

Mauricio Amster: un polaco al servicio del libro hispano. Propuestas de interpretación¹

Marcin Kurek

Resumen:

El objetivo del artículo es evocar la figura de Mauricio Amster (1907-1980), un diseñador gráfico polaco, tipógrafo, diseñador de libros, revistas y carteles, nacido en Leópolis, formado en una escuela de diseño en Berlín, quien, actuando en España y especialmente en Chile, en ambos países sentó las bases de la cultura moderna del libro. En el artículo se propone explorar la obra de Amster a través del concepto de “shifter”, examinando cómo sus “libros-objetos” funcionan como signos simbólicos e indiciales que combinan arte autónomo y producción en masa, y cómo estos elementos se entrelazan en el contexto de la post-vanguardia y la sociedad de la época.

Palabras clave: Mauricio Amster, diseño gráfico, post-vanguardia, shifter, Chile.

Abstract:

MAURICIO AMSTER: A POLE IN THE SERVICE OF SPANISH-LANGUAGE BOOK CULTURE. INTERPRETATIVE PROPOSALS


The goal of the article is to evoke the figure of Mauricio Amster (1907-1980), a Polish graphic designer, typographer, book designer, magazine and poster designer, born in Lviv, educated at a design school in Berlin, who, active in Spain and especially in Chile, established the foundations of modern book culture in both countries. The article proposes to explore Amster's work through the concept of “shifter,” examining how his “book-objects” function as symbolic and indexical signs that combine autonomous art and mass production, and how these elements intertwine within the context of post-vanguardism and the society of the era.

Keywords: Mauricio Amster, graphic design, post-vanguardism, shifter, Chile

1. Propósito

Franciszka y Stefan Themerson, Jan Le Witt y Jerzy Him, David Seymour, Aleksander Blonder: son solo algunos de los nombres de la constelación de artistas polacos vanguardistas de origen judío –pintores, diseñadores gráficos, fotógrafos,

Marcin Kurek ■ Universidad de Wrocław, marcin.kurek@uwr.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-7106-0858>

1 Este artículo se realizó en el marco de la subvención interna IDUB „The Book as a Shifter. The post-avant-garde work in the art of Maurycy Amster and Marian Rawicz”, un proyecto realizado en la Universidad de Wrocław (BPIDUB.26.2023).

diseñadores de libros, carteles y publicidad—, representantes de una formación nacida a principios del siglo XX, educados en las mejores instituciones nacionales o europeas, que desde los años 30, debido a circunstancias personales o políticas, buscaban oportunidades para el desarrollo profesional y artístico en el extranjero. El legado de algunos de ellos es ampliamente conocido y comentado en Polonia, parte funciona solo en círculos académicos de especialistas, la memoria de otros está siendo restaurada solo gracias a los laboriosos esfuerzos de historiadores del arte, bibliólogos, estudiosos de la cultura y de la literatura. El objeto de este artículo es la figura desconocida en Polonia y poco investigada fuera de ella de Mauricio (Maurycy) Amster, diseñador gráfico polaco, tipógrafo, diseñador de libros, revistas y carteles, nacido en Leópolis en una familia judía asimilada, educado en una escuela de diseño de élite en Berlín. Actuando en los años 30 en España y luego en Chile, en ambos países Amster sentó las bases de la cultura moderna del libro. Mi objetivo es formular propuestas de enfoques interpretativos que se puedan aplicar a su legado original y rico, que aún no ha sido objeto de reflexión académica. Al colocar la obra de Amster—que representa una nueva profesión de diseñador-artista al servicio de la industria cultural y la publicidad— en una red de conexiones y relaciones complejas, ambiguas e inspiradoras de lecturas no obvias entre los postulados estéticos y sociales del largo modernismo, será posible definir una actitud y estrategia particular del artista post-vanguardista que escapa a las aporías de la institución artística en la que le tocó actuar.

2. Vida

Maurycy Amster nació en 1907 en Leópolis, en el dominio del Imperio Austrohúngaro, en un hogar de raíces sefardíes donde se hablaba polaco². Después de completar su educación secundaria, probablemente alrededor de 1925, aprobó los exámenes de ingreso a la Academia de Bellas Artes de Viena. Sin embargo, abandonó rápidamente sus estudios de pintura y, como lo describió significativamente su biógrafo, “optó por buscar refugio en las artes menores” (Tejeda, 57). Se trasladó a Berlín e ingresó en la Reimann Schule, la primera escuela privada de diseño industrial fundada en 1902 por el escultor Albert Reimann. El plan de estudios incluía materias como dibujo, escultura, metalurgia, diseño de moda, escenografía, fotografía y cine. Amster estudió en la capital alemana durante tres años, absorbiendo la atmósfera altamente creativa de uno de los centros más importantes del arte modernista en Europa.

