951/1980, p. 13). Estas imágenes aisladas en las paredes de las grutas son representaciones que expresan con asombroso detalle las características individuales del codiciado animal; detalle que se puede apreciar en la estilización del movimiento, la acción, la pose casi

<sup>1</sup> Lascaux en Francia, Altamira en España o Toro Toro en Bolivia.

fotográfica; características que, en el afán de hacer más efectiva la comunicación, consideran ya lo que llamamos las líneas de fuerza<sup>2</sup>, es decir, las líneas estructurales del sujeto que marcan el equilibrio en relación con la dirección del movimiento. Arnold Hauser y Herbert Read (1957) coinciden en que estas formas de representación que encontramos en Lascaux o Altamira, por ejemplo, son imágenes destinadas a despertar el valor y la autoconfianza de los cazadores, hecho económico que es interpretado como magia.

En esta fase de vida puramente práctica es obvio que todo girase todavía en torno a la consecución del sustento. No hay nada que pueda justificar la presunción de que el arte sirviera para otro fin que para procurar directamente el alimento (Hauser, 1951/1980, p. 16).

Lo cierto es que en el horizonte temprano de nuestra cultura existe un largo periodo en el que las imágenes instintivas y asombrosamente estilizadas surgen en el “casi plano” de la pared de la gruta, expresando una vitalidad primitiva que pone énfasis en la representación de sujetos individuales. También se realizan representaciones de grupos de animales o escenas mismas de cacería, pero siempre bajo un rigor selectivo que pone énfasis en el detalle significativo. “En este arte prehistórico descubrimos estudios de movimientos que nos recuerdan a las modernas instantáneas fotográficas; esto lo volveremos a encontrar hasta las pinturas de un Degas o un Toulouse-Lautrec” (Hauser, 1951/1980, p. 14).

Estas representaciones paleolíticas todavía no guardan una relación con el espacio circundante, y la concentración pictórica se mantiene en la representación del o los sujetos, entre los que tampoco se establecen relaciones, ya que el artista del paleolítico no va más allá de la “captación” o aprehensión específica de una o varias imágenes separadas del contexto general. En esta instancia, la colocación de imágenes en superficies rocosas muestra el uso del plano bidimensional de forma accidental, debido a que las imágenes concebidas no cumplen una función decorativa y se ubican aleatoriamente en cualquier espacio vacío, inclusive en algunos casos sobreponiéndose a otras imágenes previamente pintadas.

El amontonamiento de una figura sobre otra indica claramente que las pinturas no eran creadas con la intención de proporcionar a los ojos un goce estético, sino persiguiendo un propósito en el que lo más importante era que las pinturas estuviesen situadas en ciertas cavernas y en ciertas partes específicas de las cavernas, indudablemente en determinados lugares considerados como especialmente convenientes para la magia (Hauser, 1980, p. 18).

En el Paleolítico, los seres humanos vivían “dentro de moldes sociales inestables enteramente desorganizados, en pequeñas hordas aisladas, en una fase de primitivo

individualismo” (Hauser, 1980, p. 26). Más adelante, y ya en el periodo formativo, los cazadores no abandonan la práctica pictórica como motivación para la cacería, por lo que la expresión plástica se ve enriquecida, abarcando nuevas figuras y formas de ordenamiento espacial en las que ya está presente la relación entre los sujetos representados y los límites.

En la medida en que la organización social y económica se hace más compleja, la composición pictórica rupestre refleja esta evolución incorporando nuevos elementos. De esta manera, una vez superada la época paleolítica —en la que la vitalidad individual y la estilización de las representaciones aisladas es la característica principal— y entrando ya en el periodo de asentamiento (primero agropastoril y luego urbano), la composición pictórica se realiza en la superficie plana. Esta puede ser el plano de la pared de la gruta, el cuero de un animal tensado o las láminas de piedra, reflejando el inicio de un ordenamiento espacial dentro de límites claros: “Lo que existe no es ya el objeto, sino el objeto disuelto en un esquema que fija algunos de sus aspectos arbitrarios” (Read, 1957, p. 69), es decir, a partir de este periodo, es más importante el esquema y las relaciones internas que se proponen dentro. Nace así el campo gráfico o espacio formato, elemento fundamental de la composición bidimensional.

