

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950)

2012

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

La vanguardia aplicada (1890-1950) presenta casi 700 obras —desde diseños originales y maquetas, bocetos preparatorios y fotomontajes, libros, revistas y carteles hasta postales y piezas de formato minúsculo— de 250 artistas de vanguardia, tipógrafos y diseñadores de unos treinta países, que constituyen una fascinante historia visual del impacto que tuvieron los ideales de vanguardia vigentes durante la última década del XIX y la primera mitad del siglo XX.

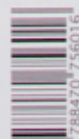
Los resultados de esa aventura se manifestaron —casi en simultaneidad y a lo largo de una geografía tan amplia como interconectada— en aspectos tan diversos de la vida como la propaganda política e ideológica, la publicidad y los medios de comunicación, la arquitectura, el diseño urbanístico y de interior, las exposiciones, el teatro, el cine y la fotografía, entre muchos otros.

La inmensa mayoría de las obras en exposición proviene de dos importantes colecciones internacionales, que, tanto por su cualidad como por su amplitud, poseen ya rango museístico: la del estadounidense Merrill C. Berman y la del español José María Lafuente.

Con ensayos de Richard Hollis, Maurizio Scudiero, Bruno Tonini y Manuel Fontán del Junco, *La vanguardia aplicada (1890-1950)* ensaya una suerte de visión transversal del espíritu transformador de las vanguardias en torno al eje constituido por la articulación de las formas y los signos en el diseño gráfico de las vanguardias y por la revolución tipográfica que estas supusieron, haciendo inteligible la ingente materia visual y textual reunida en este catálogo.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



L A V A

N G U A

R D I A

1 8 9 0 - 1 9 5 0

A P L I

C A D A

L A
V A N G U A R D I A
A P L I C A D A

1 8 9 0 - 1 9 5 0



FUNDACIÓN JUAN MARCH

2012

ESTE CATÁLOGO,
JUNTO A SU EDICIÓN INGLESA,
SE PUBLICA CON MOTIVO
DE LA EXPOSICIÓN
LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950)

//

FUNDACIÓN JUAN MARCH
MADRID
DEL 30 DE MARZO AL 1 DE JULIO DE 2012

L A V A

N G U A

R D I A

1 8 9 0 - 1 9 5 0

A P L I

C A D A



Aleksandr Ródchenko. *Smotri*, c 1924. [CAT. B74]

PRESENTACIÓN + AGRADECIMIENTOS

La exposición *La vanguardia aplicada (1890-1950)*, y este catálogo que la acompaña, presentan unas 700 obras —desde diseños originales y maquetas, bocetos preparatorios y fotomontajes, libros, revistas y carteles hasta postales y piezas de formato minúsculo— de 250 autores de 28 países, que constituyen una fascinante historia visual del impacto que tuvieron los ideales de la vanguardia, vigentes durante la última década del XIX y la primera mitad del siglo XX. Los resultados de esa aventura se manifestaron —casi en simultaneidad y a lo largo de una geografía tan amplia como interconectada— muy singularmente en el campo de la tipografía y el diseño gráfico y en aspectos tan diversos de la vida como la propaganda política e ideológica, la publicidad y los medios de comunicación, la arquitectura, el diseño urbanístico y de interior, las exposiciones, el teatro, el cine y la fotografía, entre muchos otros.

La vanguardia aplicada (1890-1950) incluye obras de una larga nómina de artistas, tipógrafos y diseñadores de vanguardia, de pioneros como Fortunato Depero (1892-1960), Oskar Kokoschka (1886-1980), El Lissitzky (1890-1941), Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), László Moholy-Nagy (1895-1946), Aleksandr Ródchenko (1891-1956), Kurt Schwitters (1887-1948), Jan Tschichold (1902-1974) o Theo van Doesburg (1883-1931), por citar sólo algunos nombres.

La inmensa mayoría de las obras en exposición proviene de dos importantes colecciones internacionales, que, tanto por su amplitud como por su competente criterio en la selección de obra, poseen ya rango museístico: la del estadounidense Merrill C. Berman y la del santanderino José María Lafuente. La selección de las obras de ambas colecciones no se ha realizado sólo de acuerdo a criterios históricos, sino desde un acercamiento transversal al espíritu transformador de las vanguardias y en torno al eje constituido por la articulación de las formas y los signos en el diseño gráfico de las vanguardias y por la revolución tipográfica que estas supusieron.

En el texto titulado “La vanguardia aplicada, 1890-1950 (instrucciones de uso)” (pp. 8-13) el lector encontrará cumplida justificación del proceso de trabajo realizado durante los últimos dos años, un trabajo fascinante y complejo, cuyo resultado son tanto la exposición como este catálogo que ahora se presenta. En él encontrará el lector el relato de la transformación del proyecto inicial. Ahí se especifican cuáles han sido las decisiones curatoriales que han guiado, en las

distintas fases del proyecto, la concepción y la organización de la muestra. Una de sus muchas peculiaridades ha sido la estrecha labor conjunta realizada por coleccionistas, autores y organizadores, una tarea que ha acabado configurando una especie de “comisariado conjunto”, responsable de la totalidad del proyecto.

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su profunda gratitud, en primer lugar, a Merrill C. Berman y a José María Lafuente, un agradecimiento para el que hay, al menos, tres razones de peso: la primera es que ambos han sido no sólo prestadores extraordinariamente generosos, sino pacientes y flexibles durante el tiempo a lo largo del cual se ha ido consolidando y detallando el proyecto de esta exposición; la segunda es que cada uno de ellos ha hecho gala de una admirable disposición a ceder protagonismo en favor del otro y, en suma, en beneficio de un proyecto que, si bien se alimentaba de ambas colecciones, las trascendía en un todo mayor que las partes; y, por último, porque un proyecto de la complejidad de *La vanguardia aplicada (1890-1950)* no hubiera sido posible sin la participación de ambos —los mejores conocedores de sus colecciones— en la selección de obras, y sin exquisita y permanente complicidad entre sí y con los organizadores de la muestra. Ese agradecimiento debe extenderse también a Riccardo y Amelia Sozio y a aquellas otras colecciones privadas que han prestado algunas obras importantes para el proyecto.

La Fundación Juan March desea igualmente dar las gracias a Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini, autores de los tres ensayos que contiene este catálogo. Sin su aportación, tanto la exposición como esta publicación hubieran quedado huérfanos de aspectos esenciales para comprender en su totalidad la numerosa y variada obra expuesta. Una obra que, como el lector comprobará enseguida, constituye un material de extraordinaria riqueza visual y textual, aunque a menudo de difícil comprensión debido a múltiples y muy diversos factores. Pueden destacarse, entre otros, el desconocimiento general de gran número de las piezas expuestas —con frecuencia prácticamente inaccesibles al público no especializado— y de sus autores; la extraordinaria diversidad geográfica de los ámbitos de procedencia y su diseminación a lo largo de un arco temporal de más de medio siglo; a ello hay que sumar las barreras lingüísticas e idiomá-

ticas, lo intrincado de la articulación entre formas y signos o la, en muchos casos, revolucionaria *mise en page* —por usar el título del libro de Albert Tolmer— de aquello que es, precisamente, el vehículo fundamental de comunicación y comprensión: el lenguaje textual.

En ese contexto de complejidad, los esclarecedores textos sobre las fuentes históricas de la tipografía de vanguardia por parte de Bruno Tonini, el panorama del diseño gráfico de vanguardia, ordenado cronológica y geográficamente por Richard Hollis, y el tratamiento transversal de la tipografía de vanguardia realizado por Maurizio Scudiero consiguen ordenar —como el lector comprobará— un material aparentemente heterogéneo y dispar. El esfuerzo sostenido de los tres autores consigue arropar, con herramientas interpretativas tan eficaces como infrecuentes, la ingente materia visual y textual aquí presentada.

La Fundación Juan March desea extender su agradecimiento, de nuevo, a Banca March y a la Corporación Financiera Alba por su apoyo a esta exposición. También a los colaboradores de Merrill C. Berman, Joelle Jensen y Jim Frank, por su eficaz ayuda durante el transcurso de este proyecto. Igualmente, a Pilar Chaves, de Tresa Restauración, por su ayuda y su trabajo de restauración y preparación de algunas de las piezas procedentes de la Colección José María Lafuente, así como a Jorge de la Fuente, Lukas Gerber, Marta Ramírez e Inés Vallejo. Nuestras gracias también a Gabriel Martín, Juan Antonio González Fuentes, Juan Luis Sarabia y Carmen Pedraja de Ediciones La Bahía (Santander), así como a Paolo Tonini de L'Arengario Studio Bibliografico y Leandro Valencia. El equipo de restauradoras de la Fundación —Lourdes Rico, Celia Martínez y Victoria de las Heras— ha colaborado con las coordinadoras de la exposición en la preparación y el enmarcado de las piezas y en la mejor identificación de soportes, materiales y técnicas, elementos básicos de una descripción adecuada y completa de las obras expuestas.

Fundación Juan March, Madrid
Marzo de 2012

9

**LA VANGUARDIA APLICADA,
1890-1950
(INSTRUCCIONES DE USO)**
MANUEL FONTÁN DEL JUNCO

I
**LAS FORMAS
Y LOS
SIGNOS**

17

**LA VANGUARDIA
Y EL DISEÑO GRÁFICO**

RICHARD HOLLIS

OBRAS EN EXPOSICIÓN

41

**DEL FIN DE SIÈCLE
A LOS GRÁFICOS INFORMATIVOS**
CAT. B1-B175

II

**LOS SIGNOS
Y LAS
FORMAS**

163

**VANGUARDIA Y TIPOGRAFÍA:
UNA LECTURA TRANSVERSAL**

MAURIZIO SCUDIERO

OBRAS EN EXPOSICIÓN

213

PALABRAS EN LIBERTAD
CAT. L28-L82

241

PALABRAS QUE DEVIENEN IMÁGENES
CAT. L83-L159

271

PALABRAS Y FORMAS ELEMENTALES
CAT. L160-L230

299

PÁGINAS EN MOVIMIENTO
CAT. L231-L282

319

SIGNIFICADOS PLURALES: EL USO DEL FOTOMONTAJE
CAT. L283-L349

351

NUEVOS ESPACIOS PARA LA PÁGINA
CAT. L350-L404

385

**(APÉNDICE)
EL LIBRO Y LA REVISTA:
COLECCIONES, INTERIORES Y EXTERIORES**
CAT. L405-L407

III
**LA HISTORIA
Y LAS
FUENTES**

397

**TIPOGRAFÍA DE VANGUARDIA
(1900-1945). TEORÍAS Y CARACTERES**

BRUNO TONINI

OBRAS EN EXPOSICIÓN

415

DE DE VINNE A SUTNAR

CAT L1-L27

434

**"EL COLECCIONISTA COMO
CURADOR"**

UNA CONVERSACIÓN CON MERRILL C. BERMAN
Y JOSÉ MARÍA LAFUENTE

452

**ÍNDICE ALFABÉTICO
DE ARTISTAS**

456

**ÍNDICE GEOGRÁFICO
DE ARTISTAS**

458

**CRONOLOGÍA DE
ARTISTAS**

460

**BIBLIOGRAFÍA
SELECTA**

468

CRÉDITOS

472

**CATÁLOGOS Y OTRAS
PUBLICACIONES
DE LA FUNDACIÓN
JUAN MARCH**

Журналист

35 ноя.

ЖУРНАЛИСТ

5

Издательство „Огонь“

1930

LA VANGUARDIA

APLICADA, 1890-1950

(INSTRUCCIONES

DE USO)

MANUEL FONTÁN DEL JUNCO

I

Esta nota quiere presentar de manera sumaria la exposición *La vanguardia aplicada (1890-1950)* y —como indica el paréntesis de su título— orientar brevemente al interesado sobre las razones y el modo en el que las obras en exposición han sido seleccionadas y organizadas en estas páginas, articuladas junto a una serie de textos y ensayos de tema e intención diversa.

La exposición, en efecto, parece necesitar de algunas precisiones acerca de su concepto, contenido y objetivos, y ello por una variada serie de razones. En primer lugar, conviene subrayar que no se trata de una muestra de carácter histórico que tuviera como objeto trazar una historia lineal del diseño gráfico y de la tipografía de las vanguardias históricas. Ésa es una función que cumplen de forma exhaustiva un buen número de obras específicas, algunas de las cuales se recogen en la bibliografía de este catálogo.

En segundo lugar, esas precisiones parecen necesarias dada la envergadura y el carácter, hasta cierto punto desconocido y heteróclito, de su contenido: el número de obras expuestas (exactamente 686) y de autores

representados (250, de 28 nacionalidades); la variedad de sus prácticas profesionales (artistas, pero también tipógrafos, diseñadores, arquitectos, escenógrafos, académicos, ensayistas, dramaturgos, poetas y narradores); la amplitud del arco temporal que abarcan las obras mostradas (más de medio siglo, aproximadamente de 1890 a 1950) y, por último, la diversidad tanto de sus formatos (carteles, revistas, libros, desplegables, portfolios, anuncios, billetes, tarjetas, programas, folletos), como de técnicas y estados: dibujos, bocetos preparatorios y estados intermedios, estudios tipográficos, maquetas, collages y fotomontajes originales y, finalmente, material gráfico impreso mediante los más diversos procedimientos de reproducción.

II

La exposición *La vanguardia aplicada (1890-1950)* pretende presentar —de manera, si no exhaustiva, sí por lo menos amplia, concentrada e intensa— una buena muestra de ejemplos de una manifestación del arte de las vanguardias históricas que suele relegarse a un segundo plano. Dicha manifestación es, al mismo tiempo, la menos artística (en el sentido moderno de la palabra arte) y la más

Portada de Aleksandr Ródchenko para *Zhurnalíst*. Moscú, 1930 [CAT. L297]

novedosa del legado vanguardista. Se trata, en efecto, de la resultante histórica de la aplicación, a una serie de ámbitos de la vida humana y a través de determinados medios, de aquellos ideales —los mismos que llenaron sus manifiestos de proclamas y lemas ambiciosos y radicales— que determinaron la actividad de las vanguardias históricas en el terreno estricto del arte, de la tradición del arte “puro” heredada de la modernidad.

Los espacios en los que las vanguardias históricas “aplicaron” sus ideales fueron, en definitiva, todos aquellos que constituyen la estructura de la vida en sociedad: el recinto doméstico, el de la organización social en todos sus aspectos —destaca lo relacionado con el urbanismo y la arquitectura, desde la vivienda particular los edificios y espacios públicos—, el orden político e ideológico, las instituciones educativas, la religión, el mercado, la difusión de las ideas, el entretenimiento y el ocio, el deporte... en suma, todas las esferas que, entrelazadas, configuran el entramado de la vida cotidiana. Para la aplicación de sus ideales de transformación social, la vanguardia se sirvió también de todos aquellos medios (de representación, comunicación y difusión) tradicionalmente considerados secundarios respecto al medio privilegiado y superior de

representación, el constituido por los géneros clásicos del gran arte, la pintura y la escultura. Los medios a los que la vanguardia se aplicó con fruición fueron, novedosamente, el cartel y el panfleto, el periódico y la revista, el libro, la imagen fotográfica, la imagen fotográfica fragmentada y manipulada (el fotomontaje) y la imagen fotográfica en movimiento (el cine). Y esa “aplicación” derivó en un número ingente de obras, en una verdadera apoteosis de juegos de formas y signos presentes en ámbitos hasta entonces alejados de la práctica artística; muy singularmente, y de manera en absoluto casual, en el ámbito del lenguaje escrito, del texto.

Junto a su actividad en el marco del arte propiamente dicho, las vanguardias históricas se “aplicaron” a todos esos ámbitos empleando esos medios, y este es quizá el hecho más novedoso y determinante del profundo cambio conceptual que se produjo, a principios del siglo pasado, en la comprensión del arte y del sentido de la actividad artística heredada de la modernidad. De hecho, las obras que forman parte de esta exposición, en estricta aplicación de los criterios modernos para definir el arte en sentido propio (criterios que, con matices, están aún vigentes en nuestro juicio y en el modo habitual de historiar y exponer el arte), sólo tendrían “valor de arte” en un sentido secundario, casi impropio. El peso del carácter instrumental, funcional, ilustrativo y documental de los experimentos tipográficos y del diseño gráfico de las vanguardias es tan grande que todavía hoy nuestra conciencia, demasiado moderna aún, se resiste a concederles un valor similar al que otorgamos a la experimentación formal del arte de vanguardia en los soportes tradicionales, como el lienzo o la madera. En las exposiciones, por ejemplo, esos experimentos suelen recibir la función documental de “contextualizar” lo que forma la corriente central de la exposición: las “auténticas” obras de arte en sentido propio. Lo mismo ocurre en las colecciones y en la museología subyacente a sus presentaciones, al modo de coleccionarlos y de archivarlos.

En efecto: desde la conciencia estética moderna, los productos del hacer humano en esos ámbitos y la destreza en el uso de esos medios no se consideraban en absoluto pertenecientes al gran arte. Este ocupaba una esfera distinta, autónoma, la esfera en la que se producen objetos originales, singulares e irrepetibles, cuya única “utilidad” es la de ser contemplados. Es la esfera sacra de los fines, desligada del resto de las esferas de la vida, que conforman la esfera profana de los medios, en la que se producen objetos útiles,

LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS IRRUMPIERON, EN LA CONCIENCIA MODERNA SOMETIENDO A LAS ESTÉTICAS QUE LA HABÍAN CONFIGURADO A UN BAÑO DE REALIDAD

previsibles y, si es necesario, sustituibles por otros, distintos pero idénticos: los productos seriados y producidos en masa.

No se trata ahora de descender al detalle de una secuencia histórica cuyo análisis, por una parte, nos retrotraería a las nociones modernas de belleza y al estatuto de autonomía que, al menos desde finales del siglo XVIII, otorgaron al arte, a su creación y al juicio sobre él las poéticas y estéticas ilustradas; y, por otra, nos obligaría a detallar el impacto concreto de los ideales de las diversas vanguardias históricas en los primeros treinta años del siglo XX, además de a detenernos en el gesto duchampiano del *ready made*.

Para el propósito de esta nota quizá baste con apuntar a un aspecto muy básico de dicha historia, que sirva para allanar el camino hacia uno de los objetivos de esta exposición: abrir aún más los ojos al “valor de arte” del diseño gráfico y la experimentación tipográfica de las vanguardias históricas. Se trata simplemente de llamar la atención sobre el hecho de que el presunto carácter secundario de las manifestaciones de lo que hemos llamado vanguardia “aplicada” es también una condición propia de ese arte presuntamente primordial, “puro”. De que, en definitiva, hasta el advenimiento de las vanguardias históricas, lo que consideramos arte puro ha sido siempre antes una suerte de diseño despojado de su primigenia función.

Durante siglos, y hasta el advenimiento, en el siglo XVIII, de las estéticas modernas que proclamaron su autonomía, las “bellas artes” (lo que Hans Belting ha llamado “el arte antes de la era del arte”) fueron consideradas básicamente “artes aplicadas”: porque de facto eran aplicadas a las más diversas funciones, religiosas, políticas y sociales, y estaban plenamente insertas en el espacio y el tiempo generales del culto, la representación, el juego, el poder, la riqueza, la decoración y el descanso.

Las estéticas modernas acabaron configurando una noción formalista de la obra de arte como una realidad autónoma, pura, a base de liberar a aquellas obras, aplicándoles la ascética de la contemplación pura, de las condiciones de espacio y tiempo hasta entonces inherentes a ellas: las mismas que las del resto de los objetos del mundo, de las “cosas” de la vida que no están destinadas exclusivamente a la contemplación, sino que nacen como medios o instrumentos con una determinada finalidad, uso o función. La moderna conciencia estética hizo que el arte y su producto, la belleza, consistieran, como reza una de sus más famosas definiciones, en una “finalidad sin fin” (Kant), en una representación del mundo

de lo humano o de la naturaleza con la única función de ser contemplada; una función, por cierto, cuya estricta condición de posibilidad es el espacio neutro y atemporal del museo moderno, que no por casualidad es un producto del espíritu de la Ilustración.

Después, algunos movimientos nacidos entre finales del XIX y principios del XX —como la Secesión vienesa o el movimiento Arts and Crafts y, sobre todo, las vanguardias históricas, desde el futurismo al neoplasticismo, pasando por el dadaísmo y el constructivismo— acentuaron, en parte, aquella moderna autonomía del arte. Pero también pusieron en marcha el ensayo generalizado y radical de volver a llevar el arte a todas aquellas esferas de la vida de las que el purista formalismo moderno lo había expulsado. Pero, además, en el caso de las vanguardias más radicales —como los futurismos, el dadaísmo o los constructivismos— ya no se trataba de representarla u ornamentarla, sino de transformarla y configurarla desde el ideal de lo nuevo. Por eso las vanguardias quisieron devolver el arte, junto con su potencial transformador, al espacio político y social, al mundo doméstico y al de la decoración; y también a los textos de libros, revistas y carteles —vehículos de difusión de las ideas—, ámbitos de los que nunca había salido del todo, pero de los que las estéticas y poéticas del arte puro, el esteticismo y el ideal de *l'art pour l'art* lo habían alejado.

Las vanguardias históricas irrumpieron, pues, en la conciencia moderna sometiendo a las estéticas que la habían configurado a un baño de realidad: irrumpieron con sus proclamas, muy diversas entre sí, pero reconducibles todas al intento de reintegrar el arte y la belleza en el espacio y el tiempo de la vida humana, en todos sus ámbitos y a través de todos los medios disponibles, incluyendo la incorporación directa de fragmentos de esa vida en el propio arte (como el trozo de periódico o de objeto en el collage, sobre el lienzo tradicional) o incluso de enteros objetos de la vida en los espacios propios del arte (como la decisión de situar un *pissoir* en el espacio museal).

En el fondo de todo manifiesto de vanguardia puede oírse el eco de una misma proclama: “hay que llevar el arte a la vida”, lo que significa: hay que “aplicar” el arte a la vida. ¿A qué vida? Y, ¿para qué? A la vida de la que lo habían apartado las puristas estéticas del XVIII, y para transformar la vieja vida heredada en una nueva. De hecho, la vanguardia ejerció, en las diversas áreas de la vida y con respecto a los medios tradicionales, la misma violencia transformadora que había manifestado en el

ámbito estricto de las artes y sus medios propios. No era cuestión de representar la realidad, sino de transformarla. Si en el terreno del arte se había modificado desde la perspectiva o la figura hasta la propia noción del “hacer artístico” (que Duchamp acabaría sustituyendo por la del “decidir” del artista), el caso no era distinto para el resto de los dominios de la vida. Ello implicaba, naturalmente, comenzar la tarea transformando en primer lugar los propios medios de difusión de los nuevos ideales. Por eso no es en absoluto casual que las revolucionarias y ambiciosas ansias transformadoras de las vanguardias se manifestaran con especial radicalidad en el ámbito de lo que se podría llamar “el medio de los medios”: el lenguaje y su elemento material, el texto escrito e impreso.

Hasta aquí el análisis del almacén conceptual del proyecto: ahora se trata de relatar, siguiendo su secuencia real, cómo se fue gestando esta muestra y cómo ha llegado a configurarse en la forma precisa que recoge esta publicación, una forma casi gemela a su efectiva instalación en el espacio expositivo.

III

La escena inicial de esa gestación es la de una institución que, en el curso de su trabajo, tiene dos encuentros consecutivos con dos coleccionistas peculiares. Desde el año 2009, la Fundación Juan March estaba inmersa en la preparación de varios proyectos expositivos relacionados con las vanguardias históricas (Wyndham Lewis, la figura esencial del único movimiento británico de vanguardia, el vorticismo; las corrientes abstractas latinoamericanas a partir de los años 30; o el encuentro entre la vanguardia rusa y el arte revolucionario soviético en la obra de Aleksandr Deineka). La búsqueda de documentación y obra gráfica de vanguardia, en general, y del área soviética en particular nos llevó a trabar contacto directo con el coleccionista norteamericano Merrill C. Berman. La colección Berman es, posiblemente, la colección privada especializada en diseño gráfico de las vanguardias históricas más completa que existe. Construida a lo largo de más de treinta años con criterios muy específicos a la hora de seleccionar las obras y discriminar su campo de interés, la colección tiene entretanto un fondo de rango museístico.

Conocer colecciones como la de Merrill C. Berman (y empezar a vislumbrar la posibilidad de trabajar con ellas) es una experiencia muy particular: de pronto, ideas y proyectos ambiciosos y complejos empiezan a trans-

LAS VANGUARDIAS QUISIERON DEVOLVER EL ARTE. JUNTO CON SU POTENCIAL TRANSFORMADOR, AL ESPACIO POLÍTICO Y SOCIAL

formarse, si no en obvios, al menos en retos asumibles en términos de logística y plazos. De hecho, y además del préstamo de algunas obras esenciales para la exposición dedicada a Aleksandr Deineka el pasado año 2011, la relación continuada con Merrill Berman durante ese tiempo no tardó en resolverse en la propuesta, planteada en el año 2010, de concebir y organizar una exposición constituida básicamente por los fondos de su colección, con la que intentar trazar un mapa lo más amplio posible de aquello que constituía su especificidad: ese ámbito cuya historia se ha bosquejado antes sucintamente, aquel que durante algún tiempo se ha considerado adventicio, secundario, derivativo, documental: la gráfica de las vanguardias históricas. Este tema, que en España no ha recibido con demasiada frecuencia atención en forma de exposiciones de envergadura, experimentó una primera concreción cuando se tomó la decisión de aprovechar las piezas de los movimientos que pueden ser considerados antecesores del trabajo de las vanguardias en el campo tradicionalmente denominado de las “artes aplicadas” (las *arts and crafts* anglosajonas, el *angewandte Kunst* centroeuropeo, alemán y vienés) en torno al *Fin de siècle* y extenderlo hasta los años 50 del siglo pasado. Sobre esa idea aún muy genérica se empezó a trabajar en un proceso de selección de obra cuya principal dificultad —pronto se reveló— no era, como en otros casos, la carencia de obras, sino más bien el inmenso número de posibilidades.

IV

Justo en ese punto del proceso de trabajo, definido pero incompleto, se presentó la ocasión de establecer contacto con otro coleccionista igualmente peculiar: el español José María Lafuente, que se había interesado por una pequeña muestra sobre el libro de artista en las décadas de los 60 y los 80 organizada en 2010 en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y en el Museu Fundación Juan March y cedió en préstamo buena parte de las secciones documentales para la exposición *América fría* (2011).

Curiosamente, y a pesar de la diferencia de país, de edad, y del tiempo dedicado al coleccionismo especializado por parte de cada uno de ellos, ambos coleccionistas compartían algo esencial: la conciencia de que coleccionar es una tarea que debe estar presidida por un proyecto. Merrill C. Berman había decidido ya en los años 70 abandonar su colección de arte norteamericano y dedicarse de un modo

entonces pionero a un campo especializado —el de la obra gráfica y la documentación de la vanguardia histórica internacional— de cuyo valor apenas había conciencia entonces, ni siquiera en los medios museísticos más profesionalizados. José María Lafuente, por su parte, decidió emprender una vía parecida a esa hace unos diez años, con la vista en la carencia casi absoluta en nuestro país de colecciones especializadas en este campo y consciente, por tanto, de las dificultades para obtener un conocimiento directo y de primera mano de fuentes muy básicas de la vanguardia internacional.

A la altura de 2010, además, a la vista de la densidad alcanzada por su colección en apenas diez años, José María Lafuente estaba planteándose que quizá había llegado el momento de empezar a trabajar en proyectos expositivos a partir de su colección. Es más: junto con Bruno Tonini, director del prestigioso L'Arengario Studio Bibliografico, y Maurizio Scudiero —reconocido comisario independiente con una larga trayectoria curatorial y especialista en Fortunato Depero y el futurismo— había comenzado a trabajar en un proyecto que tenía como punto focal la tipografía de vanguardia. Lo llamativo en él era su aproximación al tema: no se trataba del mero estudio de los tipos históricos, o de los efectos de la evolución de la imprenta y las técnicas de reproducción gráfica en el diseño gráfico, sino más bien de analizar la transformación radical que habían experimentado, a manos de las distintas vanguardias, los elementos más materiales —desde el signo a la letra, la palabra, la frase, la línea, el párrafo, la página y el texto, hasta el texto que rompe los límites de esta y de sus contenedores tradicionales, la revista y el libro— del medio de comunicación *par excellence*: el lenguaje. En suma: aquella transformación del lenguaje que ejemplifican bien los tumultuosos desórdenes alfabéticos dadaístas y las *parole in libertà* de los futuristas, entre otras muchas expresiones de estos y tantos otros movimientos vanguardistas.

V

Así las cosas, el siguiente paso en la gestación del proyecto fue consecuencia de conjugar la coincidencia temática de ambas iniciativas con una característica muy propia de la reflexión específica del trabajo curatorial: la de ver y pensar en el espacio. Por una parte, el tema de estudio —la gráfica de las vanguardias históricas— era, en sentido genérico, el mismo en ambos proyectos: una institución

trabajaba con un coleccionista en la presentación de un panorama del diseño gráfico de las vanguardias históricas, mientras un coleccionista y dos especialistas hacían lo propio poniendo el foco sobre la tipografía de la vanguardia histórica.

Toda exposición tiende a ser, de alguna manera, una cierta versión del famoso título de Le Corbusier, “el poema del ángulo recto”, pues tiende a ocupar, al menos, la vertical y la horizontal del espacio expositivo. Pues bien: vista y pensada en términos espaciales, aquella coincidencia temática se desplegaba en dos planos: el horizontal y el vertical: una exposición que pone el foco sobre la tipografía es, básicamente, una exposición de libros y revistas, es decir, una exposición horizontal. Por su parte, una muestra dedicada al diseño de vanguardia es, básicamente, una exposición de carteles, que exigen la verticalidad de las paredes del espacio expositivo.

Y así se abrió paso la idea de que ambos proyectos podían ser el mismo. Y a la casi inmediata aceptación entusiasta por parte de ambos coleccionistas siguió la confirmación, no por obvia menos decisiva, de la coincidencia de artistas, diseñadores, y movimientos entre la —para entonces ya avanzada— selección de obras de ambas colecciones. Y, casi inmediatamente, la decisión de afinar y guiar la selección de obras de la Colección Berman en piezas con fuerte componente tipográfico, una decisión que concede a la exposición una cierta unidad en la diversidad y, sobre todo, presta su profundidad a la perspectiva adoptada de cara a seleccionar las obras más ade-

QUIZÁ EL RASGO MÁS RADICAL DE LA VANGUARDIA SEA SU LIBRE JUEGO ENTRE LOS SIGNOS DEL LENGUAJE Y LAS FORMAS DEL ARTE

cuadas. Porque, como hemos adelantado, quizá el rasgo definitorio más radical de la vanguardia sea el libre juego entre las formas y el aspecto más artificial y convencional (pero al mismo tiempo el más natural) del lenguaje como medio de los medios —la materialidad del signo lingüístico—. Es este un juego que va desde el puro virtuosismo en el diseño gráfico a la escenificación de la destrucción la creación o la recreación de sentidos, y que combina continuamente los signos del lenguaje con las formas del arte.

De hecho, la combinación de las piezas de ambas colecciones ofrece un contrapunto del que carecerían presentadas en solitario. En los formatos medios y grandes de la cartelería de vanguardia hay una conjunción de forma y signo en la que predomina la primera: forma, figura y color organizan el espacio —a veces de gran formato— de un soporte —el cartel, el *lubók*, el *billboard* gigantesco— pensado para irrumpir en el espacio público y llamar la atención (como un grito, como quería Tarabukin); en cambio, en el reducido espacio de la revista y el libro, la preponderancia la tiene el signo: la letra, la palabra y el texto son transformados a manos de los futuristas, los constructivistas y los dadaístas hasta ser convertidos en imágenes, adquirir formas geométricas, romper el espacio de la página y, en fin, pasar de su carácter de meros vehículos de un mensaje a ostentar el protagonismo de lo que quiere afirmarse por sí mismo y decidir *ex novo* sobre el sentido y la significación de lo real en vez de representar unívocamente sentidos preestablecidos para la realidad.

VI

Esta doble secuencia recién descrita de signos y formas ha sido organizada en la exposición y el catálogo con una aproximación también doble. Por una parte, en su trabajo previo, Maurizio Scudiero y José María Lafuente habían ensayado un procedimiento tan arriesgado como sugestivo: basándose en los datos históricos que permiten hablar de auténticas “redes” —contactos entre autores, influencias mutuas contrastadas, movimientos del material gráfico entre países y continentes, y sobre todo las redes mismas de las revistas, que configuraron en la época un verdadero sistema simbiótico de intercambios—, ambos habían organizado metodológicamente las obras seleccionadas agrupándolas en una serie de secciones (las seis que figuran en el índice de este catálogo) según lo que se podría denominar “retórica visual” o “arquitectura formal”, es decir, atendiendo primordialmente a los distintos rasgos estructurales según los cuales los signos se organizan (o desorganizan) en la página; una organización, por tanto, de carácter “transversal”, que rompe el orden secuencial, cronológico, geográfico y de pertenencia a movimientos. El resultado de ese ejercicio es el establecimiento de una serie de conjuntos con fascinantes relaciones de contigüidad, cuyo carácter homólogo produce la impresión (por lo demás, históricamente correcta) de que a la rica multiplicidad y a la imaginativa variedad y disparidad de juegos entre los signos y las formas subyacen pretensiones

muy comunes. El texto de Maurizio Scudiero (“Vanguardia y tipografía: una lectura transversal”, cf. pp. 160-210) da razón metodológica y también argumentos y apoyos históricos a la organización en sus seis secciones de las más de 450 obras en exposición (mayoritariamente revistas y libros) procedentes de la colección José María Lafuente (Cf. *II. Los signos y las formas*, CAT. L28 a L409).

Por otra parte, la organización estructural, eminentemente visual, de todas esas obras exigía un contrapunto metodológico que la dotara de un cierto orden. Y ese orden es el que confieren los textos de Bruno Tonini y Richard Hollis. El riguroso texto de Tonini (“Tipografía de vanguardia (1900-1945). Teorías y caracteres”, cf. pp. 394-433) sobre las fuentes históricas de la tipografía, su teoría y su práctica, acoge la última sección de obras en exposición (*III. La historia y las fuentes*, CAT. L1-L27), en la que comparecen, esta vez en su faceta de teóricos y autores de prontuarios y textos teórico-prácticos, muchos de los protagonistas de la historia que antes han relatado las obras en exposición. Y al inicio del catálogo, el ensayo de Richard Hollis (“La vanguardia y el diseño gráfico”, pp. 16-38), escrito desde la óptica no solo del teórico, sino del practicante —Hollis es un célebre diseñador gráfico con décadas de experiencia y saber— aporta el necesario hilo conductor cronológico y geográfico —el criterio con el que se decidió ordenar las obras procedentes de la colección de Merrill C. Berman— al conjunto de la obra expuesta (cf. *I. Las formas y los signos*, CAT. B1-B175).

**TODA EXPOSICIÓN
ES UNA CIERTA
VERSIÓN DEL
FAMOSO TÍTULO
DE LE CORBUSIER,
“EL POEMA DEL
ÁNGULO RECTO”,
PUES TIENDE
A OCUPAR LA
HORIZONTAL
Y LA VERTICAL
DEL ESPACIO
EXPOSITIVO**

Junto a la organización básica de las obras en exposición en esas tres grandes secciones, se procedió también a seleccionar para la muestra un número reducido pero significativo de piezas muy particulares. Así, algunos ejemplos de los orígenes de la tradición iniciada por artistas soviéticos (CAT. B172-B175) o alemanes (como Gerd Arntz) y por autores como Otto Neurath (CAT. B169) de los “gráficos informativos”, que hace muy evidente la enorme capacidad de algunos autores de transmitir la árida información cuantitativa a través, casi exclusivamente, de imágenes, reduciendo al mínimo el uso del texto. Además, una serie de piezas —recogidas en el apéndice de la segunda sección de obras en exposición (pp. 384-393) — han sido seleccionadas para la exposición por el enorme valor histórico que tienen, bien sea por la dificultad de reunir las colecciones completas (como es el caso de los catorce números de la colección de libros de la Bauhaus (CAT. L405: 1-14) o de los doce números de la revista *Žijeme* (CAT. L406: 1-11); o por su permanencia —como es el caso de la serie de ejemplares seleccionados de la revista *Wendingen*, activa de 1918 a 1931 (CAT. L407: 1-21) o por el virtuosismo en la combinación del signo y la imagen, como en el *Depero futurista* (CAT. L363) o *Abeceda* de Karel Teige (CAT. L310).

En la presentación de este catálogo se ha adelantado que una de las peculiaridades de esta exposición ha sido la estrecha tarea conjunta realizada por coleccionistas, autores y organizadores, una tarea que —rompiendo los lími-

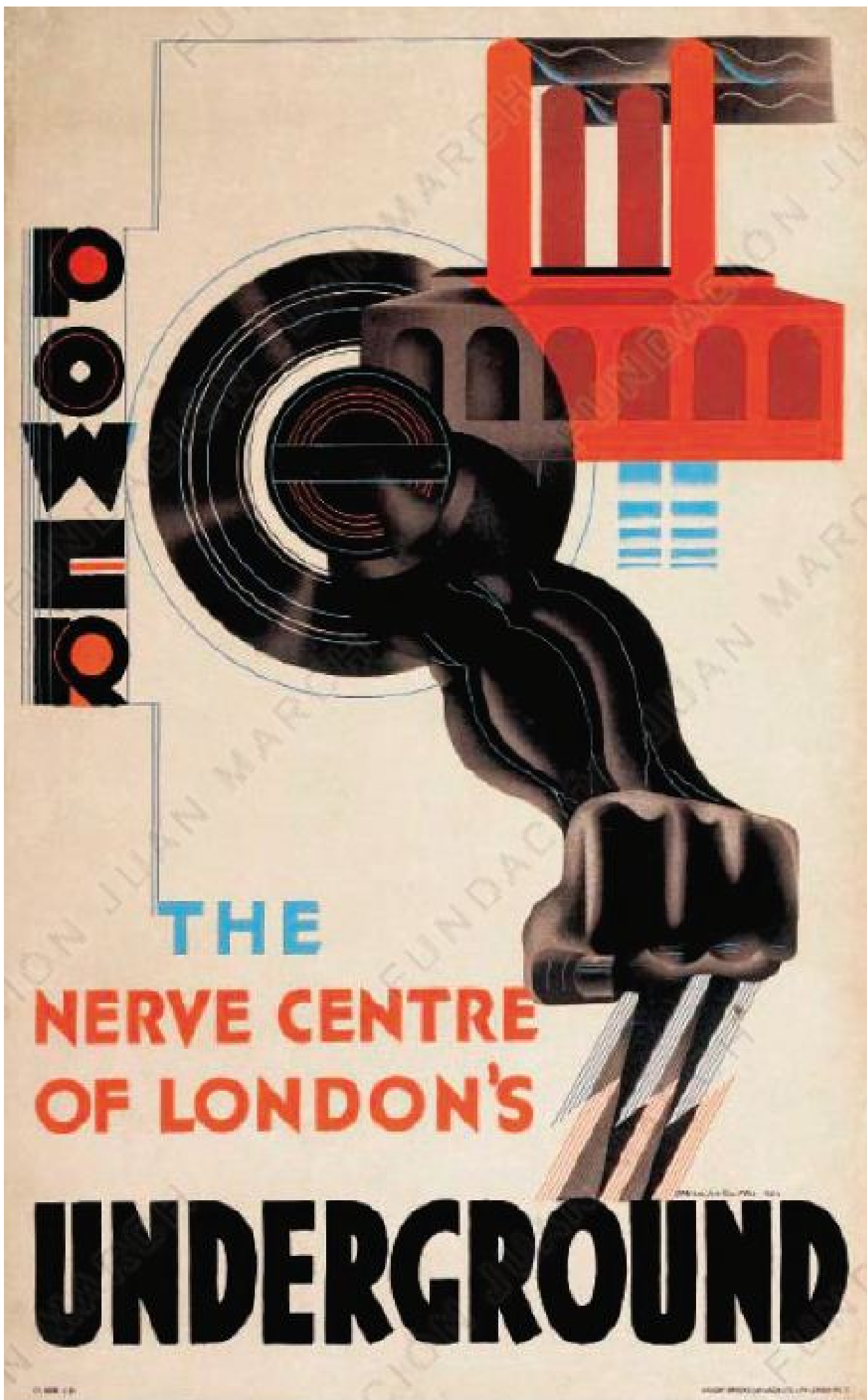
tes de las funciones habituales de cada una de esas instancias en proyectos expositivos o editoriales más convencionales— ha acabado configurando una especie de “comisariado conjunto” responsable de la totalidad del proyecto. Esta es la razón por la que, en la última sección, en sendas entrevistas, se cede la palabra a los coleccionistas (pp. 434-449).

Por último, el catálogo incluye un aparato crítico que ha querido ser a un tiempo básico y útil: todas las obras están acompañadas por detalladas fichas técnicas y bibliográficas preparadas por Deborah L. Roldán y Aida Capa. Incluye además un índice cronológico que hace visible la amplitud histórica recogida en la exposición; un índice de artistas por países, que da una idea de la vastedad geográfica de la temática tratada; y, además, un índice alfabético de artistas (pp. 452-459). Éste último recoge las referencias al número de catálogo de la obra u obras en exposición correspondientes. Por tanto, aunque la ordenación cronológica esté limitada a una parte de las piezas expuestas (CAT. B1-B175; CAT. L1-27), mientras que la agrupación de otras (CAT. L28-407), como ya se ha dicho, responde a otros criterios, el hecho de contar con índices geográficos y alfabéticos de artistas con referencias a la numeración catalográfica de sus obras permite cualquier búsqueda cruzada de obras, autores y nacionalidades.

Cierra este apartado una bibliografía, elaborada de acuerdo a un criterio selectivo, sin pretensión de exhaustividad.



L A S
F O R M A S
Y
L O S
S I G N O S



THE
NERVE CENTRE
OF LONDON'S

UNDERGROUND

LA

VANGUARDIA

Y EL

DISEÑO GRÁFICO

RICHARD HOLLIS

La vanguardia del siglo XX fue internacional. La colaboración entre sus miembros se pone de manifiesto en un ejemplo típico. Un día del año 1930, Otto Neurath, director del Österreichisches Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum [Museo austriaco de Sociedad y Economía], reunió en su despacho de Viena a dos visitantes procedentes de Alemania. El primero de ellos era Jan Tschichold, principal portavoz de la “nueva tipografía”; el otro era Walter Allner, un joven recién salido de la Bauhaus que buscaba dar un nuevo paso en su carrera. En el transcurso de la conversación, Tschichold le hizo una sugerencia: “¿Por qué no trabajar para Piet Zwart?”; y le anotó la dirección del diseñador holandés. Zwart contrató a Allner como ayudante¹. Las vidas profesionales de estas tres personalidades se desarrollaron en el periodo de turbulencia política en el que prosperaron las vanguardias, y su obra pasó a formar parte de su perdurable influencia.

Otto Neurath fue el impulsor de un sistema destinado a la presentación gráfica de estadísticas conocido como Isotipo [CAT. B169]. Llevó sus ideas a la Unión Soviética. Tras la toma del poder por parte de los nazis, fue obligado a dejar Austria y huyó a La Haya, y posteriormente a Inglaterra, donde estableció un Instituto del Isotipo, concretamente en Oxford. Jan

Tschichold se convirtió en el tipógrafo y teórico más influyente de la época [CAT. L6, L13]. Igualmente obligado por el poder nazi a abandonar Alemania, adoptó la nacionalidad suiza; tras la Segunda Guerra Mundial, trabajó durante dos años para Penguin Books en Inglaterra. Piet Zwart fue un tipógrafo experimental enormemente creativo relacionado con el grupo De Stijl de los Países Bajos e influido por los constructivistas rusos [CAT. L94]. En 1942 fue arrestado por las fuerzas de ocupación alemanas; sin embargo, permaneció en su Holanda natal hasta su muerte en 1977. Finalizada su estancia con Zwart, Walter Allner se convirtió en ayudante del diseñador de carteles Jean Carlu en París [CAT. B124]. Allí abre su propio estudio, colabora con el artista-fotógrafo Man Ray y, tras la Segunda Guerra Mundial, trabaja como corresponsal para la revista suiza *Graphis*. En 1949 se traslada a Nueva York, donde durante varios años será el reputado director de arte de la revista *Fortune*.