Unos años antes, un camino similar, aunque a través de la Academia de Bellas Artes de Cracovia y la Escuela Superior de Bellas Artes de Leipzig, fue seguido por su amigo de Leópolis, Marian Rawicz. En Alemania, Rawicz entabló amistad

2 Las informaciones biográficas fundamentales las cito del texto de A. Trapiello (1997) y del libro de J. G. Tejeda (2011). Estos datos, de manera concisa, también son citados por M. Martín Gijón (2017) y J. M. Bonet (2022).

con un tal Víctor, un español e hijo de un impresor, quien después de sus estudios convenció a Rawicz de viajar a Madrid. Al llegar, Rawicz se dio cuenta de que el mercado editorial español estaba notablemente rezagado en comparación con el diseño gráfico y la tipografía europea, lo que le auguraba un buen futuro profesional. Rawicz informó a Mauricio Amster sobre esta situación y en el verano de 1930, sin dudar, Amster llegó a España, una decisión que finalmente lo llevaría a dejar su ciudad natal, Leópolis, y Polonia para siempre.

En Madrid, Amster asumió el cargo de diseñador de portadas para la editorial Hoy, después de que su amigo Rawicz, debido a conflictos internos en la izquierda internacional y española, se uniera a la editorial Cénit, siendo más radical. Sin embargo, Amster no rechazó otras propuestas. Durante los años de la Segunda República que precedieron al estallido de la guerra civil, diseñó la revista semanal *Diablo mundo*, así como publicaciones católicas, trabajando para las editoriales Dédalo, Oriente, Zeus y Ulises. Ganó renombre en el ámbito editorial, y entre sus logros más importantes en ese momento se encuentran proyectos innovadores que utilizaban ideas previamente desconocidas, como la portada del tomo *Poema de cante jondo* de Federico García Lorca, que incluía una lista de poemas escrita a mano. Además, su habilidad práctica también fue relevante: Amster conocía a la perfección los procesos de impresión y sus limitaciones, y adaptaba sus diseños en consecuencia, lo que permitía reducir los costos de producción de colecciones baratas de bolsillo dirigidas a un público masivo de izquierdas. En España, el diseñador también se ocupó de promover la cultura polaca moderna, traduciendo *El viento del Este* (*Wiatr od morza*) de Stefan Żeromski para la editorial Arconada.

Después del golpe militar del General Franco, que inició una guerra civil de tres años y a una dictadura nacionalcatólica que duraría más de tres décadas, Amster radicalizó sus posturas políticas al unirse al Partido Comunista Español y se ofreció como voluntario para el frente, aunque fue rápidamente liberado debido a un grave problema de visión. A finales de 1936, el gobierno de la República se trasladó de Madrid a Valencia, incluida la Dirección General de Bellas Artes, responsable de asegurar y evacuar las obras del Museo del Prado. Entre los trabajadores encargados de transportar cuadros y obras decorativas se encontraba Amster, quien en esta ocasión conoció al poeta y activista Rafael Alberti. En Valencia, el diseñador polaco se convirtió en funcionario del Departamento de Publicaciones del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y luego de la Subsecretaría de Propaganda. En 1937, participó en el Congreso de Intelectuales Antifascistas, que se llevó a cabo en etapas en Valencia, Madrid y París, y que Stalin aprovechó para implicar políticamente a artistas y escritores occidentales mientras llevaba a cabo sus propias purgas sangrientas. Ese mismo año, Amster creó una de sus obras más icónicas, mencionada en antologías de diseño gráfico del siglo XX: *Cartillas escolares antifascistas*. Estos cuadernos de ejercicios escolares se imprimieron en dos series con tiradas de 25 y 100 mil ejemplares, y se utilizaron para alfabetizar

y formar a los soldados republicanos humildes. Este proyecto, debido a su escala, cumplió una función social importante y, al mismo tiempo, la cartilla, como un libro artístico vanguardista, utilizó diseño moderno, tipografía, collage, fotomontaje (Amster utilizó fotografías del artista alemán Walter Reuter), y a través de su contenido, también sirvió como herramienta de propaganda. El proyecto de Amster es un ejemplo muy interesante de arte político en la España republicana, que en medio de la sustitución de la vanguardia por el realismo socialista en la URSS, cumplió un papel especial como un campo de pruebas para el arte mayor y altamente comprometido. Un ejemplo especialmente elocuente de este fenómeno es el *Guernica* pintado por Picasso en el mismo año 1937 por encargo de la misma oficina donde trabajaba Amster. Como señala uno de los curadores de la exposición dedicada al diseñador polaco en 1997 en el Museo IVAM de Valencia, la *Cartilla* es un ejemplo de una obra que logra la ambición de “trasladar las propuestas de vanguardia a la vida cotidiana” (Carlos Pérez, 17).