Las composiciones y dibujos del periodo neolítico suponen procesos mentales que son inventivos y comparativos. Las imágenes son reunidas, ordenadas, invertidas y colocadas en posición dentro de un marco coherente: la multiplicidad se reduce a unidad (Read, 1957, p. 48).

Todas las mejoras cualitativas en la apropiación y mejor uso del espacio pictórico bidimensional siempre han ido de la mano con mejores formas de organización social. La diferencia entre las representaciones paleolíticas de nómadas cazadores y las de agricultores sedentarios es la aparición de elementos formales en los que ya se destacan abstracciones geométricas. Así, las representaciones pictóricas van evolucionando hacia una voluntad de ordenamiento inteligente que toma en cuenta la profundidad y las relaciones geométrico-abstractas; fundamentalmente, las imágenes son reunidas, ordenadas, invertidas y colocadas en posición dentro de un marco coherente (Read, 1957, p. 48).

En el Neolítico entra en escena la representación de motivos geométricos —de cuyos orígenes se ha especulado mucho—, ya que el paso desde una mente imaginativa representativa a una imaginación abstraccionista constituye un elemento psicológico clave para entender el paso del Paleolítico al Neolítico. Este proceso se acompaña del desarrollo de la artesanía, en la que el ser humano descubre las posibilidades útiles y prácticas de la simetría, donde la posibilidad de abstracción se hace efectiva:

Se quería conseguir una cierta separación de la cualidad física del objeto, extraer y destilar de lo amorfo algo simple, limitado, fijo, resistente y universalmente válido. El artista neolítico quería un mundo de formas que representara no las actividades, los

acontecimientos pasajeros y cambiantes... sino más bien las relaciones de los hombres entre sí y con el cosmos dentro de un sistema inmutable (Max Raphael, citado en Read, 1957, p. 52).

Es importante precisar que todo este proceso y sus consiguientes transformaciones no corresponden a saltos cualitativos, sino a una continua evolución que, a través de largos periodos de tiempo y a diferentes ritmos —de acuerdo con los distintos climas y geografías—, parece haber ido desarrollándose de tal forma que un determinado estilo pudo haber prevalecido mientras otro evolucionaba más rápido, o simplemente un estilo fue fundiéndose con otro. Todo esto en relación con el mejoramiento de las condiciones de vida y la organización social particular de cada territorio, desde la condición de nómadas cazadores, pasando por recolectores, hasta la aparición de la agricultura y la necesaria organización sociocomunitaria sedentaria, en la que el estudio y la observación del cielo y los astros es paralela al estudio y observación de los ciclos y las estaciones.

Comienza también el proceso de intelectualización y racionalización del arte; la sustitución de las imágenes y formas concretas por signos y símbolos, abstracciones y abreviaturas, tipos generales y signos convencionales; la suplantación de los fenómenos y experiencias directos por pensamientos e interpretaciones, arreglos y formas, acentuaciones y exageraciones, distorsiones y desnaturalizaciones (Hauser, 1951/1980, p. 26).

En este punto también es importante manifestar que la evolución de la organización de las formas en el espacio bidimensional —que venimos describiendo— no solo se enmarca en el ámbito de motivaciones prácticas de sobrevivencia y económicas, sino que obedece también a pulsiones inconscientes. Una vez alcanzado cierto equilibrio material, menos violento y más organizado, es posible que los grupos humanos hayan comenzado a tener preocupaciones —llamémosles metafísicas— como el temor a la muerte o experiencias de profundo éxtasis, cuyo origen parece estar en la ingesta, quizá accidental, de plantas enteógenas (Ott, 1995). Lo cierto es que en este periodo emerge una comunicación basada en símbolos:

el dibujo neolítico es un tipo de lenguaje simbólico que requiere una sensibilidad adecuada. (...) Una vez que hemos conjurado nuestros prejuicios naturalistas se revelará una nueva escala de emociones estéticas que responden íntimamente a otro lenguaje plástico. Nos damos cuenta entonces de que nada puede ser tan vívido como un dibujo que hasta ese momento parecía muerto. Y llegamos a la paradójica conclusión de que la vitalidad, que habíamos descubierto como principio distintivo naturalista, es también el principio distintivo del arte geométrico (Read, 1957, pp. 56-57).