Con independencia de la tendencia estética predominante en cada miembro —las adhesiones cambiaban con el tiempo—, el impulso de la vanguardia era derribar lo convencional. Los ataques a los valores del siglo XIX ya se habían producido mucho antes de la Primera Guerra Mundial, pero fue la guerra y la consiguiente in-

Cartel de Edward McKnight Kauffer para *Power: The Nerve Centre of London's Underground*, 1930 [CAT. B137]

flación y desempleo lo que exacerbó la inestabilidad social [CAT. L129]. Muchas vanguardias defendían opiniones políticas rotundas: querían cambiar el mundo. Había otras que no pretendían transformar el mundo, pero sí cambiar la forma de transmitir sus ideas.

Junto a la vanguardia, también la actividad de los diseñadores publicitarios, que revolucionaron su oficio, contribuyó a transformar los gustos del público. No les interesaba el cambio social, no pretendían *épater la bourgeoisie*. Lo que proporcionó al Modernismo su impulso y constituyó su legado fue un cambio de las posturas intelectuales y sociales por parte de la vanguardia artística y literaria². La Segunda Guerra Mundial les interrumpió, y sus nuevas formas de lenguaje gráfico se extendieron en el mundo publicitario cotidiano únicamente de un modo gradual, intermitente y poco sistemático. Enfrentados a métodos que habían cambiado poco durante siglos y a un comercio que estaba en manos de artesanos, los diseñadores vanguardistas lograron, a pesar de todo, convertir las artes gráficas en un medio propicio para transmitir sus planteamientos. El modo en que plasmaban sus ideas sobre el papel, la forma en que sus palabras e imágenes eran reproducidas dependía de la tecnología y la destreza del impresor.

LA IMPRESIÓN: UN OFICIO INDUSTRIAL

La impresión —tinta sobre papel— tiene una larga historia. El proceso más común hasta finales del siglo XX fue la impresión tipográfica. Imprimir a partir de superficies en relieve tintadas sobre hojas de papel rectangulares, lisas o plegadas, fue una técnica que surgió en la Corea del siglo XIII; dos siglos después se reinventó en la ciudad alemana de Maguncia. La introducción de los tipos móviles —letras de metal fundido que podían reutilizarse— se atribuye a Johann Gutenberg. A él se deben también dos importantes innovaciones: el empleo de una tinta a base de aceite —fabricada a imitación de la pintura al óleo del artista—, y la transformación de una prensa de vino en un mecanismo para imprimir. Este tipo de prensa sobrevivió hasta el siglo XX, como se ilustró en *Zur Feier des Einhundertjährigen Bestandes der K. K. Hof und Staatsdruckerei* [Con motivo de la celebración de los cien años de existencia de la Imprenta Imperial y Real del Estado y de la Corte] [CAT. L2]. Tras Gutenberg, la técnica de impresión de textos a partir de tipos metálicos, con ilustraciones a partir de planchas xilográficas, se extendió a muchas ciudades europeas. También se empleaba el grabado, que confería una gama más amplia de tonos y detalles.

La vanguardia moderna empleaba distintos formatos, dependiendo de los tamaños disponibles de prensas y papeles. Los anuncios publicitarios comerciales se imprimían sobre una sola hoja, impresa por una cara en el caso de un cartel o tarjetón, o por ambas caras, unas veces plegada a modo de folleto y otras con varios pliegues que se sujetaban para formar un cuadernillo, librito o libro.

Partiendo de una fase totalmente mecánica, la impresión evolucionó hacia procesos que dependían de la química y la fotografía. A mediados del siglo XIX, la litografía se convirtió en una alternativa a la tipografía. Cuando la imagen litográfica era transferida al papel mediante un cilindro recubierto de caucho, se denominó “óset”. El tercer método habitual era el fotograbado, empleado en particular para las revistas ilustradas populares, un proceso en el que la tinta se extendía sobre el papel empleando un cilindro de cobre grabado al aguafuerte.

Tipografía, litografía y fotograbado: estas fueron las tres principales técnicas de impresión empleadas por los diseñadores vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. Frente a la libertad de la que gozaba la pintura, la impresión —y en particular la tipografía— imponía más restricciones: el tono pictórico era



limitado y el color se simplificaba o quedaba excluido, lo cual fomentaba los efectos simples y contundentes. Si los diseñadores vanguardistas hubieran vivido en la era del microordenador, habrían controlado sus diseños directamente. Pero hasta finales del siglo XX no se inició la era electrónica, en la que la composición de textos, el escaneo de imágenes, los retoques y el diseño los pone en marcha el diseñador y se ejecutan digitalmente. Antes del ordenador el proceso de producción estaba dividido. Por una parte estaba el diseñador, que daba instrucciones y especificaba detalles. Por otra parte estaban los especialistas del gremio de la impresión: el cajista, el fotograbador o el dibujante litográfico, el planchista y el impresor. Estos eran los artesanos con los que contaba la vanguardia.

EL ALFABETO: EL TIPO Y LA COMPOSICIÓN DE TEXTOS

Para los libros, folletos y carteles pequeños la tipografía era el método de impresión más cómodo. El texto lo componía el impresor, en algunos casos en función de determinadas instrucciones básicas que le daba el escritor o artista. Si había ilustraciones, el impresor enviaba los dibujos originales al fotograbador. En tipografía, la forma de las letras estaba preparada y la elección de fuentes era muy limitada [Fig. 1, 2; cf. Fig. 13, 14].

Fig. 1. La impresión tipográfica ha cambiado poco desde esta imagen de una imprenta del siglo XVIII. Dos cajistas componen tipos y una mujer se asegura de que los tipos se fijan a la “altura tipográfica” —con las superficies niveladas con los tipos—. En la parte superior aparecen unas hojas impresas colgadas secándose

Fig. 2. Un ejemplo de tipo de metal: cada letra descansa en una base cuadrada y entre las palabras se emplea material de espaciado

La forma de las letras había evolucionado a lo largo de los siglos. En la Europa medieval, los textos que transcribían los escribas estaban escritos en tinta sobre pergamino o vitela (finas pieles de animal estiradas y preparadas). Los creadores de los primeros tipos imitaron las formas de las letras fabricadas con juncos gruesos o plumas de ave; Gutenberg, por ejemplo, copió la caligrafía monástica en sus caracteres metálicos de “letra gótica”. (La “letra gótica”, “textura” o “Fraktur” sobrevivió hasta comienzos del siglo XX en la mayoría de las imprentas de Alemania). Este estilo es el que adoptaron los nacionalsocialistas en la década de 1930 y George Grosz lo empleó de un modo satírico. Cuando hacia 1500 los impresores alemanes llevaron sus técnicas a Italia, estas letras oscuras fueron consideradas burdas y de difícil lectura. El Renacimiento prefería las formas de la Antigüedad, entre ellas las letras inscritas en los monumentos clásicos. Estas inscripciones influyeron en la forma de letra que más ha perdurado, la romana con “serifas” [gracias] —pequeños salientes que rematan los trazos de algunas letras, como la parte superior y la base de una “I” mayúscula—. El tipo “sans-serif” [sin gracias, palo, paloseco], también conocido como Grotesk, que se aplicó por primera vez en la impresión publicitaria a comienzos del siglo XIX, no se utilizaba para los textos hasta que los tipógrafos vanguardistas lo adoptaran por razones estéticas a comienzos del siglo XX: se consideró más acorde con la era de la máquina que el tipo con gracias [Fig. 3].

Las inscripciones de la antigua Roma fueron la base de los nuevos tipos de letra diseñados en la Italia del siglo XV, y únicamente se tallaban en letras mayúsculas. Las letras minúsculas se añadirían enseguida al estilo de los escribas renacentistas. En un principio estas letras eran inclinadas, de ahí la diferencia entre el término itálica [cursiva] y romana (vertical [redonda]). Las mayúsculas se empleaban tradicionalmente en los encabezamientos y en las letras iniciales de los nombres propios de cualquier texto (excepto en alemán, donde todos los nombres tienen mayúscula inicial); la minúscula se empleaba para el texto continuo. Habitualmente, cada fuente tenía su correspondiente itálica, que le confería un énfasis distinto. Algunas fuentes disponían de versiones en negrita, especialmente para los diseños sin gracias. Los diferentes estilos de fuente siempre se han considerado expresivos y simbólicos [Fig. 4].

El sumamente especializado arte del diseño de tipos estaba en manos de las fundiciones de tipos, y, a pesar de que los diseñadores

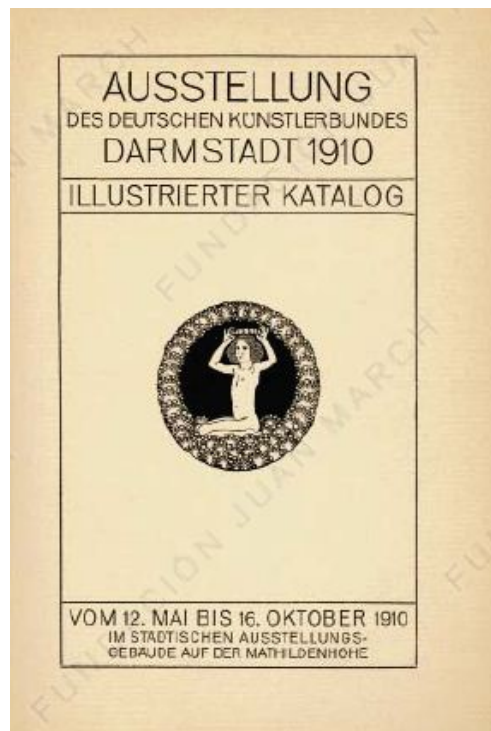


Fig. 3. Portada del catálogo de una exposición diseñada por F. W. Kleukens. Emplea un tipo de letra Grotesk fina, vanguardista en la época, 1910. Esta fuente se convirtió en el tipo de letra preferido por el diseño Modernista

Fig. 5. Cartel de Max Bill para *Tanzstudio Wulff*, Basel, 1931 [CAT. B147]



Fig. 4. El tipógrafo Pierre Faucheux muestra la relación entre los estilos de las letras y el significado de las palabras. 1952

Fig. 6. Tipos fijados con material de espaciado

dibujaban las formas, era el fundidor de tipos el que controlaba el verdadero ajuste de las letras, la forma en que aparecían en diferentes combinaciones y el desarrollo de sus variantes dentro de las familias. (Por ejemplo, entre 1926 y 1930, el tipo de letra Gill Sans experimentó trece variaciones sobre su dibujo original: fina, normal, normal estrecha, negrita, negrita estrecha, negrita extra estrecha, extra negrita, ultra negrita [o Gill Kayo], Gill Cameo, Gill Cameo Ruled, Shadow Titling, Shadow n°1 y Sans Shadow Line). Las fundiciones de tipos también fabricaban una amplia gama de fuentes decorativas, normalmente sólo mayúsculas, así como adornos y cenefas, que más tarde atrajeron enormemente a los dadaístas y surrealistas [Fig. 5; CAT. B147, L237, L287].

A finales del siglo XIX la mayoría de las composiciones de textos continuos las realizaba una máquina, fundiendo letras y espacios individuales (monotipo) o líneas completas de tipos (linotipos). Sin embargo, tras la invención de las máquinas de composición de textos, el modo tradicional de composición manual continuó empleándose principalmente para encabezados y títulos. Las palabras y los espacios entre ellas se colocaban por líneas en una "línea de tipo". Esta disposición de las letras que lleva a cabo el compositor es el elemento gráfico central del diseño de una portada de Aleksandr Ródchenko [CAT. L297]. Después, los tipos se transferían a una "pletina" metálica rectangular, un marco en el que iban encajados, normalmente con tiras de plomo en los espacios entre líneas [Fig. 6]. Los

MODERNISME
Pierresité
 ÉLÉGANCE
FORCE
 MONUMENTALITÉ
SIMPLICITÉ
 FANTAISIE
 Archaisme



tipos y el material del espaciado se fabricaban de acuerdo a incrementos fijos, una forma pionera de estandarización: esta estandarización se iba a convertir en una doctrina Modernista, algo importante en una era industrial. La altura del tipo, desde la base de la prensa a la superficie de la letra en relieve, tenía que ser constante para tinarlo con un cilindro y obtener así una imagen uniforme al imprimirlo sobre el papel. El tamaño lo determinaba la dimensión del cuerpo rectangular de la letra en relieve, no el tamaño de la letra impresa.

Las fundiciones de tipos en toda Europa eran competitivas, y producían nuevas fuentes para satisfacer las peticiones cambiantes de los diseñadores y editores. Los impresores y las fábricas de tipos fabricaban libros de muestras (especímenes) y elaboraban folletos y anuncios que mostraban los estilos de los tipos que tenían disponibles [CAT. L8, L9, L11, L12]. Las opciones de los diseñadores eran limitadas, a menos que, para satisfacerlos, el impresor estuviera dispuesto a comprar un tipo específico. Por lo general disponían principalmente de los tipos que se creaban en el propio país, lo cual limitaba también las opciones de sus clientes.

Francis Picabia imprimió su revista 391 primero en Barcelona y después en París. El quinto número de 391, que se publicó en Nueva York, tenía texto en Globe Gothic, una fuente norteamericana que probablemente Picabia no habría encontrado en Europa. De la vanguardia, fue con mucho el más arriesgado en sus elecciones de tipos de letra, llegan-

do a emplear hasta doce en una sola página [CAT. L255, L287]. En esto se diferenciaba mucho de los artistas alemanes, incluso de Kurt Schwitters, que en su periodo posdadaísta optaba principalmente por una Grotesk estándar (el método de Picabia vaticina la libertad de los diseñadores digitales de hoy, que pueden acceder —y acceden— a los tipos de letra actuales e históricos con un clic de ratón).

LAS RAÍCES DEL MODERNISMO Y DEL DISEÑO PARA LA IMPRESIÓN

La práctica de la lectura —entender las letras como palabras ordenadas en líneas horizontales, columna a columna, página a página— se había implantado mucho antes de que se inventara la impresión. Los impresores seguían las normas de los lectores. En los carteles y en las portadas de los libros las palabras se colocaban de forma simétrica, siguiendo una jerarquía de importancia, que se plasmaba mediante el tamaño, más grande o pequeño, de los tipos. Y parecía un convencionalismo inexpugnable. Se realizaban pocos esfuerzos por colocar las palabras de modo que su significado, individual o colectivo, destacara mediante su apariencia: la elección de fuentes, tamaño, composición, etc. Para la vanguardia constituía un reto y una oportunidad.

En la vanguardia del siglo XX, las asociaciones de artistas de ideas afines no propician una clasificación sencilla, ya cronológica, ya geográfica. Los grupos se formaban, se separaban y se disolvían. Los individuos adoptaban ideas más allá de su lugar de nacimiento, formaban nuevas alianzas. Una idea reformadora o un movimiento estético surgido en un país podían competir con un programa igualmente activo pero claramente diferente en cualquier otro lugar. El movimiento Arts & Crafts, surgido en Inglaterra y dirigido por William Morris, tuvo una enorme influencia en la tipografía de los libros. Inspirado por el trabajo de los artesanos medievales, Morris lamentaba los efectos de la producción industrial. No obstante, sus aspiraciones sociales serían compartidas por los Modernistas posteriores que se inspiraban en los constructivistas. Ambos aspiraban a mejorar las relaciones entre el trabajador creativo, el producto y el consumidor, y a salvar lo que Morris definió como “esa división fatal de los hombres en clases cultivadas y degradadas que el comercio competitivo ha engendrado y promueve”³. Sin embargo, únicamente lo conseguirían los Modernistas, y a través de la industria. A pesar de todo, las

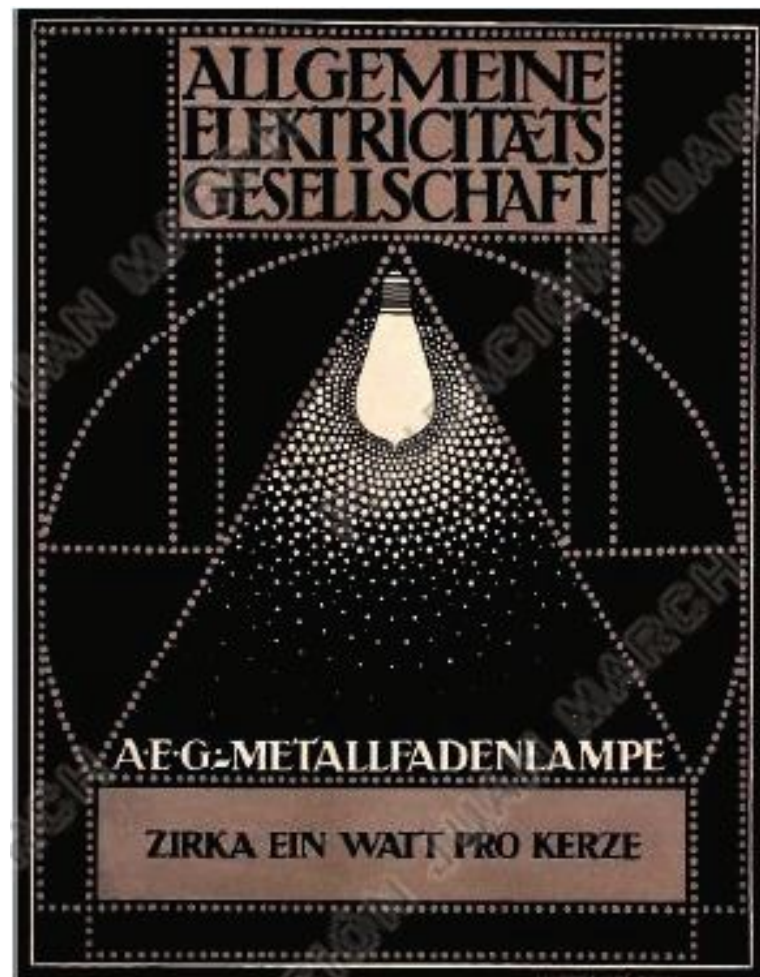


Fig. 7. Cartel de Peter Behrens para Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft. AEG – Metallfadenlampe. Zirka ein Watt pro Kerze, c 1907 [CAT. B18]

ideas de Arts & Crafts fueron acogidas en la Europa continental.

Según Morris, la industrialización de la impresión en la Gran Bretaña victoriana había derivado en libros cuyos tipos eran “demasiado grises”. Impresor, diseñador, teórico y poeta, Morris no estaba describiendo únicamente los resultados de la tipografía en general, sino los tipos de letra inadecuados. Sus críticas no eran meramente estéticas: “Es obvio que la legibilidad es el objetivo principal de la forma de las letras”. Sus aspiraciones se convirtieron en criterio estándar del diseño de libros, con “tipos bien diseñados, un espaciado apropiado de las líneas y las palabras, y una posición correcta de la página en el papel”⁴. Morris adaptó su Kelmscott Press para imprimir manualmente con tecnología preindustrial y diseñó tipos adecuados a sus necesidades estéticas.

El objetivo de Morris de reconciliar las bellas artes y las artes decorativas fue compartido por muchos. El diseñador Eugène Grasset, que nació en Suiza y trabajaba en París, también se inspiraba en el espíritu de los artesanos medievales y renacentistas, y asimismo recurría a la naturaleza para usarla como base de las formas ornamentales. Publicó sus ideas

en los dos volúmenes de *Méthode de composition ornementale* [Método de composición ornamental], editados en 1900, [CAT. L3]. Grasset fue el primero de una serie de diseñadores que intuía que se necesitaba un nuevo tipo de letra para la composición de textos, algo que fuera más acorde con las ideas que expresaban. El resultado fue la Grasset, romana e itálica, distribuida por los fundidores de tipos Deberny & Peignot en 1898, siguiendo el contundente peso del tipo Golden creado por Morris diez años atrás.

Grasset no fue el único que mezcló las posturas de Arts & Crafts con el estilo del Art nouveau. Aunque en Europa estaba extendida la influencia combinada de estas dos tendencias, en Alemania se aprobaba la producción industrial. Al arquitecto Peter Behrens se le atribuye el mérito de crear el concepto de identidad corporativa con su trabajo para la Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft (AEG), para la que diseñó más de una fuente [Fig. 7; CAT. B18, B19]. En 1913 el diseñador de carteles Lucian Bernhard creó un tipo de letra conocido como Bernhard Antiqua [CAT. B22]. Tras trasladar su residencia a los Estados Unidos en 1922, creó varias fuentes para la importante American Typefounders Company [Asociación Americana de Fundidores de Tipos]; la que cosechó mayor éxito fue la Bernhard Gothic, en varios pesos, formas y tamaños.

Era habitual llamar a los nuevos tipos de letra con el nombre de su diseñador: por ejemplo, la ya mencionada Gill Sans, producida por la Monotype Corporation en 1927, había sido diseñada un año antes por Eric Gill. Grabador en madera, escultor y grabador de tipos, trabajaba según la tradición de Arts & Crafts y no era habitual que aceptara producciones industriales. Sus ideas han quedado plasmadas en su libro de 1931 *An Essay on Typography* [Ensayo sobre tipografía] [CAT. L18]. “La tipografía del industrialismo —escribe— será normal cuando no sea deliberadamente diabólica ni esté diseñada para engañar”. También insistía en que era “intelectualmente imperativo estandarizar todas las formas y eliminar todo tipo de detalles elaborados y caprichosos”⁵. Esto coincidía con la adopción de la estandarización por parte de los Modernistas, un complemento necesario para la fabricación industrial, que consideraban liberadora desde un punto de vista social. Los tamaños de los tipos y el material de los espaciados se estandarizaron progresivamente en Gran Bretaña y Estados Unidos, mientras que, en la Europa continental, un sistema diferente complicaba la importación de tipos transatlántica y del otro lado del canal de la Mancha. La estanda-

rización se llevó a cabo en los diferentes países principalmente en los tamaños del papel para impresión⁶. Y a pesar de que en todos los países los espacios para carteles requerían un sistema modular, con excepción de Alemania y Suiza, pasaron algunos años hasta que se adoptaron los tamaños de papel estándar.

En su ensayo, Eric Gill argumentaba que los textos de los libros mejorarían si se alineaban o ajustaban a la izquierda, manteniendo el mismo espaciado entre las palabras de cada línea y con el margen derecho del texto desigual. Este método evitaba “ríos” de espacios blancos entre palabras descendiendo por toda la página. A menos que el tipo estuviera colocado cuidadosamente o que las líneas fueran incómodamente largas, los “ríos” eran inevitables cuando el compositor “justificaba” los tipos para proporcionar márgenes derechos e izquierdos uniformes. Una columna de tipos no justificada confería a la página una composición intrínsecamente asimétrica. Cuarenta años después, la “alineación izquierda” se convirtió en una práctica cada vez más común.

FUTURISMO ET AL. Y LA REVOLUCIÓN DE LA PALABRA

El ataque vanguardista a los convencionalismos en la impresión surgió primero de los escritores, y de un modo más radical de los futuristas, dadaístas y surrealistas. La publicación en 1912 del *Manifiesto técnico della letteratura futurista* [Manifiesto técnico de la literatura futurista] de Filippo Tommaso Marinetti anticipó las diversas formas en que se emplearían las palabras en publicidad: “Hay que destrozarse la sintaxis y esparcir los nombres al azar. Hay que emplear los infinitivos. [...] Hay que abolir el adjetivo [...] abolir el adverbio [...] hay que confundir deliberadamente el objeto con la imagen que evoca [...] abolir incluso la puntuación”⁷. Antes que Marinetti, varios autores habían insistido en usar el espacio de la página de un nuevo modo. La elegancia asimétrica de *The Gentle Art of Making Enemies* [El modo fácil de hacer enemigos] (1890), del pintor americano James McNeill Whistler, había roto los moldes [Fig. 8]. Stéphane Mallarmé, amigo de Whistler, compuso su poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Una tirada de dados jamás abolirá el azar] [CAT. L352] en una publicación literaria en 1897 para aprovechar el espacio en blanco de la página y el espacio entre las palabras “sin presuponer nada de lo que esto podía originar en un futuro”⁸. De hecho, el futuro primero deparó a Marinetti y a sus colegas poetas las “palabras en libertad” [CAT. L7]⁹, y a Guillaume Apollinaire la forma-

ción de palabras en imágenes infantiles de sus *Calligrammes* [CAT. L28]¹⁰.

Marinetti se dio cuenta de que las letras que formaban las palabras no eran meros signos alfabéticos. Los diferentes pesos y formas, así como su posición en la página, conferían a las palabras un carácter expresivo distinto. Palabras y letras podían emplearse como imágenes visuales por derecho propio. Marinetti fue mucho más allá que Mallarmé a la hora de subvertir la tradición, destrozando la construcción esencialmente ortogonal de la página tipográfica mediante la colocación de palabras y letras en ángulos oblicuos [CAT. L41, L43, L46, L51]. Las formas que adquirían las palabras reproducían su significado y la composición les confería un efecto rotundo.

Una de las respuestas más claras al futurismo fue la extensa revista *Blast* [CAT. L231], creada en Londres, tras una visita de Marinetti, por el grupo vorticista de artistas y escritores. Únicamente se publicaron dos números, el primero sólo un mes antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. Su espíritu revolucionario se anuncia en la portada, rosa con tipografía de cartel negra colocada en diagonal. Las páginas de texto están impresas con un tipo Grotesk grueso, cuyo tamaño y disposición reflejan el sentido y la importancia de las palabras. Al escoger este tipo de letra y sustituir la simetría por la composición deliberadamente rudimentaria de los anuncios populares, los vorticistas estaban innovando la tipografía británica, insertándola en un

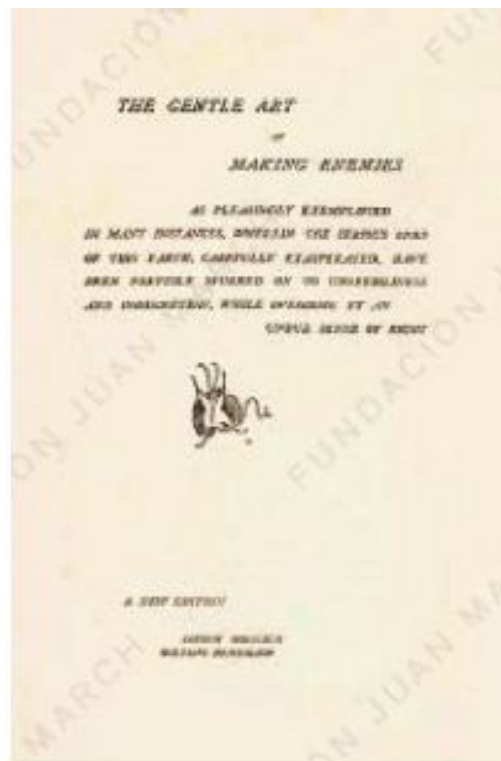


Fig. 8. Portada de *The Gentle Art of Making Enemies*, de James McNeill Whistler. Londres: W. Heinemann, 1892

movimiento de reforma más amplio. Pero no les convencía la visión de futuro de Marinetti, que consideraban “romántica y sentimental”, ya que veían a los británicos como los inventores de la civilización industrial y, por lo tanto, como “los grandes enemigos del romance”¹¹.

También la visita de Marinetti a Moscú y San Petersburgo en 1914 tuvo consecuencias distintas según los casos. Los rusos no lograron compartir el entusiasmo futurista por la máquina. En vez de emplear la composición tipográfica, muchos libros vanguardistas se escribían a mano. Una notable excepción la constituyeron los libros de Ilyá Zdanevich (conocido como Ilyázde), que empleaba el tipo de forma abstracta para sugerir sonidos o un estado emocional. El primer libro que publicó después de establecerse en París fue el guión teatral virtualmente ininteligible *Lidantýú Faram* [Ledantu, el faro] [CAT. L+P32]. Casi como una partitura musical para los actores, estaba compuesto con una variedad enorme de tipos de diferentes tamaños y estilos.

Uno de los aspectos más notables de la vanguardia del siglo XX son las opiniones que compartían escritores y artistas progresistas. Varios escritores célebres, cuya obra conocemos hoy a través de libros con tipografía tradicional, publicaron por primera vez en “pequeñas revistas” de la época. En contraste con sus retratos, en los que parecen burgueses convencionales, sus palabras se presentan bajo una forma radical, o al menos entre cubiertas excepcionalmente novedosas: algunos ejemplos son Fernando Pessoa en la revista portuguesa *Orpheu* [CAT. L78], James Joyce en *Transition*, Paul Éluard en publicaciones dadaístas y surrealistas y Ezra Pound en *Blast* y *Little Review* [CAT. L78, L39, L40, L244].

Y lo literario se mezclaba con lo artístico: Eugene Jolas, editor americano de *Transition*, con base en París, tradujo un ensayo sobre fotografía de László Moholy-Nagy, incluyendo, de modo engañoso, “Tipografía” como uno de los temas de portada, diseñada por el artista y fotógrafo dadaísta-surrealista Man Ray¹². Este número incluía gran parte de la novela de Joyce *El despertar de Finnegan*. El joven Samuel Beckett parecía estar describiendo la tipografía dadaísta y surrealista cuando escribía de Joyce: “Aquí la forma es contenido, el contenido es forma [...]. Cuando el sentido baila, las palabras bailan [...]. El lenguaje está borracho. Las propias palabras están inclinadas y eufóricas”¹³.

Tras la presión que ejercieron los escritores para revolucionar el mundo de la impresión, llegaron las peticiones de los artistas, en particular aquellos que primero se unieron al da-



Fig. 9. Página de *New York Dada*, editado por Marcel Duchamp y Man Ray, 1921

Fig. 10. Página del texto de René Magritte "Palabras e imágenes", publicado en la revista *La révolution surréaliste*, nº 12, 15 diciembre 1929

daísmo y posteriormente al constructivismo. Este último movimiento estaba ligado ideológicamente a Arts & Crafts, pero también estaba entusiasmado por las posibilidades que ofrecía la era de las máquinas. El dadaísmo, que empezó con improvisaciones de café literario en Zúrich durante la Primera Guerra Mundial, era un ataque conjunto de los escritores y artistas exiliados contra los valores burgueses. Al incorporar ideas del futurismo y del cubismo —ruidosos, anárquicos, irracionales, a veces violentos, a menudo jocosos— los carteles y revistas dadaístas eran la expresión gráfica de sus actitudes. La revista *Dada* empleaba con frecuencia grabados en madera para las ilustraciones. La composición de los textos era convencional hasta el número 3, donde cada colaboración aparecía en una fuente diferente [CAT. L252]. *Dada* nº 4-5 contenía finas páginas de color naranja, azul y rosa. En Nueva York, una iniciativa de estilo dadaísta, la revista de gran formato *291*, publicó la extravagante tipografía de Marius de Zayas, al estilo de Marinetti, junto con los "dibujos de máquinas" de Francis Picabia

(sus "retratos-objeto") [CAT. L190, L191]. Las publicaciones dadaístas en ocasiones conferían al contenido editorial el aspecto de un anuncio: ciertas páginas del número único de *New York Dada*, de Marcel Duchamp y Man Ray, podrían confundirse con diseños publicitarios de medio siglo después [Fig. 9].

Con el final de la guerra el dadaísmo se dispersó. Miembro del grupo original de Zúrich, Tristan Tzara obsequió a los simpatizantes dadaístas parisinos con varias publicaciones, y en 1920 con dos números más de *Dada* (*Bulletin Dada* y *Dadaphone*; CAT. L251, L372). Incluían colaboraciones de Picabia, que había empezado a publicar *391*, sucesora de *291*, y su suplemento *Pilhaou-Thibaou* [CAT. L215]. André Breton fue el escritor más prolífico asociado al órgano principal del movimiento, *La révolution surréaliste*, publicada de 1924 a 1929. En esta revista en la que las imágenes eran más importantes que las novedades de composición y en la que el significado de las palabras no estaba modulado por su tipografía, la contribución del pintor belga René Ma-

gritte fue fundamental. Antiguo artista publicitario, Magritte tenía un especial interés en la relación entre palabras e imágenes, que presentó en forma de cuadro [Fig. 10].

Los escritores y artistas cuyas provocaciones expresaba la nueva tipografía recibían el apoyo de aquella parte del gremio de impresores políticamente más desafectos. Estos trabajadores vieron en la nueva tipografía un reflejo de sus propias aspiraciones de un cambio revolucionario. Las condiciones económicas y sociales de la Alemania de posguerra proporcionaron un clima receptivo al dadaísmo. Richard Huelsenbeck regresó de Zúrich con el joven artista Raoul Hausmann para relanzar el dadaísmo en Berlín. Hausmann se convirtió en redactor jefe de la nueva revista del movimiento, *Der Dada*. Además de la tipografía idiosincrásica, incluía dibujos dadaístas y algunos de los primeros fotomontajes. La portada del tercer número de la revista fue un montaje de John Heartfield, cuyo hermano, Wieland Herzfelde, editó un "mensual ilustrado", *Jedermann sein eigener Fussball* [Cada uno su propio

(balón de) fútbol]. Este tipo de revistas proliferaron: estaban *Die freie Strasse* [La calle libre] [CAT. L189], *Der Blutige Ernst* [El sangriento Ernst¹⁴], y *Die Pleite* [La quiebra], en las que el artista y dibujante George Grosz colaboró con dibujos de portada, sátiras mordaces de la vida en la ciudad. El dadaísmo también comenzó una nueva vida en Colonia, como constaba en la revista de nombre disparatado *Die Schamade*¹⁵ (subtitulada *Dilettanten erhebt euch!* [¡Sublevaos, diletantes!]), que destacaba por una composición de textos sin letras mayúsculas varios años antes de que esta práctica se convirtiera en doctrina de la Bauhaus.

TIPO Y TECNOLOGÍA DE LA IMAGEN

¿Qué estaba a disposición de los que querían revolucionar el mundo de la impresión? Para las ilustraciones en impresión tipográfica, los artistas tenían un método tradicional, el grabado en madera, que tanto se empleaba en las publicaciones dadaístas y que empezó con *Cabaret Voltaire* [CAT. L365]. Muchos pintores estaban familiarizados con la litografía, que empleaban artistas rusos como Kasimir Ma-

lévich [CAT. L160, L161]. Los escritores cuyos libros se creaban con tipografía apenas conocían el proceso de impresión. Frente a la caja tipográfica del impresor, encontrarían, primero, tipos de metal de estilos variados y múltiples tamaños, desde el más pequeño, con letras mayúsculas de unos dos milímetros de altura, hasta grandes letras de madera para carteles, que podían medir al menos veinte centímetros. Junto a estos había "reglas", tiras de latón para conferir a las líneas diferentes grosores, desde una línea fina casi invisible a líneas más gruesas de unos tres milímetros de ancho. Las reglas más anchas eran de madera. Un repertorio de símbolos, signos matemáticos, adornos y cenefas decorativas eran la prolongación natural de la caja tipográfica. Los impresores también contaban con una gran reserva de grabados empleados en trabajos anteriores.

Los fragmentos más extensos de texto, en libros y revistas, se componían mecánicamente. Esto se podía llevar a cabo sólo en las imprentas más grandes; las pequeñas tenían que encargar la composición a un cajista especializado. Se entregaba en columnas con las pruebas. El diseñador o el impresor

recortaban estas pruebas y las pegaban en páginas para hacer la composición. El artista-diseñador no sólo pegaba en las páginas las pruebas en columnas, a veces pegaba otras en diagonal: el impresor tenía un material especial de espaciado para lidiar con problemas de esta índole. El editor Wieland Herzfelde explicaba que los grabados de tamaño raro y los textos compuestos en diagonal se mantenían en su sitio colocando escayola en la base de la prensa, haciendo una especie de collage con el trabajo de impresión.

¿Cómo hacían escritores y artistas para indicar al impresor lo que querían? Para Ilyazd era fácil, pues tenía experiencia en impresión; de hecho, hay imágenes en las que aparece componiendo tipos [Fig. 11]. Tschichold daba al cajista instrucciones precisas señalando las letras en las hojas de tipos de muestra [Fig. 12]. Tristan Tzara tenía la fortuna de tener un impresor capaz de interpretar sus bocetos con gran precisión [Fig. 13, 14].

En las tres primeros cuartos del siglo XIX, la mayoría de las imágenes impresas en tipografía se grababan manualmente en madera o acero, también las fotografías. A partir de 1880 la invención del fotograbado hizo posi-



Fig. 11. El escritor y exiliado ruso Ilyá Zdanevich (Ilyázde) componiendo tipos en una imprenta de París, 1962



Fig. 12. Instrucciones de Jan Tschichold sobre el modo de calcar las letras de un libro de muestras de tipos. De su *Typographische Entwurfstechnik*, 1932



Fig. 13. Página diseñada por Tristan Tzara para la revista 391, n.º 14, 1920

Fig. 14. El diseño de Tzara para *Une nuit d'echecs gras* (Fig. 13) muestra hasta qué punto el impresor podía ser fiel al diseño. Tinta sobre papel

ble una reproducción más precisa y mucho más rápida. La forma más simple era el grabado “de línea” (en blanco y negro, sin tonos de grises). Los originales con tonos, por ejemplo pinturas, se fotografiaban a través de una pantalla de cristal reticulada. Esto descomponía la imagen en una serie de puntos según los tonos del original [Fig. 15]. El negativo resultante, colocado en contacto con una plancha de cobre, permitía el paso de la luz para crear superficies endurecidas que resistían el agua fuerte cuando se les daba un baño de ácido. La plancha de metal se montaba después en un bloque de madera para darle la misma altura que a los tipos, de modo que tanto el texto como la imagen se podían tinter e imprimir juntos. Esta técnica, conocida como reproducción de medio tono, hizo posible que a partir de 1880 aparecieran fotografías en periódicos y revistas.

Las fotografías y los fotomontajes tenían que imprimirse con la reproducción de medio tono, con bloques fotograbados para la impresión tipográfica y como película para la impresión litográfica. Si los artistas o diseñadores



Fig. 15. Un ejemplo de pantalla de medio tono, que reproduce los valores de una imagen de claro a oscuro

querían reproducir sus propias imágenes, el impresor enviaba el dibujo original del artista a un fotograbador. Para una ilustración de dos o tres colores, estos se aplicaban por separado, en hojas distintas (normalmente transparentes), un color por hoja, para formar bloques de fotograbados individuales. El grabado, montado sobre un bloque rectangular para nivelarlo con la superficie de los tipos, se encajaba con los tipos y el material de espaciado antes de transferirlo a la prensa para su impresión. Cada color se imprimía por separado, limpiando los cilindros de tinta de la prensa después de cada operación, de modo que las dos o tres impresiones superpuestas, minuciosamente preparadas, replicaban los colores del original. El fotograbador suministraría una prueba para revisión, al igual que el impresor, si había tiempo.

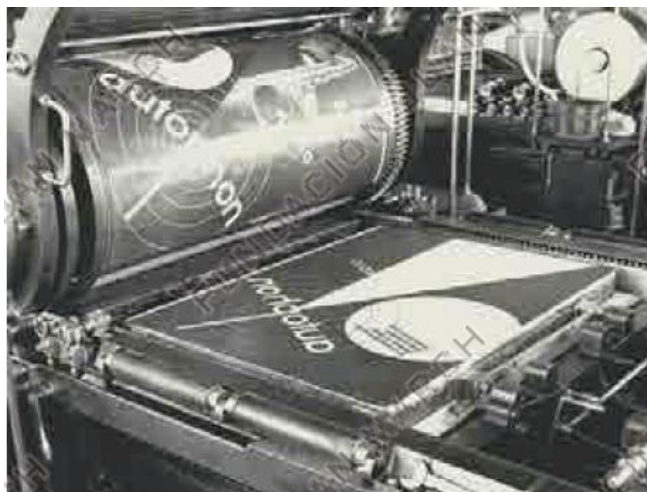


Fig. 16. Piedras litográficas de los tamaños característicos de los carteles

Fig. 17. Prensa litográfica imprimiendo el segundo color en un cartel. Las impresiones primera y segunda se pueden apreciar en el cartel que envuelve el cilindro

Fig. 18. Litógrafos reproduciendo el original del artista en una piedra; al fondo a la izquierda se ve el cartel de una película



La impresión a todo color de fotografías, aunque fue poco empleada, se desarrolló antes de la Segunda Guerra Mundial. La impresión litográfica ófset, la principal alternativa a la impresión tipográfica, proporcionaba más libertad. Tradicionalmente, las imágenes se dibujaban directamente en la piedra litográfica o se transferían allí con un papel especial. Para los carteles, un artista o diseñador preparaba un original a color y un dibujante litográfico copiaba la imagen (quizás aumentando su tamaño) en la piedra, y preparaba piedras separadas para cada color, un proceso que podía requerir una gran cantidad de piedras. El mismo proceso fotográfico empleado con la impresión tipográfica —una “línea” o una pantalla de medio tono— servía también para reproducir los originales de los artistas [Fig. 16-18].

En el fotograbado, empleado en revistas y carteles, se montaban elementos sobre una película y se transferían al cilindro de impresión. El fotograbado y el ófset se podían combinar, como en el cartel de El Lissitzky para la exposición rusa de 1928 en Zúrich, *USSR Ausstellung* [CAT. B129], en el que la imagen negra del montaje está fotograbada y la roja en ófset. El fotograbado se empleó en raras ocasiones en las publicaciones vanguardistas. Para las ilustraciones a color reproducidas en tiradas cortas los artistas empleaban la técnica de plantillas conocida como *pochoir* [plantilla, patrón estarcido], como en la portada del libro de Robert Delaunay [CAT. L221].

LOS CARTELES: EL ARTE Y EL ARTE PUBLICITARIO

Si en esta época los libros eran el principal medio de lectura, los carteles eran la forma primordial de comunicación visual pública y a gran escala. Salvo raras excepciones, eran creados por diseñadores de carteles profesionales más que por artistas vanguardistas. Pero a finales del siglo XIX se afirmaba que los carteles habían convertido la calle en una galería de arte. Los nuevos carteles cautivaron a críticos serios y fue motivo de inspiración de revistas especializadas: *Das Plakat* en Alemania, *Les Maîtres de l’Affiche* en Francia, *The Poster* en Inglaterra [Fig. 19].

Al analizar la historia del cartel —en su libro *El cartel publicitario*, de 1937 [CAT. L324]¹⁶—, el diseñador valenciano Josep Renau ofrecía un relato minucioso del modo en que el cartel había evolucionado “en las circunstancias de la libre concurrencia capitalista”, cuya función era presentar los productos y, al mismo tiempo, “estimular la capacidad de consumo de las masas”¹⁷. Renau hacía una sensata selección



Fig. 19. Cubierta del artista escocés James Pryde para la revista *The Poster*, 1899. Pryde y William Nicholson, que se hacían llamar los hermanos Beggarstaff, ejercieron gran influencia en el *Sachplakat* [cartel-objeto] alemán [CAT. B22, B25, B26]

Fig. 20. Cartel de Alfred Roller para la XIV Exposición de la Secesión, 1902 [CAT. B11]

de reproducciones, que comenzaba en la Gran Bretaña victoriana, con una nostálgica pintura que anunciaba el jabón Pears, e incluía los estilos del Art nouveau y el realismo americano, los diseñadores de carteles franceses —*afficheistes*— y los diseños fotográficos alemanes y suizos. Renau concluía (inevitablemente, dadas las circunstancias políticas del momento) con ocho carteles de la Rusia soviética y con otros tantos del bando republicano en la Guerra Civil Española.

La selección de Renau distinguía claramente entre los carteles que promocionaban productos o servicios y los que anunciaban actos culturales o mensajes políticos. Si el producto estaba en carteles publicitarios, este desempeñaba un papel menor en el diseño. Si sabía de su existencia, Renau ignoró tanto los carteles pictóricos y “artísticos” de esos años de cambio de siglo en Italia, como los profusamente decorados diseños austríacos del Jugendstil. Viena había experimentado una especie de revolución gráfica: los carteles estaban decorados hasta el extremo, bien cubriendo la superficie con adornos repetidos, bien compensando una zona recargada con otra sin imprimir [Fig. 20; CAT. B5, B6, B9, B11, B12, B17]. Este estilo fue desarrollado por los artistas radicales de la Secesión y de los Wiener Werkstätte, que seguían el movimiento Arts & Crafts en la creación y publicación de artículos para el hogar bien diseñados. Los elementos pictóricos de sus carteles eran muy estilizados, las composiciones simétricas y las connotaciones de espacio pictórico habían sido eliminadas (Precursores de este estilo fueron los diseñadores

escoceses Charles Rennie Mackintosh, Frances y Margaret MacDonald, y Herbert H. McNair, que expusieron en Viena hacia finales de siglo en varias ocasiones [CAT. B1, B2]). Las formas tradicionales de las letras del alfabeto se distorsionan por la influencia del teórico del diseño de tipos Rudolph von Larisch, defensor de un estilo libre e individual que ignora las proporciones tradicionales del alfabeto latino [CAT. L4]. Similares a los vieneses en su geometría simétrica son los carteles que Peter Behrens diseñó para AEG en Alemania [CAT. B18, B19].