Ante la ofensiva de los nacionalistas en los últimos meses de la guerra civil, Amster se traslada a Barcelona, donde conoce a su futura esposa, Adina Amedo, una gallega, y donde se reencuentra con Marian Rawicz tras un largo tiempo. Para su amigo, comienza el período más difícil de su vida: las autoridades le quitan la ciudadanía polaca, los estalinistas lo expulsan del partido comunista, no logra escapar de España y pasa los siguientes siete años en una prisión franquista condenado a muerte y luego a cadena perpetua. Amster y su prometida tienen más suerte: logran llegar a Francia, donde el poeta español Rafael Alberti, a quien habían conocido anteriormente, los pone en contacto con el poeta chileno Pablo Neruda, quien organiza la evacuación de más de dos mil refugiados a América Latina a bordo del barco *Winnipeg*. El 4 de agosto de 1939, Amster zarpa desde Burdeos hacia Valparaíso, donde llega el 3 de septiembre, justo después del ataque hitleriano a Polonia. En el barco, Neruda le encarga a Amster la creación de un folleto informativo titulado *Chile os acoge*, destinado a familiarizar a los pasajeros con el nuevo país, que para muchos de ellos, incluido Amster, se convierte en una nueva patria.

La fama de Amster como diseñador talentoso, eficiente y comprometido, que había ganado en España, le ayuda a establecerse en Chile casi desde los primeros momentos. Según testigos del arribo de los refugiados a Santiago, el diseñador polaco fue recibido en la estación con un cartel que decía: “Mauricio Amster. Presentarse a la Revista Qué Hubo” (Martín Gijón, 27). Al día siguiente, comenzó a trabajar en la mencionada revista y durante las siguientes cuatro décadas contribuyó significativamente a la construcción del diseño gráfico moderno, al desarrollo del arte del libro chileno y a elevar el diseño a la categoría de disciplina universitaria. Fue director artístico de la editorial Zig-Zag, una de las más grandes de América Latina, para la cual creó numerosas series editoriales, incluidas las primeras colecciones de bolsillo en el país. Diseñó portadas y tipografía, combinando soluciones modernas con iconografía local. Un proyecto importante para

Amster fue la renovación de la revista *Babel*, de la cual se convirtió en diseñador principal y copropietario en 1944. La revista, de orientación liberal y de izquierdas, publicaba ensayos de alta calidad y textos literarios, ilustrados con excelente diseño gráfico. En una serie editorial acompañante, Amster y su amigo Rawicz, que había sido milagrosamente rescatado de España en 1947, publicaron su propia traducción del *Manifiesto comunista* en forma de un libro de arte bibliófilo. Unos años antes, Amster fue uno de los fundadores de la nueva editorial La Cruz del Sur, cuya ambición era intercambiar ideas y promover la literatura producida en América del Sur y España. También colaboró con editoriales como Nascimento, Ediciones del Pacífico y la de la Universidad de Chile. En esta última, en 1953, asumió la recién creada Cátedra de Técnica Gráfica, donde enseñó y publicó tres manuales que se reimprimieron varias veces: *Técnica gráfica del periodismo* (1960), *Técnica gráfica. Evolución, procedimientos y aplicaciones* (1966), *Normas de composición. Guía para autores, editores, correctores y tipógrafos* (1973). Estos manuales fueron complementados con la publicación bibliófila titulada *La ilustración del libro por medios manuales* (1980).

Las portadas, páginas de título, colofones y tipografías diseñadas por él, hasta el final usando herramientas “arcaicas” a mano, se incorporaron permanentemente a la memoria colectiva de los lectores en muchos países del continente, a los que Chile exportaba masivamente libros en español. En esta última etapa del diseño analógico, ya que Amster siguió activo hasta finales de los años 70, es decir, hasta poco antes de la era digital, el tipógrafo polaco desempeñó un papel fundamental. Como resume Juan Guillermo Tejeda: “su oficio y sensibilidad dieron forma visual a lo que cientos de miles de personas educadas leerían, pensarían y luego dirían. El libro, en ese entorno, era un símbolo ampliamente aceptado de estatus social y cultural” (Tejeda, 152). Una expresión del papel de Amster en el mundo editorial chileno es el premio que lleva su nombre (Mención Amster), otorgado desde 2006 a jóvenes diseñadores gráficos.