Naturalmente, esta voluntad abstraccionista geometrizable también se basa en una observación rigurosa de los aspectos estéticos que configuran la apariencia de los seres que habitan el entorno natural, especialmente de anfibios, reptiles, peces o insectos, que muestran claramente geometrías inscritas en su morfología. Además, el Neolítico se distingue del Paleolítico no solo por el uso de imágenes simbólicas geométricas, en

las que ya se incorpora la representación del paradigma de la configuración morfológica de la simetría, sino principalmente por la organización del plano pictórico, en el que se pueden percibir relaciones dinámicas entre los sujetos y el espacio circundante. Estas también reflejan formas de organización social sedentarias y relaciones sociales de producción agropecuaria y artesanal, ordenadas de acuerdo con jerarquías.

No hay en toda la historia del arte ningún ejemplo que haga resaltar más agudamente la conexión existente entre un cambio estilístico y el simultáneo cambio de las circunstancias económicas y sociales, que el tránsito del Paleolítico al Neolítico (Hauser, 1951/1980, p. 38).

En pleno periodo formativo, las imágenes de los sujetos representados o los símbolos se ordenan ya no de forma caótica en el plano, sino de forma organizada dentro de límites. Existe también la incorporación de la profundidad, ya sea mediante la técnica del traslazo<sup>3</sup> de imágenes (es decir, la superposición), o su reducción proporcional en escala, como una noción básica de perspectiva. Pero, además, ya está presente la consideración estructural del cuerpo humano, como principio fundamental de la composición formal simétrica del plano, y se incorpora la repetición de patrones geométricos en el diseño de la cestería y en la decoración de la cerámica. Sin embargo, al final, tanto la simetría como la repetición llegan a ser monótonas, por lo que el artesano del Neolítico comienza a introducir irregularidades o anomalías<sup>4</sup> en los diseños, y de esa manera abre una puerta a nuevas formas de composición aún más dinámicas.

Más importante que la aprehensión estética de los procedimientos formales de la simetría fue el haber logrado el equilibrio asimétrico en una composición. (...) Fue necesaria una intuición más sutil de la relación de las partes con el todo para el mantenimiento de la vitalidad estética, y se encontró en el principio del equilibrio (Read, 1957, pp. 64–65).

El abstraccionismo geométrico propio del Neolítico y originado en la actividad artesanal que servía para la ornamentación se impone en la historia del ser humano de forma tan permanente que podemos decir que se constituye en una característica del mundo antiguo:

Este estilo domina en su totalidad los periodos culturales de las edades de bronce y del hierro del Antiguo Oriente y de la Grecia arcaica, es decir, toda una era universal, que se extiende aproximadamente desde 5000 hasta 500 antes de Cristo (Hauser, 1951/1980, p. 28).

Para concluir esta primera parte, podemos afirmar que en la antigüedad prehistórica del Paleolítico, el configurador de las imágenes naturalistas no solo era un cazador

3 Una técnica muy usada en el arte oriental que reemplaza a la perspectiva occidental en la representación de la profundidad aun sin cambiar las proporciones o escalas.

4 La repetición y la anomalía son consideradas como fundamentos del diseño bidimensional y se plantean brillantemente en el libro del diseñador Wucius Wong (1993).

profesional que tenía un conocimiento profundo de los animales, sino que poseía la alta capacidad de representarlos. Por ello, el artista del Paleolítico pertenecía a un estrato superior y gozaba de privilegios por encima de los demás cazadores:

De la técnica adelantada de las pinturas paleolíticas se deduce también que estas no provenían de aficionados, sino de especialistas preparados, los cuales han gastado una parte importante de su vida en el aprendizaje y la práctica de su arte, y constituyen de por sí una clase profesional (Hauser, 1951/1980, p. 34).

Las poderosas imágenes prehistóricas representadas en las cuevas de Altamira, Lascaux y otras geografías del planeta tenían el poder de movilizar y empoderar a los demás cazadores, por lo que jugaban un rol muy importante en las comunidades primitivas. Este bien podría ser el origen de la comunicación social.