Una importante innovación alemana anterior a la Primera Guerra Mundial fue el *Sachplakat* (cartel-objeto), un género introducido por Lucian Bernhard. En esta clase de cartel se da la relación más sencilla que puede haber entre palabra e imagen. No hay eslogan. El producto y el nombre de la marca están presentados con igual peso y simplicidad; en vez

de un dibujo con tonos, una reducida gama de colores planos facilitaba la transferencia del diseño a una piedra litográfica. En este sentido, son muy característicos los carteles de Bernhard entre otros para las bujías Bosch [CAT. B26] y los de Hans Rudi Erdt para Opel [CAT. B21]. El diseño de Erdt muestra la original ocurrencia de hacer la “O” mayúscula, a modo de neumático de automóvil.

Los carteles franceses tenían los mismos objetivos que los *Sachplakat*. Según Jean Carlu, el cartel “pretende asociar en la mente del espectador un nombre y una imagen con fines propagandísticos [...] debe hacer algo más que llamar su atención, debe grabarse en su memoria”¹⁸. Carlu hablaba de diseño: “Para que quede grabado en la mente, el cartel debería ser primero una composición cerrada, basada en un sencillo plano geométrico, que inevitablemente mantiene la mirada más fácilmente que una composición amorfa, sin

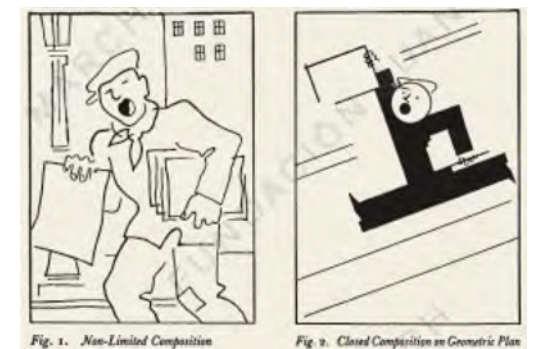


Fig. 21. Demostración de Jean Carlu del modo de diseñar un cartel para un periódico, contrastando las versiones “pictóricas y artísticas” de la imagen gráfica



Fig. 22. Páginas de *Mise en Page. The Theory and Practice of Layout*, de Albert Tolmer. Londres: The Studio, 1931 [CAT. L21]

Fig. 23. El aerógrafo, una herramienta común del siglo XX, esparce un fino velo de color, la mayoría de las veces blanco. Se empleaba para retocar fotografías, así como para añadir nubes, fondos y sombreados. Era la técnica preferida para lograr los efectos cubistas propios del art déco, y resultaba más refinado que el método alternativo de salpicar diminutas manchas de tinta con un pincel de cerdas duras

restricciones". Lo demostró mediante diagramas [Fig. 21]¹⁹. Además, insistía en que el cartel debía ignorar los métodos de composición pictóricos "sin restricciones", pero aún así afirmaba que los carteles eran obras de arte.

Efectivamente, los carteles publicitarios franceses eran diferentes de los alemanes debido a que gran parte de su estilo derivaba de la pintura. El impresor Alfred Tolmer escribió en 1937 que "las fórmulas del diseño publicitario hoy siguen derivando del cubismo, aunque el propio cubismo esté muerto"²⁰. Las técnicas cubistas —la superposición de zonas de tonos graduales sobre un fondo contrastado, las formas elípticas, las aristas y las diagonales— fueron la base del art déco, un estilo que Tolmer presenta de modo extravagante en su libro *Mise en page: The Theory and Practice of Lay-out* [Maquetación. Teoría y práctica del diseño] [Fig. 22]²¹. "El arte de la composición en la actualidad —escribía— debe su fortaleza a su libertad en el empleo de los procesos. Con un aparato fotográfico, unas tijeras, un bote de tinta china y un bote de pegamento, combinados con la mano del diseñador y una mirada carente de prejuicios, se puede concebir una composición y se puede expresar una idea original con medios sencillos"²². Omite el aerógrafo, una nueva herramienta esencial para generar los tonos graduales del art déco [Fig. 23]. Tolmer se refiere con condescendencia al surrealismo al escribir que "debemos admitir el efecto beneficioso de dichos movimientos, que, aunque discutibles en sí mismos, tienen el mérito de estimular e inspirar a las artes menores, de las que formamos parte". Su burdo estilo de la era del jazz está alejado de la obra de los sofisticados cartelistas parisinos



Carlu, Paul Colin, Charles Loupot y A. M. Cassandre.

La construcción geométrica fue una herramienta importante de los cartelistas franceses más cultivados. Cassandre apuntaba: "Ciñéndome a mi método, o más concretamente, al método arquitectónico, por lo menos trato de conferir a mis carteles unos fundamentos inalterables" [Fig. 24, 25; CAT. B80, B148]. Y añadía: "Es vital que el cartelista empiece siempre con el texto y que lo coloque, en la medida de lo posible, en el centro de su composición. El diseño debe girar en torno al texto y no al contrario". En la misma entrevista Cassandre admitía que, aunque las letras minúsculas habían demostrado ser más legibles, él permanecía indefectiblemente leal a las ma-

yúsculas²³. Cassandre trató de arriesgarse, mezclando mayúsculas y minúsculas con un único tipo de letra, Peignot (que apenas se emplea). Pero su decorativo tipo de letra Bifur, sólo en mayúsculas, a menudo se recupera para conferir a los diseños gráficos un aspecto de la década de 1930 [Fig. 26]. Al igual que los modistos de alta costura de París, los fundidores de tipos Deberny & Peignot creaban nuevos tipos de letra cada temporada. Para promocionar la gama de fuentes, Maximilien Vox componía para la empresa llamativos folletos de *Divertissements typographiques* [CAT. L9].

Independientemente de lo que Cassandre y Carlu dijeran sobre la diferencia entre el arte y el arte publicitario, los *affichistes* aspiraban a ser artistas. Pero Cassandre advertía a los diseñadores que la pintura "es un fin en sí misma, el cartel es sólo un medio de comunicación entre el fabricante y el público, de forma bastante similar a un operador de telégrafos, que no genera los mensajes sino que los transmite; no le preguntan su opinión, sólo le piden que la comunicación sea clara, impactante, precisa"²⁴.

El pictorialismo naturalista, que Cassandre parece rechazar y que derivó de ideas del "arte moderno", era común en la mayoría de los países europeos. En Inglaterra, el diseñador de carteles más prolífico y célebre fue un estadounidense, Edward McKnight Kauffer [CAT. B32, B136, B137, B157]. A diferencia de sus homólogos extranjeros, Kauffer (como la mayoría de los cartelistas ingleses) no logró combinar palabras e imágenes para expresar una idea. Aunque su *Power: The Nerve Centre of London's Underground* [Fuerza: el centro neurálgico del metro de Londres] tiene algo de la geometría de un cartel de Cassandre, su dependencia de las palabras "fuerza", "centro neurálgico" y "metro" sólo provoca confusión gráfica [CAT. B137]. La utilización de una amplia gama de convencionalismos gráficos habituales en el cartel —las metáforas de poder como la estación y el brazo musculoso, los rayos estilizados y los símbolos del metro, los tipos y las líneas— no logra cumplir con los criterios de Cassandre y comunicar un mensaje claro. Kauffer ha ilustrado las palabras. Al hacerlo elimina cualquier tensión entre texto e imagen, desafiando inevitablemente la clásica máxima publicitaria de que el peor error es mostrar la imagen de un mono y a continuación añadir la palabra "mono".

Bélgica contaba con célebres representantes del Art nouveau y de Arts & Crafts entre sus arquitectos y diseñadores, como Victor Horta y Henry van de Velde. En 1927 Van de

Velde fue uno de los primeros que empleó el nuevo tipo de letra geométrica Futura (Paul Renner, unos de los teóricos tipográficos más antiguos y experimentados, había diseñado Futura sobre una base geométrica, con regla y compás. Volveré enseguida sobre ello). Tras la Primera Guerra Mundial el ámbito del diseño de carteles en Bélgica era equiparable al mejor de los trabajos publicitarios de otros países. El diseñador modernista más destacado fue el pintor Josef Peeters. Influido primero por Marinetti, posteriormente adoptó un estilo geométrico de letras similar al de Theo van Doesburg [CAT. B42, B43].

CULTURA, POLÍTICA, NEGOCIOS: LOS PAÍSES BAJOS

Los Países Bajos contaban con la misma variedad de carteles que otros países europeos. La vanguardia estuvo influida primero por el movimiento Arts & Crafts y los Wiener Werkstätte y por tendencias del arte contemporáneo. El arte gráfico holandés tendía principalmente hacia la geometría rectangular, que unía el lenguaje del movimiento artístico De Stijl con la tecnología inevitablemente ortogonal de la impresión tipográfica. De Stijl se identifica de un modo más evidente con las pinturas abstractas de Piet Mondrian: una composición de líneas negras horizontales y verticales sobre un lienzo blanco, en la que algunos rectángulos aparecen rellenos de colores primarios o gris. Sin embargo, el enérgico portavoz y teórico de De Stijl era Theo van Doesburg, pintor,

arquitecto y poeta que también se entregó a la impresión tipográfica publicitaria. Aunque en un principio publicitaba y participaba en actos dadaístas, en su estilo estrictamente geométrico se asienta gran parte del trabajo pionero de la Bauhaus.

Los carteles holandeses que mejor muestran una geometría simple son los de Bart van der Leek, miembro de De Stijl y, de un modo más evidente, los del arquitecto Hendrik Wijdeveld. Ya antes de la Primera Guerra Mundial Van der Leek diseñaba carteles con letras rectangulares dentro de cuadrículas al estilo de Mondrian pero simétricas [CAT. B33, B34]. Sus carteles geométricos, impresos empleando la litografía, no están determinados por el medio de producción, como es el caso de los ejemplos tipográficos de Wijdeveld [CAT. B34]. Dos de los carteles para exposiciones que realizó Wijdeveld para el Stedelijk Museum de Ámsterdam en 1929 y 1931, muestran claramente el uso que hacía de los materiales de

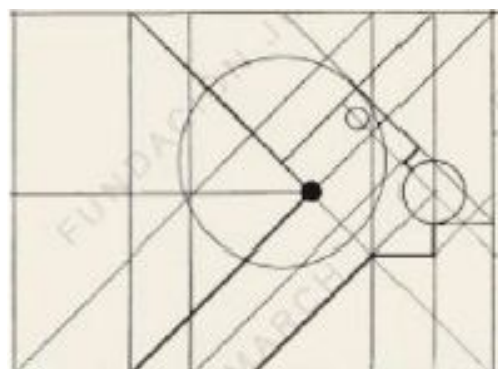


Fig. 26. Página de *Words*, folleto promocional de Cassandre del tipo Bifur, publicado en París por Deberty & Peignot en 1929 [CAT. L15]

impresión —a modo de ladrillos— para construir grandes zonas de color que adornaba con cuadrados o reglas tipográficas [CAT. B135, B149]. Esta técnica es característica de la revista de formato cuadrado de Wijdeveld, dedicada principalmente a la arquitectura, *Wendingen* [Giros], que empezó a diseñar en 1918 (no se sabe hasta cuándo). Las portadas de *Wendingen* muestran todas las tendencias del arte de la época, siendo la más conocida y menos típica la portada del primero de siete números dedicados a Frank Lloyd Wright, diseñada por El Lissitzky en 1921 [CAT. L407:19]. Antes de que se publicara el primer número en 1919, Wijdeveld escribió: “Sentí que la destrucción que causa la GUERRA se transformaría ahora en el progreso que causa la PAZ y el discurso de unidad... ¡En todo momento oía una llamada en mi interior, Europa!”²⁵. Que este optimismo era infundado lo muestra la carrera profesional del impresor y artista Hendrik Nicolaas Werkman.



Fig. 24. La estructura geométrica de Cassandre para el cartel del periódico *L'Intransigeant* [CAT. B80]

Fig. 25. Cartel de Cassandre para *L'Intransigéant. Le plus fort*, 1925 [CAT. B80]

Además de trabajar a destajo a diario, Werkman elaboró la revista *The Next Call*. Impresa manualmente con tipos metálicos y de madera sobre una prensa sencilla, con tan sólo cuarenta copias se trataba más de una producción artesanal que industrial [CAT. B94]. El proceso de impresión era primitivo: a menudo los tipos no se tintaban de modo uniforme y la impresión se emborronaba. En ocasiones, Werkman no empleaba la prensa para imprimir y presionaba las letras tintadas sobre el papel manualmente, un método que denominó “impresión en caliente”. Al igual que otros impresores holandeses durante la Segunda Guerra Mundial, tuvo que donar una quinta parte de sus tipos metálicos para hacer balas. Debido a que sus trabajos de impresión



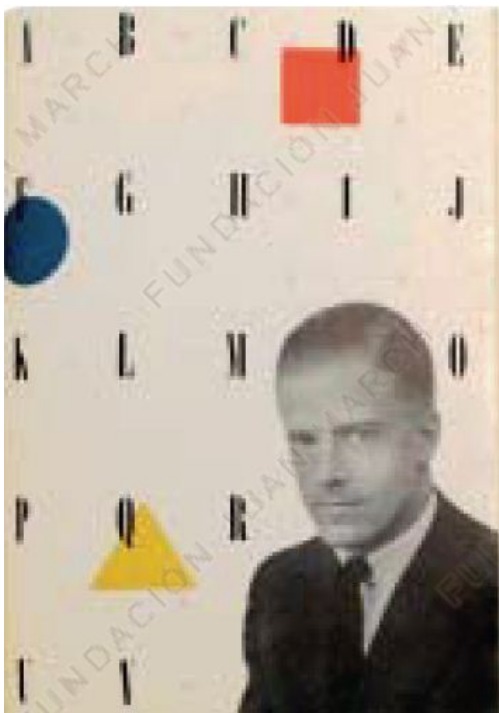
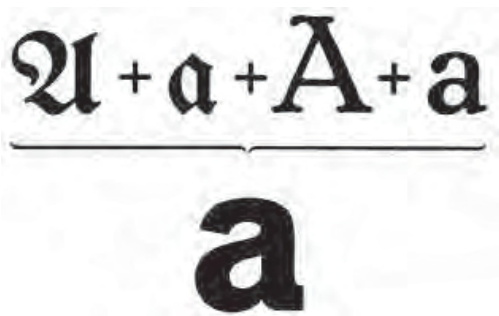


Fig. 27. Retrato de Duwaer en F. D. [Frans Duwaer], (Van Zijn Vrienden), de Friedrich Vordemberge-Gildewart. Amsterdam, c 1945 [CAT. L98]

Fig. 28. Ilustración de la hoja suelta que Franz Roh y Jan Tschichold encartaron en su libro *foto-auge*, 1928 [CAT. L321], rogando que toda la tipografía fuera en minúscula y con una fuente *sans-serif*. “¿Por qué cuatro alfabetos, si todos se pronuncian igual (mayúsculas y minúsculas latinas, mayúsculas y minúsculas alemanas [Fraktur])?” — preguntaban



mostraban sentimientos anti-nazis, recibió un disparo dos días antes de que liberaran su ciudad. Un destino similar conoció Frans Duwaer, arrestado por falsificar cientos de documentos de identidad. Su vida fue conmemorada en uno de los libros modernistas más famosos, *F[rans] D[uwaer] (van zijn vrienden)* [Frans Duwaer (de sus amigos)]²⁶, diseñado por el pintor y diseñador Friedrich Vordemberge-Gildewart [Fig. 27].

Un grupo de diseñadores holandeses fue el responsable de algunos de los primeros ejemplos, todavía influyentes, del diseño gráfico moderno. Gerard Kiljan, Paul Schuitema y Piet Zwart formaban parte del movimiento modernizador holandés, en el que también estaban incluidos los artistas de De Stijl, dirigido por Van Doesburg. Van Doesburg, un propagandista viajero, había conocido en Berlín a los artistas dadaístas y vanguardistas de Europa del Este y Rusia. Eran pocos los miembros de la vanguardia que no tuvieron algún vínculo personal con él. En 1922 asistió a la Conferencia Internacional de Artistas Progresistas en Weimar, acontecimiento que reunió

a dadaístas y constructivistas; Van Doesburg pertenecía a ambas tendencias. También estuvo presente El Lissitzky, que ese mismo año publicaba *Pro dva kvadrata* [Historia de dos cuadrados] [CAT. L358]²⁷. Su empleo de la diagonal coincidió con el distanciamiento por parte de Van Doesburg de una pintura y una tipografía rigurosamente ortogonales —un cambio que había dado paso a composiciones menos estáticas, influidas por el suprematismo ruso—, para involucrarse con De Stijl.

Kiljan, Schuitema y Zwart destacaban entre los diseñadores radicales que estaban creando nuevas tipografías. Sus ideas resultaban tan escandalosas y dogmáticas que los llamaban “Los maníacos”. Schuitema resumió su ideario elaborando dos listas opuestas de doce palabras cada una. La primera, titulada “Ayer”, contenía: “artístico, decorativo, simbólico, fantástico, no social, lírico, pasivo, romántico, estético, teórico, artesanal; en otras palabras: «arte»”. La segunda lista, titulada “Hoy”, incluía: “real, directo, fotográfico, formal, competitivo, razonable, activo, actual, determinado, práctico, técnico; en otras palabras: «realidad»”²⁸. Kiljan y Schuitema impartieron clases en la Academia de Róterdam. Un alumno recordaría posteriormente que le dijeron que “un dibujo, e incluso el diseño de una letra perfectamente normal derivaba en individualismo emocional, [uno y otro] rechazables como contrarrevolucionarios”²⁹. Es más, “el empleo de minúsculas y mayúsculas no sólo se regía por unos principios formales, sino que también simbolizaba una ideología en particular. Había tipografía «de izquierdas» y «de derechas». El empleo de minúsculas y mayúsculas en el mismo texto no sólo era desordenado y sucio, sino que evidenciaba diferencias jerárquicas. Y las diferencias jerárquicas se consideraban antisociales”³⁰.

Kiljan se preparó para ser artista litográfico, Schuitema para ser pintor. Zwart estudió arquitectura trabajando durante varios años como ayudante del célebre arquitecto Hendrik Berlage, que le presentó a su yerno, gerente en la NKF, la Fábrica Holandesa de Cable. Desde 1923 y durante diez años, Zwart, que se autodenominaba “tipotect”, trabajó para la NKF, para la que elaboró casi trescientos anuncios [CAT. L36, L282]. Empezó a trabajar sin experiencia alguna en tipografía, incluso desconocía los términos “caja alta”, “caja baja” o “mayúsculas”. “Aprendí los principios de la tipografía gracias a un aprendiz de dieciocho años de una pequeña imprenta; durante la hora de la comida le enseñaba mis bocetos y entre los dos tratábamos de adaptarlos a los tipos metálicos”³¹.

El mismo año que empezó a trabajar con la NKF, Zwart conoció a Schwitters, que estaba en Holanda en un viaje dadaísta, y a El Lissitzky, cuya “Topographie der Typographie” acababa de aparecer en el número 4 de la revista de Schwitters, *Merz*. En esta visita, El Lissitzky enseñó a Zwart a hacer fotogramas. Con frecuencia se cita *Dliá gólota* [Para la voz] [CAT. L359], de El Lissitzky, como influencia determinante de uno de los ejemplos más famosos de la nueva tipografía, el catálogo de ochenta páginas que Zwart realizó para la NKF, con fotografías de primeros planos de la composición de los cables eléctricos [CAT. L94]. Ahí también demostraba un gran dominio de la “tipofoto”, término acuñado por Moholy-Nagy en la primera publicación teórica y promocional de Jan Tschichold, *elementare typographie* [Tipografía elemental], de 1925, para designar la integración gráfica del tipo y la fotografía.

Kiljan, Schuitema y Zwart dominaban la cámara, y la fotografía se convirtió en parte esencial de su trabajo. Por ejemplo, cada uno de ellos diseñó una colección de sellos empleando imágenes fotográficas. En diversos folletos y anuncios —entre otros para la Berkel, una empresa de máquinas de cortar carne—, Schuitema puso en práctica las “tipofotos”, integrando texto e imagen mediante la superposición de negro sobre rojo y rojo sobre negro [CAT. L319, L327, L328, L331]. La impresión a dos colores en blanco y rojo no sólo era económica sino también impresionante: impactaba de forma inmediata, evitando la distracción ornamental (el rojo era el color que, después del negro, se usaba tradicionalmente para imprimir). Tanto Schuitema como Zwart eran miembros del grupo Opbouw [Construcción] de arquitectos avanzados. Schuitema diseñó portadas para el periódico del grupo y para la revista de la Filmliga, distribuidores de películas vanguardistas extranjeras. El método de superimprimir dos colores era compartido por Zwart, que empleó el azul y el rojo para conferir profundidad y movimiento a una serie de portadas para libros sobre cine [CAT. L312].

En 1928, después de que Gropius abandonara la Bauhaus, el nuevo director Hannes Meyer invitó a Zwart a hacerse cargo del curso sobre tipografía y publicidad. El resultado se resumió en una semana intensiva de inmersión. Zwart aprendió de la experiencia de Walter Peterhans, experto en fotografía de la Bauhaus, y reafirmó su compromiso de emplear tipos en minúsculas con objeto de reducir la cantidad de tipos necesarios y simplificar la composición de textos e incluso el teclado de la máquina de escribir [CAT. L282].

El objetivo era reducir también el número de tipos de letra. Para subrayar la innecesaria variedad existente, Franz Roh y Jan Tschichold insertaron un marcapáginas de papel en *fotografie*, que era su estudio sobre la fotografía vanguardista [Fig. 28]. Su doctrina restrictiva tuvo pocos seguidores, y no era habitual que se respetaran estrictamente los dogmas de la nueva tipografía de Tschichold; sin embargo, se puede apreciar en la revista *Gaceta de Arte*, publicada en las islas Canarias, lejos del centro de la actividad vanguardista [CAT. L119].

LA BAUHAUS Y LA VANGUARDIA

A menudo se atribuye a la Bauhaus el mérito de la configuración del estilo y la filosofía de la tipografía Modernista. Esto se debe a la presencia de destacados diseñadores gráficos, en concreto Herbert Bayer y László Moholy-Nagy. Pero no existía ningún “estilo Bauhaus”, excepto —es el caso de Moholy-Nagy— un empleo exagerado de determinadas normas estrictas: rayas y franjas negras horizontales y verticales [Fig. 29].

La breve vida de la Bauhaus, 1919-1933, avanzó en paralelo a la amplia transformación de actitudes respecto al diseño de impresión. Johannes Itten, pintor y profesor en la escuela, experimentaba con la dinamización del texto a través de la caligrafía y del empleo de tipos de diferentes tamaños y estilos. Sus opciones se hacían eco del ruidoso e inquieto expresionismo de la época en pintura y cine. Esta tendencia perduró en la portada de Lyonel Feininger para una serie de láminas de artistas publicadas por la escuela en 1925 [CAT. L356]. Pero en 1922, con la llegada de Van Doesburg a Weimar —el lugar de nacimiento de la escuela—, se inició la transformación de la Bauhaus hacia una estética más industrial. Max Burchartz, seguidor de Van Doesburg, estaba en Weimar al mismo tiempo. Ambos tenían experiencia publicitaria como tipógrafos, y Burchartz practicaba un estilo de diseño gráfico igualmente geométrico [CAT. L265]. Un año más tarde, en 1923, se incorporó como profesor de la escuela László Moholy-Nagy, recién llegado de Berlín, donde entre sus colegas pintores estaban los constructivistas rusos. De este modo, una combinación de características de De Stijl y del constructivismo ruso influyó en Herbert Bayer, antiguo alumno de la Bauhaus y responsable del nuevo departamento de impresión y publicidad de la escuela a partir de 1925, fecha en que esta se trasladó a Dessau [CAT. B53, B54, B72, B97, B116].

Bayer tenía antecedentes en la corriente dominante vanguardista: había sido ayudante

del arquitecto y diseñador Emanuel Josef Margold —miembro de los Wiener Werkstätte— en la colonia de artistas de Darmstadt, donde, ya en 1910, los catálogos para las exposiciones se imprimían con el tipo Grotesk [cf. Fig. 3]. Bajo el liderazgo de Bayer se abrió un departamento de publicidad en los nuevos edificios de la Bauhaus en Dessau, con sala de composición propia —limitada a un tipo de letra, la Akzidenz Grotesk, en varios tamaños— y dos prensas para imprimir, lo que permitía aceptar trabajo publicitario.

En 1923, en el momento de la exposición de la Bauhaus, la diversidad de puntos de vista estéticos era patente en la variedad de estilos de sus carteles, pero cabe destacar el uso repetitivo del cuadrado, que tanto gustaba a El Lissitzky [CAT. B53]. Aparece también en el folleto de la exposición de Oskar Schlemmer, diseñado con algo del nuevo espíritu constructivista [CAT. B64]. E incluso el ojo de la cabeza geometrizada del cartel de Fritz Schleifer es un cuadrado [CAT. B63]. Numerosas obras

Fig. 29. El folleto de László Moholy-Nagy para publicitar los Libros de la Bauhaus (1925) muestra el estereotipo de la tipografía “Bauhaus”. Posteriormente se consideró formalista el justificar una sola palabra para que el ancho de la columna encajara (*Bauhausbücher*) y excesivo el empleo de normas estrictas para imponer una estructura. Cf. en Fig. 50 el uso de las reglas en la sofisticada nueva tipografía

IM VERLAG
ALBERT LANGEN MÜNCHEN
erscheinen die
BAUHAUSBÜCHER
SCHRIFTLEITUNG:
WALTER GROPIUS und L. MOHOLY-NAGY

Die Herausgabe der Bauhausbücher geschieht von der Erkenntnis aus, daß alle Gestaltungsgebiete des Lebens miteinander eng verknüpft sind. Die Bücher behandeln künstlerische, wissenschaftliche und technische Fragen und versuchen, den in ihrer Spezialarbeit gebundenen heutigen Menschen über die Problematik, die Arbeitsführung und die Arbeitsergebnisse verschiedener Gestaltungsgebiete Aufschluß zu geben und dadurch einen Vergleichsmaßstab für ihre eigenen Kenntnisse und den Fortschritt in anderen Arbeitszweigen zu schaffen. Um eine Aufgabe von diesem Ausmaß bewältigen zu können, haben die Herausgeber bestrenommierte Fachleute verschiedener Länder, die ihre Spezialarbeit in die Gesamtheit heutiger Lebenserscheinungen einzugliedern bestritten sind, für die Mitarbeit gewonnen.

SOEBEN IST DIE ERSTE SERIE ERSCHEINEN !

8 BAUHAUSBÜCHER

		Abbildungen	PREIS
			1. Leinwand 2. Leinwand 3. Leinwand
1	Walter Gropius, INTERNATIONALE ARCHITEKTUR. Auswahl der besten neuzeitlichen Architekturwerke.	101	Mk. 5 Mk. 7
2	Paul Klee, PÄDAGOGISCHES SKIZZENBUCH. Aus seinem Unterricht am Bauhaus mit von ihm selbst geschriebenen Textillustrationen.	87	Mk. 6 Mk. 8
3	Ein Versuchshaus des Bauhauses. Neue Wohnkultur; neue Techniken des Hausbaus.	81	Mk. 5 Mk. 7
4	Die Bühne im Bauhaus. Theoretisches und Praktisches aus einer modernen Theaterarbeit.	42	Mk. 5 Mk. 7
5	Piet Mondrian, NEUE GESTALTUNG. Forderungen der neuen Gestaltung für alle Gebiete künstlerischen Schaffens.	32	Mk. 3 Mk. 5
6	Theo van Doesburg, GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST. Versuch einer neuen Ethik.	107	Mk. 5 Mk. 7
7	Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Prädicate Beispiele neuzeitlicher Wohnungsanrichtung.	102	Mk. 6 Mk. 8
8	L. Moholy-Nagy, MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM. Apologie der Photographie, zugleich grundlegende Erkenntnisse abstrakter und gegenständlicher Malerei.		Mk. 7 Mk. 9

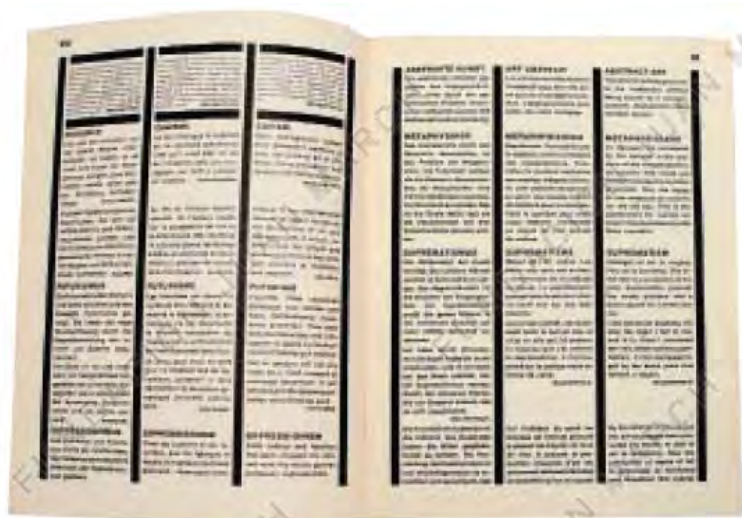
de la exposición incluyen un cuadrado rojo, a menudo colocado en posición oblicua. El catálogo principal de la exposición, con portada diseñada por Bayer e interior a cargo de Moholy-Nagy, es de formato cuadrado [CAT. L134]. En aquel momento, la visión de la tipografía que Moholy-Nagy transmitía en el catálogo —reflejo del dadaísmo: “empleamos todos los tipos de letra, tamaños, formas geométricas, colores, etc.”— se consideró anticuada.

La importancia de la exposición de 1923 no radicaba en el diseño de ciertos objetos, sino más bien en el espíritu modernizador de la Bauhaus, que expresaba bien el eslogan de su fundador, el arquitecto Walter Gropius: “Arte y tecnología, una nueva unidad”. A la muestra acudió el calígrafo erudito Jan Tschichold. Había oído las palabras “suprematismo” y “constructivismo” cuando trabajaba como diseñador para un impresor de Leipzig. Para descubrir lo que significaban, y siguiendo el consejo de un historiador del arte, viajó a Weimar para ver la exposición. Regresó a Leipzig en estado de shock. La visita y la experiencia de la nueva pintura abstracta le volvieron impaciente con las normas tradicionales del diseño. Pronto se puso en contacto con Moholy-Nagy, que hizo circular su interpretación de la obra rusa y le puso en contacto con El Lissitzky.

TSCHICHOLD Y “LA NUEVA TIPOGRAFÍA”

En 1925 Tschichold publicó su manifiesto sobre lo que él llamó “La nueva tipografía”. Apareció con el título *elementare typographie* como número especial de una revista especializada en impresión [CAT. L6]³². La introducción proponía considerar los movimientos artísticos modernos como la base de una nueva forma de mirar, y daba la bienvenida al espíritu industrial moderno, ejemplificado por los diversos modelos de ingeniería y maquinaria. Casi la mitad de las ilustraciones correspondían a obras de artistas de la Bauhaus. Tschichold reproducía también el membrete de El Lissitzky y sus diseños más famosos, para su *Historia de dos cuadrados* [CAT. L358] y para el libro de poemas de Mayakovski *Para la voz* [CAT. L359]. Se publicaron más de dos mil copias de la revista, de modo que el mensaje llegó a un amplio público de impresores, que, en 1925, tras la desilusión de la Primera Guerra Mundial, miraban hacia el futuro. Algunos recibieron estas propuestas revolucionarias con alegría y sintieron el impulso de emularlas; otros las acogieron con preocupación o confusión.

Tschichold formulaba diez principios de tipografía “elemental”, empezando con dos:



"1. La nueva tipografía está determinada por exigencias funcionales. 2. El fin de todo diseño tipográfico es la comunicación (uno de cuyos medios es la tipografía). La comunicación debe presentarse de la forma más breve, sencilla y penetrante [posible]"³³.

Tschichold proseguía exigiendo el uso de fotografías en vez de dibujos y el empleo de la palo seco (Grotesk) en todas sus formas — fina, normal, negrita, estrecha y ancha—, aunque—afirmaba— la serifa normal era mejor que la palo seco delgada. Y citaba las ventajas de abandonar las letras mayúsculas. Recomendaba formas, tamaños y pesos opuestos, dependiendo de la lógica del mensaje, y subrayaba la importancia del espacio en blanco de las zonas sin imprimir. Las líneas verticales y diagonales del tipo eran apropiadas para conferir apremio a la nueva tipografía, pero había que excluir todo adorno, así como cualquier elemento "decorativo-artístico-caprichoso". Acababa recomendando tamaños de papel estandarizados, pero esto "porque el concepto de diseño elemental necesariamente cambia de continuo, en consonancia con la transformación de los elementos"³⁴.

Las ideas de Tschichold estaban, por supuesto, sujetas a cambios, pero los cambios eran graduales. Sus libros, *Die Neue Typographie* [La nueva tipografía], 1928 [CAT. L13], y *Typographische Gestaltung* [Diseño tipográfico] [CAT. L23], publicado en Basilea en 1935, eran menos doctrinarios. En 1933 los nazis le acosaron hasta echarle de su puesto de profesor en Múnich y le obligaron a abandonar Alemania. Se instaló en Suiza; allí, la obra de los comprometidos seguidores de la tipografía modernista —por ejemplo, Max Bill— le pareció fundamentada en nociones totalitarias.

Un año después de la publicación de *elementare typographie*, la Bauhaus ganó más

Fig. 30. Páginas de *Die Kunstismen 1914-1924*, de Hans Arp y El Lissitzky. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch, 1925 [CAT. L91]

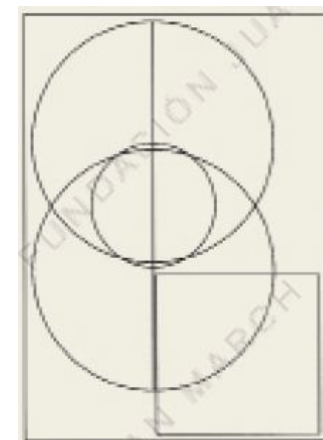
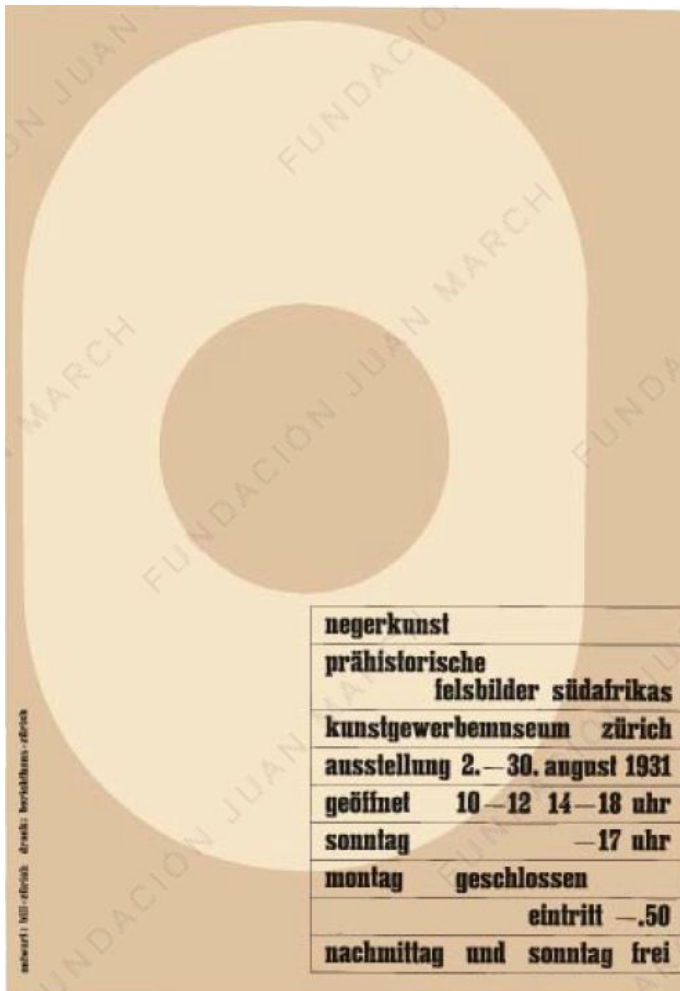
Fig. 31. Cartel de Max Bill para la exposición *Negerkunst, prähistorische Felsbilder Südafrikas*, 1931 [CAT. B146]

Fig. 32. La estructura geométrica del cartel de Max Bill para *Negerkunst* [CAT. B146]

notoriedad a través de un número especial de la revista *Offset- Buch- und Werbekunst* [Arte del Ófset, del Libro y de la Publicidad] [CAT. L225]. Herbert Bayer reseñaba su intento de crear un alfabeto universal; Josef Albers ilustraba un alfabeto hecho de plantillas de unidades geométricas simples: un cuadrado, un triángulo y un cuarto de círculo; y Moholy-Nagy, prolífico propagandista, escribía sobre el uso de fotocollages y fotogramas en la publicidad. Moholy y Tschichold no estaban solos en Alemania difundiendo el mensaje de la nueva tipografía. Entre los profesores de la escuela de artesanía había varios célebres pioneros de la reforma: en Múnich, Paul Renner y Georg Trumpp [CAT. B108, B119], ambos diseñadores de tipos y profesionales de la industria de las artes gráficas; los antiguos pintores expresionistas Max Burchartz, en Essen, y Johannes Molzahn, en Breslau [CAT. B87, B130]; el director de museo Walter Dexel, en Magdeburgo [CAT. B75, B76, B99, B126]; los artistas Willi Baumeister y Hans Leistikow [CAT. L273], en Fráncfort; y en el extranjero, Paul Schuitema en La Haya [CAT. B89] y Ladislav Sutnar en Praga [CAT. B158, B175, L178-L181, L261, L406]. Aparte de Molzahn, todo este grupo

expuso con el Ring neuer Werbegestalter [Círculo de nuevos diseñadores publicitarios]. Volveré sobre ello más adelante.

Tschichold había impartido clases en la Graphische Berufsschule [Escuela de Diseño Gráfico] de Múnich. El director de la escuela era el tipógrafo Paul Renner, uno de los más solventes expertos en este oficio desde antes de la Primera Guerra Mundial. Había trabajado en Fráncfort, por entonces centro del Modernismo por su planificación urbanística racional, y donde el jefe del departamento de urbanismo de la ciudad editaba la revista progresista *Das neue Frankfurt* [El nuevo Fráncfort]. El cartel de Hans Leistikow para la exposición *Die Wohnung für das Existenzminimum* [La vivienda para el mínimo existencial] [CAT. B128] tipifica el carácter funcional de la importante contribución de Renner al diseño de tipos, el tipo Futura, y eso convierte su libro *Mechanisierte Grafik. Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe* [Artes gráficas mecanizadas. Letra, tipo, foto, film, color] [CAT. L20] en una evaluación razonada de la nueva tecnología de impresión y de la práctica tipográfica (había muchas variedades de Futura [CAT. L8, L12]. En la portada de su panfleto *Kultur-bolschewismus?* [¿Bolche-



negerkunst
prähistorische
felsbilder südafrikas
kunstgewerbemuseum zürich
ausstellung 2. — 30. august 1931
geöffnet 10 — 12 14 — 18 uhr
sonntag — 17 uhr
montag geschlossen
eintritt — .50
nachmittag und sonntag frei

vismo cultural?] [CAT. L308], en el que formulaba su crítica del dogma nacionalsocialista y anti-Modernista, Renner empleó la versión Display de Futura).

En 1927 Tschichold, colega de Renner en la Escuela de Diseño Gráfico de Múnich, realizó una serie de carteles cinematográficos para el cine Phoebus-Palast, carteles que a menudo terminaba en unas horas [CAT. B110, B111]. Aunque dibujaba los rótulos a mano, la calidad del diseño de estos carteles puso en evidencia las imperfecciones de los realizados por el diseñador anterior, Carl Otto Müller [CAT. B106, B118]. La colección de carteles soviéticos de Tschichold, así como su contacto con diseñadores rusos, fueron algunas de las pruebas incriminatorias que llevaron a su arresto. A los diez días de la victoria electoral nazi en marzo de 1933 estaba en la cárcel. Liberado algunas semanas después, se trasladó a Suiza y se estableció como diseñador de libros en Basilea, donde también impartió clases de tipografía.

Fue en Suiza donde el Modernismo se consolidó con firmeza, sin verse afectado su desarrollo por la reacción nacionalista en Alemania³⁵. Durante el tiempo que pasó en Suiza, El Lissitzky experimentó con el fotomontaje y diseñó publicidad para los artículos de papelería de Pelikan. También colaboró con el artista Hans Arp en una guía de movimientos artísticos modernos, *Die Kunstismen* [Los ismos del arte] [Fig. 30], y con Mart Stam en la revista de arquitectura ABC [CAT. L97]. En Basilea, Theo Ballmer fue pionero en la creación de un estilo de cartel geométrico sin perspectiva [CAT. B114, B115]. También Max Bill volvió a Suiza tras abandonar la Bauhaus, y en Zúrich trabajó como artista, arquitecto y diseñador gráfico de estética funcionalista, lo que incluía el rechazo de las letras mayúsculas [CAT. B145-B147]. En su cartel para la exposición de arte africano [Fig. 31, 32] Bill empleaba un método de construcción tan riguroso como el de Cassandre.

SCHWITTERS, EL RING NEUER WERBEGESTALTER Y GEFESSELTER BLICK

Kurt Schwitters podría parecer uno de los artistas con menos probabilidades de convertirse en una influencia perdurable en la evolución del diseño gráfico. Pintor y creador de collages y esculturas a partir de materiales encontrados, inventó la palabra *Merz* para identificar su actividad vanguardista, que incluía su despacho de diseño publicitario, Merz-Werbe. Y *Merz* era el título de la revista que él mismo publicaba. Schwitters era un hombre de palabras, letras e imágenes [CAT. B67, B68, L102].



Fig. 33. Cartel y catálogo de Kurt Schwitters para la exposición Dammerstock, 1929 [CAT. B131, L375]

Schwitters se encargó de diseñar el trabajo gráfico [Fig. 33]. Esto incluía un símbolo basado en un plano del emplazamiento de Dammerstock, con un logotipo estándar formado por un membrete de tres líneas con letras dibujadas a mano, que aparecía en carteles, en el catálogo para la exposición, en artículos de papelería, en invitaciones y en anuncios publicitarios. Este trabajo le sirvió de preparación para llevar a cabo todo el diseño del material impreso para la ciudad de Hannover: carteles de teatro y más de cien artículos de papelería, desde sencillos membretes hasta formularios de la seguridad social y expedientes escolares. Todos estaban impresos en el tipo de letra



Fig. 34. La fuente Futura ilustrada en *Die neue Gestaltung in der Typographie*, de Kurt Schwitters, Hannover, c. 1930 [CAT. B143]

Futura, que Schwitters sustituyó por la Akzidenz Grotesk, más habitual en él.

Futura también fue la fuente que empleó Schwitters en el manual de dieciséis páginas *Die neue Gestaltung in der Typographie* [El nuevo diseño en la tipografía] [CAT. B143]. Tras enumerar todos los campos de la tipografía, empezando por los membretes y acabando por los carteles publicitarios luminosos, Schwitters dividió el tema en: diseño, relaciones en los textos y en las imágenes, reglas para los textos y para las imágenes, seguido de la recomendación del empleo de Futura en todas sus variantes [Fig. 34]. Acababa con algunos ejemplos de sus propios diseños y una reimpression de la declaración de Lissitzky de 1923, "Topografía de la tipografía", que comenzaba con un recordatorio, habitual en muchos pronunciamientos vanguardistas: "Las palabras de la página impresa deben mirarse, no escucharse"³⁷. En 1924 Schwitters había publicado un número de la revista *Merz* dedicado a la publicidad impresa [CAT. L379]. Además de un ensayo sobre tipografía, incluía algún

Fig. 35. Páginas de *Gefesselter Blick*, de Heinz y Bodo Rasch. Stuttgart, 1930 [CAT. L326]

Fig. 36. Últimas dos páginas de *Die Scheuche*: *Märchen*, de Kurt Schwitters, Käte Steinitz y Theo van Doesburg publicado en la revista *Merz*, nº 14-15, 1925 [CAT. L64]

Fig. 37. Ilustraciones de John Heartfield para *Deutschland, Deutschland über alles*, de Kurt Tucholsky, pp. 46, 47. Berlín, 1929 [CAT. L325]



cluían a invitados como Moholy-Nagy y Herbert Bayer, Karel Teige (de Checoslovaquia), Lajos Kassák y Ladislav Sutnar (de Hungría) y Max Bill (de Suiza). La propuesta de Schwitters de editar una publicación que difundiera la obra de todos los miembros del Ring se hizo realidad en 1930 con el libro *Gefesselter Blick* [Mirada atrapada] [Fig. 35]. Fue el inventario más completo de diseñadores vanguardistas y de sus ideas. Cada participante entregó una declaración y ejemplos de su obra. Salvo raras excepciones, sus diseños son asimétricos; el tipo de letra es palo seco; las ilustraciones son fotografías, no dibujos. Pocos son los que emplean las franjas, líneas y puntos típicos de los primeros diseños de la Bauhaus, y las reglas de los impresores se emplean con un objetivo práctico, especialmente en la alineación en columnas, para separar una categoría de otra. El rasgo estilístico más común es la diagonal, inspirada en Van Doesburg.