3. Estado de investigación

Hasta el momento, la actividad gráfica, de diseño y tipográfica de Mauricio Amster no ha sido objeto de estudios académicos en los países donde fue activo ni en Polonia. Su contribución al desarrollo del arte del diseño y la edición en España y Chile está confirmada por la presencia de reproducciones individuales en publicaciones populares, álbumes y catálogos de exposiciones, pero que carecen de un análisis científico profundo. Solo existen tres publicaciones de formato de libro relacionadas con el artista polaco. Se trata del catálogo titulado *Mauricio Amster tipógrafo*, resultado de la exposición organizada en 1997 en el Instituto de Arte Moderno de Valencia, que incluye cuatro textos críticos dedicados al creador, escritos por Juan Manuel Bonet, Patricia Molins, Carlos Pérez y Andrés Trapiello. El artista visual y diseñador gráfico chileno Juan Guillermo Tejeda ha publicado

varios artículos y un pequeño libro titulado *Amster* (2011), que recopila las memorias del autor sobre sus encuentros con el diseñador y presenta un conjunto básico de hechos biográficos en los que suelen basarse otros autores. Finalmente, en 2022, el Instituto Cervantes en su sede de Alcalá de Henares organizó una exposición dedicada a los creadores de cartillas para soldados, acompañada por un extenso catálogo ricamente ilustrado titulado *Cartilla escolar antifascista. La obra maestra de Mauricio Amster y Walter Reuter*, que incluye varios textos que ofrecen análisis detallados de la técnica del fotomontaje, la composición y los mensajes ideológicos presentes en las cartillas, así como un completo esbozo de Juan Manuel Bonet que analiza la trayectoria artística del diseñador gráfico polaco, en particular las portadas y carteles que diseñó en España. Una fuente de información importante y en constante actualización sobre el legado de Amster en Chile es el Archivo Personal Mauricio Amster en línea, gestionado por Sebastián Jatz Rawicz, nieto de Marian Rawicz, que contiene copias de trabajos y documentos personales. En Polonia, la vida y obra de Amster siguen siendo completamente desconocidas.

4. Contexto histórico y estético

La historia temprana de Mauricio Amster, quien abandonó sus estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes a mediados de la década de 1920 para embarcarse en el aprendizaje práctico del oficio artístico en una escuela de diseño moderna, recrea simbólicamente las manifestaciones de los grupos de vanguardia en contra del esteticismo de los movimientos anteriores. Para una definición precisa del objeto de estudio que representa el legado del diseñador polaco, es necesario situarlo en el proceso histórico del arte y la literatura.

Desde una perspectiva diacrónica compartida por la mayoría de los investigadores en países occidentales y también en Polonia, el período conocido como el “modernismo largo”, convencionalmente fechado entre 1860 y 1960, abarca varias formaciones, como el esteticismo, la gran o histórica vanguardia, el alto modernismo y la neo vanguardia, a la que a veces se asocia el postmodernismo en sus diversas interpretaciones y ubicaciones en el proceso estético (Jameson 1991). La división entre las corrientes esteticistas y las vanguardistas está especialmente marcada en este contexto, no solo en términos de postulados presentados, sino también en cuanto a técnicas y prácticas artísticas. Las acciones y logros de la vanguardia histórica, desde el futurismo y el dadaísmo o el constructivismo, se caracterizaron por una negación radical del sistema artístico (incluyendo la concepción de la obra, el artista, la tradición y el estilo) que tenía un carácter autocrítico dirigido al esteticismo, que proclamaba la autonomía total del arte y, por lo tanto, carecía de cualquier consecuencia social (Adorno 1970). El proyecto principal de la vanguardia fue abolir la institución del arte e introducir la actividad artística en la práctica de la vida. Sin embargo, la realización de este programa estético-social radical resultó

imposible, y debido a una serie de aporías y paradojas insolubles, los revolucionarios artísticos no tuvieron éxito: la vanguardia misma seguía siendo vista como un arte autónomo, y en lugar de llevar a cabo su programa, se introdujo el arte de consumo masivo, un producto de la industria cultural (Bürger 1974).

Hasta ahora, la vanguardia ha sido objeto de investigación como un proyecto estético-social coherente y cerrado históricamente, afirmado como fuente de novedad artística y desalienación social, o cuestionado como un gesto destructivo hacia la tradición, internamente contradictorio y carente de la agencia que postuló. A menudo, la vanguardia se analiza en contraposición al esteticismo que la precedió, o al alto modernismo que le siguió, o incluso a la neo vanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial, que emplea los descubrimientos y medios vanguardistas pero con objetivos completamente diferentes (Burger 1974, Morawski 1985). Mi interés se centra en el momento crítico de fracaso del proyecto vanguardista, la toma de conciencia por parte de los artistas de la durabilidad de la institución artística y su propia falta de agencia (Greenberg 1939), y el giro realizado dentro de la formación por los propios artistas: el intento de preservar los postulados de la vanguardia en condiciones cambiantes dentro de la institución artística. La obra que denomino “post-vanguardista” (que no es idéntica ni al alto modernismo ni a la neo vanguardia) conserva, en mi opinión, las intenciones revolucionarias de la vanguardia, pero las adapta a nuevas condiciones. El análisis de la obra gráfica y de diseño original de Mauricio Amster, creada en condiciones estéticas y sociales específicas, permitirá captar este fenómeno “*in statu nascendi*”, y por lo tanto, definir con mayor precisión las consecuencias del fracaso del proyecto vanguardista.