El espacio formato y el marco continente

La necesidad de crear conjuntos de imágenes dentro de un marco que conceptualmente contiene al espacio, para articular relaciones internas y resolver sus tensiones en equilibrio, es un reflejo de las actividades de organización socioeconómica del grupo. Esto se proyecta, primero, en el plano de la gruta o caverna, el muro del hábitat (o en soportes preparados para ese fin como pieles curtidas u otras superficies), como una extensión vital de la conciencia de la realidad. Todo este proceso es un aspecto evolutivo que ya podría considerarse estético, y es el inicio de lo que conocemos como la composición artística en el plano bidimensional. Según Herbert Read (1957), esta refleja la coexistencia de dos aspectos fundamentales que acompañarán la evolución de la representación pictórica durante mucho tiempo: la vitalidad y la estética. El autor explica:

La unidad y el equilibrio suponen una coordinación y comparación de las formas, y esta actividad sintética debe haber sido un desarrollo de la conciencia misma, un salto hacia la aprehensión de la realidad. Podemos suponer que no fue sino una mera objetivación de las leyes de la percepción, pero estas leyes no se habrían expresado en formas artísticas si no hubieran entrado en la conciencia humana como una evidencia sensible (p. 68).

De esta manera, se puede concebir la magia como un antecedente de la ciencia, y a la representación de imágenes como una forma de ordenamiento y sistematización del pensamiento, en la forma de un lenguaje visual que viene a ser como el antecedente de una escritura ideográfica que, aunque primitiva, era muy efectiva.

En este punto, es importante hacer una ligera reflexión acerca del elemento más importante de la composición: la concepción general del espacio. Su aprehensión y posterior conceptualización ha ido cambiando según la época, la geografía y, consiguientemente, la cultura. Por ejemplo, en nuestra cultura, en la lengua aymara, el concepto *pacha* explica la relación espacio-tiempo como una unidad; es decir, la palabra *pacha* significa espacio-tiempo. Esta concepción de las dos dimensiones que

hacen la vida se pone en vigencia en la cultura occidental a partir del siglo XX, después de Einstein y la teoría de la relatividad.

La evolución de cualquier lenguaje figurativo —en el plano bidimensional, en las tres dimensiones de la escultura o la cerámica— necesariamente se basa en el manejo del espacio-tiempo. Así, la naturaleza del lenguaje visual en general es que sus elementos constitutivos se desenvuelven en el espacio-tiempo, relacionando los diferentes elementos significantes guiados por el impulso configurador del artista, dentro de un espacio determinado por límites, y que ahora podemos concebir como un *quantum* de energía limitado, que, en el caso del plano bidimensional, está encerrado por el marco continente. Al usar el papel o el lienzo en blanco como soporte, podríamos considerar a este espacio blanco como equivalente de la luz. Es así que, cuando pensamos el espacio, necesariamente proyectamos de forma integral su relación con el tiempo, ya que “cualquier actividad perceptiva implica una actividad mental, que no se puede concebir sin la intervención del factor tiempo” (Francastel, 1972, p. 49).

De esa forma, las nociones de espacio que corresponden a las diferentes cosmovisiones de cada cultura, relacionadas también con las distintas geografías, manifiestan los diferentes modos de expresión que las caracteriza y cuyo estudio es un tema que no corresponde al carácter y la intención de nuestro ensayo. Sin embargo, tomando en cuenta de forma abstracta el aspecto bidimensional del espacio y sus límites en el plano —sea ligado a la expresión pictórica, gráfica o textil— consideramos que este es el elemento sustancial más importante de la composición, al que estamos denominando como espacio formato o campo gráfico.

Es oportuno llamar espacio-formato al espacio que se emplea en el dibujo y en la composición, porque se trata de un espacio determinado por medidas. Para ser más precisos, se le debería llamar superficie o formato, pero la palabra espacio permite incluir también la medida de profundidad, si bien este aspecto se usa solo de manera ilusoria en la expresión gráfica. Ilusoriamente, en efecto, con el dibujo se puede dar sentido de profundidad y se pueden imaginar los signos de la composición como suspendidos ante el fondo espacial del formato (Fabris Germani, 1973, p. 60).