El resultado de la amistad de Schwitters con Van Doesburg fue el libro infantil, *Die Scheuche* [El espantapájaros] [CAT. L64]. La tercera coautora del libro, Käte Steinitz, escribió un extraño relato de la forma en que la vanguardia trabajaba con los impresores:

Theo y Nelly van Doesburg vinieron a visitarme. Se conversó sobre tipografía y arquitectura, sobre las revistas *De Stijl* y *Merz*, el jazz y otras cosas. Theo van Doesburg señaló las cajas tipográficas. “¿No podríamos hacer ahora mismo otro libro de imágenes tipográficas, pero más coherente, empleando únicamente material de impresión, al igual que hizo Lissitzky en su libro de poemas [se refería a *Para la voz*, de Mayakovski], pero también muy diferente?” Schwitters respondió de inmediato recitando su poema sobre un espantapájaros. Kurt conocía al cajista Paul Vogt que, en un pequeño taller, le gustaba jugar con ideas tipográficas nuevas. Le llevamos *Die Scheuche*. Nos dio carta blanca y estuvo encantado de recortarnos una “O” extra-grande que necesitábamos para *Monsieur le Coq*, el gallo; y no se negó, como habría hecho cualquier compositor normal, a colocar la “b” minúscula oblicuamente, como pie de una figura, y a colocar la “B” mayúscula oblicuamente, como pies de los granjeros enfadados. Recuerdo que después de un rato estábamos cansados y no nos poníamos de acuerdo. Por eso, para abreviar el proceso, sugerí que en la página de la noche oscura simplemente imprimiéramos una banda ancha de negro o azul oscuro, sin complicarnos más [Fig. 36]. Se aprobó esa idea; sólo quedaba una página para la escena final, realmente llena de figuras. Había una acumulación de elementos hacia la parte de-

comentario breve del artista y diseñador Max Burchartz, empezando con “La buena publicidad es barata. Una pequeña cantidad de publicidad de gran calidad, que muestra calidad en todos sus aspectos, es más efectiva que una cantidad mayor de publicidad inapropiada y torpemente estructurada”³⁸.

Burchartz fue miembro del ya mencionado Ring neuer Werbegestalter. Schwitters constituyó esta organización en 1927 para difundir la obra de sus miembros y para apoyarse mutuamente. En un principio el Ring sólo incluía a diseñadores que trabajaban en Alemania: Max Burchartz, Willi Baumeister, Walter Dexel, César Domela, Robert Michel, Georg Trupp [CAT. B108], Jan Tschichold y Friedrich Vordemberge-Gildewart [CAT. L98]. En 1928 se les unieron Hans Leistikow, Werner Gräff, Hans Richter y el primer miembro extranjero, Piet Zwart. Las exposiciones itinerantes in-

recha de la página, como si todos los actores estuvieran saliendo por el lado derecho del escenario. La última frase: “Und da wards hell” [Y entonces se hizo la luz], tuvo que imprimirse totalmente al margen, de arriba a abajo. No obstante, estos dos genios del diseño se las arreglaron para crear una composición rítmica empleando sólo mayúsculas en negrita³⁹.

De entre los diseñadores incluidos en *Gefesselter Blick*, Walter Dexel fue uno de los más notorios. En 1927 había publicado un artículo titulado “¿Qué es la nueva tipografía?” en la primera plana de un diario. Aunque se trataba de una explicación simple sobre las tesis de la Bauhaus defendidas por Moholy-Nagy, discrepaba sobre algunos remilgos de la Bauhaus, en particular sobre el uso de reglas y adornos geométricos, que a Dexel no le parecían mejores que las viñetas victorianas. También reprobaba las líneas de tipos colocadas oblicuamente de Moholy. Dexel, que era historiador del arte, era organizador y diseñador de exposiciones en la galería de arte municipal de Jena, para la que creaba invitaciones que a veces recortaba luego y pegaba, a modo de collage, para elaborar un cartel. A diferencia de sus contemporáneos, Dexel dio una respuesta a la cuestión del diseño con mayúsculas o minúsculas, empleando exclusivamente mayúsculas [CAT. B75]. La publicidad que realizó para una exposición de fotografía contemporánea, que tuvo lugar en Magdeburgo en 1929 [CAT. B126], fue una de las expresiones más puras de la nueva tipografía. Tampoco era habitual el empleo de letras dibujadas a mano para configurar una imagen, que se invertía de modo negativo-positivo, plasmando así el proceso fotográfico.

En las cuatro páginas de *Gefesselter Blick* que se entregaron al “photomonteur” (o artista fotomontador) John Heartfield, Schwitters escogió la cubierta para la publicación satírica *Deutschland, Deutschland über alles* [CAT. L325]. Heartfield recortó y recompuso fotografías con letra Gothic para mofarse del militarismo y las grandes empresas. Sus páginas de texto eran un raro ejemplo de “tipofoto”, interrumpiendo y reforzando el texto con imágenes documentales [Fig. 37]. Heartfield adaptó fotografías que tenía, pero también preparó y sacó otras. Por ejemplo, a sus amigos vestidos para la ocasión y escalando el andamio de un edificio, para poder transformarlos posteriormente en capitalistas escalando un símbolo del dólar, la “S” inicial del título del libro, *So Macht man Dollars* [Así se hacen dólares] [CAT. P344]⁴⁰. Heartfield se hizo célebre por sus cientos de portadas impresas en sepia para el semanario *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte*

Fig. 38. Juegos Olímpicos de Londres, doble página de la revista deportiva francesa *La vie au grand air*, 1908. El fotomontaje era habitual en la prensa popular mucho antes de que lo utilizara la vanguardia



Fig. 39. Anuncio americano, década de 1880

Zeitung) [Periódico ilustrado de los trabajadores] desde 1929. La exposición muestra dos trabajos realizados después de 1936, cuando, tras la toma del poder por Hitler, se continuó publicando en Praga bajo el nombre de *Die Volks Illustrierte* [El Ilustrado del Pueblo] [CAT. L340, L341]. Este tipo de fotomontajes, en los que, mezclando las palabras de los titulares con los pies de foto, establecía vínculos grotescos, creó un nuevo medio de persuasión política.

LA FOTOGRAFÍA Y EL FOTOMONTAJE: ALEMANIA Y LA RUSIA SOVIÉTICA

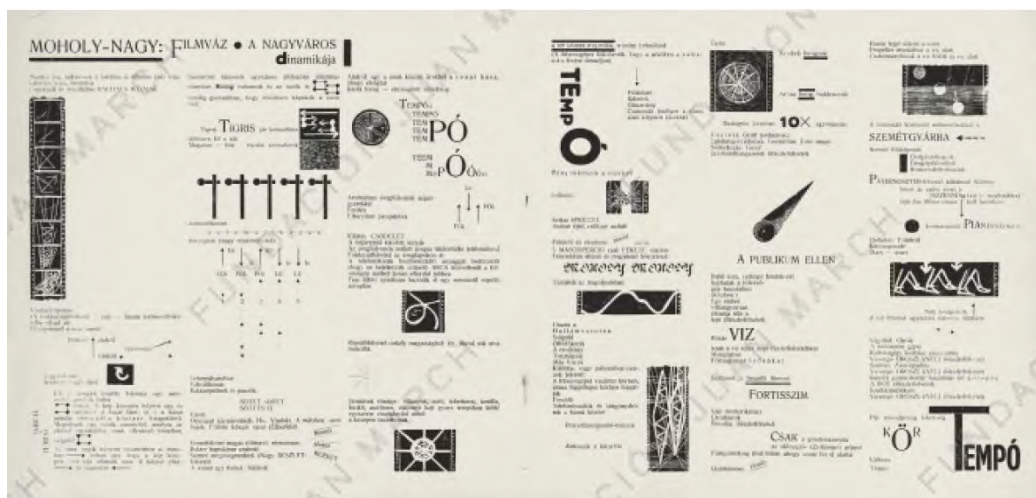
La fotografía no sólo había transformado la forma de captar la apariencia, sino también las formas de la expresión creativa. El fotógrafo tenía en sus manos el control de la imagen mediante diferentes cámaras, películas, velocidades del obturador, lentes y filtros. La imagen podía manipularse posteriormente en el cuarto oscuro al revelar la película y pasar el negativo a papel fotográfico.

Moholy-Nagy fue uno de los primeros en reconocer y promocionar el potencial de la fotografía, que describió como “diseño con luz”. En un ensayo traducido en *Transition*, manifestaba un entusiasmo lírico: “Se está desarrollando un nuevo sentimiento —escribía— hacia las transiciones de claro-oscuro, blanco luminoso, oscuro-gris, repletas de luz líquida, el atractivo exacto de las texturas más delicadas: en los nervios de una construcción de acero así como en la espuma del mar, y todo captado en una centésima o milésima parte de segundo”⁴¹. El ensayo de Moholy iba acom-

pañado de reproducciones de sus “estudios fotoplásticos —compuestos de varias fotografías— [que] son un método experimental de presentación simultánea; una interpenetración comprimida de la chanza visual y verbal: un extraño vínculo con el imaginario de las formas de imitación más reales [...] Este trabajo, que hoy se sigue haciendo a mano, pronto podremos realizarlo mecánicamente”⁴².

Las páginas de las revistas y periódicos ilustrados se habían hecho más entretenidas al recortarse y superponerse imágenes fotográficas [Fig. 38]. En muchos diseños las fotografías ocupaban más espacio que el texto, aunque Moholy-Nagy se quejara en *Transition* de que “¡Teniendo en cuenta sus inmensas posibilidades, los periódicos ilustrados modernos siguen siendo reaccionarios!”⁴³. De hecho, la vanguardia se apropió con toda libertad de las técnicas de anuncios publicitarios y prensa popular [Fig. 39]. Para sus periódicos de gran formato y publicaciones varias (que tenían una circulación limitada), los dadaístas adoptaban, y a menudo parodiaban, los convencionalismos periodísticos de titulares, columna de texto, ilustración y pie de foto.

El fotomontaje unía fragmentos del mundo real en collages, al igual que habían hecho los cubistas. Pero estos fragmentos no se pegaban en los fotomontajes por su color o textura, sino por sus imágenes: su significado y su simbolismo. El material disponible era de pequeño formato, recortes de libros y revistas, y se pegaba en las ilustraciones. El contexto original de estas imágenes se eliminaba, de forma que su relación con otras imágenes generaba significados nuevos e inesperados.



Al combinar el dibujo con fotografías Moholy-Nagy podía sugerir un espacio tridimensional. Además trató de introducir el concepto del tiempo en diseños gráficos de dos dimensiones. Al final de su libro *Malerei Photographie Film* [Pintura Fotografía Film] [CAT. L376] aparece la sección “Dinámica de la metrópolis”, catorce páginas de “tipofotos” a modo de guión de una película, que sería “visual, puramente visual”. El mismo guión cinematográfico se había publicado en el periódico húngaro *Ma. Aktivist Folyóirat* [Hoy, Periódico Activista]. Impreso tipográficamente con imágenes grabadas en madera, muestra el contraste entre los métodos de impresión anteriores y la “tipofoto”, que se hizo posible gracias al fotograbado [Fig. 40, 41]. *Malerei Photographie Film* se publicó un año después como el nº 8 de la serie *Bauhausbücher* [Libros de la Bauhaus] [CAT. L405: 8], editada por Moholy-Nagy y el director de la escuela, Walter Gropius. Entre los autores incluidos en esta colección, además de Moholy-Nagy y Gropius, se encontraban los pintores Paul Klee, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Vasili Kandinski y Kasimir Malévich⁴⁴.

Cuando Moholy-Nagy hablaba de hacer cosas manualmente, se refería a sus “fotoplásticas”; sus collages de fotografías con dibujos en tarjetas, una combinación que Herbert Bayer usó en su diseño para el montaje de una exposición [CAT. B72]. Moholy-Nagy también experimentó con los fotogramas: fotografías sin cámara hechas colocando objetos sobre el papel fotográfico, o por encima de este, y exponiéndolos a la luz en el cuarto oscuro. Describía este proceso en un artículo de bricolaje para la popular revista mensual *UHU* [Fig. 42]⁴⁵. Varios artistas crearon fotocollages al estilo de Moholy-Nagy. Pero el verdadero fotomontaje se hacía principalmente en el cuarto oscuro exponiendo varias veces

los negativos, negativos que a veces se creaban haciendo varias fotografías. El ejemplo más célebre es *Autorretrato: el constructor* de Lissitzky, reproducido en la portada de *fotografie*, una antología del nuevo panorama fotográfico editada por Tschichold y Franz Roh [CAT. L321]. Lissitzky usó lo que tenía a mano durante su estancia en Suiza: compases, papel gráfico, su propio membrete. Combinó todo esto en una sola imagen fotografiando varias veces los materiales y sometiéndola a múltiples exposiciones a la hora de pasarla a papel [Fig. 43-46]. Las imágenes se reutilizaron en la URSS en la portada de un folleto para el departamento de arquitectura de los Vjutesmas [Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica] [CAT. P296] y en un tarjetón litografiado para las tintas Pelican [CAT. B86]. El Lissitzky empleó una técnica similar, usando el aerógrafo, para elaborar las imágenes de su cartel para la *Russische Ausstellung* [Exposición Rusa] de Zúrich en 1929 [CAT. B129].

Fue en Rusia donde se originó el concepto de fotomontaje. En la Escuela Nacional de Cine de Moscú, Lev Kuleshov había intercalado el mismo fragmento de película en diferentes secuencias inconexas para provocar reacciones disímiles en el público con el que hizo la prueba. Se trataba, en efecto, del método que empleaba el fotomontaje gráfico: el diseñador yuxtaponía imágenes no sólo a texto sino a otras imágenes inverosímiles, para seducir al espectador y crear una nueva realidad.

La colaboración de los miembros de la vanguardia —escritores, artistas, diseñadores, arquitectos y cineastas— fue más estrecha en la Unión Soviética que en ningún otro lugar. Una serie de artistas, escritores y cineastas constructivistas se agruparon para formar el conocido Frente Artístico de Izquierdas. Las portadas de la revista de la organización, *LEF*, coeditada por Mayakovski, incluían fotomon-

tajes de Aleksandr Ródchenko [CAT. L295], que fue uno de los primeros en usar esta técnica. Al ilustrar el poema autobiográfico de Mayakovski *Pro eto* [Sobre esto] [CAT. L290], combinó, sobre un fondo blanco, imágenes de la vida de la clase media fusiladas de las revistas con sus propias fotografías de Mayakovski y su amante. Esta técnica la siguió Solomón Telingáter, el diseñador más versátil a la hora de emplear el montaje en el diseño de libros. Es conocido sobre todo por la portada que hizo para el libro de poemas de Semión Kirsánov, *Slovo predostavliáyetsa Kirsánovu* [La palabra la tiene Kirsánov] [CAT. L291].

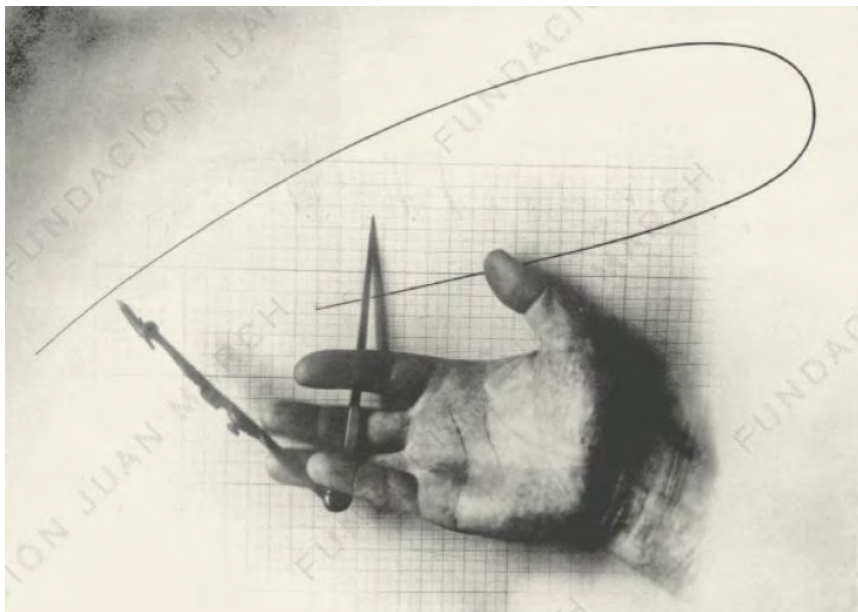
Al igual que los diseñadores holandeses, los rusos que hacían fotomontajes posteriormente se convirtieron en fotógrafos. Ródchenko, por ejemplo, llegó a ser un pionero de la fotografía documental. Gustavs Klucis se encontraba entre los diseñadores de talento cuyas imágenes para los carteles dependían de su propio dominio de la fotografía y de sus técnicas experimentales en el cuarto

Fig. 40. Primera edición del guión cinematográfico de Moholy-Nagy para *Dinámica de la metrópolis* en el periódico húngaro *MA*, 1924. Las ilustraciones se habían grabado en madera, sin medio tono

Fig. 41. El guión de *Dinámica de la metrópolis* de Moholy-Nagy aparece con imágenes de medio tono en la edición de *Malerei Fotografie Film* en la colección de Libros de la Bauhaus [CAT. L405:8]

Fig. 42. Doble página de “Fotogramas” de Moholy-Nagy, publicado en *UHU*, nº 5, febrero 1928. La imagen arriba a la izquierda es un autorretrato





método más reciente de las artes plásticas está estrechamente relacionado con el desarrollo de la cultura industrial y de las formas de arte de divulgación masiva". Pensaba en el fotomontaje como "un arte de agitación y propaganda", y por lo tanto lo consideraba el medio natural para la Unión Soviética. Desde su punto de vista, el tipo de fotomontaje de los dadaístas derivaba de la publicidad americana, y era distinto del método soviético, que él consideraba "un nuevo arte de las masas, pues se trata del arte de la construcción socialista"⁴⁶.

En la Europa occidental algunos ansiaban participar en la obra de la construcción socialista de la URSS, una nación donde las ideas vanguardistas se aceptaban de forma oficial. Schuitema fue uno de los muchos que la visitó; otros fueron allí a trabajar. Hans Leistikow, diseñador gráfico en la ciudad de Fráncfort, fue uno de ellos; y un grupo de alumnos de la Bauhaus partieron hacia Moscú con Hannes Meyer cuando la Bauhaus de Dessau cerró [Fig. 47]. John Heartfield no sólo fue para asistir a su exposición sino también para seguir trabajando. Al hablar de él, Klucis había escrito sobre los efectos del fotomontaje ruso en Alemania. Heartfield tenía experiencia por haber realizado fotomontajes de agitación y propaganda comunista, y ayudó a diseñar un número de la revista de propaganda SSSR *na stroike* [La URSS en construcción]. Pasó algún tiempo en Moscú, donde recopiló abundante material visitando lugares emblemáticos del triunfo soviético junto a un grupo de fotógrafos, o un vasto proyecto de construcción, esta vez acompañado por Klucis.

Algunos diseñadores de carteles de cine soviético empleaban un estilo de fotomontaje

bastante diferente. La técnica de los más célebres, los hermanos Stenberg, era proyectar una fotografía, normalmente una foto fija, y volver a dibujarla imitando los tonos con un sombreado de tiza, distorsionando la perspectiva o ampliando un detalle [CAT. B93, B133]. Montaban esas imágenes con títulos y nombres de actores a partir de pruebas tipográficas, y los títulos más grandes los recortaban letra a letra o los dibujaban a mano. Contrastes de tamaño y color, contraluces, diagonales y ángulos pronunciados, repetición y fractura de la misma imagen: ninguna de estas técnicas se había aplicado anteriormente de una manera tan rotunda.

EL DISEÑO GRÁFICO VANGUARDISTA EN LA EUROPA DEL ESTE

El entramado vanguardista se expandió por toda Europa. La ciudad medular del intercambio de ideas entre el Este y el Oeste era Berlín. Además de las reuniones privadas, las visitas a los estudios y las exposiciones, el principal medio de comunicación eran las revistas. La trilingüe *Vesch/Gegenstand/Objet* [Objeto] [CAT. P264] y *G* [CAT. L84], en las que participó El Lissitzky, se publicaron en Berlín.

Moholy-Nagy fue uno de los muchos vanguardistas húngaros que despuntaron en Alemania. Su compatriota Lajos Kassák situó su revista *Ma* en el centro de la actividad progresista. Kassák, destacada figura de la vanguardia, poeta, pintor y dadaísta que se volvió constructivista, tenía mucho en común con Moholy. Es de Kassák el lema "la publicidad es arte constructivo", y opinaba que "diseñar publicidad es ser un artista social"⁴⁷. También propuso el funcionalismo en el arte gráfico:



Fig. 43. El Lissitzky, *Mano con compás*, 1924

Fig. 44. El Lissitzky, *Autorretrato con mano y compás*, 1924

Fig. 45. El Lissitzky, *membrete*, 1924, con una carta escrita desde Suiza a Jan Tschichold, marzo 1925

Fig. 46. El Lissitzky, *Autorretrato*, 1924

un anuncio no se juzgaba por ser bonito o feo, sino por su efectividad.

Las revistas proliferaron en Europa central y del Este: *Zenit* en Yugoslavia, *Mecano* y *Blok* en Polonia, *Disk*, *Fronta*, *Pásmo*, *ReD* y *Zivót* en Checoslovaquia. Además de publicar sus propias colaboraciones, invitaban a colaboradores de Occidente. El grupo checo más potente era Devětsil, que tenía su propia revista. Karel Teige, figura principal de Devětsil, era un pintor convertido en fotomontador y tipógrafo [CAT. B134]. Fue un teórico importante y diseñó las revistas y almanaques del grupo, así como portadas de libros, empleando fotomontajes y los recursos de la caja de tipos de las imprentas.

Una figura más importante en Checoslovaquia por su influencia en el desarrollo posterior del diseño fue Ladislav Sutnar. Como propagandista para una organización que fomentaba una visión modernista, diseñó portadas de



Fig. 47. Portada de la revista de urbanismo *Das neue Frankfurt*, 1930, diseñada por Hans Leistikow. El número está dedicado al edificio alemán en la Unión Soviética, país que ese mismo año visitaron muchos miembros de la oficina de urbanismo. Cabe destacar la imagen del arquitecto, con un portafolio, orientado al Este

libros con fotografías, tipos y espacios en blanco con la intención de sugerir el paso del tiempo y las tres dimensiones. Sutnar fue director de la Státní grafická škola v Praze [Escuela Nacional de Artes Gráficas] de Praga de 1932 a 1939. En 1939, tras emigrar a los Estados Unidos, se hizo célebre por su trabajo en catálogos de piezas industriales y sus libros pioneros sobre el diseño de catálogos [Fig. 48].

Los grupos artísticos polacos eran tan amplios de miras como cualquier otra vanguardia nacional. *Blok* [Bloque] [CAT. L404], la revista del grupo constructivista del mismo nombre, diseñada por Wladyslaw Strzeminski y Henryk Stazewski, editó textos de Marinetti, Malévich, Van Doesburg y Schwitters. Strzeminski colaboró activamente con el grupo fundamentalmente arquitectónico Praesens y su revista epónima [CAT. L195]. Organizó una moderna escuela de impresión, y en su libro *Z Ponad* [Del más allá] [CAT. B140] intentó conseguir que los caracteres tipográficos “recitaran” poesía en la página. Henryk Berlewski, otro miembro del grupo Blok, pretendía relacionar el arte con la vida a través de la publicidad, empleando un estilo que llamó Mecano-Faktura, una versión del constructivismo.

LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

En España, Josep Renau fue una de las figuras más destacadas de la considerable vanguardia. Había muchos otros artistas, escritores y diseñadores. En 1916 y 1917 Picabia publicó los primeros cuatro números de 391 en Barcelona. A comienzos de la década de 1920,

Guillermo de Torre, admirador de Marinetti, era de los que hacían caligramas al estilo de Apollinaire [CAT. L79]. La editorial madrileña Cénit empleó a diseñadores modernistas para las portadas de sus libros. Entre ellos se encontraba el inmigrante polaco Mariano Rawicz, que unas veces empleaba caracteres dibujados y otras fotomontajes. Cénit también publicó libros con portadas de Heartfield y Moholy-Nagy.

La influencia más obvia de los diseñadores del norte de Europa se hacía evidente en las revistas de la época: la *Gaceta de Arte*, de aspecto alemán, llegó incluso a comparar los sellos de correos holandeses de Kiljan, Schuitema y Zwart con los diseños españoles. El editor Eduardo Westerdahl estaba en contacto con Tschichold y tenía esperanzas de publicar una traducción española de *Die neue Typographie*. La revista de arquitectura *AC* [Actividad contemporánea] se inspiró para su diseño en *Das neue Frankfurt*, mientras que, después de 1932, algunos números de la revista *D'ací i d'allà* [De aquí y de allá] [CAT. L332, L398, L399] seguían la tendencia de las revistas francesas en el generoso uso del espacio en blanco. Renau y Manuel Monléon trabajaron en varias revistas de izquierdas como *Orto* y *Nueva cultura*. Pero la revista más atrevida en su diseño fue *Catolicismo*, que incluía fotomontajes diseñados por otro inmigrante polaco, Mauricio Amster (que también diseñó el radical libro de texto antifascista de la colección Lafuente [cf. CAT. L342]).

A pesar del éxito del pabellón español para la exposición *Arts et métiers techniques* de Pa-

ris en 1937 —incluía un “fotomural” de Renau así como el *Guernica* de Picasso—, los diseñadores republicanos no tenían ideas Modernistas propias. Igualmente vanguardistas eran las publicaciones de derechas *Fotos* y *Vértice*, y los dos números encuadernados con espiral de *Homenaje de Cataluña liberada a su Caudillo Franco*. *Fotos* contenía experimentos tipográficos del poeta Carles Sandrieu, y el tipo de fotografía que ya habían empleado *AC* y *D'ací i d'allà*: es una de las colecciones más completas de las tendencias publicitarias y vanguardistas de finales de la década de 1930.

LAS REPERCUSIONES

La vanguardia empleaba los mismos materiales —palabras e imágenes— y los mismos medios impresos —folletos, tarjetones, cuadernillos y carteles— que sus colegas publicitarios. Pero la mayor parte de este material permaneció fuera de circulación, y sólo ha salido a la luz en los archivos a medida que los miembros de la vanguardia y sus seguidores iban desapareciendo. El público general no lo ha visto hasta hace poco. Por ejemplo, las obras originales que Tschichold reprodujo en *Die neue Typographie* llevaban intactas casi veinte años en una caja de la biblioteca del Victoria & Albert Museum, catalogada junto a diversos materiales como “Impresiones publicitarias”. A mediados de siglo los alumnos tenían dificultades para hacerse con una copia original de la obra de Tschichold o para localizar sus libros.

En Europa, el ascenso del totalitarismo en la década de 1930 casi destruye lo que los pioneros habían logrado. Algunos libros anteriores a esta época se interesan por el cartel. Entre ellos cabe destacar *The Art of the Poster* (1924) de Edward McKnight Kauffer; sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial, lo que puso en guardia a los alumnos sobre el pasado anterior a la guerra fue *Visión en movimiento* (1947) de Moholy-Nagy, y *La nueva visión* (1944) de su colega Gyorgy Kepes. Se hablaba poco de los Libros de la Bauhaus y de los escritos de Tschichold y era prácticamente imposible encontrarlos.

No obstante, es posible encontrar en revistas la obra pionera de los años de entreguerras. En las décadas de 1920 y 1930, las publicaciones que mantenían a los pioneros informados de las actividades de los demás fueron igualadas por las revistas más profesionales y regulares del arte publicitario: estas podían encontrarse en las bibliotecas de las escuelas de arte. Algunas obviaban la división entre el arte y el diseño progresista;



Fig. 48. Páginas de *Catalog design*, de Ladislav Sutnar y Knud Lönberg-Holm. Nueva York, 1944 [CAT. L25]



Fig. 49. Saul Bass, anuncio de la loción capilar de Tylon Cold Wave, 1946



Fig. 50. Johannes Canis, página de *Gefesselter Blick*, 1930, que muestra la compleja nueva tipografía, toda en minúsculas, que se estandarizó para el estilo "Swiss" a finales de la década de 1950

pocos, como *Campo grafico* en Italia, representaban el Modernismo. En Francia, la propaganda de Tschichold de la nueva tipografía apareció en *Arts et métiers graphiques*, y, de vez en cuando, la revista reproducía obras vanguardistas por ejemplo, de George Grosz en 1929 y de Herbert Matter en 1935 mezcladas con ilustraciones de libros y los últimos carteles. En Inglaterra, en una serie de artículos en *Commercial Art* [Arte publicitario], Tschichold dio a los lectores una idea de las técnicas modernistas, de fotomontaje y de la obra de Lissitzky. Tschichold también publicó en la alemana *Buchgewerbe und Drucktechnik* [El oficio del libro y técnicas de impresión]. La revista mensual y más comercial *Gebrauchsgraphik* [Grafismo publicitario] en Alemania comentaba los últimos diseños, pero los intentos de seguir a Tschichold demostraron lo poco que se habían entendido algunos de sus preceptos.

Con el tiempo la actividad del diseño vanguardista se integró en la historia cultural de la época. Se consideraba que las exposiciones del dadaísmo, surrealismo y constructivismo —en parte porque estos movimientos englobaban acciones e ideas literarias, sociales y políticas— discurrían en paralelo a significativas corrientes del pensamiento moderno: la aparición de la psicología freudiana, la teoría de la relatividad, la identificación de la mecánica cuántica, la escuela filosófica de Fráncfort, el teatro de Bertolt Brecht y V. E. Meyerhold, la música atonal, el cine sonoro, la radio, el cabaret político, el jazz.

Algunos miembros de la vanguardia exiliada, en particular en los Estados Unidos y Suiza, fueron muy influyentes y cosecharon gran éxito. En 1937 Moholy-Nagy abrió la Nueva Bauhaus en Chicago. Al año siguiente, Nueva York conmemoraba a la Bauhaus original en una exposición en el Museum of Modern Art. Josef Albers se unió al personal del Black Mountain College, donde se formaron varios miembros de la vanguardia de posguerra (Robert Rauschenberg y Cy Twombly entre ellos). Albers se trasladó al Departamento de Diseño Gráfico de la Universidad de Yale, de cuyo personal docente también formaba parte el fotógrafo suizo y experto en fotomontaje Herbert Matter. Ladislav Sutnar había llegado a Nueva York como diseñador de la representación checa en la Exposición Internacional de 1939, y se quedó como jefe de "arquitectura de la información", encarnando el funcionalismo Modernista [CAT. L25]. Herbert Bayer se convirtió en asesor de la Container Corporation of America [Corporación Americana de Envases], un nombramiento que originó el ar-

tefacto más significativo del funcionalismo de la última época de la Bauhaus: el vasto *Atlas Geográfico Mundial*, elaborado en 1953 bajo su dirección. Sigue sin tener rival en la historia del diseño informativo.

El diseño informativo y la tipografía actuales muestran claramente la influencia de las vanguardias de entreguerras. El fotomontaje se ha convertido en algo frecuente. El legado del surrealismo pervive en la publicidad. Mientras que el interés de los artistas publicitarios del periodo de entreguerras permanece en la historia del estilo, el legado de los diseñadores pioneros sigue vivo. Una prueba de su valor perdurable es el reflejo de su obra y de sus ideas en las sucesivas generaciones. El anuncio de Saul Bass en 1946 para publicitar la loción capilar de Tylon Cold Wave podría haberse diseñado perfectamente en una clase de Herbert Bayer en la Bauhaus [Fig. 49]. Y la página del catálogo diseñada por Johannes Canis, que apareció en *Gefesselter Blick* hace más de ochenta años, podría haberse realiza-

- 1 Walter Allner en conversación con Mel Calman. Nueva York, 1972; cinta magnetofónica en posesión del autor.
- 2 En este ensayo "Modernismo" y "Modernista" aparecen con mayúsculas cuando se refieren a los diseñadores vanguardistas vinculados a los objetivos sociales y estéticos representados por el Movimiento Moderno en arquitectura, para diferenciarlos del modernismo en general (en cambio, los *affichistes* franceses se pueden calificar de "moderne"—es decir, a la última: carecían de la ideología que sustentaba a los Modernistas).
- 3 Carta, *Manchester Examiner* (14 marzo), 1883, cf. 'Art and Society', en Asa Briggs (ed.), *William Morris: Selected Writings and Designs*. Harmondsworth: Penguin, 1962, p. 139.
- 4 William Morris y Emery Walker, "Printing", William Morris (ed.), *Arts & Crafts Essays*. Londres: Longmans Green, 1899, p. 133.
- 5 Eric Gill, *Typography*. Londres: Dent, 1954 (reimpr. 2ª ed., 1935), p. 71.
- 6 El empleo del sistema DIN alemán ganó aceptación gradualmente. Su proporción está basada en un rectángulo de una $\sqrt{2}$ (1:1.414 o 70:99), una proporción de ancho y alto que se mantiene cuando la hoja se corta o dobla por la mitad y a lo largo.
- 7 Milán: Direzione del Movimento Futurista, 11 mayo 1912.
- 8 "Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici [...]"; Prefacio a la edición de 1897, <http://www.psychanalyse-paris.com/Un-coup-de-des-jamais-n-abolira-le.html>, fecha de acceso: 15 enero 2012.
- 9 Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le Parole in Libertà. Manifesto futurista*. Milán: Direzione del Movimento Futurista, 1913.
- 10 Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. París: Mercure de France, 1918. Según el pintor Amédée Ozenfant, Apollinaire fue "ayudado por su amigo impresor ruso Dmitri Snegaroff" y "habían jugado con la paleta de tipos de letra, mezclando familias, para crear unos efectos divertidos o excéntricos —por entonces la excentricidad estaba de moda—. Lo dadaísta no estaba lejos". Amédée Oz-

- enfant, *Mémoires 1886-1962*. París: Seghers, 1968, p. 87.
- 11 *Blast*, nº 1 (Londres 1914), p. 41. [Edición semifacsimil y traducción, con anotaciones de Yolanda Morató, en publicación independiente, con motivo de la exposición *Wyndham Lewis (1882-1957)*. Madrid: Fundación Juan March, 2010, N. del Ed.].
- 12 *Transition*, nº 15 (febrero 1929), p. 289.
- 13 “Dante... Bruno. Vico... Joyce” [1929], en *Our Examination Round his Factification for Incantation of Work in Progress*. Londres: Faber, 1972, p. 14.
- 14 El alemán juega con el doble sentido de esta palabra, que es a la vez nombre propio (Ernesto) y adjetivo (serio), intraducible al español [N. del Ed.].
- 15 Según Werner Spies, se trata de una “melodía bucólica”, que pone en relación con la expresión “Schammade schlagen” (tocar el tambor/trompeta de retirada). W. Spies, *Max Ernst. Collages*, p. 79, cit. en Hal Foster, *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal, 2008, p. 211 [N. del Ed.].
- 16 Valencia: Tipografía Moderna, 1937.
- 17 *Ibid.* p. 19.
- 18 *Commercial Art* (Londres, marzo 1931), p. 10.
- 19 *Ibid.*, p. 90.
- 20 *Commercial Art and Industry* (Londres, marzo 1937), p. 85.
- 21 Alfred Tolmer, *Mise en page: The Theory and Practice of Lay-out*. Londres: The Studio, 1931.
- 22 *Ibid.*
- 23 *La revue de l'Union de l'Affiche Française*, 1926, cit. en trad. inglesa en Henri Mouron, *Cassandre*. Londres: Thames & Hudson, 1985, p. 18.
- 24 “La peinture est un but en soi, l’affiche n’est qu’un moyen de communication entre le commerçant et le public, quelque chose comme le télégraphiste: Il n’émet pas de messages, il les transmet: on ne lui demande pas son avis on lui demande seulement d’établir une communication claire, puissante, précise”; Alain Weill, *L’affiche française*. París: Presses Universitaires de France, 1982, p. 79.
- 25 “Ik datvernietiging door OORLOG, nu wel zou overgaan in groei door VREDE en sprak over eehheid onder de volken [...] Ondertussen zingt het in mij, Europa!” H. Th. Wijdeveld, cit. en Hans Oldewarris (ed.), *Art Deco-ontwerpen op papier*. Róterdam: 010, 2003, p. 26.
- 26 Ámsterdam: J. F. Duwaer und Zonen, s. f., probablemente 1945.
- 27 *Pro dva kvadrata. Suprematicheskaya skazka v 6-ti postróikaj* [Historia de dos cuadrados. Cuento suprematista en seis composiciones]. Berlín: Skify, 1922.
- 28 “Gisteren kunst, artistiek, decoratief, symbolisch, fantastisch, onmaatschappelijk, lyrisch, passief, romantisch, aesthetisch, theoretisch, ambachtelijk. Vaandag werkelijkheid, reëel, direct, photographisch, zakelijk, concureerend, argumenteerend, actief, actueel, doelmatig, praktisch, technisch”. Paul Schuitema, “reclame”, *i10*, nº 16 (1928), cit. en Dick Maan, *De Maniaaken*. Eindhoven: Lecturis, 1982, p. 18, y trad. en Dick Maan, *Paul Schuitema: Visual Organiser*. Róterdam: 010, 2006, p. 15.
- 29 “Gewoon tekenen en zelfs lettertekenen leidden tot gevoelsmatig individualisme en werden als contrarevolutionair afgewezen”; cit. en Leonie Ten Does y Anneliese Haase, *De Wereld moe(s)t anders. grafisch ontwerpen en idealisme = The world must change : graphic design and idealism* Ámsterdam: De Balie, 1999, p. 77.
- 30 “[...] het gebruik va onderkast en kapitalen niet alleen aan vormprincipes was verbonden, het stod ook voor een bepaalde ideologie. Je had ‘linkse’ und rechtse’ typografie”; *ibid.*, p. 78.
- 31 Kees Broos, *Piet Zwart 1885-1977*. Ámsterdam: Van Gennep, 1982; cit. en Bruno Monguzzi, “Piet Zwart typotec”, *Rassegna*, 12, nº 30/2 (junio 1987), p. 9. El texto original, más extenso, en Broos dice: “Het mooie ervan is, das ik eigenlijk typografie geleert heb van het hulpje op een kleine drukkerij, waar die maandbladen voor elektrotechniek gedrukt werden. Het was een hele kleine drukker, met een hulpje van een jaar of achttien, negentien misschien. En daar maakte ik dus, na die bittere ervaring van dat ding dat al weer lang te laat was, een typografisch schetsje en dat kiende ik mit die jongeman in het middaguur uit, hoe we dat en dat zouden kunnen maken—nou , dan kwam het”.
- 32 *Typographische Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker*, nº especial, octubre. Leipzig: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1925.
- 33 “1. Die neue Typographie ist zweckbetont. 2. Zweck jeder Typographie ist Mitteilung (deren Mittel sie darstellt). Die Mitteilung muss in kürzester, einfachster, eindringlichster Form erscheinen”; “Elementare Typographie”, *Ibid.* p. 198.
- 34 “Da sich der Begriff elementarer Gestaltung mit der Wandlung der Elemente [...] notwendig ebenfalls ständig wandelt”; *ibid.*, p. 200.
- 35 Cf. Richard Hollis, *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style 1920-1965*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.
- 36 Del griego *ops* ‘vista’ y *phone* ‘voz’, es decir, audiovisual [N. del Ed.].
- 37 “Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört”. *Merz*, nº 4 (Hanover 1923), p. 47.
- 38 “Ein geringes Mass hochwertiger Reklame, die in jeder Weise Qualität verrät, übersteigt an Wirkung eine vielfache Menge ungeeigneter, ungeschickt organisierter Reklame”; “Typo Reklame”, *Merz*, nº 11 (1924), p. 90 [Cita original incompleta, N. del Ed.].
- 39 “[D]a kamen Theo und Nelly van Doesburg angereist. Es wurde über Typographie und Architektur diskutiert, über die Zeitschriften “Stijl” und “Merz.”jazz und viele andere. Theo van Doesburg zuckten die Finger nach dem Setzkasten. “Könnten wir nich sofort ein anderes typographisches Bilderbuch machen, nur konsequenter, nur Druckelemente benutzen, wie etwa Lissitzky in seinem typographischen Gedichtbuch [gemeint war Majakowski’s “Für die Stimme”], aber auch wieder ganz anders?” Kurt kannte den Schriftsetzer Paul Vogt, der in einer kleinen Druckerei gern mit neuen typographischen Ideen herumspielte. Zu ihm brachten wir *Die Scheuche*. Er liess uns schalten und walten, schnitt uns gern extragrosse “O”, die wir für Monsieur le Coq, den Hahn, brauchten; und weigerte sich nicht, wie es jeder normale Setzer getan hätte, das kleine “b” als Füsse des Bauern. Ich erinnere mich, dass wir nach einiger Zeit müde und uneinig wurden. Darum schlug ich vor, um das Verfahren abzukürzen, auf der Seite mit der finsternen Nacht einfach einen breiten soliden Streifen schwarz oder dunkelblau zu drucken, ohne weitere Komplikationen. Der Vorschlag wurde angenommen: es blieb dann nur noch eine einzige Seite übrig für die figurenreiche Schlusszene. Es was ein Gedränge auf der rechten Seite zusammenliefen. Der letzte Satz “un da wards hell” musste ganz am Rand von oben nach unten gedruckt werden. Dennoch brachten die beiden Gestaltungsgenie, Kurt Schwitters und Theo van Doesburg, mittels fetter Versalien einer rhythmische Komposition zustande”. Käte T. Steinitz y Kurt Schwitters, *Erinnerungen aus den Jahren 1918-1930*. Zürich: Arche, 1963, pp. 79-82 [Cita original incompleta, N. del Ed.].
- 40 Es la traducción alemana de *Mountain City*, de Upton Sinclair. *La ciudad de la montaña* en traducción española [N. del Ed.].
- 41 “The Future of the Photographic Process”, *Transition* nº 15 (febrero 1929), p. 289.
- 42 *Ibid.*
- 43 *Ibid.*, p. 290.
- 44 La Bauhaus también atrajo la visita de personas procedentes de otros ámbitos, además de la pintura y las artes aplicadas, como El Lissitzky y Schwitters. Paul Hindemith escribió música para el *Triadic Ballet* de Oskar Schlemmer, y Schonberg y Stravinsky formaban parte de los Amigos de la Bauhaus que les apoyaban. Otros Amigos eran Einstein, Chagall, Kokoschka y Peter Behrens.
- 45 “Photograms” (Fotogramas), *UHU*, año 4, nº 5 (febrero 1928), pp. 36-37. [UHU, que llevaba por subtítulo “das neue Monatsmagazin”, publicada en Berlín por Ullstein Verlag, apareció de octubre de 1924 a octubre de 1934, N. del Ed.].
- 46 “Fotomontážh kak novyi vid agitatsiónnogo iskusstva” [El fotomontaje como nuevo género de arte propagandístico], en *Izofront: Klássovaya borba na fronte prostránstvennyj iskusstv. Sbornik statei obyedinéniya Oktia-br* [Frente Artístico: la lucha de clases frente a las artes tridimensionales. Editado por el grupo Oktyabr]. Moscú: Leningrado: Izofront, 1931, pp. 119-132 “. El texto íntegro se recoge, en traducción española, en *El fotomontaje en Europa (1918-1939)* [cat. expo., Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 2 marzo-27 mayo; Museu Fundación Juan March, Palma, 13 junio-8 septiembre; Carleton University Art Gallery, Ottawa, Canadá, 15 octubre-16 diciembre]. Madrid: Fundación Juan March, 2012. Cf. también Margarita Tupitsyn, *Gustav Klutis and Valentina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism*. Göttingen: Steidl, 2004, p. 237.
- 47 “Die Reklame ist konstruktiver Kunst [...] Reklame schaffen heisst sozialer Künstler sein”; cit. en *Das Werk* (julio 1926), pp. 226-27.