5. Vías de investigación propuestas

La figura que deseo emplear para la interpretación de los proyectos de Mauricio Amster es el shifter (conmutador), un signo que demostró su operatividad y utilidad en mis investigaciones anteriores sobre la poesía vanguardista (Kurek 2014).

La división triádica de los signos en iconos, índices y símbolos fue propuesta por Charles S. Peirce, como uno de los elementos de su filosofía del pragmatismo. Un signo forma parte de una relación triádica en la que sustituye a un objeto, ocupa el lugar del objeto y evoca en la mente un signo equivalente llamado interpretante, que puede identificarse con el significado o pensamiento expresado por el signo. Alcanzar el significado último de un signo presupone su verificación pragmática; el conocimiento de la realidad se basa únicamente en el contacto con él. Peirce divide los signos en tres categorías en función de su relación con el objeto: el signo icónico se relaciona con el objeto participando de sus propiedades, el signo indicial por la relación real de su existencia individual con el objeto individual, y el signo simbólico por la mayor o menor certeza de que el signo será inter-

pretado como denotativo del objeto como resultado de la existencia de un hábito (Buczynska 1994). Para el estudio de las relaciones semánticas internas en la obra postvanguardista, de los tres tipos de signos antes mencionados, los signos indiciales, que son rastros de presencia real, son los más interesantes. Un signo indicial es una relación unitaria entre dos cosas, una de las cuales se refiere a la otra en función de su conexión real. Su representación se basa en la dependencia. Como escribe el filósofo: “Todo lo que llama nuestra atención es un índice. Todo lo que nos sorprende es un índice en la medida en que significa la conexión de dos tipos de experiencia”. Un desarrollo particular de la idea de signos y símbolos icónicos e indiciales es la noción de shifter (conmutador) creada por Otto Jespersen y utilizada de forma creativa por Roman Jakobson. Un shifter es una unidad lingüística cuyo significado está siempre asociado a un enunciado concreto y cuyo significado cambia cada vez que lo pronuncian personas diferentes. Los símbolos están conectados a los objetos denotados por ley convencional, mientras que los índices están conectados a través de una relación directa con ellos. Por su parte, los conmutadores combinan ambas funciones y pertenecen a la clase de los símbolos indiciales. El pronombre “yo” designa su objeto porque está relacionado con él por el poder de la convención, y es un símbolo. Al mismo tiempo, sin embargo, la palabra “yo”, que denota al hablante, está directamente relacionada con su enunciado y por esta razón funciona como un índice (Jakobson 1957).

Según mi hipótesis, el proyecto integral del libro (y en menor medida otras obras como los carteles) puede interpretarse mediante el concepto de shifter, un signo que es simultáneamente simbólico e indicial, como una obra de arte producida manualmente por Amster que aprovecha su autonomía estética, así como un elemento práctico y utilitario estrechamente relacionado con sus funciones de mercado (y de la “vida”). Para designar los dos elementos que entran en esta relación semiótica, propongo los conceptos de “libro-objeto” y “libro-texto”. El primero describe el conjunto del proyecto del libro, incluyendo el formato, el papel, la cubierta, la sobrecubierta, la página de título, el colofón y la tipografía. El segundo se refiere al contenido de la publicación, su contenido literario, sustantivo y significativo. El “libro-objeto” opera como un shifter, teniendo un significado tanto simbólico (como una obra autónoma) como indicial (señalando hacia el “libro-texto” y sugiriendo sus significados).

Un término similar al primero, “libro como objeto”, aparece en el ensayo de Michel Butor con ese mismo título (1963), en el cual el escritor reflexiona sobre la fisicalidad del libro y afirma que el receptor percibe la obra literaria no como una abstracción, sino como una creación estrechamente relacionada con el material en el que está escrita. La moderna masificación del libro, convirtiéndolo en un producto y una mercancía sujetos a consumo, resalta su materialidad y objetividad, al tiempo que señala la naturaleza efímera de la escritura. En la diversa masa de obras impresas populares (cómic, manuales, folletos), en su riqueza tipográfica e

ilustrativa, Butor veía la oportunidad de elevar el libro contemporáneo al nivel de las antiguas obras editoriales e ilustradas (Bazarnik 2002). Percibo una intención similar en las realizaciones del diseñador polaco: el uso del repertorio completo de arte moderno y exploratorio liberado por el esteticismo y la vanguardia de las “obligaciones del estilo”, incluyendo la adopción de códigos reconocibles por el receptor como provenientes de la cultura de masas, contribuye a la ansiada reducción del arte a la práctica de la vida, a la recuperación de la agencia por parte del artista, y a la consecución de efectos sociales a través de la obra.