Así, el tratamiento del espacio como formato está presente desde el momento que se pretende crear la sensación de profundidad, ya que es necesario que la posibilidad de crear esta sensación esté claramente delimitada en un plano bidimensional, en el que se distribuyen los elementos significantes creando infinitas formas de relacionamiento que no serían posibles si no hubiese límites claros creados por el marco continente.

De ahí que podamos encontrar esta noción claramente aplicada en diferentes manifestaciones artísticas en todas las culturas de la antigüedad, a lo largo de la historia de la cultura, como, por ejemplo, los frisos de Egipto, en los que claramente las imágenes se ordenan jerárquicamente, tomando en cuenta los límites que cada unidad semántica propone. En nuestra geografía, esto también está presente en la

cultura Tiwanaku, en la que el orden y la distribución del espacio están concebidos rigurosamente.

La composición consciente del plano bidimensional —que es establecida por el marco continente—, definiendo claramente los límites externos, plantea y resuelve en el interior las tensiones y relaciones entre los sujetos o representaciones, marcando así el inicio de la civilización, ya que esta no es otra cosa que el reflejo de la organización sociopolítica, primero tribal y luego estatal, en la que el establecimiento de límites como fronteras define el dominio territorial, las tuiciones y, en última instancia, la soberanía y, al interior, la organización de las relaciones de producción y las jerarquías de mando.

La composición de imágenes dentro del espacio formato es el inicio de una larga evolución que tiene como hito principal la Grecia antigua, en la que se originan también los fundamentos geométricos:

Quando los primeros filósofos griegos, particularmente los pitagóricos, empezaron a meditar sobre las formas y proporciones armónicas, consideraron estas cualidades como entidades de origen divino, como cualidades divinas para las cuales debían inventarse signos y símbolos. Estos filósofos dieron definición verbal a los elementos tales como la línea, el ángulo, el círculo, que habían sido descubiertos empíricamente por los artistas. Se llevó a cabo un proceso de conceptualización; la cualidad de una línea recta se convirtió en la rectitud, y la identidad percibida de formas y divisiones iguales se convirtieron en simetría o armonía iguales y asimismo los fundamentos de la perspectiva. La larga evolución de la geometrización simétrica de las imágenes desde el Neolítico encuentra su punto culminante en la Grecia antigua, en la que se descubre —o más bien se pone de manifiesto en la escultura clásica— la síntesis de la forma vital con la armonía (Read, 1957, p. 123).

Es entonces cuando la geometría nace como una abstracción gradual de la naturaleza, de la que se deducen las cualidades ideales de la configuración y la armonía de la forma; así, el fundamento del naturalismo griego fue la idealización de la naturaleza. La cosmovisión griega es, en última instancia, geométrica, y es en este contexto que se origina la proporción áurea o número divino, que fue resucitado —por así decirlo— en el *Quattrocento*, como el canon estético por excelencia para estructurar el plano. Si bien el concepto de proporción áurea y su aplicación desde entonces ha sido muy útil, a la fecha se ha convertido en una especie de set de recetas muy difundido en las academias de arte occidentales, que —desde nuestra perspectiva— tiene el peligro potencial de fosilizar la investigación creativa de otras posibilidades que pueda ofrecer la estructuración creativa del plano, por lo que no es de nuestro interés profundizar en ella.

Las propuestas académico-artísticas vigentes toman muy en cuenta el paradigma griego —no sin razón—, ya que, en casi doscientos años de historia, la cultura griega ha sentado las bases de la civilización europea. Sin embargo, es importante aclarar que,

para tener una buena noción de la evolución histórica, no solo de la composición en el plano —que nos compete ahora—, sino de cualquier otro tema de investigación, sea estética o de cualquier otra índole, es necesario hacer siempre lecturas comparativas e indagar en los albores de todas las culturas, para poder obtener un conocimiento que pueda ser aplicado con solvencia desde una visión integral, incluyente, rica y profunda.