O B R A S

E N

E X P O S I C I Ó N

D E L

F I N D E S I É C L E

A L O S

G R Á F I C O S

I N F O R M A T I V O S

[C A T . B 1 - B 1 7 5]

Todas las obras proceden de la colección de Merril C. Berman [CAT.B].

Salvo caso contrario, todas las obras son impresión fotomecánica sobre papel.



CAT. B1

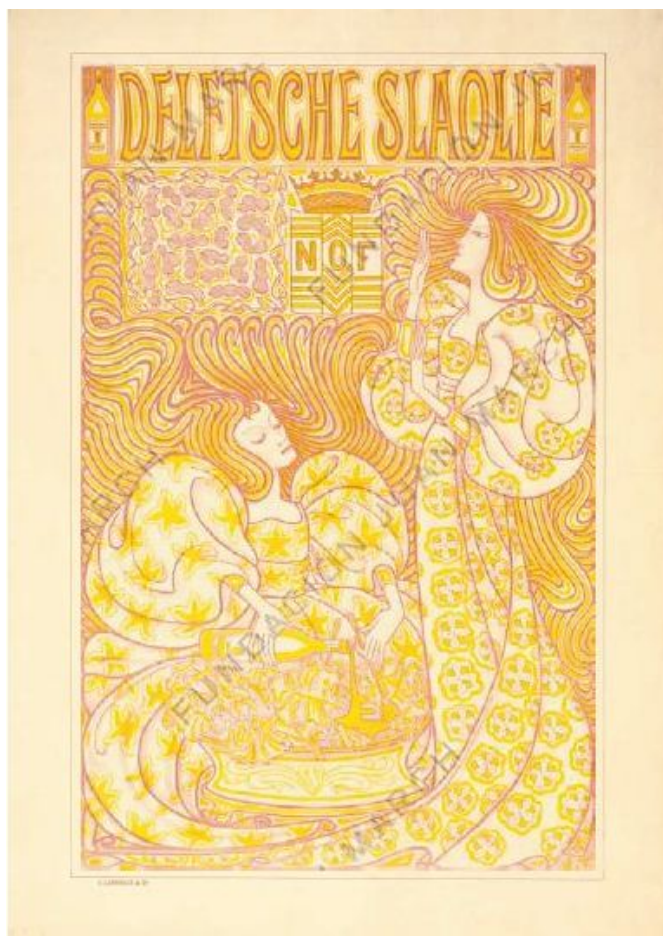
James Herbert McNair, Margaret Macdonald, and Frances Macdonald. *The Glasgow Institute of the Fine Arts. Open February till May* [El Instituto de Bellas Artes de Glasgow. Abierto de febrero a mayo], c. 1894. Firma en parte inferior izquierda (en vertical): "Herbert McNair, Margt. Macdonald, Frances Macdonald". Cartel publicitario: litografía. 226,5 x 92,8 cm. Imprenta: Carter and Pratt, Art Poster Lithos., Glasgow

CAT. B2

Charles Rennie Mackintosh. *The Scottish Musical Review. Published on the 1st of each month. Price: two pence* [La revista musical de Escocia. Publicado el primero de cada mes. Precio: dos peniques]. Glasgow, 1896. Firma en parte inferior derecha: "Chas. R. Mackintosh. inv. del 1896". Cartel publicitario: litografía. 246,4 x 99,7 cm. Imprenta: Banks & Co., Edinburgo y Glasgow

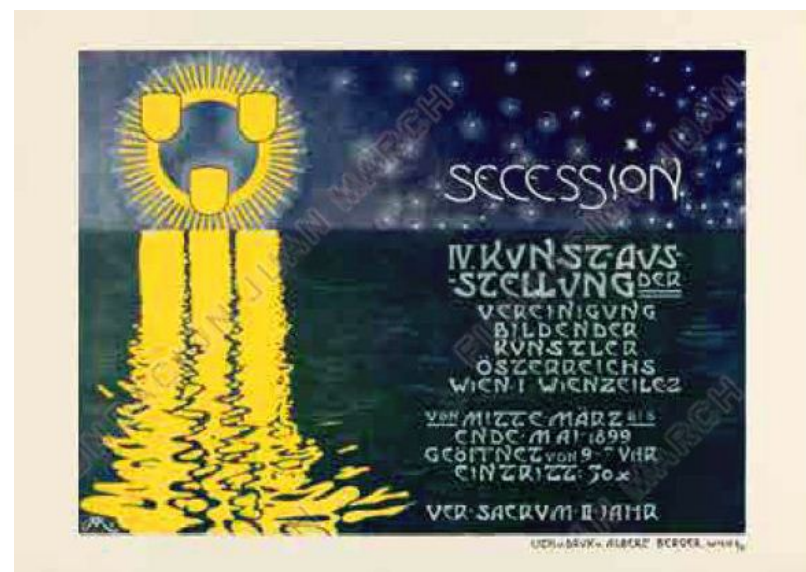
CAT. B3

Jan Toorop. *Delftsche Slaolie* NOF (Nederlandsche Oliefabriek) [Aceite Delft para ensaladas], 1895. Firma en parte inferior derecha: "J. T.". Cartel publicitario: litografía. 99,4 x 70,8 cm. Imprenta: S. Lankhout & Co.

**CAT. B4**

Alfred Roller. *Secession. IV. Kunst-Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs* [Secesión. IV Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria]. *Wien. I. Wienzeile 2. Von Mitte März bis Ende Mai 1899. Ver Sacrum* II Jahr*, 1899. Firma en parte inferior izquierda: "AR". Cartel de exposición: litografía. 63,3 x 94,9 cm. Imprenta: Lith u. Druck v. Albert Berger, Viena 8/2.

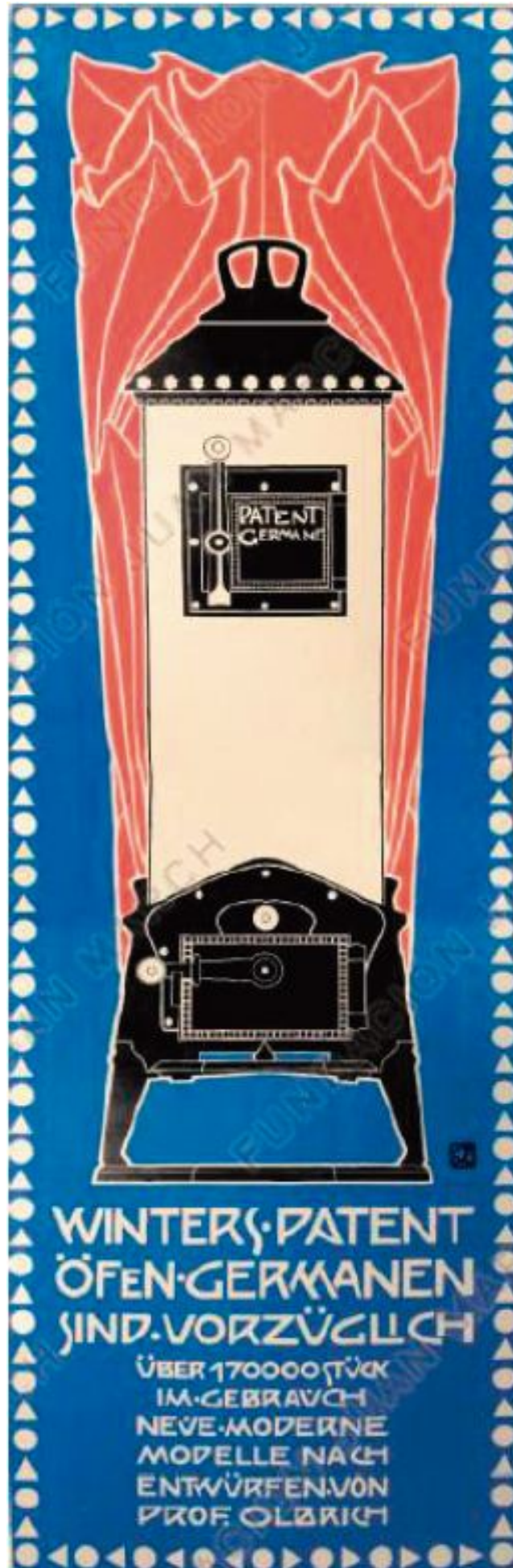
* Ver Sacrum es la revista oficial de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria [N. del T.]

**CAT. B5**

Adolf Boehm. *Secession. VIII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs* [Secesión. VIII Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria], 1900. Firma en parte central derecha: "AD BOEHM". Cartel de exposición: litografía. 86,4 x 60,3 cm. Imprenta: A. Berger, Viena VIII/2

CAT. B6

Josef Olbrich. *Winters Patent Öfen Germanen sind vorzüglich. Über 170000 Stück im Gebrauch. Neue moderne Modelle nach Entwürfen von Prof. Olbrich* [Winters Patent estufas alemanas son excelentes. Más de 170000 unidades en uso. Nuevos modelos modernos según los diseños del Prof. Olbrich], c. 1900-01. Firma a derecha de la imagen: "JO". Cartel publicitario: litografía. 160 x 50 cm

**CAT. B7**

Josef Olbrich. *Darmstadt. Mai-October 1901. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie* [Exposición de la colonia de artistas], 1901. Firma en parte central izquierda: "OLBRICH". Cartel de exposición: litografía. 81 x 47,6 cm. Imprenta: Hofdruckerei H. H. Hohmann, Darmstadt

CAT. B8

Thomas Theodor Heine. *Die 11 Scharfrichter. Münchener Künstler* [Los 11 verdugos. Artistas de Múnich]. Sobre una pegatina: *Gastspiel im Saal der Freunde* [Función extraordinaria en Saal der Freunde], *Neue Graupenstr. 3-4. 15., 16. und 18. März, 1901.* Firma en parte inferior izquierda (en vertical): "TTH". Cartel de evento: litografía. 114 x 70,5 cm. Imprenta: Vereinigte Druckereien & Kunstanstalten vorm. Schön & Maison JG. Velisch, G.m.b.H., Múnich





CAT. B9

Adolf Boehm. *Secession. 15. Ausstellung der Vereinigung bild. Künstler Österreichs* [Secesión. 15ª Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria]. Nov.-Dec. 1902. Ver *Sacrum 5 Jahr*, 1902. Firma en parte inferior derecha: "AD BOEHM". Cartel de exposición: litografía. 96,2 x 31,8 cm. Imprenta: A. Berger, Viena VIII/2

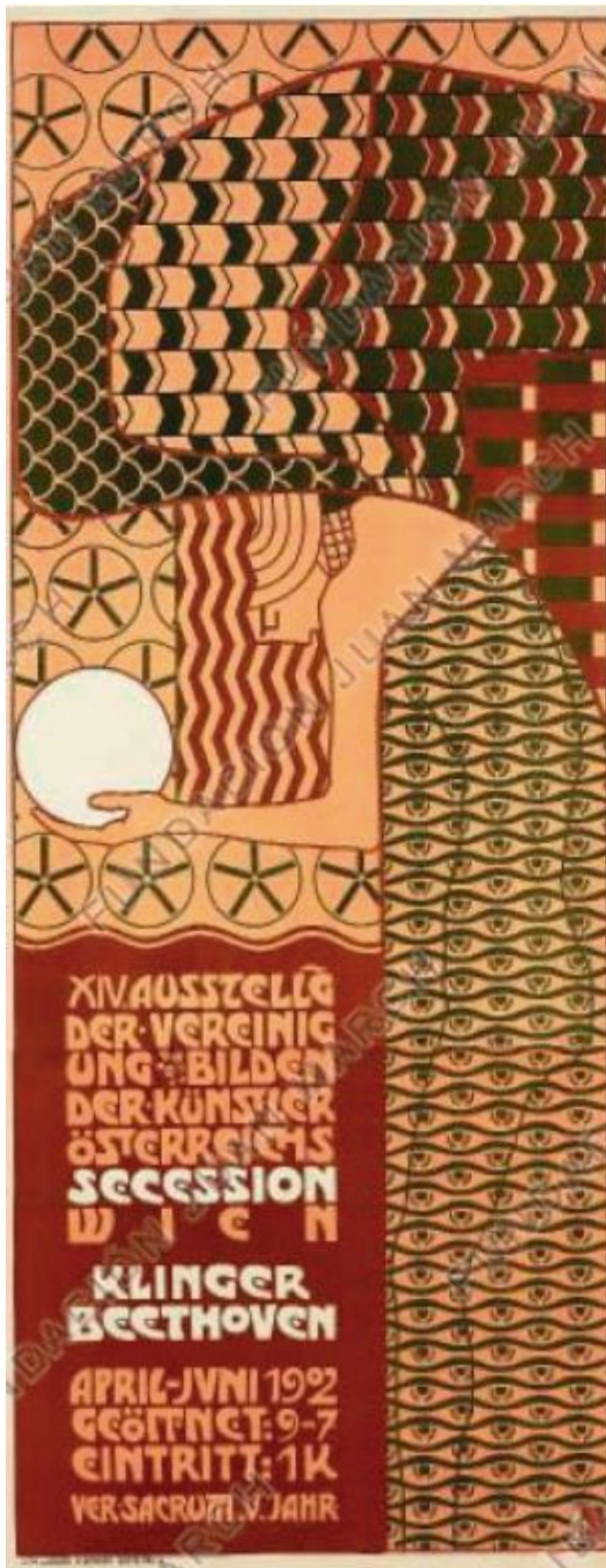
CAT. B10

Koloman Moser. *Ver Sacrum V. Jahr. XIII Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Secession* [Ver Sacrum, año 5. XIII Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria. Secesión], 1902. Firma en parte inferior derecha: "KOLO MOSER". Cartel de exposición: litografía. 187,5 x 63,4 cm. Imprenta: Lith. u. Druck A. Berger, Viena VIII/2



CAT. B11

Alfred Roller. *Secession. XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs* [Secesión. XIV Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria, Viena]. Wien. *Klinger Beethoven. April-Juni 1902. Ver Sacrum V. Jahr*, 1902. Firma en parte inferior izquierda: "AR". Cartel de exposición: litografía. 210 x 85,4 cm. Imprenta: Lith u. Druck v. Albert Berger, Viena VIII/2



CAT. B12

Alfred Roller. Secession. 16.
*Ausstellung der Vereinigung
bild. Künstler Österreichs*

[Secesión. XVI Exposición de la
Asociación de Artistas Plásticos
de Austria]. Jänner Februar
1903. *Ver Sacrum* 6. Jahr, 1902.

Firma en parte inferior derecha:
"ALFRED ROLLER, 1902".

Cartel de exposición: litografía.
92,7 x 32,1 cm. Imprenta: Lith. u.
Druck A. Berger, Viena, VIII/2

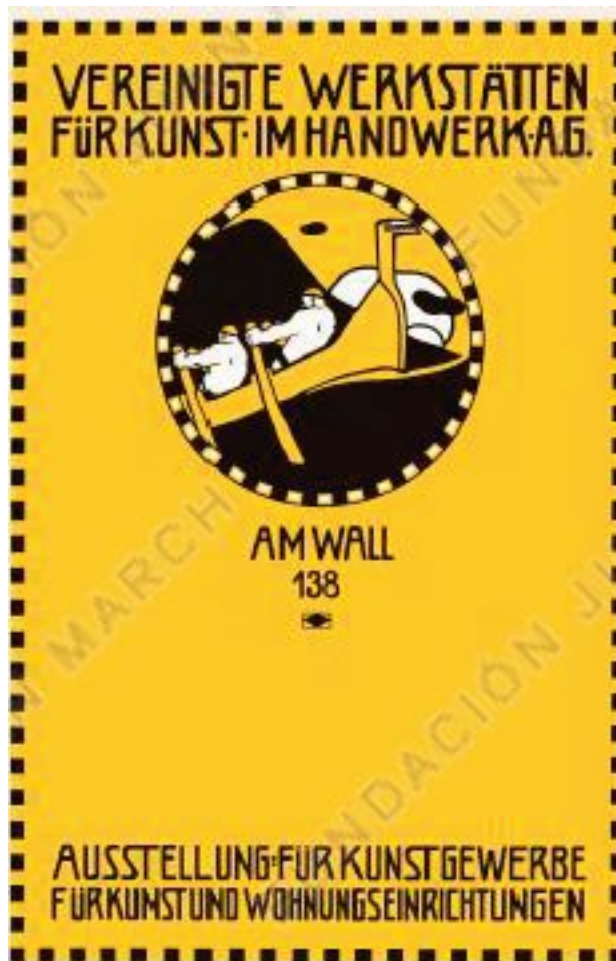
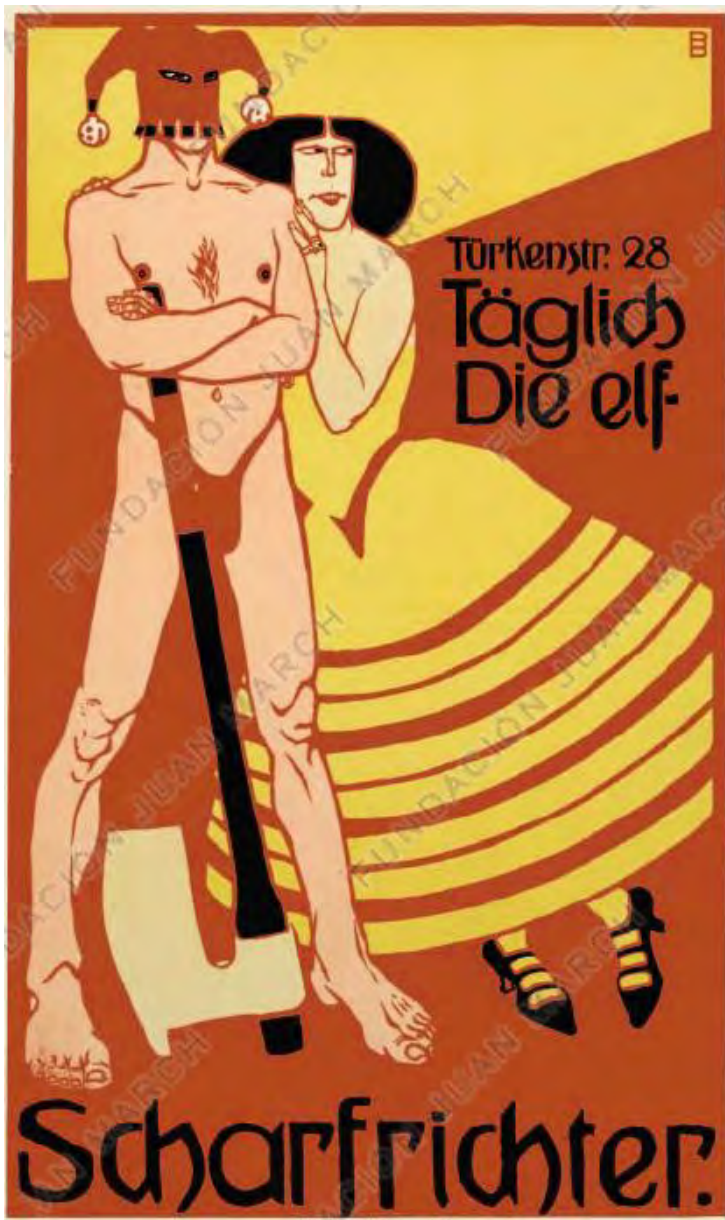
CAT. B13

Julius Klinger. III. Internationale Automobil-Ausstellung [III Exposición internacional de automóviles]. Vom 14. bis incl. 20. März. Wien 1903, 1903. Firma en parte central izquierda: "J. KLINGER". Cartel de exposición: litografía. 126,5 x 93 cm. Imprenta: Lith. Kunstanstalt J. Weiner, Viena



CAT. B14

Bruno Paul. *Täglich. Die elf Scharfrichter* [A diario. Los 11 verdugos], 1903. Firma en parte superior derecha: "BP". Cartel de evento: litografía. 114,3 x 69,2 cm. Imprenta: Vereinigte Druckereien & Kunstanstalten vorm. Schön & Maison JG. Velisch, G.M.B.H., Múnich



CAT. B15

Bruno Paul. *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, A.G. Am Wall 138. Ausstellung für Kunstgewerbe für Kunst und Wohnungseinrichtungen* [Talleres Unidos para el Arte en la Artesanía. Exposición de artesanía, arte y mobiliario], 1905. Cartel de exposición: litografía. 94 x 62,9 cm. Imprenta: G. Hunckel, Bremen

CAT. B16

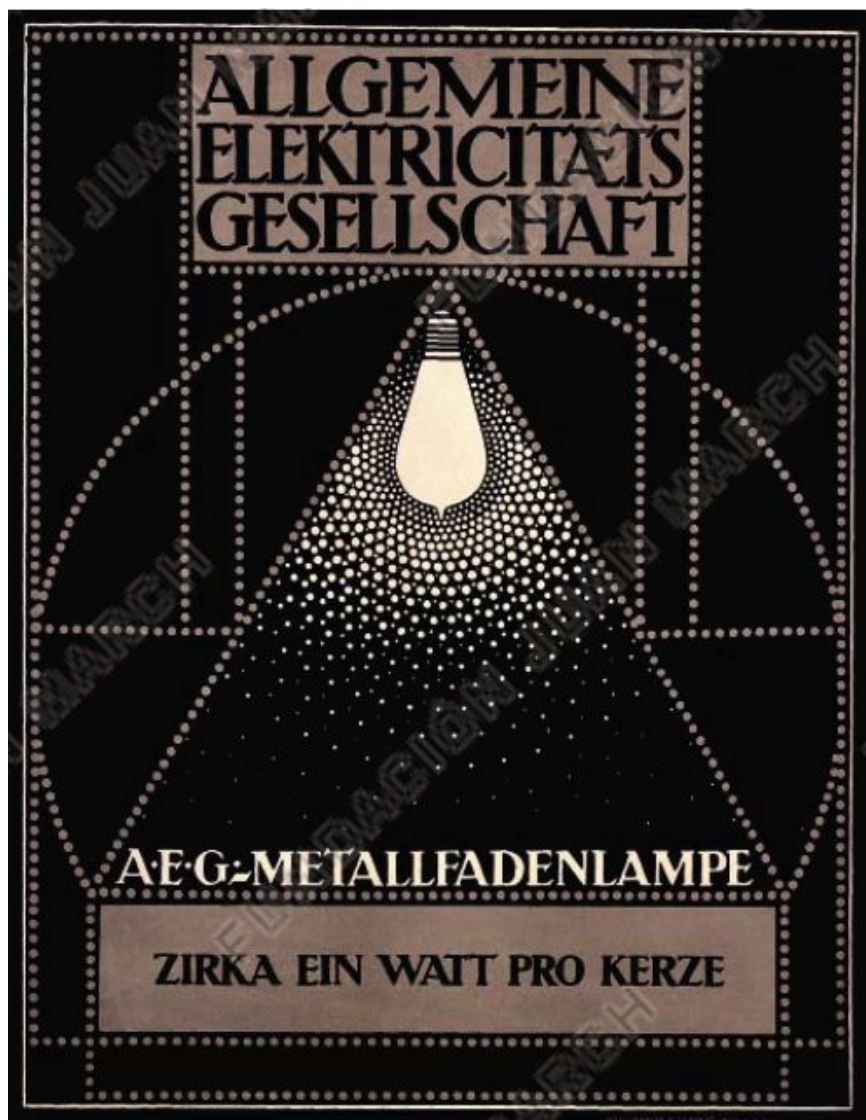
Desconocido (Alemania). 1. *Ausstellung der Juryfreien* [1ª Exposición de los Juryfreie], Brunn, im Künstlerhaus vom 1. Febr. bis 1. März, c 1905. Firma en parte inferior izquierda: "S". Cartel de exposición: litografía. 63,2 x 90,2 cm. Imprenta: R. M. Rohrer, Brunn





CAT. B17

Ferdinand Andri. XXVI.
Secession Ausstellung [XXVI
Exposición Secesión], 1906.
Cartel de exposición: litografía.
93,7 x 63,2 cm. Imprenta: Lith.
u. Druck A. Berger, Viena

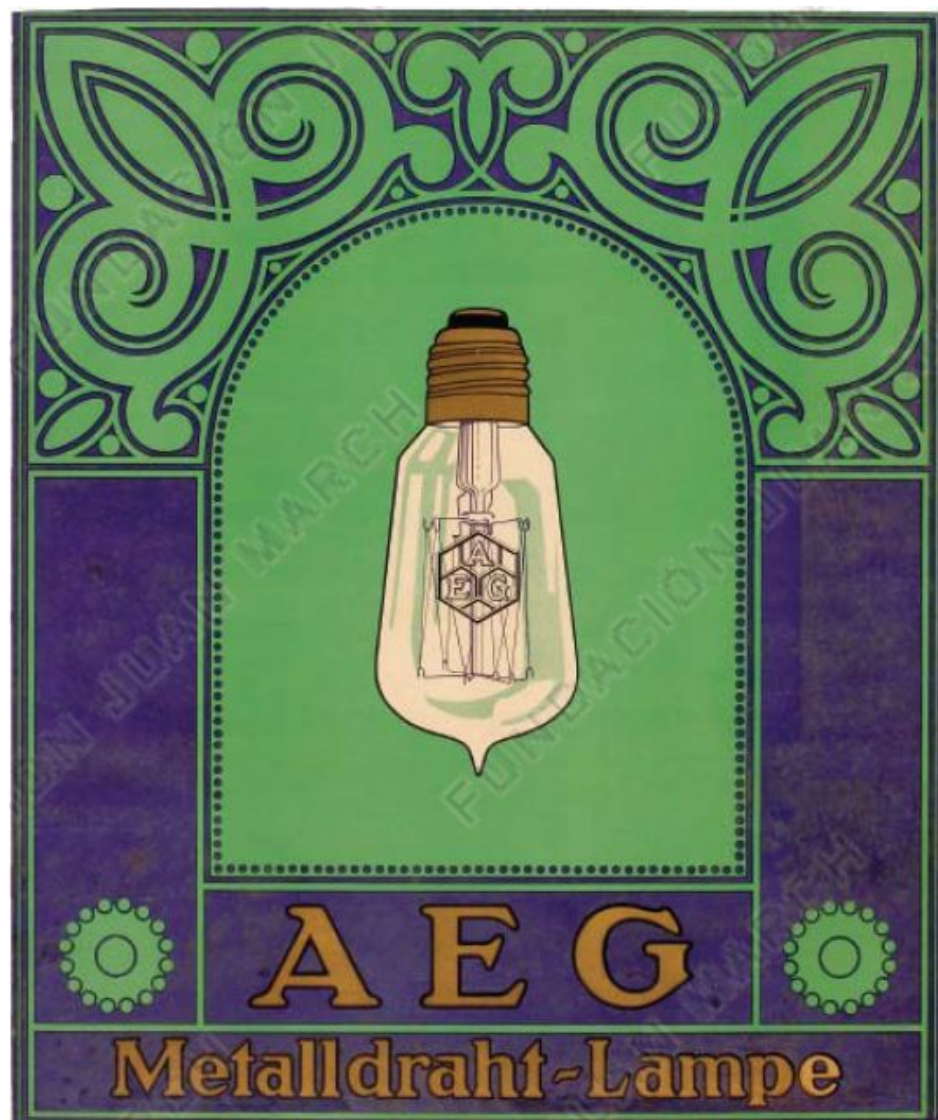


CAT. B18

Peter Behrens. *Allgemeine Elektricitäts. Gesellschaft. AEG – Metallfadenlampe. Zirka ein Watt pro Kerze* [Compañía General Eléctrica. Lámpara de filamento metálico AEG. Aproximadamente un vatio por candela], c 1907. Cartel publicitario: litografía. 57,8 x 48,6 cm. Imprenta: Hollerbaum & Schmidt, Berlín, N. 65

CAT. B19

Peter Behrens. *AEG Metalldraht-Lampe* [AEG Lámpara de filamento metálico], c 1907. Cartel publicitario: litografía. 57,8 x 48,6 cm



CAT. B20

Oskar Kokoschka. *Kunstschau*
[Muestra de arte]. 1908 *Mai*.
Oktober. Wien. I. Schwarzenbg.
Pl., 1908. Firma en parte
central izquierda: "OK". Cartel
de exposición: litografía.
94,6 x 39 cm. Imprenta: A.
Berger Druck u. Litographie.
Viena VIII. Tigerg. 17/19



Fundación Juan March

CAT. B21

Hans Rudi Erdt. *Opel Automobile*
[Automóviles Opel], 1911. Firma
en parte superior derecha: "H
R ERDT ii". Cartel publicitario:
litografía. 70,5 x 95,9 cm.
Imprenta: Hollerbaum &
Schmidt, Berlín, N. 65





CAT. B22

Lucian Bernhard. *Vertex mit gezogenem Leuchtdraht unzerbrechlich* [Vertex con un filamento irrompible], 1912. Cartel publicitario: litografía. 94 x 62,9 cm. Imprenta: Hollerbaum & Schmidt, Berlín, N. 65

CAT. B23

Desconocido (Rusia). "Oslini jvost": Vystavka kartin v novom vystavochnom zdánii učilíscha Zhívopisi, Vayániya i Zódchestva. Miasnítskaya ["La cola del burro". Exposición de cuadros en el nuevo edificio de exposiciones de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura (Miasnítskaya)], 1912. Cartel de exposición: impresión tipográfica. 35,9 x 102,2 cm. Imprenta: Tipográfíya A. Z. Kiseliova, Moscú





CAT. B24

Chris Lebeau. *Hamlet. Die Haghe-spelers. E. V.* [Hamlet. Los actores de La Haya], c. 1914. Firma en parte inferior izquierda: "Ontw' en litho. van Chris Lebeau". Cartel de teatro: litografía. 123 x 90 cm. Imprenta: Mortelmans' Drukkerij



CAT. B25

Lucian Bernhard. *Manoli*,
1915. Firma en parte inferior
izquierda: "BERN HARD".
Cartel publicitario: litografía.
70,5 x 95,9 cm. Imprenta:
Hollerbaum & Schmidt, Berlín,
N. 65



CAT. B26

Lucian Bernhard. *Bosch*,
1915. Firma en parte inferior
izquierda: "BERN HARD".
Cartel publicitario: litografía.
70,5 x 95,9 cm



CAT. B27

John Heartfield. *Neue Jugend: Soeben erschienen! Kleine Grosz Mappe* [Nueva juventud: ¡Recién publicado! Pequeño portfolio Grosz], Junio 1917. Anuncio publicitario: impresión tipográfica. 64,1 x 51,75 cm. Imprenta: Der Malik-Verlag, Berlín-Südende

Nueva Juventud: ¡Recién publicado! Pequeño portfolio Grosz. 20 litografías originales. 100 copias por 25 marcos. 15 ejemplares en [papel] Imperial Japón a 35 marcos. Ejemplares 1-5 copias a 50 marcos c/u. La casa separada. Junto al canal. Café. Cazadora. Calle. El maestro del pueblo. Asesinato. Ejecución. Sociedad. Señorita y amante. Publicidad. Escena de calle. Café. Calle del placer. Tumulto de los locos. La iglesia. Las fábricas. Casas del suburbio. Paseo. Bar de los buscadores de oro

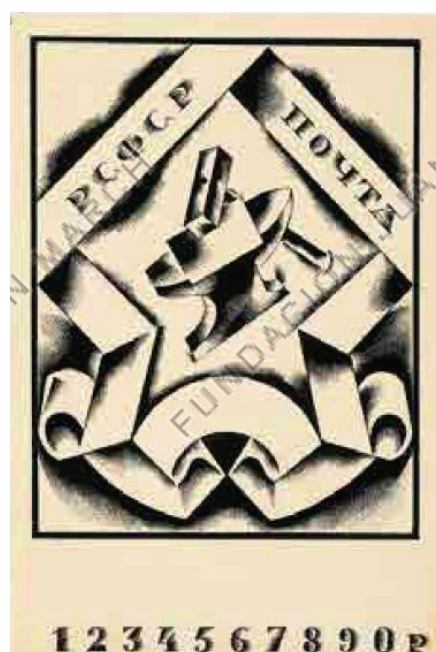
CAT. B28

Marcel Janco. *DADA*. Galerie Corray. Bahnhofstr. 19. Tiefen Hofe 12. 1^{re} Exposition. Dada. Cubistes. Art Nègre. Conférences sur l'art faites par Tristan Tzara. Samedi le 13-20-27 Jan. [DADA. Primera Exposición Dada. Cubistas. Arte negro. Conferencias sobre arte a cargo de Tristan Tzara. Sábados 13, 20, 27 de enero], 1917. Cartel de exposición: linografía. 42,3 x 26,3 cm





1



2



3



4

CAT. B29

Natán Altman. Diseños para sellos de la RSFSR [República Socialista Federativa Soviética de Rusia], c 1917. Tinta

1. *Paisaje industrial*, 22,9 x 18,1 cm
2. *Martillo y yunque*, 26,4 x 17,9 cm
3. *Arado*, 22,9 x 18,1 cm
4. *Tallos y hoz*, 22,9 x 18,1 cm



CAT. B30

Nicolaas de Koo. *Phoenix. Malto Alcoholvrij. Brouwerij Amersfoort Nederland* [Phoenix. Malta, sin alcohol. Fábrica de cerveza Amersfoort, Países Bajos], 1918. Firma en parte inferior derecha: "NK". Cartel publicitario: litografía. 90,8 x 35,2 cm

CAT. B31

Jacob Jongert. *Secretaris Sigaren. W. G. Boele, Senior* [Cigarros Secretaris. W. G. Boele, senior], c 1918. Firma en parte inferior derecha: "JAC. JONGERT FEC". Cartel publicitario: litografía. 65,1 x 32,4 cm. Imprenta: Druk. Immig. & Zoon



CAT. B32

Edward McKnight Kauffer.
Vigil, The Pure Silk [Vigil, la
seda pura], 1919. Firma en
parte inferior derecha: "E.
McK. Kauffer 1919". Cartel
publicitario: litografía.
80,3 x 58,7 cm



CAT. B33

Bart van der Leek. Diseños para cartel publicitario, *Delftsche Slaolie. Plantenvet Delfia* [Aceite Delft para ensaladas. Grasa vegetal Delfia], 1919

1. Gouache, carboncillo y pastel. 99,4 x 72,4 cm

2. Gouache, lápiz y carboncillo. 87 x 58,4 cm

3. Collage: gouache, lápiz y recortes de papel. 103,5 x 61 cm

4. Gouache y lápiz. 87 x 58,7 cm



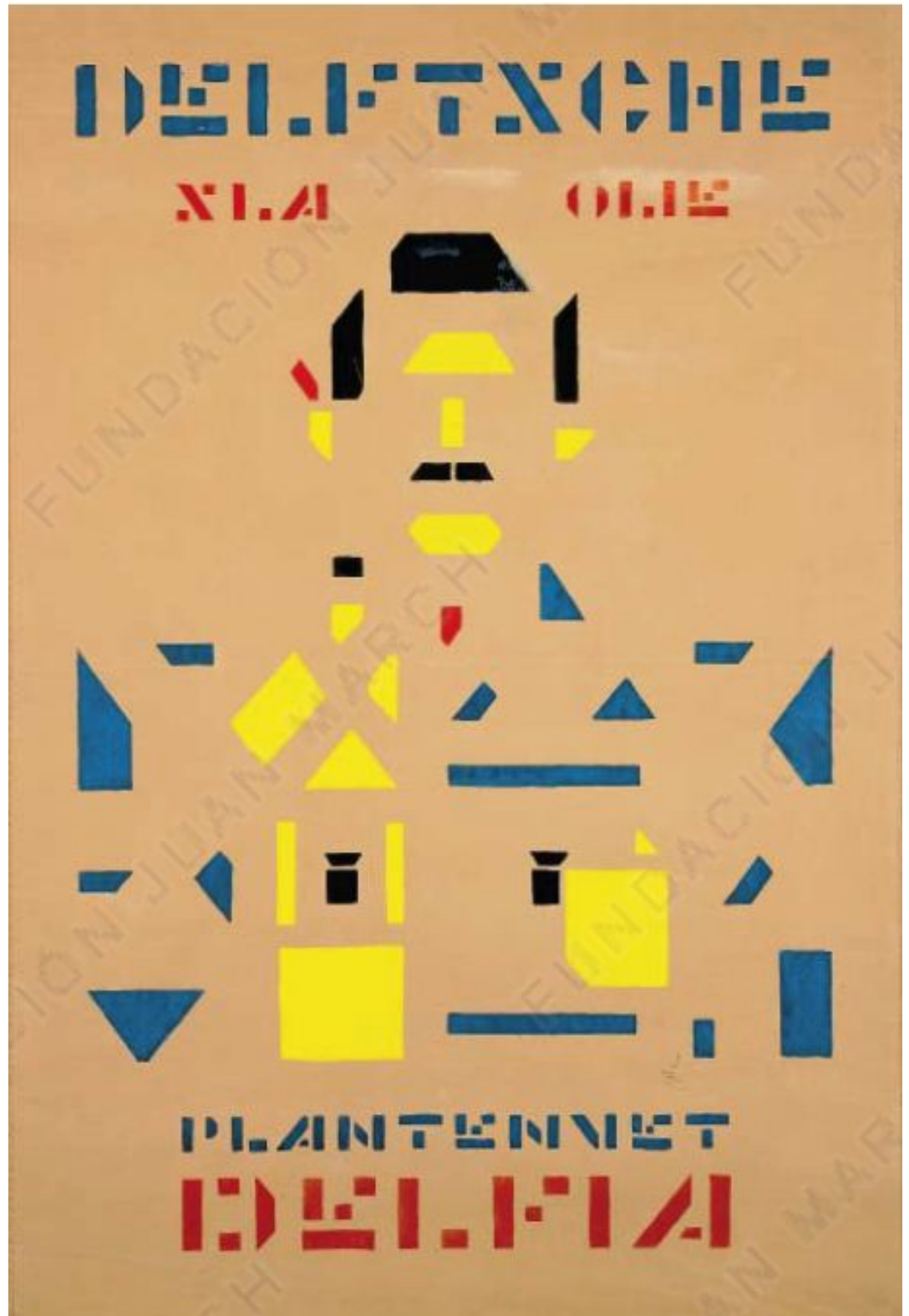
1



2



3



4

CAT. B34

Bart van der Leek.
Tentoonstelling V. D. Leek
[Exposición de arte de V. D. Leek]. 12. Jan-9. Feb. Voor
de Kunst. Nobelstr. Utrecht,
1919. Cartel de exposición:
litografía; adiciones aplicadas
a las partes superior e inferior.
115,9 x 55,9 cm. Imprenta:
Fotolitho. W. Scherjon Utrecht

**CAT. B35**

Theo van Doesburg. *Prima Goudsche Kaas. G. Klaverweide en Zoon, Amsterdam* [Excelente queso Gouda. G. Klaverweide e Hijos, Amsterdam], 1919. Firma en parte inferior centro: "Ontw. Th. V. D.". Etiqueta de producto: litografía. 18,7 cm (diám.)



CAT. B36

Jacob Jongert. *Van Nelle's Tabak*
[Tabaco Van Nelle], 1920. Firma
en parte inferior derecha: "JAC.
JONGERT". Cartel publicitario:
litografía. 101 x 66,4 cm.
Imprenta: Druk. Immig & Z





CAT. B37

Dagobert Peche. *Spitzen der Wiener Werkstätte* [Encajes de los Wiener Werkstätte], c 1920. Firma en parte inferior centro: "D. PECHE". Cartel publicitario: linografía. 58,1 x 46 cm



CAT. B38

Dagobert Peche. *A Wiener Werkstätte. Divatbemutatója a Dunapalota szállodában, folyó évi október hó 14-én d. u. 4-6 óráig. Belépti díj (teával együtt) 10 K. A tiszta jövedelem a Magyar Vöröskereszt javára* [Wiener Werkstätte. Desfile de moda en el Hotel Palacio Danubio (Budapest), 14 octubre, 16-18h. Precio de entrada (incluye té): 10 K. Las ganancias en beneficio de la Cruz Roja Húngara], c 1920. Firma en parte inferior centro: "D. PECHE". Cartel de evento: litografía; texto original alemán cortado y texto húngaro adherido. 58,1 x 46 cm



CAT. B39

Giacomo Balla. *Exposition des Peintres Futuristes Italiens et Conférence de Marinetti. Mai 1921* [Exposición de pintores futuristas italianos y conferencia de Marinetti. Mayo 1921]. *Galerie Reinhardt. 12, Place Vendôme. Paris, 1921.* Firma bajo el dibujo: "BALLA". Cartel de exposición: litografía. 98,8 x 78,5 cm, enmarcado. Imprenta: Devambes Imp., París

CAT. B40

Jozef Peeters. *Moderne dichten voorgedragen door Germaine Michielsen, ingeleid door Marnix Gijzen* [Poemas modernos recitados por Germaine Michielsen, presentado por Marnix Gijzen], *Beethoven Zaal, 25 Februari 21. Antw., 1921*
 1. Diseño preliminar para invitación. Lápiz. 28,2 x 19,2 cm
 2. Invitación. Litografía. 19,7 x 13 cm





11

22

CAT. B41

Jozef Peeters. *Jozef Peeters*.
6 *Linos* [6 linografías], 1921.
Imprenta: Antwerpen "De
Sikkel"

1. Diseño para portafolio.
Collage: recortes de papel.
47,3 x 37,1 cm (abierto)

2. Portafolio. Firma en centro:
"J. P." [en forma de estrella] 20".
Litografía. 47,6 x 37,5 cm
(abierto)

3. Sin título, 1920. Firma en
parte inferior izquierda: "J.
P." [en forma de estrella] 20".
Linografía. 23,5 x 21 cm

4. Sin título, 1920. Firma en
parte superior izquierda: "J.
P." [en forma de estrella] 20".
Linografía. 21 x 23,5 cm

5. Sin título, 1921. Firma
en parte superior derecha
(al revés): "J. P." [en forma
de estrella] 21". Linografía.
21 x 23,5 cm

6. Sin título. Firma en parte
inferior izquierda: "J. P." [en
forma de estrella]. Linografía.
23,5 x 21 cm

7. Sin título. Firma en parte
inferior izquierda: "J. P."
[en forma de estrella] 21".
Linografía. 23,5 x 21 cm

8. Sin título. Firma en parte
inferior derecha: "J. P." [en forma
de estrella] 21". Linografía.
23,5 x 21 cm



3



4



5



6



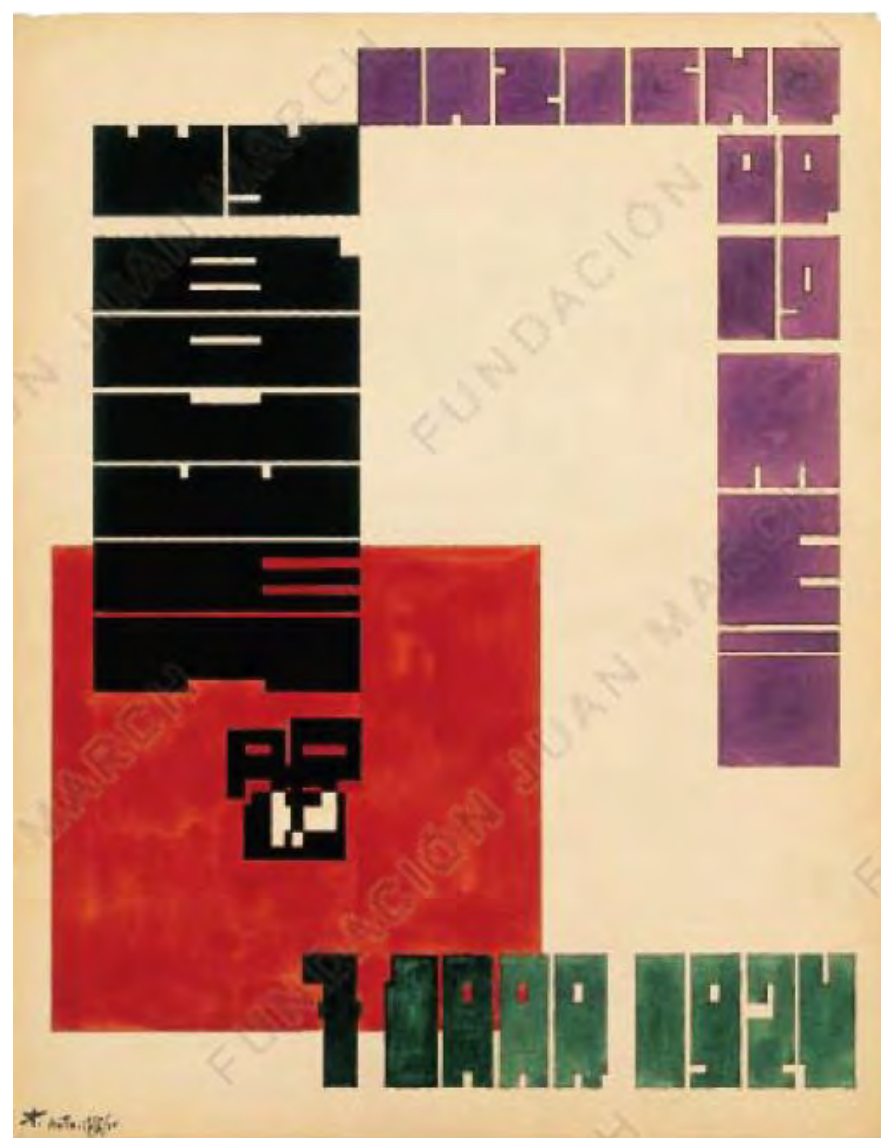
7



8

CAT. B42

Jozef Peeters. Diseño para cartel de evento/invitación, *Ik Totaal aan Pel 19 Mei '21, Hoera!!*, 18 mayo 1921. Firma y fecha en parte inferior izquierda: "J. P. [en forma de estrella] Antw. 18-5-'21". Collage: tinta, gouache, lápiz y recortes de papel. 47,8 x 37,4 cm



CAT. B43

Jozef Peeters. Diseño para cartel de evento/invitación *Wy Bouwen. Dazicht op 19 Mei. 7 jaar 1924* [Construimos. A la vista del 19 de mayo. 7º año 1924], 17 mayo 1924. Firma y fecha en parte inferior izquierda: "J. P. [en forma de estrella] Antw. 17/V/24". Collage: tinta y acuarela. 47,4 x 37,3 cm

GALERIE MONTAIGNE
du 6 au 30 juin 13, av. Montaigne 10^h à 6^h

SOIRÉE le 10 juin à 8^h 30.
MATINÉES les 18 & 30 juin à 5^h 30.