Propongo utilizar el estatus índico-simbólico del shifter para el análisis e interpretación de los libros-objetos creados por el diseñador polaco, así como para entender su funcionamiento en relación con los libros-texto dentro del contexto de la institución artística post-vanguardista. Su aspecto indicial señala la característica más importante de esta relación: el libro-texto está completamente contenido dentro del libro-objeto, existe a través de él, emerge y se presenta como una entidad física con la cual el receptor interactúa, lo percibe con los sentidos, lo sostiene en las manos, pasa las páginas, lo escanea con la mirada, lo que permite recordar su contenido, aprender, etc. Siguiendo a Heidegger, podríamos afirmar que el libro-objeto nos arraiga en el mundo. Siguiendo a Pierce, algunos índices informan cómo establecer un contacto directo con una cosa, y esta función podría ser cumplida potencialmente por uno de los tipos de cubierta que ilustran el contenido del libro. El libro-objeto cumple la función de índice en relación con el libro-texto ya que es un rastro, una forma de su presencia física. Sin embargo, las funciones y significados del libro-objeto son más complejos de lo que se desprende únicamente de su relación física con el libro-texto. El libro-objeto también tiene significados simbólicos como entidad estética independiente (además de su relación indicial con el libro-texto) y, como tal, puede evocar otros significados más generales y distantes, comprensibles más allá del contexto de la relación índica. La interpretación completa de estos significados paralelos y complejos es posible gracias al shifter como un signo simbólico-indicial.

Mis principales hipótesis que requieren verificación en el curso de investigaciones futuras son las siguientes.

La respuesta de Amster a la situación después del colapso del proyecto vanguardista es la creación (que yo llamo “libro-objeto”) que es al mismo tiempo una obra de arte autónoma y un producto destinado al mercado; explorar su relación con el “libro-texto” (el contenido literario) será posible mediante el uso del concepto de shifter, es decir, un signo simbólico-indicial que permite un análisis bidireccional, no excluyente y no contradictorio de las características internas y estructuras del libro (por ejemplo, elementos de la portada) como una obra autónoma post-vanguardista (símbolo), así como la relación fenomenológica entre un proyecto tipográfico específico y el texto que se constituye y se manifiesta a través de él (índice).

La obra post-vanguardista opera en la institución artística vigente en un lugar y tiempo determinados, elevada por encima de la práctica de la vida cotidiana como fuente de significado en el contexto de los valores estéticos imperantes; aunque es única y creada utilizando técnicas artesanales tradicionales, se reproduce en tiradas masivas, lo que cumple con la propuesta de Walter Benjamin de descender a la práctica de la vida cotidiana (Benjamin 1936); sin embargo, el libro-objeto subraya su carácter artesanal y su servicio a la literatura y sus funciones sociales, de esta manera, la artesanía es elevada a la categoría de arte y el arte es llevado a la práctica de la vida cotidiana (esta relación no contradictoria es confirmada por la etimología española de las palabras “arte” y “artesano”).

Gracias a la nueva fórmula artística de las obras post-vanguardistas, el diseñador polaco busca la eficacia, la agencia del arte, es decir, sus efectos sociales en el capitalismo, que fueron abandonados voluntariamente por el esteticismo y no recuperados por las vanguardias históricas. La capa índice de los libros-objetos como obras post-vanguardistas señala (llama la atención del receptor) hacia contenidos no afirmativos (Marcuse 1937) o críticos (Morawski 1985) de los libros-texto que los acompañan. El autor mantiene las intenciones socialmente comprometidas de la obra, adaptando los medios a las nuevas condiciones. A favor del diseñador, la autonomía del arte sancionada por el esteticismo y la falta de un estilo dominante establecido por las vanguardias, ponen a disposición del creador post-vanguardista un amplio espectro de medios disponibles y permitidos, lo cual resulta especialmente efectivo en el contexto de la mercantilización de la cultura y la competencia por el público. Como señala un historiador de diseño polaco: “Los artistas utilitarios obtuvieron la oportunidad de dar forma al espacio visual público y privado. Esto les brindó una oportunidad sin precedentes para influir en los gustos de la sociedad. Además de la comunicación verbal propagandística o publicitaria, permitía a los creadores también crear un mensaje visual que, además de la capa informativa, podía influir en la percepción estética de los receptores” (Kaczorowski, 2020, 361).