En todas las civilizaciones hubo un largo proceso de geometrización gradual de los motivos naturales, que luego se estilizaron y se usaron como ornamentos. Todas las civilizaciones han desarrollado sistemas numéricos para contar, medir, codificar y ordenar, que han sido representados según sus propias características culturales, es decir, estilísticas. Así, en nuestra cultura, se desarrolló el sistema basado en quipus, que —debido al saqueo y la fuerte tendencia colonial a invalidar conocimientos que no sean europeos— prácticamente ha quedado en el olvido. Existen pocos estudios al respecto, que, sin embargo, muestran asombrosas formas de operaciones de guardado y registro, no solo matemático, sino de información de toda índole. En este ámbito, podemos citar las investigaciones sobre los usos de los quipus que están siendo realizadas en el Perú, en San Andrés de Tupicocha, en la provincia limeña de Huarochirí. Por otro lado, están presentes en la memoria colectiva los códigos mayas, que ya han demostrado una increíble capacidad de almacenamiento de información en el plano bidimensional y que, en algunos casos, supera la manera de almacenar y distribuir información del software en pantalla.

Pero es la conceptualización griega de la geometría la que se ha impuesto en el mundo occidental y en la que se basa prácticamente todo el conocimiento que tenemos al respecto. Esto no quiere decir que haya que invalidar el conocimiento geométrico-matemático que se haya desarrollado en otras culturas, incluso con mayor profundidad de cálculo, como en el caso de la cultura védica, maya o islámica. Consiguientemente, las formas de representación estética originadas en la geometría son múltiples, y es difícil tratar de encontrar elementos comunes en la conceptualización que se ha hecho del espacio en ellas. Sin embargo, y haciendo quizá una forzada abstracción, podemos afirmar que en todas las culturas y civilizaciones se puede encontrar el concepto de espacio formato, encuadre o campo gráfico a la hora de ver representaciones gráficas o pictóricas en el plano bidimensional.

Hasta este punto podemos resumir que la herencia cultural y científica del arte y la filosofía griega, a pesar de ser un gran aporte para la cultura europea, ha sido invisibilizada durante muchos siglos, hasta el Renacimiento, tiempo en el que se restaura el saber racional por encima de la fe. Es desde entonces que, claramente, esta herencia es considerada un hito y referente muy importante, a partir del cual podemos hacer ya un seguimiento más claro del valor y de los elementos de la composición bidimensional en el arte de la pintura. De hecho, sería muy largo enumerar o citar todas sus manifestaciones; baste con decir que, hasta ese punto —tal como lo propone Herbert Read (1957)—, la humanidad alcanza a vislumbrar el valor

de la belleza en todo su potencial. En esta época vuelven a salir a la luz temas como el de la perspectiva, cuya importancia, junto al realismo y justamente la aplicación del número áurico y su sistema de proporciones, marcan cuatro siglos de la historia del arte europeo, hasta la segunda mitad del siglo XIX. Es entonces cuando comienzan no solo las rupturas epistemológicas en la filosofía, sino también, paralelamente, nuevas formas de la expresión pictórica, que comienzan con Daumier, Delacroix, los impresionistas y, posteriormente, Cézanne, Van Gogh, Gauguin a fines del siglo, y entrando en el siglo XX con Picasso o Duchamp, y todos los “ismos” que emergen en la primera década, confirmando y señalando el gran *turning point* de referencia para la pintura moderna.

### III. Conclusión: el origen del diseño gráfico como profesión

En la primera década del siglo XX, la aparición de las máquinas estaba transformando radicalmente las relaciones sociales de producción y, en general, la vida de la sociedad europea. Por entonces, Francia era la mayor potencia económica del mundo y, asimismo, su ejército estaba en muchos lugares fuera de sus fronteras, mientras que en París la *belle époque* vivía momentos de grata prosperidad económica, cuyo excedente fomentaba todas las formas del arte. A este epicentro acudían artistas de todos los rincones europeos en busca de fama y fortuna. Asimismo, en otras capitales europeas también se vivía —aunque en menor medida— el excedente generado por las colonias: Gran Bretaña, gracias a la India; Holanda a Java, en Oceanía; Italia y Bélgica a sus colonias en África, etc. Y, consecuentemente, el flujo de transporte entre Europa, Asia y Oceanía se incrementó y el intercambio comercial trajo consigo un intercambio cultural fecundo.