NUL
n'est censé
IGNORER
DADA

A MORT



PIÈGES
à
DADA

Qui est-ce qui veut une paire de claques

myosotis, s.v.p.

ON CHERCHE
des
ATHLÈTES

IMMOBILISATION!

Salon
Dada

EXPOSITION INTERNATIONALE

H. CHACHON Imp. PARIS.

CAT. B44

Tristan Tzara. *Salon Dada. Exposition Internationale* [Salon Dada. Exposición internacional]. *Galerie Montaigne, du 6 au 30 juin, 1921*. Cartel de exposición: litografía. 116,9 x 76,5 cm. Imprenta: H. Chachon. Imp., París

SALLE BULLIER
31, avenue de l'Observatoire
vendredi le 30 juin 1922
de 9 h. du soir à 4 h. du matin

FÊTE de NUIT
à **MONTPARNASSE**
BAL COSTUMÉ

avec le concours de
A. Blandy, B. Barthe, Bissière
A. Blanc, B. hard, Camudo
Choumoff, C. endras
et des Chavenon, Cornial, C. ocleon
Converse, D. elamuy, EF.
Fels, Fede, r. Feral,
grandes W. George, Cleizas, J. Cris
etoiles CH. uidoliro, Jacovleff
du cirque et du music-hall
J. Jeanneret, K. istingère,
L. megne, L. agul, Léger
Lhôte, L. pchitz, L. outch
nnsky, M. an Ray, Marin-
etti, M. echichersky
Attractions Metzinger, M. echitcha
B. arques, clowns, dan's, ninoff, Medgyes, Mar-
BEloiles, CC, D, n's, Kub Her
Hudon's, diols, jazz
L. monde, Miracles, J. N. K. PO
L. orchestre, P. nation, P. Picasso, P. Picabia
Romoff, S. ports, P. Paradis, Q! R. aynal
Z. vente, W. Whisky, X. Y. U. S. Salmon, Soudeï
Z. uzibar, W. Whisky, X. Y. U. S. kine, Stravinsky
barman Kisling, UV, an Dongen
entrée 15 francs Z. wxy
Z. adkine, Z. dnevlich

A. L'HOTE.

(Les billets sont en vente chez Paul Rosenberg (11, rue La Boétie), C. Bernheim (40, rue La Boétie), Bernheim jeune (21, boulevard de la Madeleine), Paul Guillaume (51, rue La Boétie), Povolosky (12, rue Bonaparte), Naumy (27, boulevard Montparnasse), Thé Killy (910, rue St. Honoré) et Laus Bullier (10, rue de Valenciennes) à Paris.

CAT. B45

André Lhote e Ilyá Zdanevich.
Fête de nuit à Montparnasse.
Bal costumé [Fiesta de noche
en Montparnasse, Baile de
disfraces]. Salle Bullier. Vendredi
le 30 juin 1922 de 9 h. du soir
à 4 h. du matin, 1922. Firma
en parte inferior izquierda:
"A. L'HOTE." Cartel de evento:
litografía. 139,4 x 100 cm.
Imprenta: Imp. Engelmann, 16
rue Nansouty, Paris



CAT. B46

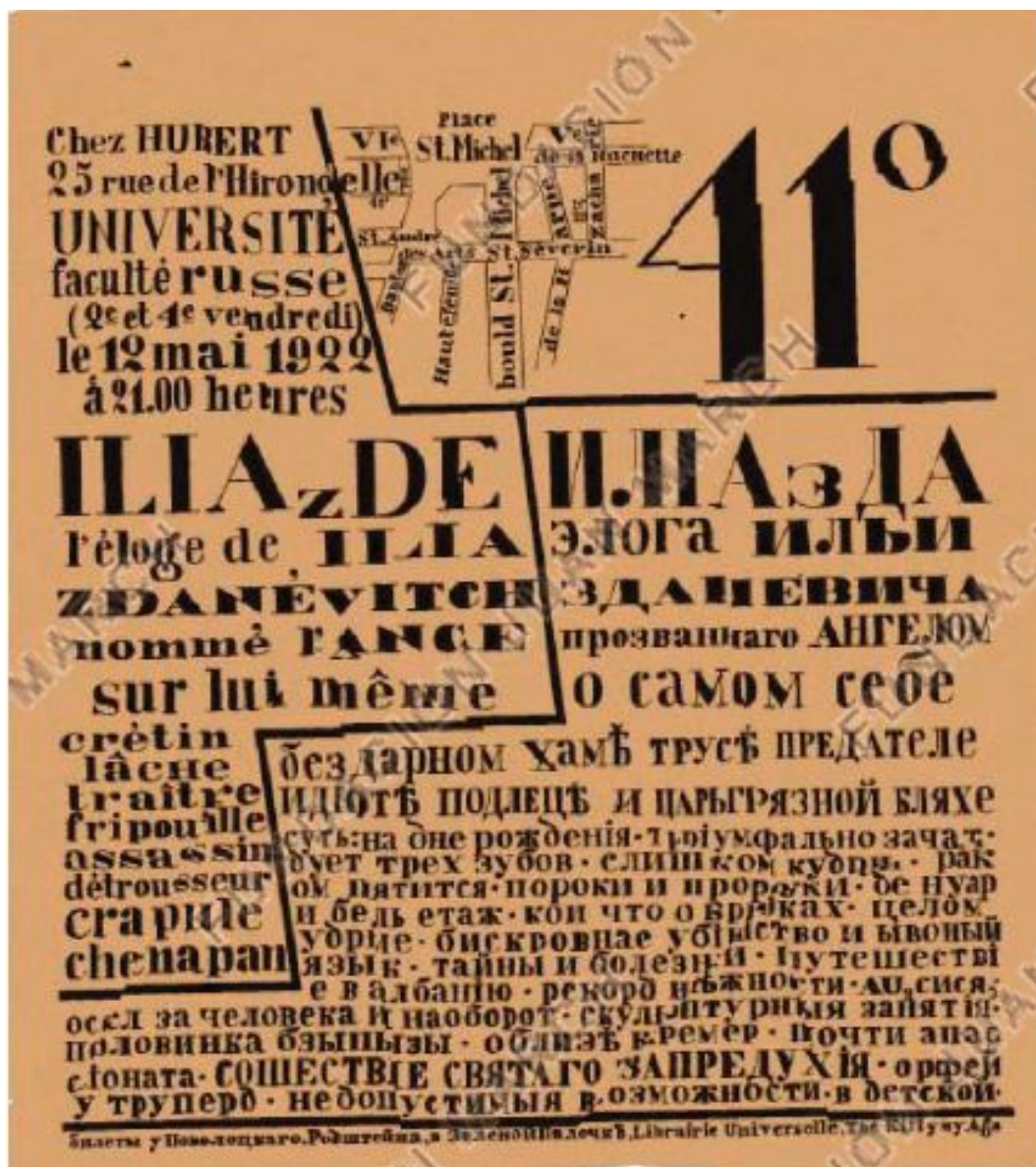
Fortunato Depero. *Teatro degli Indipendenti (Teatro sperimentale). Bragaglia. Girotondo. Dieci quadri di Arturo Schnitzler. Novita' per l'Italia.* Piazza Barberini [Teatro de los independientes (Teatro experimental)]. [Director: Anton Giulio] Bragaglia. *Girotondo. Diez cuadros de Arthur Schnitzler. Novedad en Italia*, 1922. Firma en parte central derecha: "Depero". Cartel de teatro: impresión tipográfica. 70,5 x 32,7 cm. Imprenta: Roma-R. Off. Tipografiche Anon Aff. Araddeli 49



CAT. B47

Várvara F. Stepanova. *Vsévolod Meyerhold pokázyvayet svoýú nóvuyu proizvódstvennyu rabotu: Smert Tarétkina* [Vsévolod Meyerhold muestra su nuevo trabajo de producción: La muerte de Tarétkin], 1922. Cartel de teatro: impresión tipográfica. 68,7 x 104,8 cm. Imprenta: Tipografiya "Mospoligraf"

Taller de Vsévolod Meyerhold B.Sadovaya, 20. Estreno. Viernes 24 noviembre. Vsévolod Meyerhold muestra su nuevo trabajo de producción: La muerte de Tarétkin. Comedia-farsa en 3 actos, compuesta por Sújovo-Kobýlin. Director de escena: Vs. Meyerhold. Ayudantes técnicos: camaradas Innizhínov y Eisenstein. Constructor: V. F. Stepánova. El boceto del cartel se dedica a Vs. Meyerhold. Comienza a las 8. Entradas en taquilla a partir de las 12.



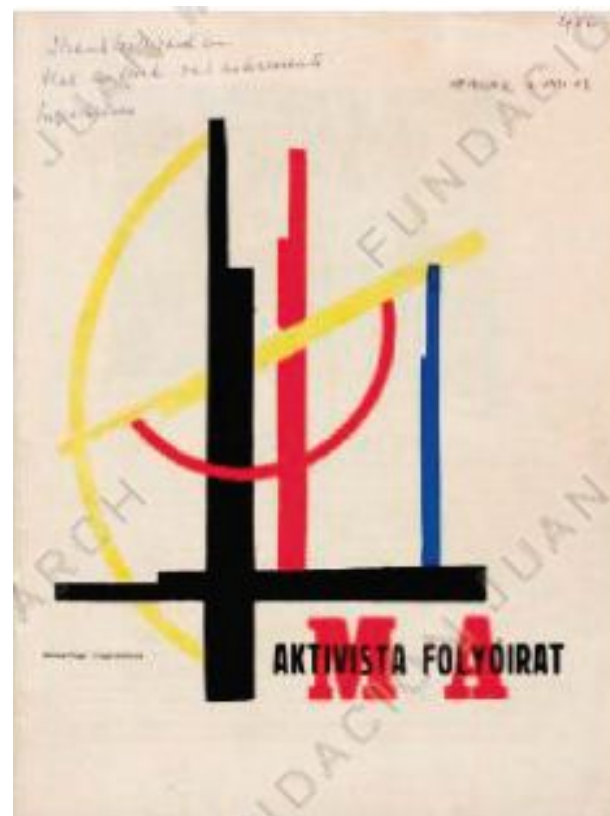
CAT. B48

Ilyá Zdanévich. 41°, *Iliazde, l'éloge de Ilya Zdanévitch, nommé l'ange sur lui même crétin lâche traître fripouille assassin détrousseur crapule chenapan. Chez Hubert. 25 rue de l'Hirondelle. Université. Faculté Russe. (2^e et 4^e vendredi) le 12 mai 1922 à 21.00 heures* [41° Iliazde, el elogio de Ilyá Zdanévich, llamado el ángel sobre sí mismo cretino cobarde traidor golfo asesino ladrón crápula pillastre. Chez Hubert. 25 rue de l'Hirondelle. Universidad. Facultad rusa. (2^o y 4^o viernes). 12 mayo 1922 a las 21h], 1922. Cartel de evento: litografía. 55 x 48,1 cm

ILYÁZDA. Elogio de Ilyá Zdanévich llamado ángel sobre sí mismo mediocre villano cobarde traidor idiota canalla y la chapa de los barros del zar el resumen: en el cumpleaños • concebido triunfalmente • sopla tres dientes • demasiados tirabuzones • camina hacia atrás como un cangrejo • vicios y profetas • *de noir et bel étage* • algo sobre los pantalones • castidad • el asesinato sin derramamiento de sangre y su lengua • misterios y enfermedades • viaje a Albania • el record de ternura • *au₂sisia₃* • el asno en vez del hombre y al revés • clases de escultura • la mitad de *bzypyzá* • *oblie kremer* • casi apasionata • descenso del santo espíritu del más allá de los límites • Orfeo en los cadavepedos • posibilidades inadmisibles • en el cuarto de los niños •

CAT. B50

László Moholy-Nagy. *MA. Aktivista Folyóirat* [Hoy. Periódico Activista], marzo 1922. Firma en parte inferior izquierda: "Moholy-Nagy: Üvegarchitektúra". Revista: litografía (portada). 31 x 23,5 cm





CAT. B49
Piet Zwart. *Laga Rubber Vloeren.*
Vickers House [Suelos de goma
Laga. Vickers House], c.1922.
Cartel publicitario: impresión
tipográfica. 91,1 x 64,5 cm

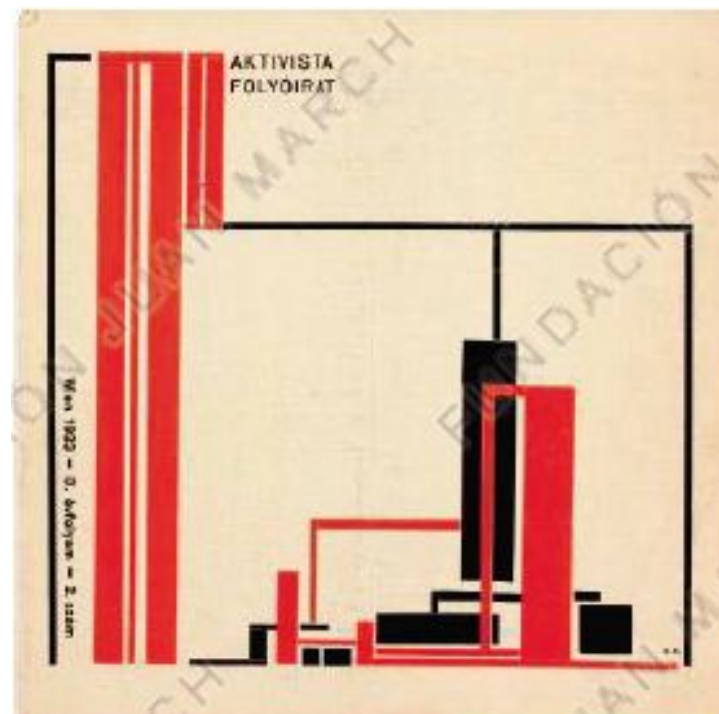
CAT. B51

Lajos Kassák. *MA. Aktivistat-Folyóirat* [Hoy. Periódico Activista]. Revistas: impresión tipográfica y litografía. 31,1 x 31,1 cm

1. *MA. Aktivistat-Folyóirat*, IX, nº 1, 1923
2. *MA. Aktivistat-Folyóirat*, IX, nº 2, 1923
3. *MA. Aktivistat-Folyóirat*, IX, nº 5, 1924
4. [Janos] Mácza. *MA. Teljes Szinpad* [Hoy. Etapa completa], 1924-1925



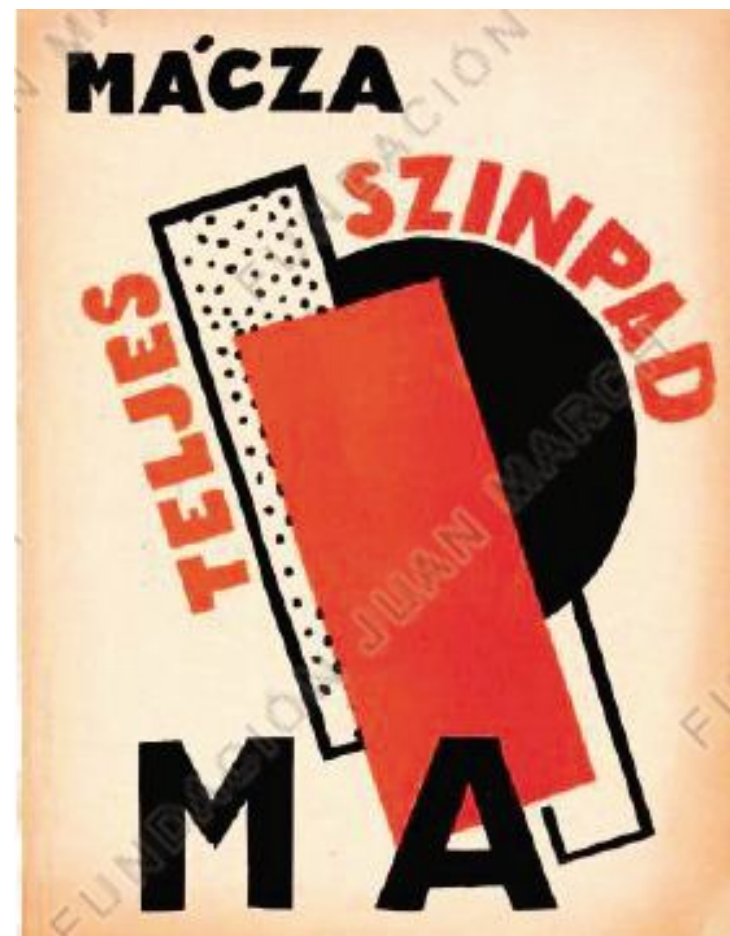
1



2



3

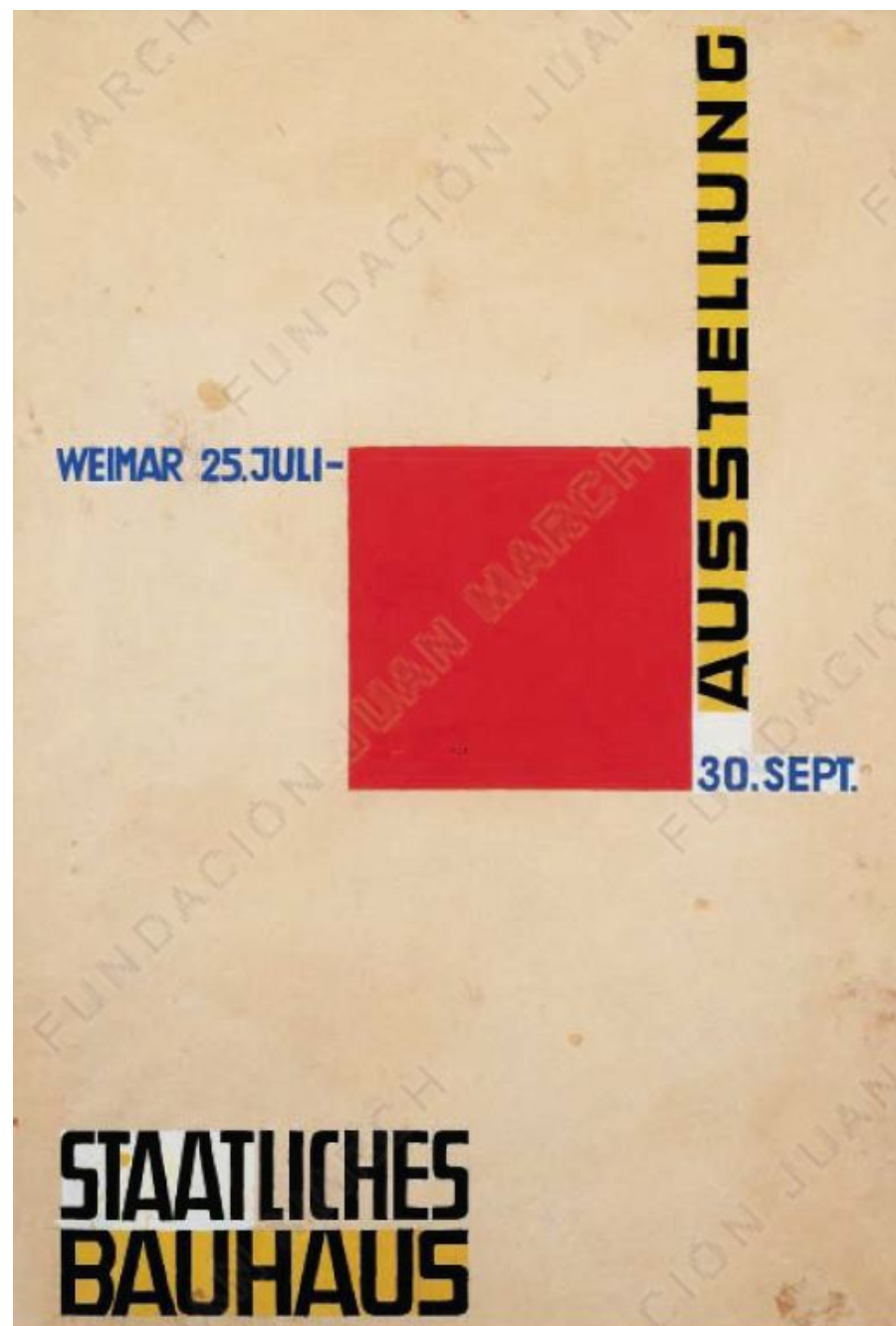


4



CAT. B52

Natán Altman. Diseño para la cubierta de la revista *Krásnyi student no. 8* [Estudiante Rojo, nº 8], 1923. Tinta y gouache. 39,2 x 29 cm. Editorial: Pribói, Petrogrado

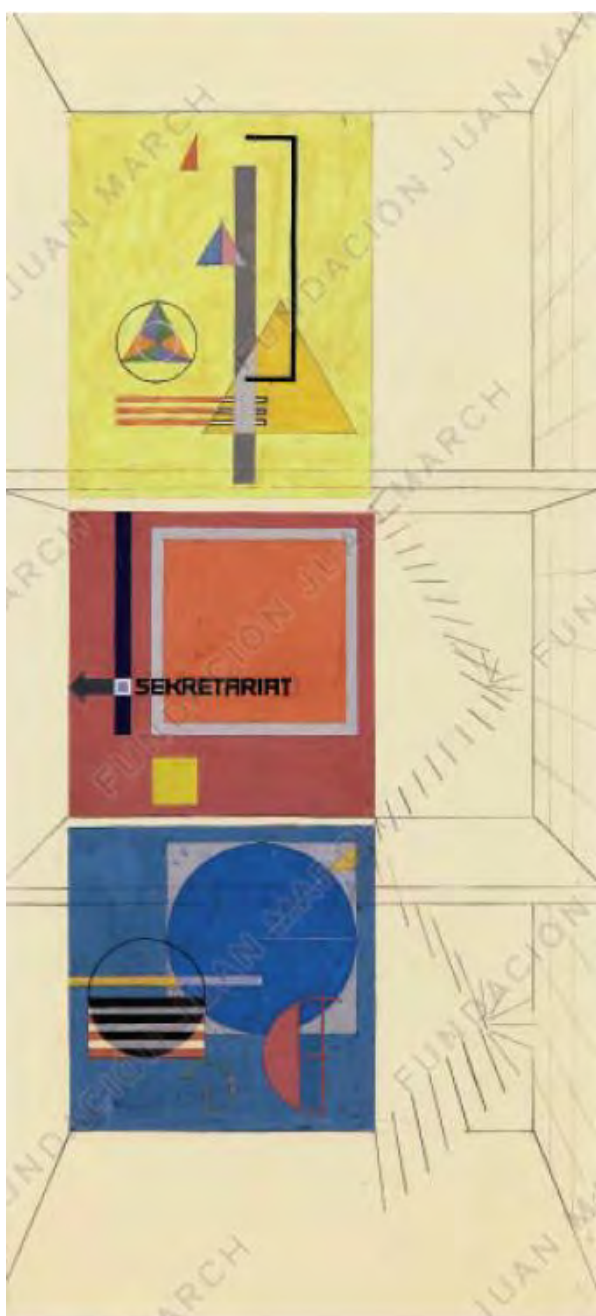


CAT. B53

Herbert Bayer. Diseño para el cartel de la exposición *Staatliches Bauhaus Ausstellung. Weimar* [Exposición de la Staatliches Bauhaus. Weimar]. 25. Juli-30. Sept., 1923. Lápiz, tinta y gouache. 43 x 30,2 cm

CAT. B54

Herbert Bayer. Diseños para murales para los huecos de las escaleras de la Bauhaus Weimar, 1923. Collage: lápiz, gouache y recortes de papel. 58,1 x 26,4 cm



CAT. B55

Henryk Berlewski. Diseño para la cubierta de la revista *Neo-Faktur*, 23, 1923. Gouache y lápiz. 53,3 x 42,2 cm

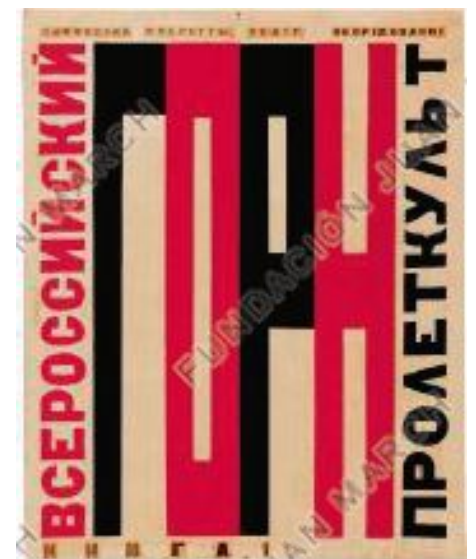


CAT. B56

Robert Delaunay y Naúm Granovski. *Soirée du cœur à barbe*. Organisée par Tchérez [Noche del corazón barbudo. Organizada por Tchérez]. Vendredi 6 et samedi 7 juillet à 9^h. Théâtre Michel, Paris, 1923. Cartel de evento: litografía. 89,9 x 60 cm. Imprenta: Fab. Gilard, Impr. 13, rue Duban (16^e)

CAT. B57

Gustavs Klucis. Diseño para la cubierta de la revista *Gorn* [La Fragua], n^o 1, 1923. Collage: recortes de papel y tinta. 22,9 x 18,4 cm





CAT. B58

Liubóv Popova. *K nóvym beregám muzykálnogo iskusstva* [Hacia nuevas orillas del arte musical], nº 1, 1923. Firma (interior de cubierta): "Oblozhka po risunku L. S. Popóvoi". Revista: impresión tipográfica (cubierta). 28,9 x 21,6 cm. Imprenta: Notopechátaniye im. P. I. Chaikóvskogo Muzikálnogo Séktora Gosudárstvennogo Izdatelstva



CAT. B59

Aleksandr Ródchenko. Texto de Vladímir Mayakovski. *Chelovék tolko s chasami. Chasý tolko Mózera. Mózer tolko u Guma* [El hombre sólo con el reloj. El reloj sólo de Mózer. Mózer solamente en GUM], 1923. Firma en parte inferior derecha: "Aguít-Reklam MAYAKOVSKI RÓDCHENKO". Anuncio publicitario: litografía. 17,9 x 15,4 cm



CAT. B60

Aleksandr Ródchenko. Texto de Vladimir Mayakovski. *Galóshi Rezintresta. Prosto vostórg!* [Calzado del Rezintrest (Trust de Goma) ¡simplemente el éxtasis! Los llevan en el Norte, el Oeste, el Sur y el Este], c 1923. Firma en parte inferior derecha: "MAYAKOVSKI RÓDCHENKO". Cartel publicitario: litografía. 70,2 x 50,5 cm. Imprenta: Mospoligraf, Moscú

CAT. B61

Aleksandr Ródchenko. Texto de Vladimir Mayakovski. *Stolóvoye maslo* [Aceite de mesa], c 1923. Firma en parte inferior derecha: "MAYAKOVSKI RÓDCHENKO". Cartel publicitario: litografía. 67,8 x 49,5 cm. Imprenta: Tipo-litográfiya Mosselproma, Moscú.

El aceite de mesa. Atención, masas obreras. ¡Tres veces más barato que la mantequilla de vaca! ¡Más nutritivo que otros aceites! No lo encontrarás en ninguna parte excepto en las tiendas del Mosselprom*.

* Unión de empresas de transformación de la producción agrícola de la región de Moscú, 1921-1937 [N. del T.]





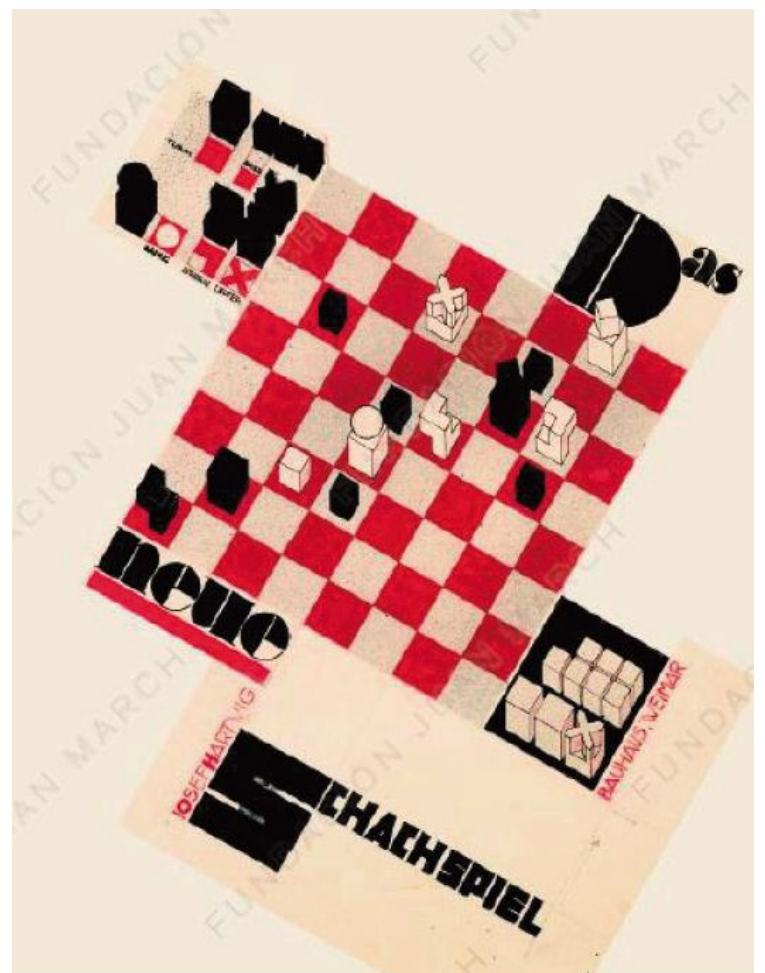
CAT. B62

Karl Peter Röhl.
*Konstruktivistische Ausstellung
Weimar. Architekt Josef
Zachmann. M. Burchartz.
W. Dexel. Peter Röhl. Maler*
[Exposición constructivista
Weimar. Arquitecto Josef
Zachmann. M. Burchartz. W.
Dxel. Peter Röhl. Pintores].
*Mittwoch, 22. Aug. bis 15. Sept.,
1923. Cartel de exposición:
impresión fotomecánica.
92,3 x 59 cm. Imprenta:
Johannes Keipert, Weimar*



CAT. B65

Joost Schmidt. *Staatliches Bauhaus Ausstellung* [Exposición de la Staatliches Bauhaus]. 15. Aug.-30. Sept. 1923, Weimar, 1923. Cartel de exposición: litografía. 68,6 x 48,3 cm. Imprenta: Reineck & Klein, Weimar



CAT. B66

Joost Schmidt. Diseño para caja de producto *Josef Hartwig. Das Neue Schachspiel* [El nuevo ajedrez], 1923. Firma en parte inferior centro: "*Joost Schmidt, Bauhaus Weimar*". Tinta y lápiz. 40 x 41,1 cm

CAT. B67

Kurt Schwitters. *Merz = von Kurt Schwitters*, con poema "Anna Blume" e ilustración *Kirschbild* [Imagen de cereza], ambos de Schwitters, 1923. Cartel publicitario: litografía y huecograbado. 46 x 58,4 cm. Imprenta: Redaktion Hannover, Waldhausenstrasse 5



CAT. B68

Kurt Schwitters. *Merz-Matineén*. Kurt Schwitters. Raoul Hausmann. Programm, 1923. Firma en parte superior derecha (en vertical): "Typographie: El Lissitzky". Invitación: impresión tipográfica. 22,9 x 28,26 cm. Imprenta: Leunis & Chapman





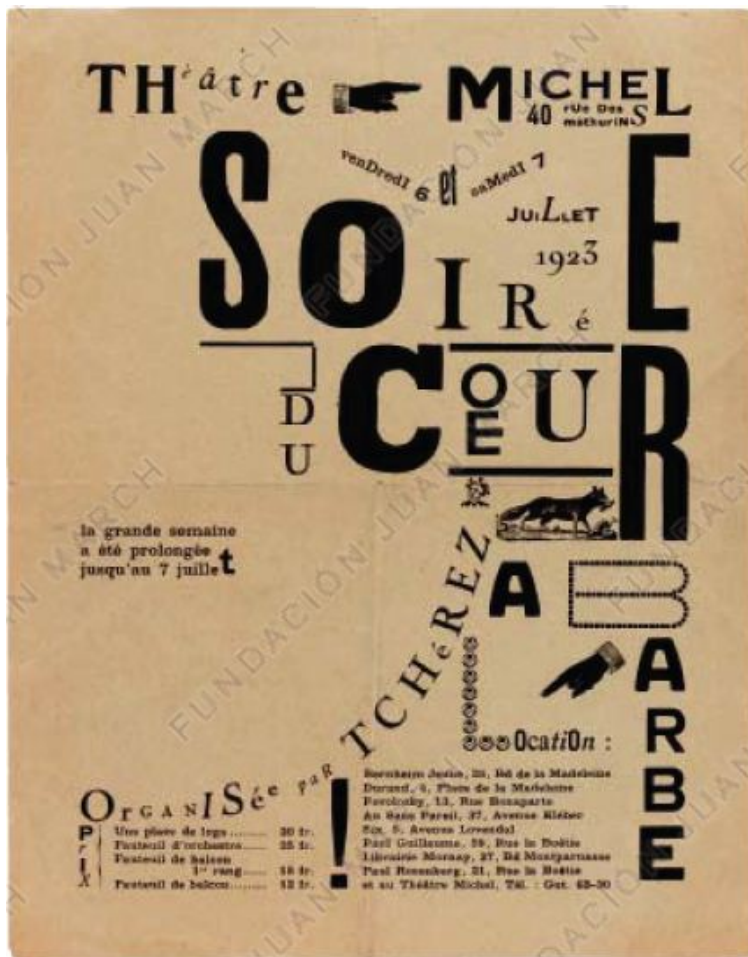
CAT. B70

Piet Zwart. *Verloop Woning Bureau* [Agencia inmobiliaria Verloop], 1923. Cartel publicitario: litografía. 44,8 x 44,8 cm



CAT. 71

Piet Zwart. *Zagen Boren Vrijen. Vraagt Nu!* Offerte nieuwe prijzen. *Vickers House* [Sierras, taladros, limas. ¡Pregunta ahora! Nuevos precios de oferta. *Vickers House*], 1923. Firma en parte inferior izquierda: "Z". Postal publicitaria: litografía. 12,1 x 17,1 cm



CAT. B69

Ilyá Zdanevich. *Soirée du coeur à barbe* [Noche del corazón barbudo]. Théâtre Michel. Vendredi 6 et samedi 7 juillet 1923. Organisée par Tcherez, 1923. Cartel de evento: impresión tipográfica. 26 x 20,6 cm

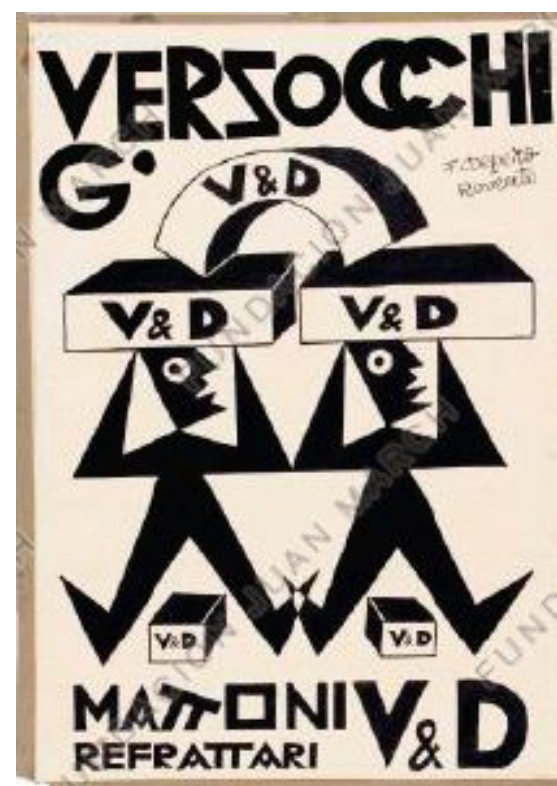


CAT. B72

Herbert Bayer. Diseño para un stand de exposición (letrero) de la compañía eléctrica, cintas rotantes de escritura luminosa, 1924. Firma en parte inferior derecha, a lápiz: "bayer 1924". Inscrición en el pie, a lápiz: "Ausstellungs stand (Zeichen) for electrical company, rotierende, leuchtschrift bänder". Fotocollage: gouache, impresión de plata en gelatina. 62,5 x 30,5 cm



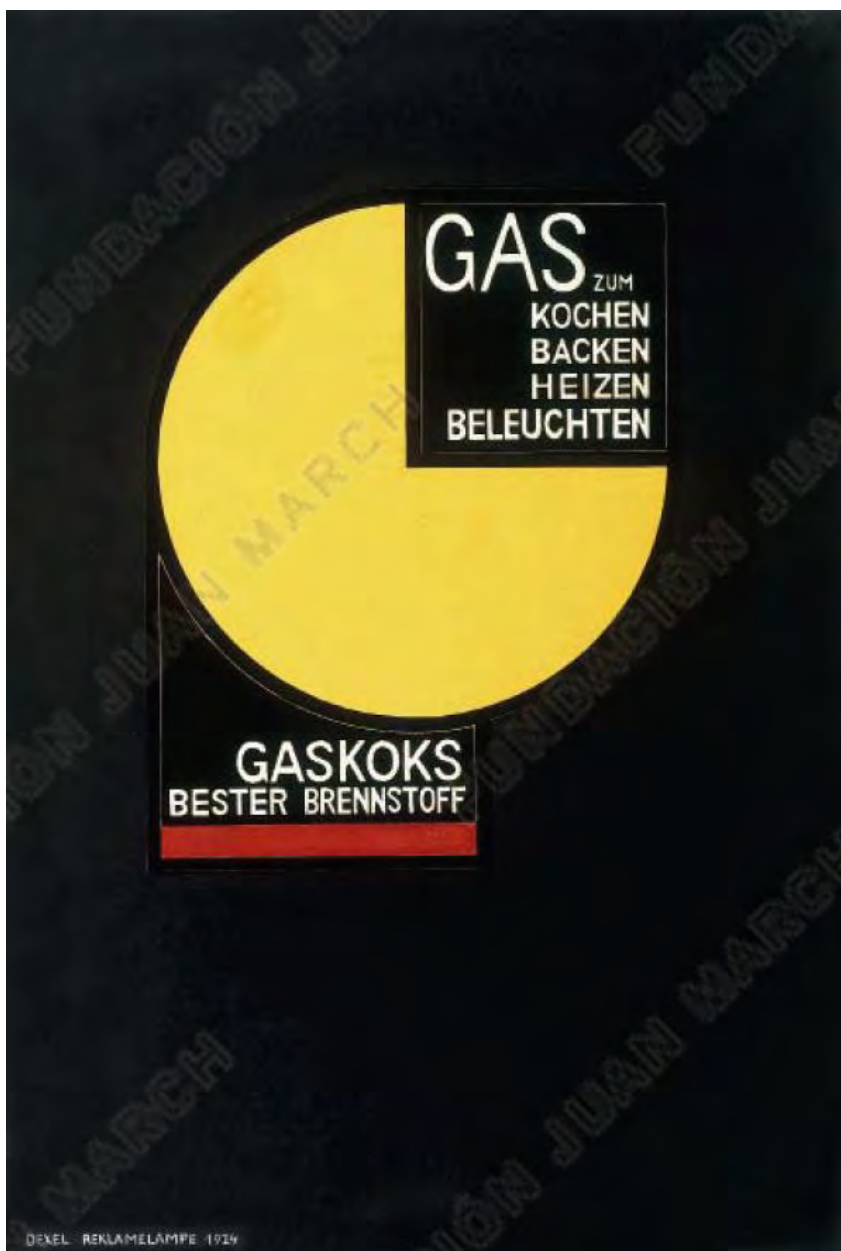
CAT. B73
Henryk Berlewi. Diseño para el cartel de la exposición, *Iª Wystawa Prac Mechano-Fakturowych w Salonie Automobilowym Austro-Daimler. Wierzbowa 6. Wystawca: Henryk Berlewi* [Primera exposición de las obras "Mechano-Faktur" en el Salón del automóvil Austro-Daimler. Wierzbowa 6. Expositor: Henryk Berlewi], 1924. Gouache. 63 x 49,2 cm



CAT. B74
Fortunato Depero. Diseño para anuncio publicitario, *G. Verzocchi. V & D. Mattoni Refrattari* [G. Verzocchi. V & D. Ladrillos refractarios], 1924-25. Firma en parte superior derecha, en tinta: "F. Depero - Rovereto". Collage: tinta y papel. 33,7 x 23,5 cm

CAT. B75

Walter Dexel. Diseño para cartel publicitario, *Gas zum Kochen, Backen, Heizen, Beleuchten, Gaskoks. Bester Brennstoff* [Gas para cocinar, hornear, calentar, iluminar, gas de coque. El mejor combustible], 1924. Firma en parte inferior izquierda: "DEXEL REKLAMELAMPE 1924". Collage: tinta, gouache, lápiz y recortes de papel. 36,8 x 27 cm

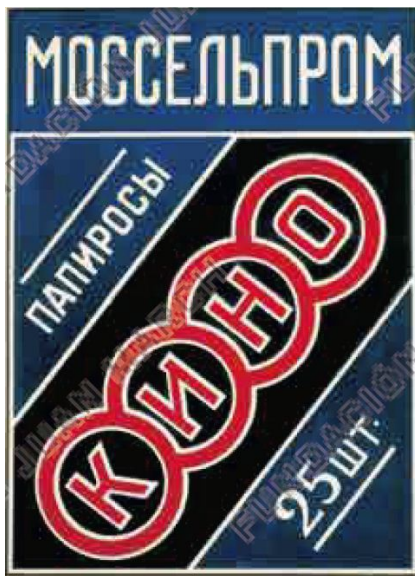


CAT. B76

Walter Dexel. *Verwende stets nur Gas zum Kochen, Backen, Heizen, Beleuchten. Denn es ist praktisch, reinlich, billig. Spart Arbeit, Zeit, Geld. Auskunft und Ausstellung. Städtisches Gaswerk* [Emplea siempre sólo gas para cocinar, hornear, calentar, iluminar. Porque es práctico, limpio y barato. Ahorra trabajo, tiempo y dinero. Información y Exposición. Empresa municipal de gas]. *Saalbahnhofstrasse 15*, 1924. Firma en parte central izquierda: DEXEL JENA. Cartel publicitario: impresión tipográfica. 51,4 x 67,3 cm

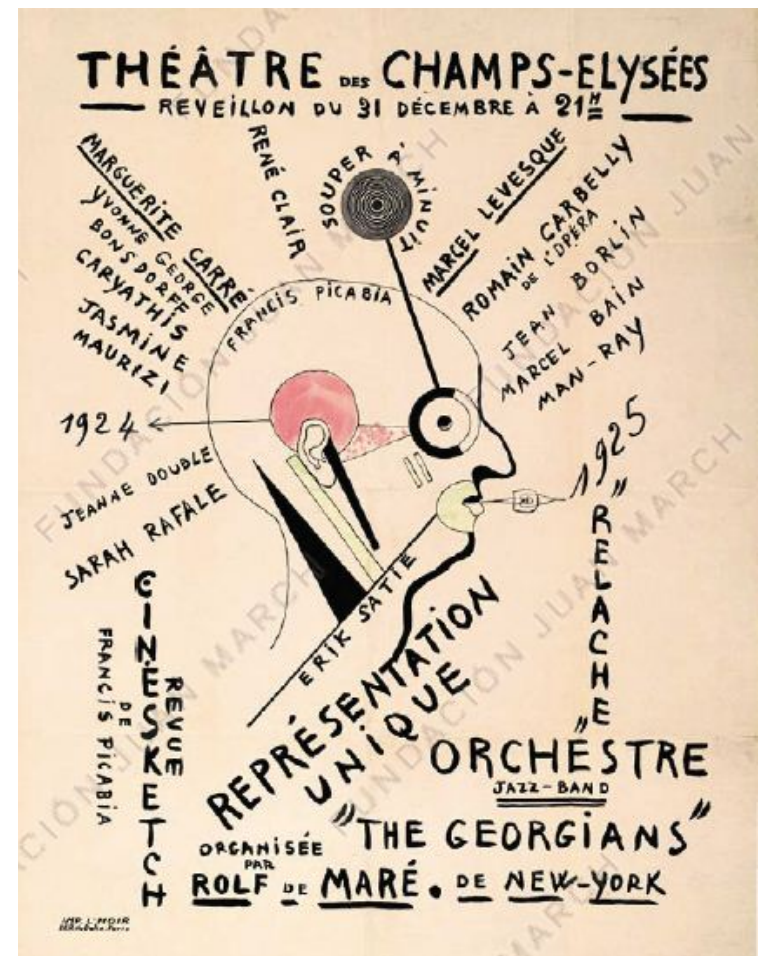


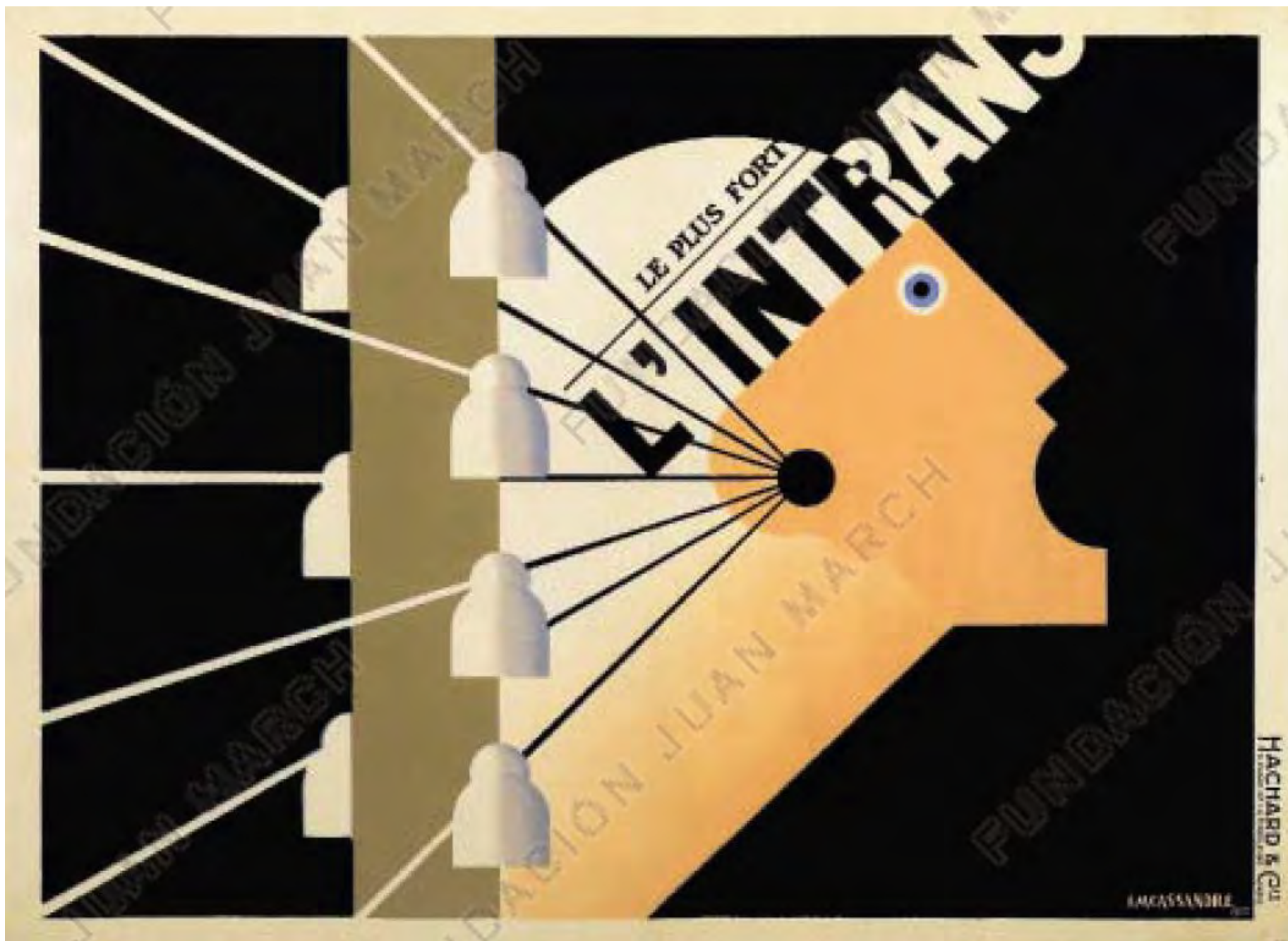
CAT. B79
Aleksandr Ródchenko. Diseño para marcapáginas, *Smotri* [Mira], c.1924. Gouache sobre tabla cortada. 44,5 x 47,3 cm, irr.