La investigación sobre el diseño en el mundo del libro proporciona un entorno ideal para profundizar en la reflexión sobre la relación entre la palabra y la imagen. El análisis de los logros de Amster, ubicados en la intersección entre la literatura y la visualidad, permitirá conceptualizar el problema de la intersemiotividad de ambos sistemas. En el caso del diseño gráfico de libros, la relación entre ellos es obviamente más estrecha que en el caso de la pintura y la literatura, ya que el libro-objeto se constituye en gran medida como una elaboración artística de los paratextos.

Las investigaciones basadas en ejemplos de tipografía y proyectos de libros pueden arrojar resultados originales debido a que el objeto de nuestro interés abarca en parte una labor artesanal que trasciende los límites tradicionales del arte elevado, acercándose así a la problemática de la vanguardia como fenómeno en la intersección del arte y la sociedad. El proceso artístico aquí ocurre en dos fases:

primero, la artesanía se eleva al rango del arte a través de la aplicación de técnicas vanguardistas (en este punto, una interpretación estética del libro-objeto puede realizarse mediante hermenéutica y análisis formal como obra simbólica y autónoma); luego, el arte se reduce a la práctica y encuentra propósito, ya que el proyecto artístico integral del libro se utiliza en la producción en masa (aquí, el análisis de la relación intersemiótica entre el libro-objeto y el libro-texto puede revelar significados, sentidos, interacciones y efectos prácticos resultantes de esta relación).

Para describir el modelo de obra post-vanguardista, la ruta de investigación propuesta requerirá, en primer lugar, desarrollar un catálogo de procedimientos y medios técnicos, gráficos y tipográficos utilizados por el artista. Estos medios, por un lado, constituyen el libro-objeto como una entidad estética independiente, es decir, el componente simbólico del signo, y por otro lado, se utilizan para producir significados y conexiones que unen el libro-objeto al libro-texto. Será especialmente interesante determinar el alcance de las técnicas vanguardistas que Amster empleó al crear objetos destinados a la audiencia masiva. Las obras históricas de la vanguardia presentan ambiciones totalizadoras y sincréticas, combinan múltiples formas artísticas y técnicas, introducen el collage, el fotomontaje, el fotograma, experimentos tipográficos, nuevas y heterogéneas fuentes, direcciones de texto, etc. Los libros artísticos de vanguardia (en Polonia: los de Strzemiński, Czyżewski, Themerson) tienen un estatus de experimento y, por lo tanto, son estéticamente elitistas, lo cual es una de sus paradojas (Greenberg 1939). En el caso de Amster, es necesario investigar cómo utiliza las técnicas del arte elevado en su obra de reproducción masiva, sin comprometerse con la industria cultural y el arte afirmativo. El libro-objeto como signo es simultáneamente una obra autónoma que se nutre de la experiencia del arte elevado (creada manualmente, artesanalmente) y un elemento reproducido en masa que forma parte de un objeto comercial encargado por un editor. Según los resultados de investigaciones preliminares, en España, Amster crea obras integrales modelo en las cuales utiliza ilustraciones, fotografías, fotomontajes, fuentes clásicas junto con escritura a mano, integra facsímiles de documentos e isotipos. El uso de estos medios en proyectos comerciales de libros realizados en Chile, que probablemente asciendan a dos mil, requerirá una verificación y un análisis profundos.

Para definir la postura de Amster como un artista post-vanguardista, se requiere analizar sus realizaciones artísticas y de diseño con base en una serie de preguntas, tales como: ¿cómo se manifiestan las implicaciones del artista en las aporías y dilemas estéticos e ideológicos de la época (estetismo/vanguardia, arte elitista/masivo, crítico/afirmativo, alienación/compromiso, educación/propaganda)?; ¿cómo la conciencia del declive del proyecto vanguardista (el arte aún se percibe como una actividad autónoma y, por lo tanto, carente de consecuencias sociales) influye en la evolución de los medios utilizados?; ¿qué elementos y características de la obra vanguardista aparecen en la producción de proyectos y diseño

de Amster y cómo se modifican?; ¿si estos medios permiten lograr la eficacia del arte y cómo se manifiesta?; ¿cómo estos medios influyen en la forma innovadora de percibir la obra?