El contacto con el arte oriental, principalmente japonés, que se resuelve en estampas con imágenes planas, atrae la atención de los artistas ansiosos de innovar y darle otro sentido a su producción pictórica, para salir del realismo académico y sus consabidos cánones de representación de la profundidad y el volumen mediante el claroscuro y la perspectiva, que, ya para entonces, están en franca decadencia gracias a la fotografía y su capacidad técnica de reproducir fielmente la apariencia de la realidad que se presenta bajo la luz.

Las dos primeras décadas del siglo XX son fértiles en cuanto a la diversidad de estilos y nuevos enfoques en las artes plásticas. En este contexto, las máquinas y los productos industriales fueron inundando progresivamente el mundo, poniendo en dura situación a artistas y artesanos, quienes, ante la ausencia de la buena forma y la buena calidad, ven en estas producciones y en la nueva arquitectura un nuevo campo para el ejercicio profesional de las artes plásticas. La idea de una nueva sociedad en la que el ser humano conviva armoniosamente con las máquinas y la nueva arquitectura se convierte en una necesidad.

Es así que, en Dessau, Alemania —país que por entonces concentra la producción industrial—, nace la Escuela de Weimar, conocida como la Bauhaus, en la que confluye sinérgicamente el interés de los artistas para darle un nuevo rumbo a la pedagogía de las artes plásticas y crear un universo de formas que favoreciera el advenimiento de un mayor bienestar y de una mayor comunicación, orientando la práctica artística hacia el concepto de configuración, es decir, al diseño.

De esa manera, con la Bauhaus se inicia —entre la segunda y la tercera década del siglo XX— una verdadera revolución funcional y estética.

Las antiguas escuelas de artes no fueron capaces de crear esa unidad y ¿cómo iban a lograrlo si el arte no es cosa que se enseñe? Dichas escuelas deben plasmarse de nuevo en el taller. Ese mundo de dibujantes de diseños y de profesionales de los oficios artísticos, mundo de solo dibujar y pintar, ha de volver a ser por fin constructivo (Gropius, 1919, *Manifiesto de la Bauhaus*).

En la Bauhaus se estudia en profundidad, primero, el fenómeno plástico desde una vertiente proyectiva, es decir, se hace una deconstrucción efectiva de los elementos que hasta entonces constituyen los fundamentos del arte de la pintura y la escultura; para luego aplicar estos al diseño, es decir, a la producción de objetos e imágenes que cumplen funciones específicas y que, en el caso del diseño gráfico, son eminentemente comunicativas.

Por ello, en la Bauhaus se practicaban estudios intensivos para redescubrir la gramática de la configuración, a fin de poder proporcionar a los alumnos un saber objetivo acerca de los hechos ópticos: sobre proporción, ilusión, óptica y color (Herzogenrath, 1970, p. 16).

Hasta entonces, la pintura y la escultura estaban confinadas al ámbito de la decoración y el consumo elitista de sectores privilegiados, en los que el valor fundamental era el concepto de “obra única”. En la Bauhaus se pretendía crear un concepto integral y unitario, eminentemente funcionalista, entre el diseño y las artes: la “configuración”, dirigida a apoyar la construcción de una nueva sociedad en la que las personas vivan en armonía con su nuevo entorno industrial. Esta concepción integral de configuración se basaba fundamentalmente en la recreación del concepto de taller, en la que se recuperaba el oficio artesanal. Gropius declara<sup>5</sup>: “arquitectos, escultores, pintores, ¡todos hemos de retornar a la artesanía! pues en efecto, no existe un ‘arte profesional’. no existe diferencia esencial alguna entre el artista y el artesano. El artista constituye un grado superior en la condición de artesano...”.

Durante casi quince años, entre 1918 y 1933, la Bauhaus desarrolló un programa pedagógico revolucionario: “Educar por el arte, la acción y el trabajo”, y que, según

---

5 En la Bauhaus se pretendía también eliminar el uso de las mayúsculas en la tipografía por lo que en estos párrafos se reproducen las ideas tal como se presentan en el manifiesto.