CAT. B78.
Aleksandr Ródchenko.
Mosselprom papirosov kino 25 sht. [Mosselprom cigarrillos emboquillados 25 unidades], 1924. Cartel publicitario: litografía. 33,2 x 24,3 cm. Imprenta: Tipo-litografiya Mosselprom, Moscú

CAT. B77
Francis Picabia. Diseño para cartel del evento *Revue Cinésketch de Francis Picabia. Théâtre des Champs-Élysées. Réveillon du 31 décembre à 21h. Représentation unique. Organisée par Rolf de Maré* [Revista Ciné-sketch de Francis Picabia. Théâtre des Champs-Élysées. Cena de Nochevieja, 31 de diciembre a las 21h. Representación única. Organizada por Rolf de Maré], 1924. Litografía y acuarela. 69,5 x 53,3 cm. Imprenta: Imp. L'Hoir. 26, R. du Delta, París





CAT. B80

A. M. Cassandre. *L'Intransigent*.
Le plus fort [El Intransigente.
El más fuerte], 1925. Firma
en parte inferior derecha:
"A. M. CASSANDRE 1925".
Cartel publicitario: litografía.
89,9 x 160 cm. Imprenta:
Hachard & Cie, 8, Place de la
Madeleine, París



CAT. B81

Wilhelm Deffke. "Der Zucker". Ausstellung der Zucker Herstellenden und Verarbeitenden Industrien Deutschlands ["El azúcar". Exposición de la industria de producción y elaboración del azúcar en Alemania]. Magdeburg. 23. Mai-7. Juni 1925, 1925. Cartel publicitario: litografía. 90,4 x 61 cm. Imprenta: Dr. Selle & Co. A. G., Berlín



CAT. B82

Auguste Herbin. *Bal de la Grande Ourse*. 8 mai 1925. Salle Bullier. Organisé par l'Union des Artistes Russes à Paris. Bal costumé traditionnel de l'Union. Prix d'Entrée 30 frs. [Baile de la Osa Mayor. 8 mayo 1925. Sala Bullier. Organizado por la Unión de Artistas Rusos en París. Baile de disfraces tradicional de la Unión. Precio de entrada: 30 francos], 1925. Firma en parte superior derecha: "herbin". Cartel de evento: litografía. 122,2 x 76,2 cm. Imprenta: Imp. Kaplan, París



1



2

CAT. B83

Nicolái Ilyín. *Guibel teatra i torzhestvo kinó* [Muerte del teatro y triunfo del cine] por Pável Poluyanov, 1925. Folleto

1. Diseño para cubierta de folleto. Fotocollage: impresión de plata en gelatina y tinta. 21,5 x 16 cm
2. Cubierta de folleto: huecograbado y litografía. 17,8 x 13,5 cm. Imprenta: Tipogrâfiya Nizhpolidgraf, Nizhni Novgorod

CAT. B85

El Lissitzky. *Pelikan Siegellack* [Lacre Pelikan], 1925. Etiqueta de producto: impresión tipográfica. 7,5 x 27,3 cm

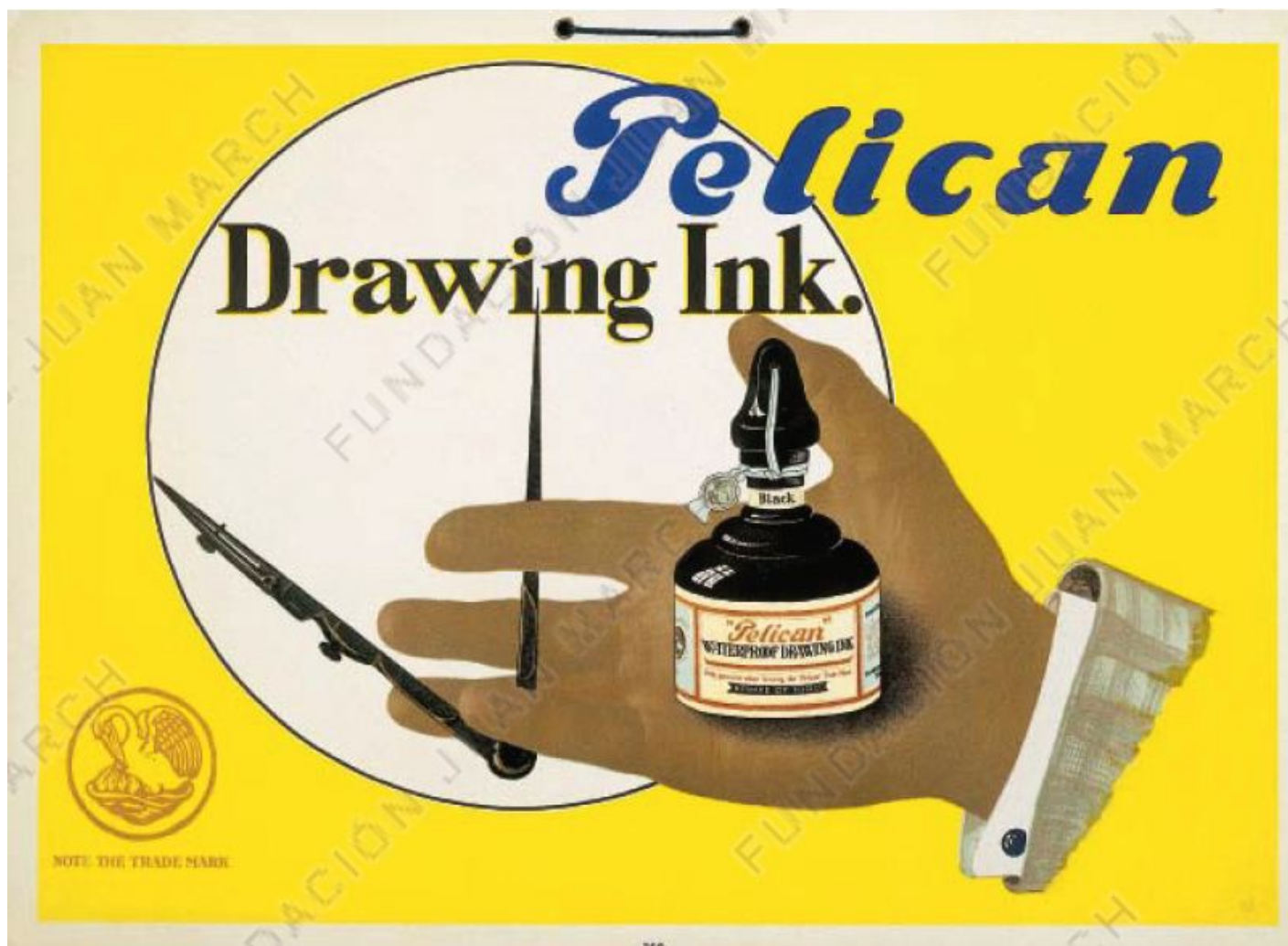


CAT. B84

El Lissitzky. *Pelikan Kohlenpapier* [Papel carbón Pelikan], 1925. Anuncio publicitario: litografía sobre cartulina. 14,9 x 11,6 cm

CAT. B86

El Lissitzky. *Pelican Drawing Ink* [Tinta Pelican para dibujar], 1925. Firma en parte inferior derecha: "el". Anuncio publicitario: litografía. 32,4 x 44,1 cm





CAT. B87
Johannes Molzahn.
*Mitteldeutsche Handwerks
Ausstellung* [Exposición de
oficios manuales de Alemania
Central]. *Magdeburg, 18. Juli-9.
August 1925, 1925.* Firma en
parte superior derecha (en
vertical): "MOLZAHN". Cartel
de exposición: litografía.
86,8 x 62 cm. Imprenta: Julius
Brückner, Magdeburgo

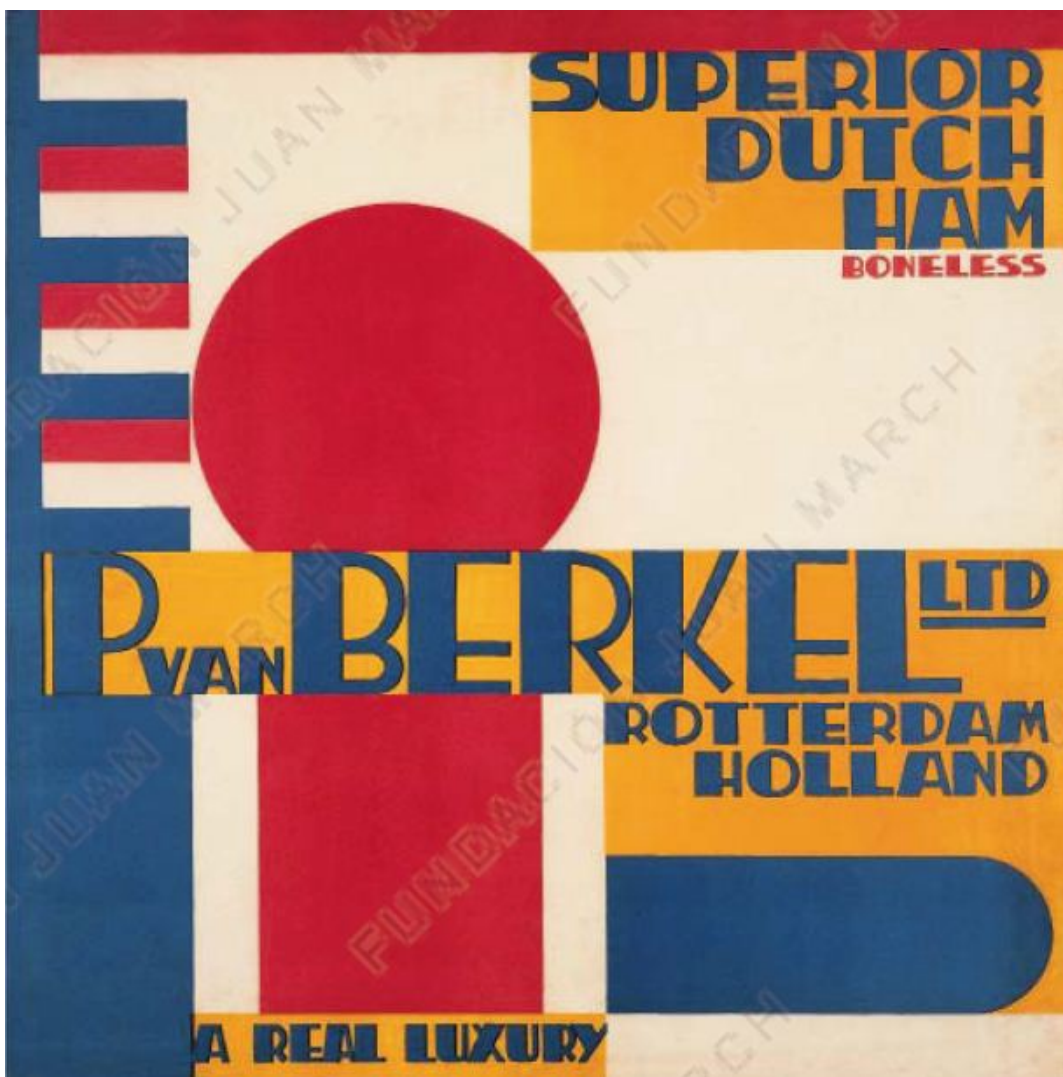


CAT. B88

Aleksandr Ródchenko.
Bronenosets Potiomkin [El acorazado Potemkin] 1905.
 1925. Cartel de cine: impresión fotomecánica. 69,9 x 97,8 cm.
 Editorial: Goskinó. Imprenta: Tipo-litografía Izdatelstva "Bezbozhnik", Moscú. El orgullo del cine soviético. El acorazado Potemkin 1905. Producción 1ª Fábrica de Goskinó. Dirección: Eisenstein. Cámara Tissé

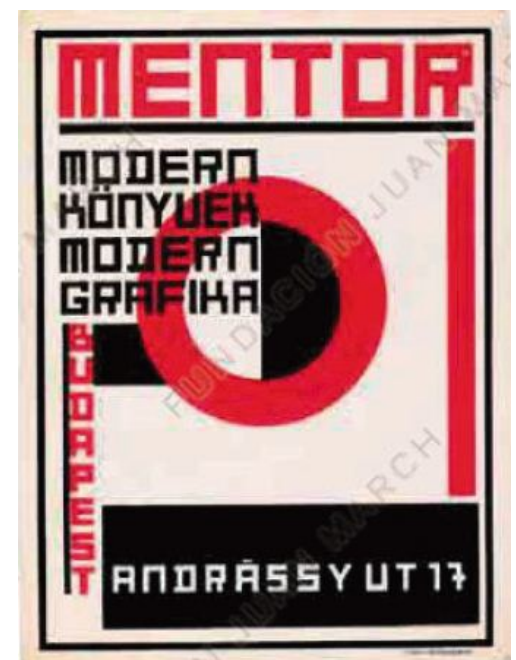
CAT. B89

Paul Schuitema. *Superior Dutch Ham. Boneless. P. van Berkel Ltd. Rotterdam, Holland. A Real Luxury* [Jamón superior holandés. Deshuesado. P. van Berkel Ltd. Róterdam, Holanda. Un verdadero lujo], c 1925. Cartel publicitario: litografía. 50,2 x 50,5 cm



CAT. B90

Vilmos Huszár. *Miss Blanche Virginia Cigarettes* [Miss Blanche. Cigarrillos de Virginia], 1926. Firma en parte inferior derecha: "VH". Cartel publicitario: litografía sobre cartón. 29,8 x 19,1 cm



CAT. B91

Lajos Kassák. *Mentor. Modern Könyvek. Modern Grafika* [Mentor. Libros modernos. Gráfica moderna]. *Andrássy út 17. Budapest, 1926. Revista: impresión tipográfica (cubierta).* 23,3 x 18,7 cm. Imprenta: Lit. Korvin Testvérek, Budapest

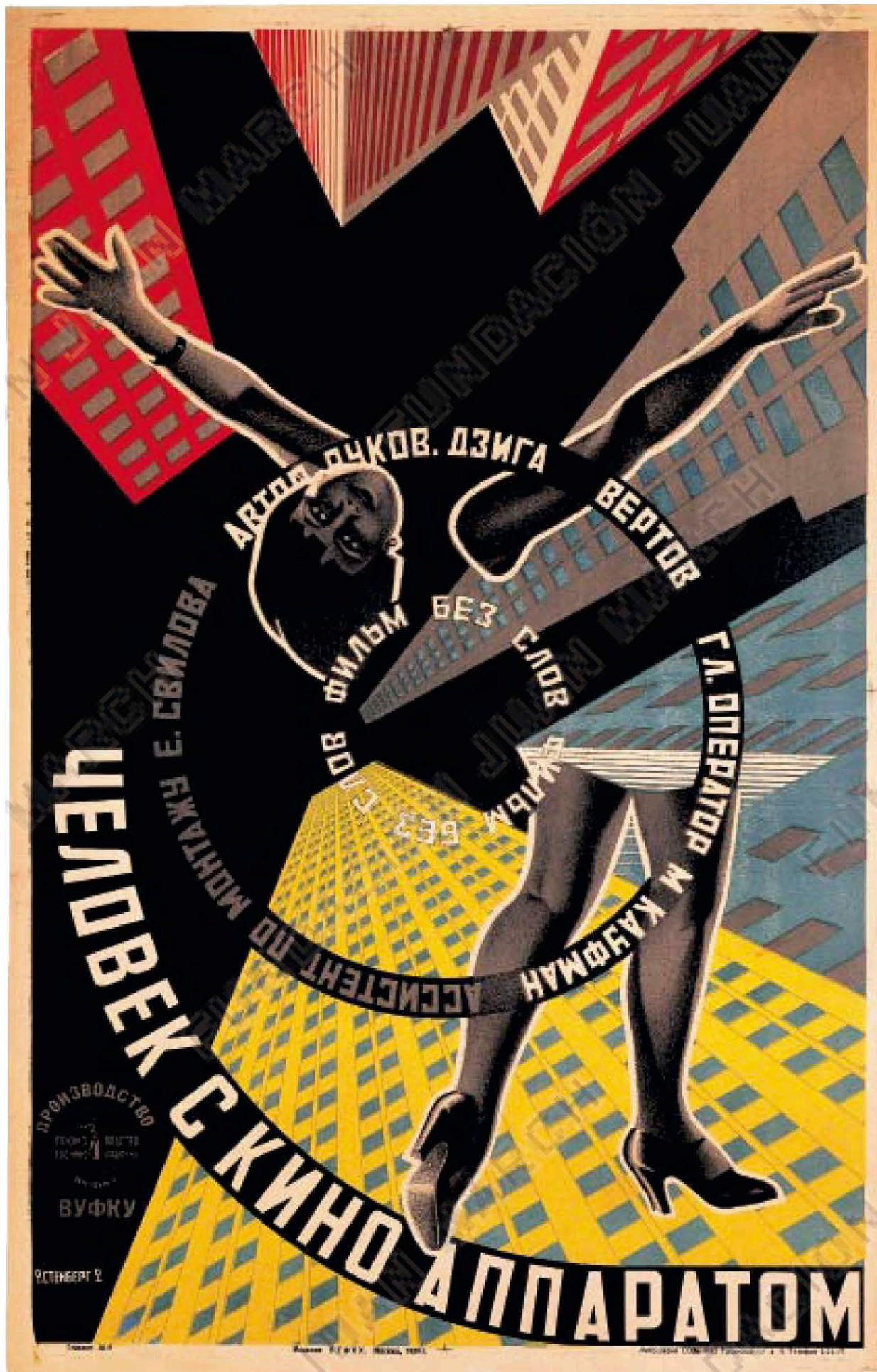


CAT. B92

Yelena Semiónova. *Vstupái v Aviajím* [¡Afíliate a Aviajím!]*, 1926. Firma en parte inferior derecha: "ES". Cartel de propaganda política: litografía y huecograbado. 70,2 x 107,6 cm. Editorial: Aviajím, Moscú. Imprenta: Tipo-litográfiya TsUP VSNJ "Nóvaya derévnia", Moscú.

Aviajím – opora mírnogo trudá. Protivogáz – vozdušnyi chasovói SSSR. Vstupái v Aviajím.

* Aviajím (avia 'aire', jím, abreviatura de 'químico'). Organización soviética de masas (1925-1927) para promover la aviación civil y prevenir posibles ataques con gases químicos [N. del T.]



CAT. B93
 Vladimír Stenberg y Gueórgui Stenberg. *Chelovek s kinoapparátom* [El hombre de la cámara], 1926. Firma en parte inferior izquierda: "2 STENBERG 2". Cartel de cine: litografía. 110,5 x 71,1 cm. Imprenta: Litográfiya Sovkinó, Moscú.

El hombre de la cámara. Autor, director Dziga Vértov. Cámara M. Kaufman. Asistente de montaje Y. Svilova. Cine mudo. Producción Goskinofilm VUFKU

CAT. B94

Hendrik Nicolaas Werkman. *The Next Call* [La próxima llamada].

Editorial: H. N. Werkman, Lage der A 13, Groningen, Holanda

1. Nº 1, con ilustraciones de obras de W. Alkema y J. van der Zee, 1926. Revista: impresión tipográfica y huecograbado 41,2 x 42,9 cm, doble página

2. Nº 8, 1927. Revista: impresión tipográfica. 21,6 x 27,6 cm



1

2



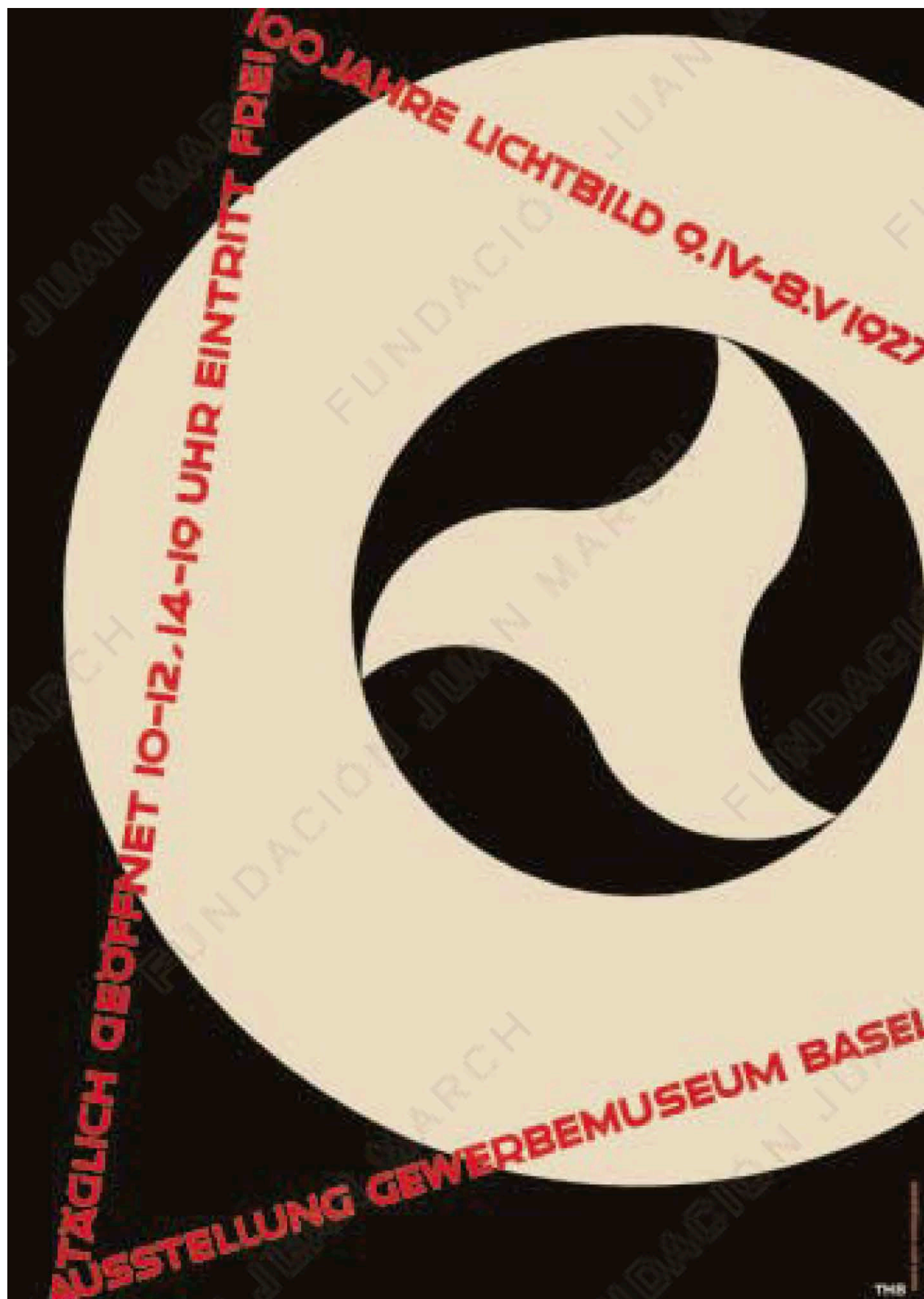
CAT. B95

Desconocido (Rusia). Caja de cigarrillos *Mólot* [Martillo], posterior a 1926. Litografía sobre papel adherido a cartón. 21,3 x 13 cm

Martillo. El trust tabacalero del Cáucaso del Norte. 25 cigarrillos nº 2 (1ª categoría A). Precio 28 kópecs. Para Siberia, Extremo Oriente y Asia Central. El peso de tabaco de 1.000 cigarrillos es de 695 gramos. La venta a un precio superior al indicado en la etiqueta está perseguida por la Ley

CAT. B96

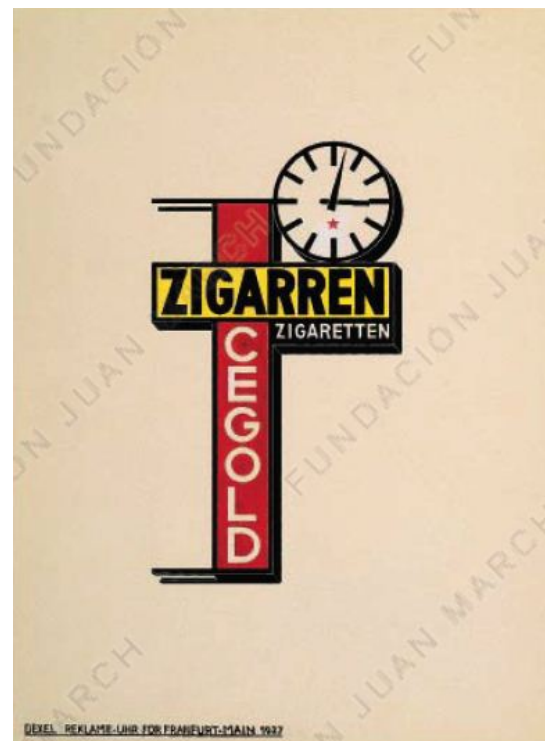
Theo Ballmer. *100 Jahre Lichtbild* [100 años de fotografía]. *Ausstellung Gewerbemuseum Basel*. 9. IV.-8. V. 1927, 1927. Firma en parte inferior derecha: "THB".
Cartel de exposición: litografía.
124,5 x 90,2 cm. Imprenta: Graph. Anst. W. Wassermann





CAT. B97

Herbert Bayer. *Europäisches Kunstgewerbe Ausstellung* [Exposición de artes aplicadas europeas]. 6. März-15. Aug. Grassimuseum an der Johannisikirche, Leipzig, 1927. Firma en parte inferior izquierda: "herbert bayer bauhaus". Cartel de exposición: litografía. 89,7 x 67,5 cm. Imprenta: Buch- und Kunstdruckerei Ernst Hedrich Nachf., Leipzig, C.1



CAT. B99

Walter Dexel. Diseño para reloj publicitario de *Cegold Zigarren, Zigaretten* [Cigarros, cigarrillos Cegold], 1927. Firma en parte inferior izquierda: "DEXEL. REKLAME-UHR FÜR FRANKFURT-MAIN 1927". Collage: tinta, gouache y lápiz. 36,8 x 27 cm

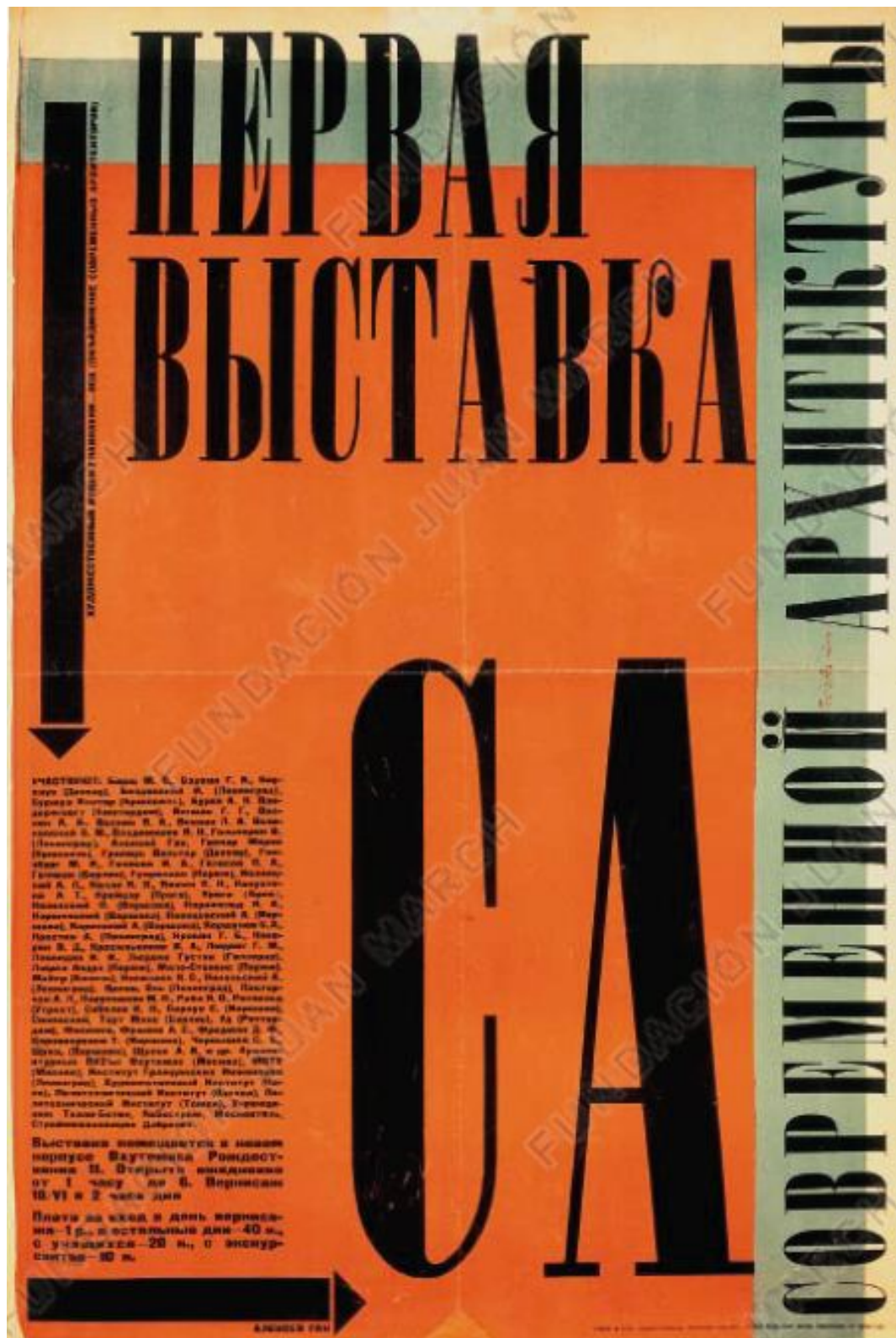


CAT. B98

Fortunato Depero. Cubierta para calendario 1928, 1927. Firma en parte inferior derecha: "F. Depero - Rovereto". Collage: recortes de papel. 32,1 x 38,1 cm

CAT. B100

Vasili Yermilov. *Kniga i presa Ukraïni na 10 rokovini zhóvtnia* [El libro y la prensa de Ucrania en el 10º aniversario de octubre], 1927. Cartel de exposición: xilografía (prueba de artista). 98 x 71,7 cm. Casa de La Industria Estatal. Plaza Dzerzhinski. Desde el 8 de noviembre de 1927



CAT. B101

Alekséi Gan. *Pérvaya výstavka SA** [Primera exposición de SA], 1927. Firma en parte inferior izquierda: "Alekséi Gan". Cartel de exposición: litografía e impresión tipográfica. 108 x 70,5 cm. Editorial: Glavnaúka. Imprenta: Tipográfiya Gosizdata "Krásnyi Proletari".

*SA: Sovreménnaya Arjitektura" [Arquitectura Contemporánea] [N. del T.]



CAT. B102

Vilmos Huszár. *Boulevard St. Michel 5. Spirit. Motor*, 1927. Firma en parte inferior derecha, a lápiz: "Huszar". Firma en parte inferior derecha: "VH". Litografía. 36,8 x 45,7 cm



CAT. B103

Walter Käch. *Form ohne Ornamente Ausstellung* [Exposición Forma sin ornamentos]. *Gewerbemuseum Zuerich*. 20. Februar bis 27. März, 1927. Firma en parte inferior central: "Käch". Cartel de exposición: litografía. 127,3 x 90,4 cm. Imprenta: J. C. Müller, Zürich 8

CAT. B104

Chris Lebeau. *Groote Openlucht Meeting ter Herdenking van de Oprichting der "Intern[ationale] Anti-Mil[itairistische] Ver[eniging] in 1904 en het Uitbreken van de Wereldoorlog in 1914... Zondag 27 Juli des namiddags* [Gran reunión al aire libre en conmemoración del establecimiento de la Asociación Internacional Antimilitarista en 1904 ante el estallido de la II Guerra Mundial en 1914... Domingo 27 julio por la tarde], 1927. Firma en parte central izquierda (en vertical): "Ontw' en litho Chris Lebeau". Cartel de evento: litografía. 125,5 x 86 cm. Imprenta: Drukkerij Lankhout



CAT. B106

C. O. Müller. *Der Scharlachrote Buchstabe mit Lillian Gish, Lars Hanson. Dir. M. Demmel.* [La letra escarlata con Lillian Gish, Lars Hanson. Dir. M. Demmel]. *Phoebus-Palast*, c 1927. Firma en parte inferior centro: "C. O. Müller". Cartel de cine: linografía. 118,1 x 82,9 cm. Imprenta: Linoleum Schnitt- u. Druck Münchner Plakatdruckerei Volk & Schreiber



CAT. B105

László Moholy-Nagy. *14 Bauhausbücher* [14 libros de la Bauhaus], 1927. Firma (en el interior): "TYPO: MOHOLY-NAGY / BERLIN". Folleto publicitario: huecograbado. 13,5 x 21 cm

CAT. B107

Kurt Schwitters. *Opel-Tag*,
24 Juli. *Grosser Auto Blumen
Korso* [Día de Opel, 24 julio.
Gran desfile floral de coches].
1927. Firma en parte inferior
derecha: "SYSTEMSCHRIFT.
K. SCHWITTERS. F." Cartel
de evento: litografía.
85,1 x 60,3 cm. Imprenta:
Wüsten & Co., Fráncfort del
Meno



CAT. B108

Georg Truump. Diseño para cartel
de exposición, *Ausstellung
Kunstgewerbeschule Bielefeld*
[Exposición de la Escuela de
Artes y Oficios de Bielefeld].
1927. Firma en parte inferior
derecha (en vertical): "TRUMP
1927". Fotocollage: impresión de
plata en gelatina, recortes de
papel y lápiz sobre fotografía.
58,7 x 45,7 cm

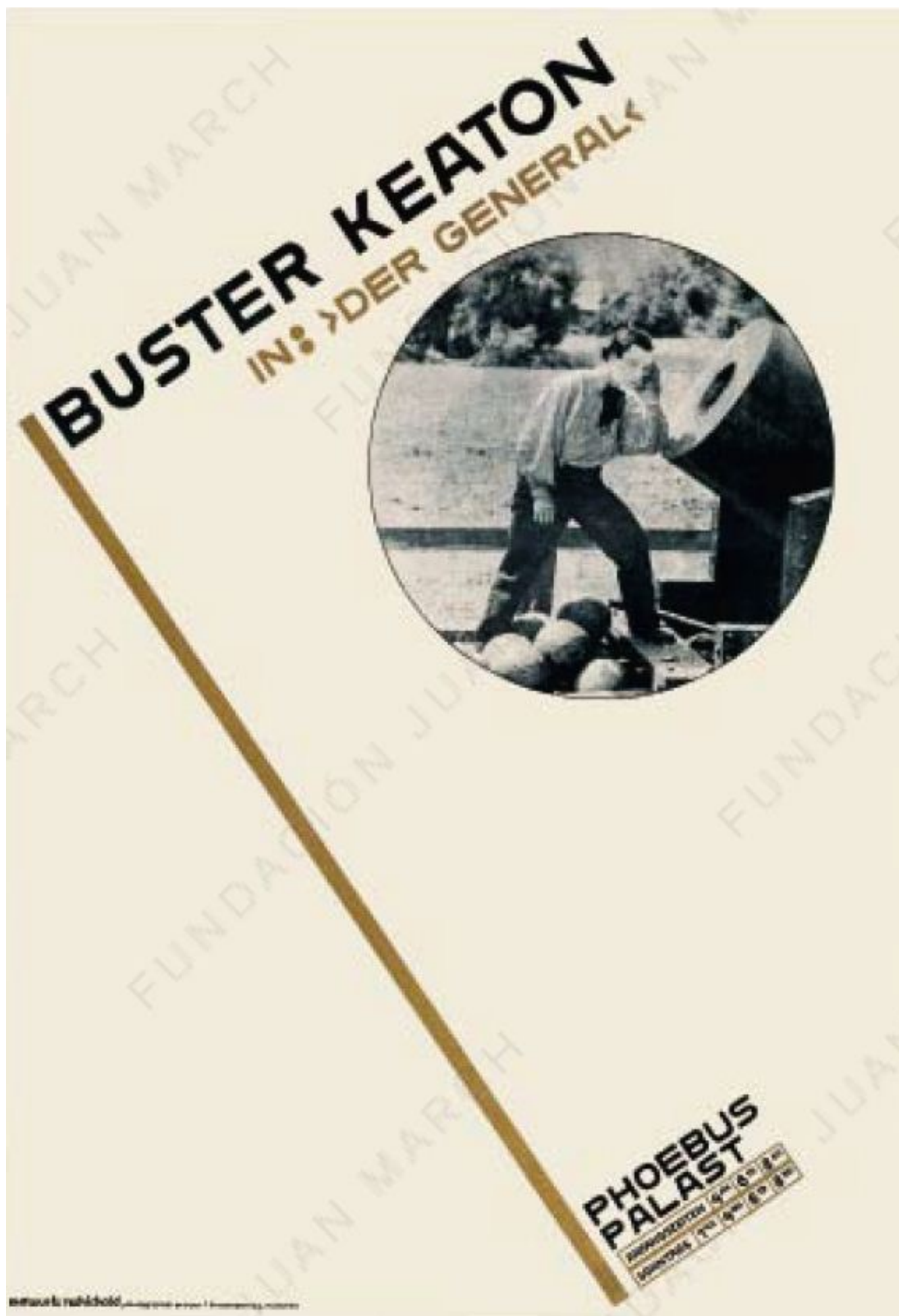


CAT. B109

Jan Tschichold. *Graphische Werbekunst. Internationale Schau Zeitgemässer Reklame* [Arte gráfico publicitario. Muestra internacional de anuncios actuales]. *Städtische Kunsthalle Mannheim. Vom 7. August bis 30. Oktober, 1927.* Firma en parte inferior derecha (en vertical): "ENTW. JAN TSCHICHOLD, PLANEGG". Cartel de exposición: litografía. 88,3 x 62,5 cm. Imprenta: Gebr. Obpacher A.G., Múnich