Además de responder a preguntas sobre el estatus de la obra post-vanguardista y su relación con la institución artística y el público, el estudio del legado y contextos de Amster podría tener beneficios adicionales. La investigación sobre su contribución al diseño gráfico, la tipografía y las formas modernas de expresión desde sus inicios en España hasta Chile, así como su participación en la cultura durante la Segunda República, actividades culturales y propagandísticas a favor de los republicanos durante la Guerra Civil, y su papel en la preservación de las colecciones del Museo del Prado, podrá aportar resultados plenamente innovadores. Estos estudios comenzarían a llenar un vacío en el conocimiento polaco sobre el diseño, la ilustración y la tipografía de Amster, que, considerando sus inspiraciones originales, podría arrojar nueva luz sobre los logros de los artistas polacos de vanguardia y post-vanguardia en el ámbito del arte del libro y la síntesis de las artes (Czyżewski, Strzemiński, Themerson, Szczuka, Lutosławski), con los cuales Amster comparte vínculos generacionales a pesar de biografías divergentes. Esto ciertamente contribuiría a profundizar y actualizar nuestro conocimiento sobre el así llamado “estilo nacional” o la escuela polaca de ilustración. Finalmente, la base de datos recopilada y la información biográfica podrían ser utilizadas para ampliar el conocimiento y contribuir a la identificación y descripción de características comunes en las trayectorias de artistas polacos de ascendencia judía de la vanguardia nacida a principios del siglo XX, que, desde la década de 1930, buscaron oportunidades para su desarrollo profesional y artístico fuera de las fronteras nacionales.

6. Conclusiones

Las pistas de investigación propuestas tienen como objetivo llenar una laguna significativa en el conocimiento de posturas y estrategias artísticas específicas, la situación del artista y el estatus de la obra después de la caída del proyecto de vanguardia clásica o en un momento en que su declive parece probable. Mis hipótesis abordan la evolución a la que el artista somete conscientemente a la obra post-vanguardista en el contexto de una institución artística que se mantiene por encima de la práctica de la vida cotidiana, lo que resulta en el mantenimiento de la autonomía del artista y la consiguiente falta de consecuencias sociales, y la inminente dominación de la producción masiva de la industria cultural, que se convierte en fuente de productos afirmativos, desensibilizantes y pacificadores de las reacciones de desacuerdo con la realidad social. Las creaciones del diseñador gráfico y de libros y carteles polaco entran en una relación única y doble: como creaciones artísticas autónomas y de alta calidad que se inspiran en los logros formales de la vanguardia, representan otro elemento en el proceso del arte, y como elementos

funcionales, componentes de libros o acciones propagandísticas o comerciales, tienen un impacto en la realidad social, contribuyendo a su estetización y a una mirada crítica por parte del público. El momento de establecer esta dialéctica distintiva de la obra post-vanguardista, que anticipa en ciertos aspectos la posmodernidad, en mi opinión, es un aspecto aún no investigado en la rica reflexión sobre la vanguardia y el modernismo.

Referencias

- Adorno, Theodor
1970 *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bazarnik, Katarzyna
2002 *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*. Universitas, Kraków.
- Benjamin, Walter
1975 [1936] *Twórca jako wytwórca*. Trad. J. Sikorski: Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Bonet, Juan Manuel
2022 Para un retrato de Mauricio Amster. In: *Cartilla escolar antifascista. La obra maestra de Mauricio Amster y Walter Reuter*, pp. 255-308. Instituto Cervantes, Madrid.
- Buczyńska-Garewicz, Hanna
1994 *Semiotyka Peirce'a*. Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa.
- Peter, Bürger
1974 *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Pérez, Carlos
1997 Mauricio Amster. Diseños tipográficos para publicaciones y propaganda. In: *Mauricio Amster: Tipógrafo*, pp. 18-22. IVAM, Valencia.
- Greenberg, Clement
2006 [1939] Awangarda i kicz. In: *Obrona modernizmu*. Trad. G. Dziamski. Universitas, Kraków.
- Jakobson, Roman
1957 *Shifters, verbal categories, and the Russian verb*. Harvard University Press, Massachusetts.
- Jameson, Fredrick
1991 *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- Kaczorowski, Jan
2020 *Jan Le Witt i Jerzy Him, życie i twórczość*, tesis doctoral, acceso 11/08/2023: <https://www.repozytorium.uni.wroc.pl/publication/144259>
- Kurek, Marcin
2014 *Poezja przyziemna. Doświadczenie codzienności w liryce Joana Brossy*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Marcuse, Herbert
1967 [1937] *Cultura y sociedad*. Sur, Buenos Aires.
- Martín Gijón, Mario
2017 Los polacos del exilio republicano español: Mauricio Amster y Marian Rawicz. *Estudios Hispánicos XXV*: 21-32.
DOI 10.19195/2084-2546.25.3

Tejeda, Juan Guillermo

2011 *Amster*. Universidad Diego Portales, Santiago.

Trapiello, Andrés

1997 Tipografía y poder, de la vida y la obra del tipógrafo Mauricio Amster. In: *Mauricio Amster: Tipógrafo*, pp. 25-30. IVAM, Valencia.