Tomás Maldonado (1977)<sup>6</sup>, fundador de la posterior *Hochschule für Gestaltung* en Ulm —también en Alemania—, se resume en los siguientes dos puntos: 1. El estudiante debe dar vía libre a sus fuerzas expresivas y creadoras a través de la práctica manual y artística, para desarrollar una personalidad activa, espontánea, sin inhibiciones, y ejercitando integralmente sus sentidos. 2. El estudiante tiene que adquirir y cultivar un conocimiento no solo intelectual, sino principalmente emocional mediante el trabajo (p. 150).

La historia de la Bauhaus es un drama en tres actos, como la historia de Alemania, que va desde la firma del Tratado de Versalles hasta el nombramiento de Hitler como canciller del Reich (p. 155).

Las tres fases históricas de la Bauhaus fueron:

- 1919-1925, en Weimar, en la que se trata de conciliar un expresionismo tardío con el racional-funcionalismo emergente.
- 1925-1930, en Dessau, donde florece la esperanza racionalista y el funcionalismo.
- 1930-1933, cuando el racional-funcionalismo entra en conflicto con el naciente irracionalismo y la intolerancia que se manifestó con el ascenso del nacionalsocialismo y su torpeza intelectual.

Finalmente, el proyecto de la Bauhaus fue cancelado por “razones políticas”, y esta tragedia promovió la emigración de los principales docentes, quienes —al ver frustrada su finalidad y sus logros, tanto pedagógicos como funcionales en Alemania— pudieron concretarlos efectivamente en los Estados Unidos de Norteamérica, donde dieron a luz el nuevo diseño del siglo XX. Más tarde, la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, que tenía como propósito continuar con los objetivos de la Bauhaus, introduciendo una natural actualización, se convirtió en un verdadero centro de difusión y escuela de diseño, de donde surgieron las propuestas más coherentes, innovadoras y funcionales que se proyectaron también a Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX<sup>7</sup>. Así, se inició una época en la que ya no se puede prescindir del arte de la configuración —es decir, del diseño— en todas sus acepciones y en todos los ámbitos de la cultura.

En este contexto histórico nace el diseño gráfico como profesión.

---

6 Por cierto, la participación de Maldonado como invitado en la fundación de la *Hochschule für Gestaltung* guarda relación con la vanguardia del diseño industrial surgida en la Argentina en las décadas de los cuarenta y cincuenta; no olvidemos que, por entonces, la Argentina era, junto a Brasil, el país más industrializado de Sudamérica, en el que se producía desde calzados de la mejor calidad hasta automotores con franquicias italianas.

7 Todavía seguimos tratando de encontrar antecedentes tanto pedagógicos como de centros de formación o talleres que hayan marcado tendencias y hayan dado las directrices universales en el diseño del siglo XX y, aparte del *Black Mountain College* en los Estados Unidos, que es donde fueron a parar los docentes de la Bauhaus y donde continuaron su trabajo, por el momento no podemos citar más antecedentes.

## Referencias

- Arnheim, R. (1984). *Arte y percepción visual*. (5ª ed.). Alianza Forma. (Obra original publicada en 1954)
- Fabris, G. (1973). *Fundamentos del proyecto gráfico* (F. Domingo, Trad.). Ediciones Don Bosco.
- Francastel, P. (1972). *Sociología del arte*. Alianza Editorial, Emecé Editores.
- Hauser, A. (1980). *Historia social del arte y la literatura* (Vol. 1; A. Tovar y F. P. Varas-Reyes Trads.). Ediciones Guadarrama / Punto Omega. (Obra original publicada en 1953)
- Herzogenrath, W. (Ed.). (1970). *Catálogo de la exposición: 50 años Bauhaus*. Museo de Bellas Artes.
- Maldonado, T. (1977). *Vanguardia y racionalidad: artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*. Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1954)
- Ott, J. (1995). *The age of entheogens & The angels' dictionary [La era de los enteógenos y el diccionario de los ángeles]*. Natural Products Co.
- Read, H. (1957). *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana* (H. Flores Sánchez, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1955)
- Wong, W. (1993). *Fundamentos del diseño bi-tridimensional* (2.ª ed.). Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1972)

**Nota:** Declaro que ningún tipo de conflicto de intereses ha influido en la elaboración de este artículo.