CAT. B110

Jan Tschichold. *Buster Keaton*
in "*Der General*" [Buster Keaton
en "El general"]. *Phoebus Palast*,
1927. Firma en parte inferior
izquierda: "entwurf: Tschichold
planegg b/mch." Cartel de
cine: litografía y huecograbado.
120 x 84 cm. Imprenta: F.
Bruckmann A.G., Múnich



CAT. B111

Jan Tschichold. *Die Frau ohne Namen. Zweiter Teil. Georg Jacobys Weltreisefilm* [La señora sin nombre. Segunda parte. Película de la vuelta al mundo de Georg Jacoby]. *Phoebus-Palast*, 1927. Firma en parte inferior izquierda: "ENTWURF: JAN TSCHICHOLD, PLANEGG B. MCH". Cartel de cine: litografía. 123,8 x 86 cm. Imprenta: Gebr. Obpacher AG., Múnich





CAT. B112

Alekséi Úshin. *Múzyka i byt*
[Música y vida cotidiana],
nº 1, 1927. Firma en parte
inferior centro: "Ushin - 27".
Cubierta de revista: litografía.
27,3 x 37,8 cm. Editorial:
Izdátelstvo "Leningrádskaya
Pravda", Leningrado. Imprenta:
Tipográfiya izdátelstva
"Leningrádskaya Pravda",
Leningrado

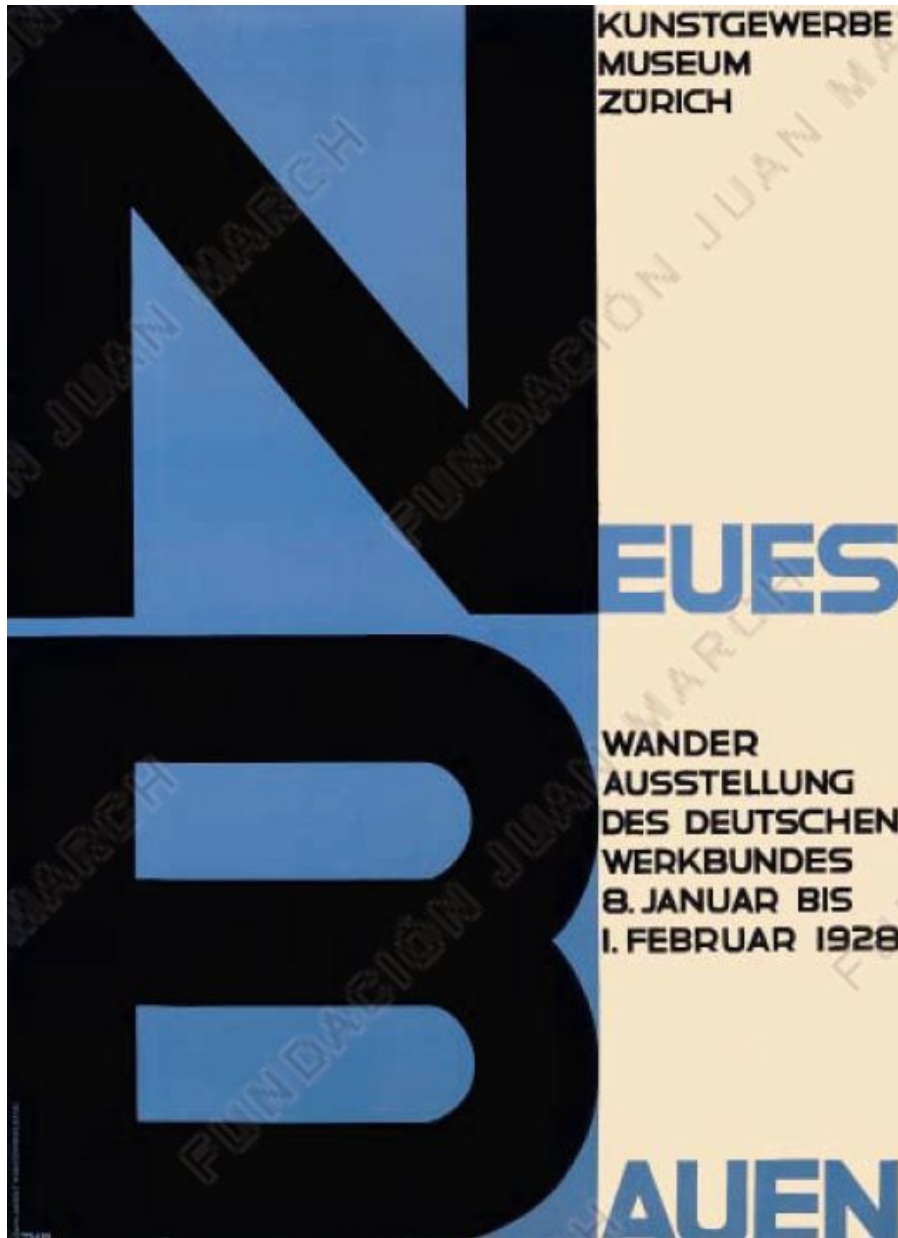
CAT. B113

Erich Comeriner. Diseño para
cartel publicitario, *Muuu i i*
i i Effektenbörse [Bolsa de
valores], 1927-1928. Firma
en parte inferior derecha:
"comeriner". Collage:
recortes de papel y gouache.
58,1 x 41,8 cm



CAT. B115

Theo Ballmer. *Exposition Internationale du Bureau à Bâle* [Exposición internacional de la oficina, Basilea]. 29 sept.-15 oct. 1928. Dans le Palais de la Foire Suisse, 1928. Firma en parte inferior izquierda: "THB". Cartel de exposición: litografía. 127,6 x 90,8 cm. Imprenta: W. Wassermann, Basilea



CAT. B114

Theo Ballmer. *Neues Bauen*. *Wander Ausstellung des Deutschen Werkbunds* [Nuevos edificios. Exposición itinerante del Deutscher Werkbund]. Kunstgewerbemuseum, Zürich. 8. Januar bis 1. Februar 1928, 1928. Firma en parte inferior izquierda: "THB". Cartel de exposición: litografía. 127 x 90,2 cm. Imprenta: Graph. Anstalt. W. Wassermann, Basilea



CAT. B116

Herbert Bayer. Diseño para stand portátil de exposición para *Ventzky Ackergerate* [Maquinaria agrícola Ventzky], 1928. Firma en parte inferior derecha, a lápiz: "Bayer 1928". Collage: lápiz, gouache y huecogrado. 49,8 x 68,1 cm

CAT. B117

Fortunato Depero. 19, 19, 19. *Direttore: Mario Giampaoli*, 1928. Firma en parte inferior izquierda: "Fortunato Depero - Rovereto". Revista: litografía (cubierta). 38,4 x 26,4 cm



CAT. B118

C. O. Müller. *Elisabeth Bergner in Donna Juana* [Elisabeth Bergner en Doña Juana]. Dir. M. Demmel. *Phoebus-Palast*, 1928. Firma en parte inferior centro: "C O Müller". Cartel de cine: litografía y huecograbado. 121 x 87,9 cm. Imprenta: Linoleum Schnitt- u. Druck Münchner Plakatdruckerei Volk & Schreiber





CAT. B119

Paul Renner. *Gewerbliche Fachschulen Bayerns*. *Ausstellung* [Las escuelas técnicas de arte aplicado de Baviera. Exposición]. *Kunstgewerbemuseum, Zürich*. 4. März bis 7. April, 1928. Firma en parte inferior izquierda: "RENNER". Cartel de exposición: litografía. 127 x 90 cm. Imprenta: Reichhold & Lang. Lith. Kunstanstalt, Múnich



CAT. B120

Mart Stam. *Internationale Architectur Tentoonstelling* [Exposición internacional de arquitectura]. Organiseert een in Rest. de la Paix. Coolsingel 103 - R'dam van 5 tot 28 April, 1928. Cartel de exposición: litografía. 100,6 x 66,2 cm

CAT. B121

Karel Teige. Ilustraciones retocadas de Konstantin Biebl. *S lodí jež dovází čaj a kávu: Poesie* [Con el barco que importa el té y el café: Poesía], 1928

1. Firma en parte inferior derecha: "Teige". Acuarela. 19 x 13,7 cm

2. Firma en parte inferior izquierda: "Teige". Impresión tipográfica y acuarela. 19 x 13,7 cm



1



2

CAT. B122

Jean (Hans) Arp y Walter
Cyliax. *Abstrakte und
surrealistische Malerei und
Plastik* [Pintura y escultura
abstracta y surrealista].
*Kunsthau Zürich. 6. Oktober
bis 3. November 1929, 1929.*
Cartel de exposición: litografía.
128,3 x 90,5 cm. Imprenta:
Gebr. Fretz AG, Zürich



CAT. B123

Anatoly Belsky. *5 minút*
[5 minutos], 1929. Firma
en parte inferior derecha:
"A. Belsky". Cartel de cine:
litografía. 107 x 72,4 cm.
Editorial: Goskinprom Grúzii.
Imprenta: 26-ia Tipo-litográfiya
"Mospoligraf"

5 minutos. Producción
Goskinprom de Georgia.
Directores: A. Balaguin y G.
Zelóndzhev-Shípov. Intérpretes:
P. Poltoratski e I. Chuvelev



CAT. B124

Jean Carlu. *Disques Odéon*
[Discos Odeón], 1929. Firma en
parte inferior izquierda: "JEAN
CARLU 29". Cartel publicitario:
litografía. 251,5 x 132,1 cm.
Imprenta: Les Imp.^{ies} Franç
ses Réunies, 50 Rue de
Châteaudun, París





CAT. B125

Wilhelm Deffke. *Manoli Gold 6 &*, 1929. Firma en parte inferior derecha: "Deffke um 1929".
Cartel publicitario: litografía.
119,2 x 90,2 cm. Imprenta: Otto Elsner K.-G., Berlín S 42

CAT. B126

Walter Dexel. *Fotografie der Gegenwart. Ausstellung am Adolf-Mittag-See*. 28. November-19. Dezember. Veranstaltet vom Ausstellungsamt der Stadt Magdeburg und vom Magdeburger Verein für Deutsche Werkkunst E.V. [Fotografía actual. Exposición junto al lago Adolf-Mittag. 28 noviembre-19 diciembre. Organizada por el Departamento de Exposiciones de la ciudad de Magdeburgo y la Asociación de Arte Aplicado Alemán de Magdeburgo], 1929. Firma en parte inferior derecha: "ENTWURF: DEXEL".
Cartel de exposición: linografía.
84 x 59,5 cm. Imprenta: W. Pfannkuch & Co. in Magdeburg



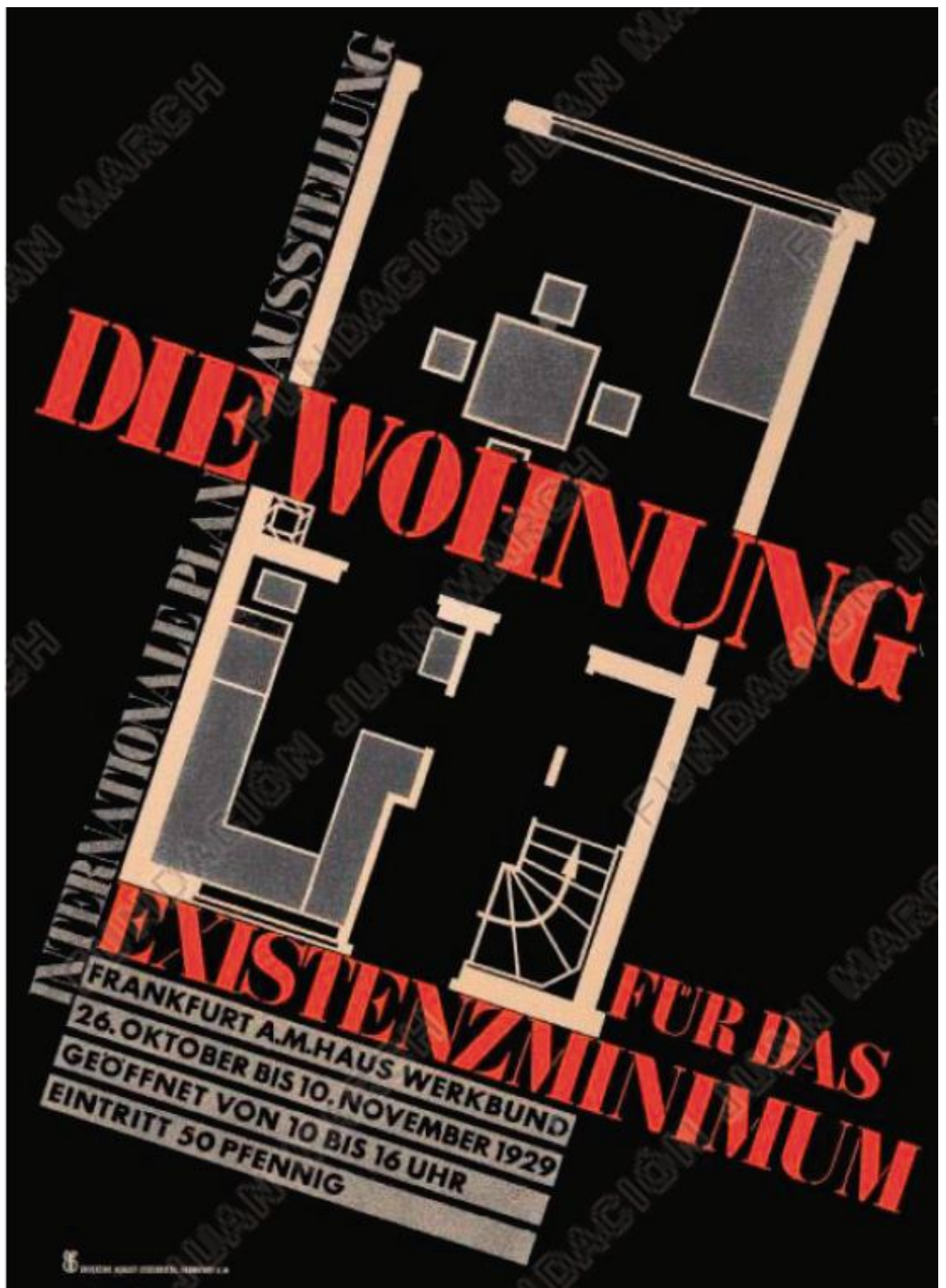
CAT. B127

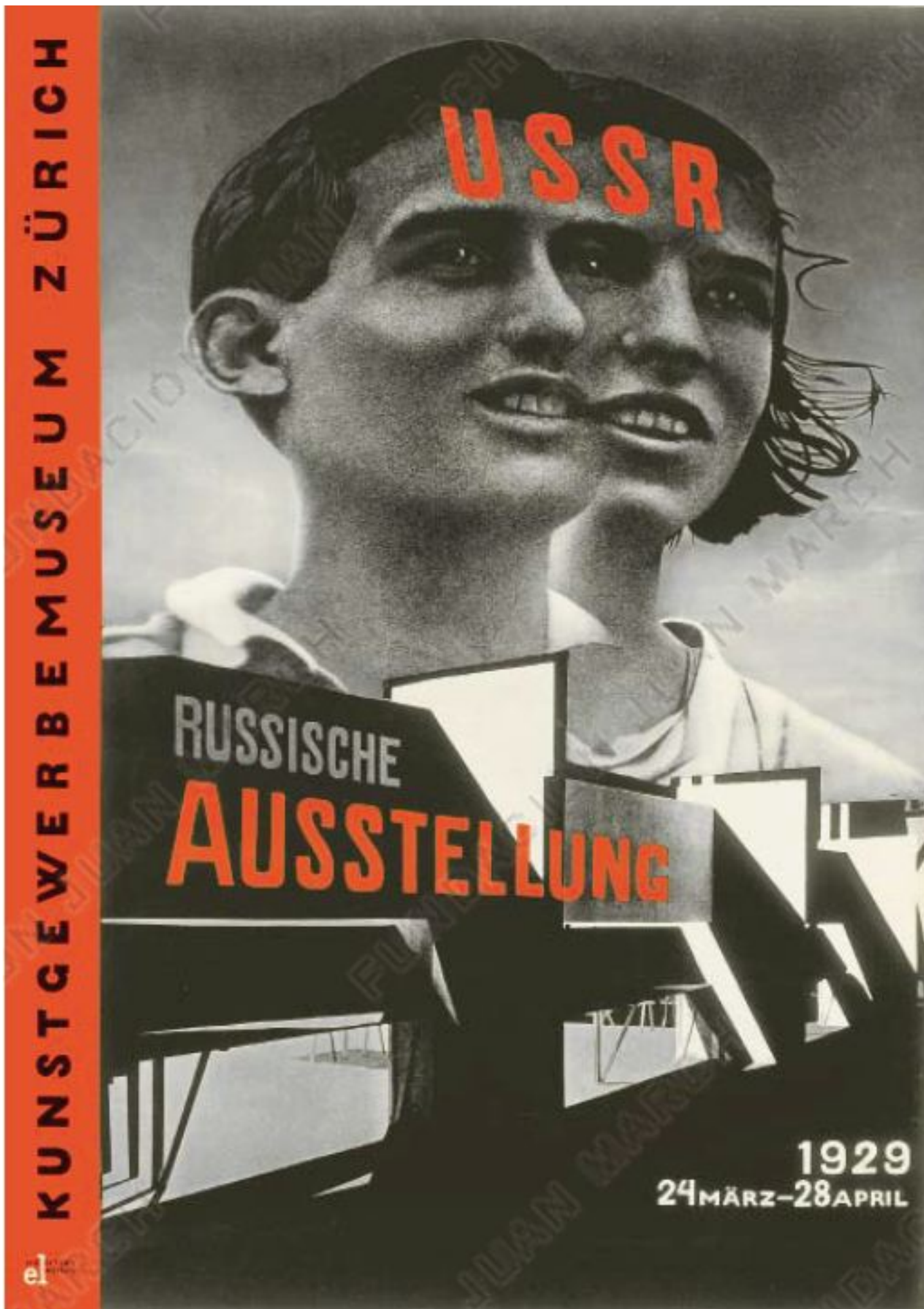
Vilmos Huszár. *Tentoonstelling van Hedendaagsche Kunstnyverheid, Kleinplastiek, Architectuur* [Exposición de artesanía contemporánea, pequeñas esculturas, arquitectura]. *Stedelyk Museum, Amsterdam. 29 Juni-28 Juli, 1929*. Firma en parte inferior derecha: "V. HUSZAR". Cartel de exposición: litografía. 69,9 x 59,7 cm



CAT. B128

Hans Leistikow. *Die Wohnung für das Existenzminimum.*
Internationale Plan Ausstellung [La vivienda para el mínimo existencial. Exposición internacional de planos]. *Frankfurt a. M. Haus Werkbund.* 26. Oktober bis 10. November 1929, 1929. Cartel de exposición: litografía. 116,8 x 84 cm. Imprenta: Druckerei August Osterieth, Fráncfort del Meno





CAT. B129

El Lissitzky. *USSR Russische Ausstellung* [URSS. Exposición Rusa]. Kunstgewerbemuseum, Zürich. 24. März-28. April 1929, 1929. Firma en parte inferior izquierda: "el LISSITZKY MOSKAU". Cartel de exposición: litografía. 126,5 x 90,5 cm

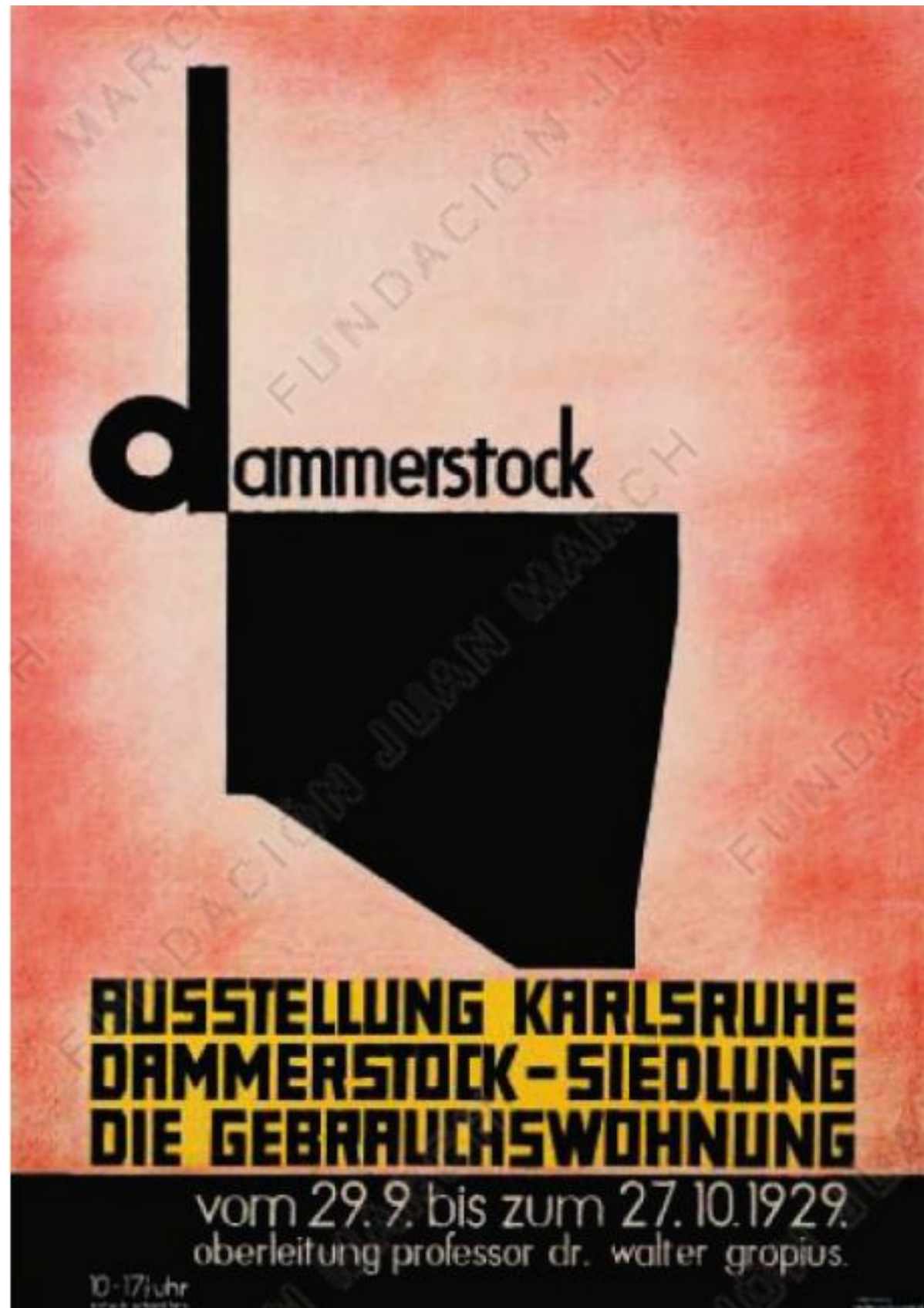


CAT. B130

Johannes Molzahn. *Wohnung und Werkraum. Werkbundaustellung in Breslau 1929* [Vivienda y lugar de trabajo. Exposición del Werkbund en Breslau]. 15. Juni bis 15. September, 1929. Firma en parte superior derecha (en vertical): "MOLZAHN ENTWURF". Cartel de exposición: litografía. 60 x 85,6 cm. Imprenta: Druckerei Schenkalsky, Breslau 5

CAT. B131

Kurt Schwitters. *Dammerstock*.
Ausstellung Karlsruhe
Dammerstock-Siedlung
Die Gebrauchswohnung
[Dammerstock. Exposición
en Karlsruhe. Urbanización
Dammerstock. La vivienda
utilitaria]. Vom 29. 9. bis zum
27. 10. 1929. Oberleitung
Professor Dr. Walter Gropius,
1929. Firma en parte inferior
izquierda: "entw. k. schwitters".
Cartel de exposición: litografía.
82,9 x 58,1 cm. Imprenta: A.
Braun & Co., Karlsruhe



CAT. B132

Semión-Semiónov. *Turksib*
[Ferrocarril Turkestán-Siberia],
1929. Firma en parte inferior
derecha: "©emiónov 29"*.
Cartel de cine: litografía.
108,6 x 71,9 cm. Editorial:
Vostók-Kinó. Imprenta: Tipo-
litográfiya im. Voróvskogo,
Moscú

Producción Oriente-Cine. Autor
y director: V. A. Turin. Ayudante
de dirección: Y. Aron. Cámaras:
B. Franisson y Y. Slavinski.
Turksib

*Con la transliteración se pierde
el juego del artista con la letra
inicial de su apellido, "S" (cirílico
"С"), y el símbolo del copyright
[N. del T.]



CAT. B133

Vladímir Stenberg y Gueórgui Stenberg. *Bronenósets Potiómkin* [El acorazado Potemkin] 1905, 1929. Cartel de cine: litografía. 90 x 67 cm

El acorazado Potemkin.
Director: S. M. Eisenstein.
Cámara: Eduard Tissé.
Producción Sovkino



CAT. B134

Karel Teige. *Mezinárodní nově
Výstava Architektury. Otevřena
od 16.-31./V.* [Exposición
internacional de la nueva
arquitectura. Abierto 16-31-V],
1929. Cartel de exposición:
litografía. 64 x 95,3 cm.
Imprenta: V. Palasek & Fr. Kraus,
Praga



CAT. B135

Hendrikus Th. Wijdeveld.
*Internationale Economische-
Historische Tentoonstelling.
Schilderijen, Miniaturen,
Schelers, Documenten,
Modellen, Grafiek enz.*
[Exposición internacional
económico-histórica.
Pinturas, miniaturas, tapices,
documentos, maquetas,
gráficos, etc.]. *Stedelijk
Museum, Amsterdam, 4 Juli-15
Sept. 1929, 1929.* Firma en parte
inferior derecha: "H. TH. W."
Cartel de exposición: litografía.
64,8 x 50,2 cm. Imprenta: Druk
de Bussy, Amsterdam



CAT. B136

Edward McKnight Kauffer. *The Quiet Hours. Shop between 10 and 4 and by Underground* [Las horas tranquilas. Comprar entre 10 y 16h y en metro]. 1930. Firma en parte superior derecha: "E. McKnight Kauffer 1930". Cartel publicitario: litografía. 101,6 x 63,5 cm. Imprenta: Vincent Brooks, Day & Son, Ltd. Lith., Londres, W.C.2





CAT. B137

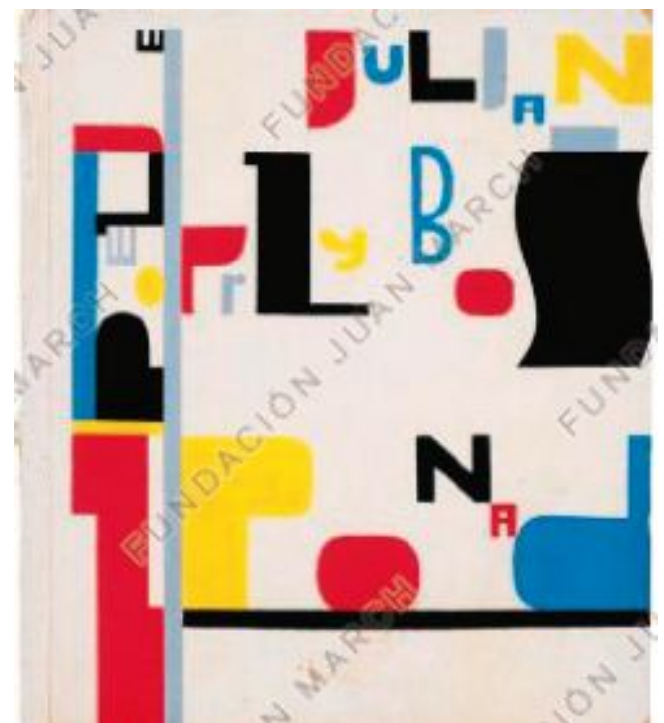
Edward McKnight Kauffer.
*Power: The Nerve Centre of
London's Underground* [Fuerza:
El centro neurálgico del metro
de Londres], 1930. Firma
en parte inferior derecha:
"E. McKnight Kauffer 1930".
Cartel publicitario: litografía.
101,1 x 62,9 cm. Imprenta:
Vincent Brooks, Day & Son, Ltd.
Lith., Londres W.C.2



CAT. B138

Gustavs Klucis y Serguéi Senkin.
Agitprop MK VKP (b) AKTIV UCHIS [Comité de Propaganda de agitación del Comité de Moscú del Partido Comunista sindicalista (los bolcheviques)], c 1930. Firma en parte inferior derecha: "Klucis Senkin".
 Cartel de propaganda política: huecograbado y litografía.
 71,1 x 52,4 cm. Editorial: "Moskovski Rabóchi". Imprenta: Tipogrúfiya "Rabóchei Gazety"

Agitprop MK VKP (b).
 Activo, estudia. Aprovecha el verano para estudiar. La carta instructiva sobre los estudios de verano de los autodidactas. Ve a pedir consejo a la célula (del Partido)



CAT. B140

Wladyslaw Strzeminski.
Z Ponad. Poezje [Del más allá. Poesía] por Julian Przybos, 1930.
 Libro: impresión tipográfica.
 21,6 x 19 cm



CAT. B139

Paul Schuitema. 13
*Tentoonstelling. Van Schilderijen
en Beeldhouw: Werk in de
Academie* [13ª Exposición. De
pinturas y esculturas: obras
de la Academia]. Van 25. T/M
31. Dec., 1930. Firma en parte
inferior derecha: "RECLAME
PAUL SCHUIITEMA". Cartel
de exposición: litografía.
99,5 x 69,3 cm. Imprenta:
Drukkerij Kühn & Zoon,
Róterdam



CAT. B141

Desconocido (Rusia).
Kooperátsiya [Co-operativos],
 c 1930. Cartel de propaganda
 política: litografía.
 104,5 x 71,8 cm. Editorial:
 Tsentrosoyúz, Moscú. Imprenta:
 Izdániye "Tsentrosoyúza",
 Moscú

Participando activamente en la
 amplia ofensiva socialista con la
 fábrica, cocina y lavandería, cine
 y radio, fortaleciendo la factoría
 y la granja, la cooperativa de
 consumo conmemorará con
 dignidad el XIII aniversario de
 Octubre

CAT. B142

Kujténkov. Diseño para cartel
 publicitario. *Kostromá. Zavód*
 "Rabóchi metallíst" [Kostromá.
 Fábrica "obrero metalista"], s. f.
 Gouache y tinta. 23,7 x 25,1 cm

Kostromá. Fábrica "obrero
 metalista". Prensas de turba.
 Instrumento de forja. Motores.
 Fundición de acero. Perdigón
 (escrito sobre el saco). Tel. 2-21
 sucursal de Moscú. 2-13 calle
 Piátnitskaya, 52



CAT. B144

Valentina Jodasévich.
Nashéstviye Napoleona. Piesa v 7-kartinaj [La invasión de Napoleón. Pieza en 7 cuadros], 1931. Cartel de teatro: litografía.
 89,9 x 65,4 cm. Editorial: Izdániye GSS Teatra Dramy.
 Imprenta: Leningradski Oblastlit

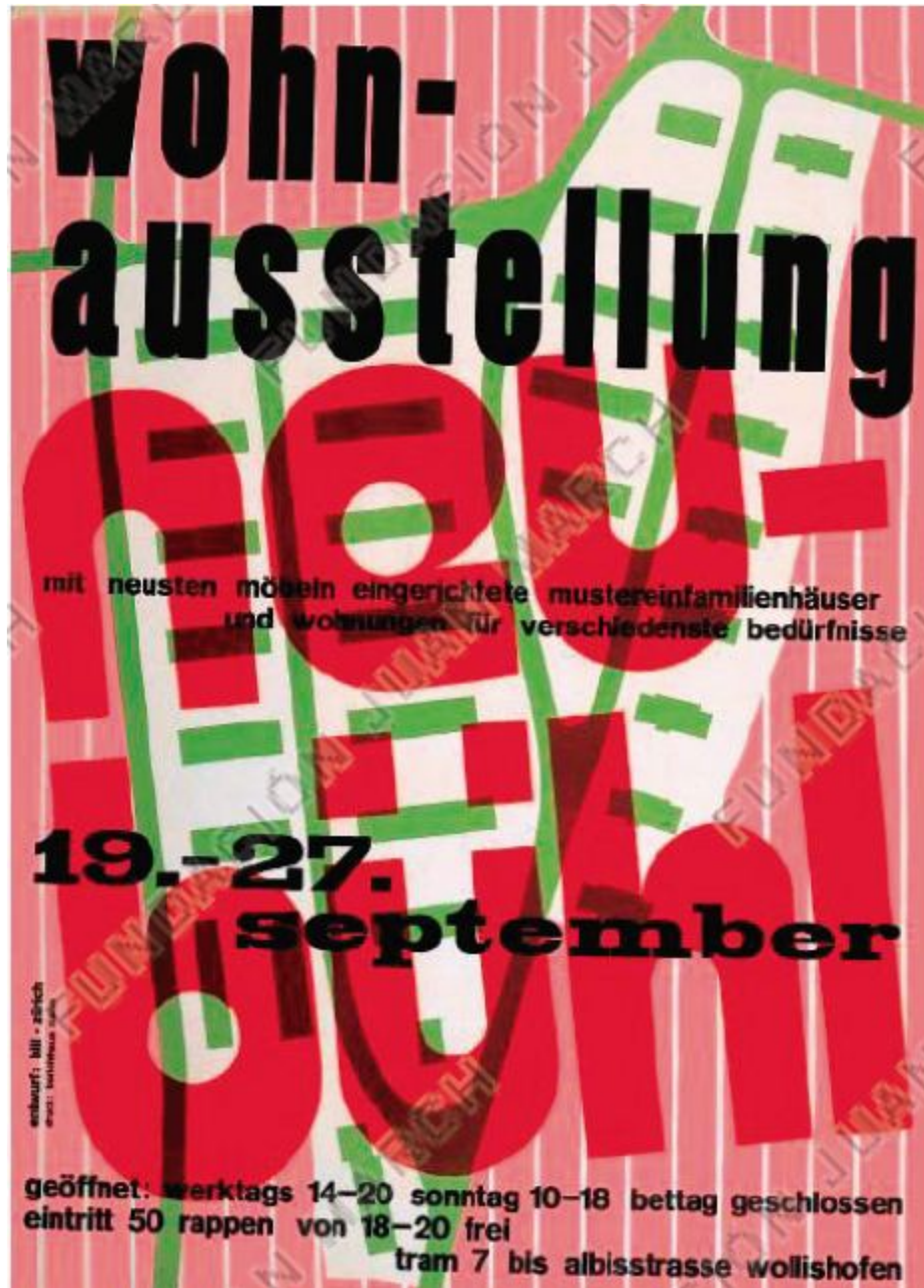
La invasión de Napoleón.
 Pieza en 7 cuadros de A. V. Lunacharski y Al. Deych (basada en la obra de Hasenclever).
 Drama Estatal. 6 de julio de 1831. Dibujante Valentina Jodasévich. Decoraciones realizadas de la maqueta de V. Jodasévich. Realización artística del escultor S. A. Yevséyev.
 Artistas Kir. Kustódiyev y M. A. Filíppov. Representación: Nikolái Petrov i V. N. Soloviov.
 Acompañamiento musical Y. A. Shaporin. Ayudante de dirección A. A. Muzil. Presenta el espectáculo A. N. Popov.
 Participan: [lista de actores]

**CAT. B143**

Kurt Schwitters. *Die neue Gestaltung in der Typographie* [El nuevo diseño en la tipografía], c. 1930. Libro: impresión tipográfica.
 14,9 x 21,3 cm (abierto).
 Editorial: Redaktion Hannover, Waldhausenstrasse 5

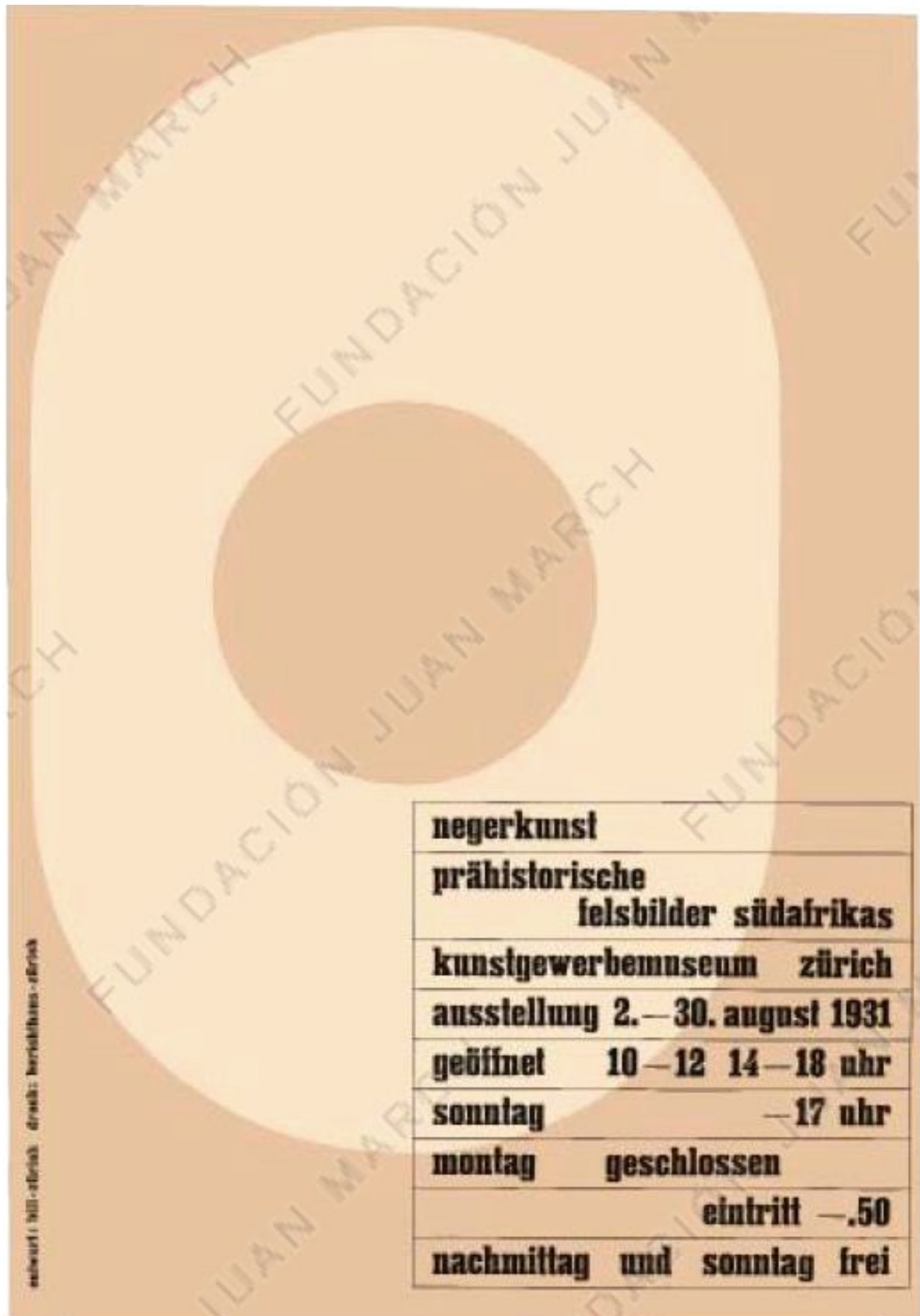
CAT. B145

Max Bill. *Wohnausstellung Neubühl*. 19.–27. September. *Mit neusten Möbeln eingerichtete Mustereinfamilienhäuser und Wohnungen für verschiedenste Bedürfnisse* [Exposición dedicada a la vivienda, Neubühl. Casas unifamiliares de muestra equipadas con los muebles más novedosos y viviendas para las más diversas necesidades], 1931. Firma en parte inferior izquierda (en vertical): "entwurf [design]: bill - zürich". Cartel de exposición: litografía. 128,6 x 91,4 cm. Imprenta: Berichthaus, Zürich



CAT. B146

Max Bill. *Negerkunst, prähistorische Felsbilder Südafrikas. Ausstellung* [Arte negro, pinturas rupestres en Sudáfrica. Exposición]. *Kunstgewerbemuseum, Zürich*, 1931. Firma en parte inferior izquierda (en vertical): "entwurf: bill - zürich". Cartel de exposición: litografía. 135 x 97,5 cm. Imprenta: Berichthaus - Zürich



negerkunst	
prähistorische felsbilder südafrikas	
kunstgewerbemuseum zürich	
ausstellung 2. – 30. august 1931	
geöffnet	10 – 12 14 – 18 uhr
sonntag	– 17 uhr
montag	geschlossen
eintritt –.50	
nachmittag und sonntag frei	

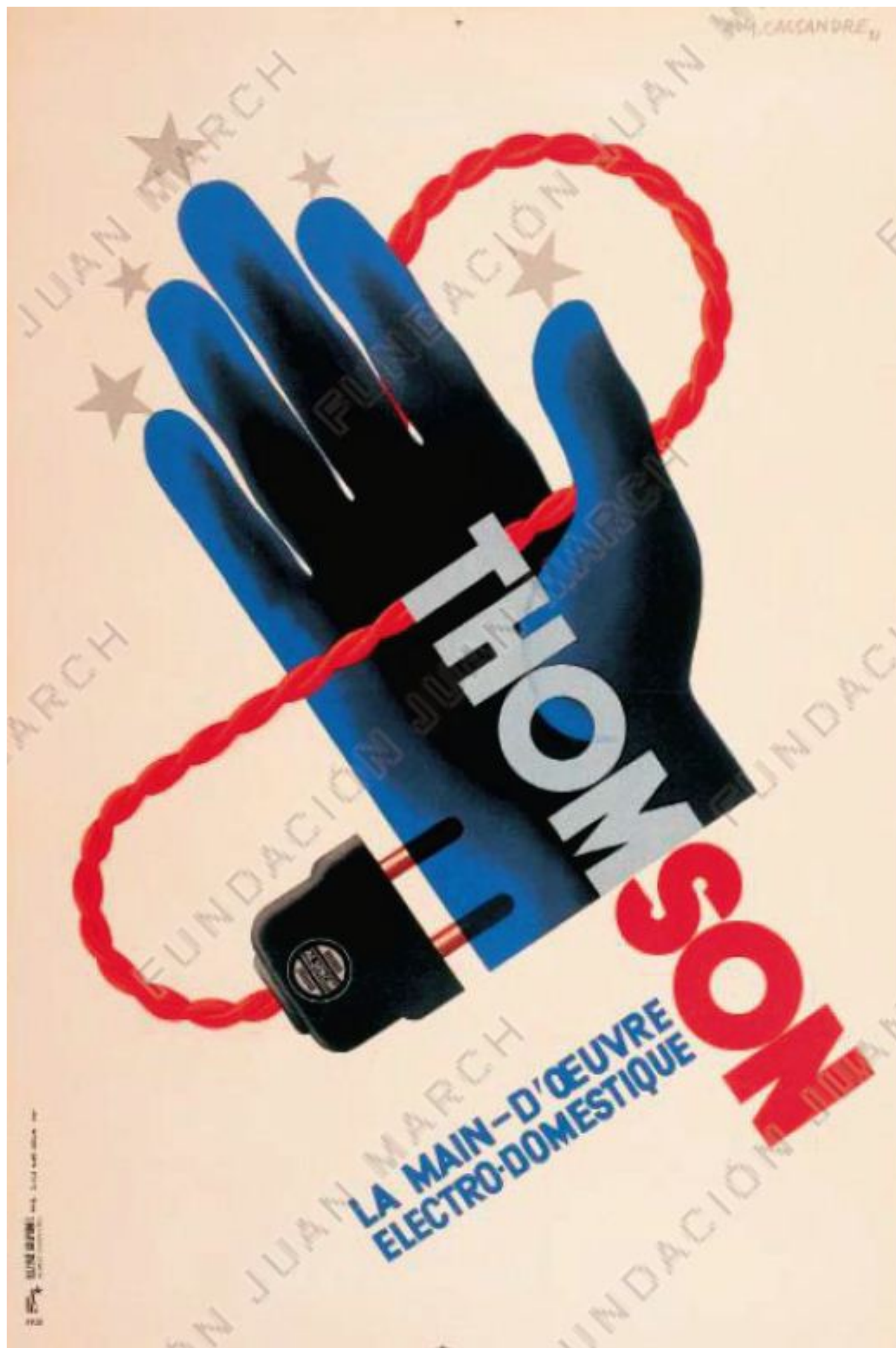
CAT. B147

Max Bill. *Tanzstudio Wulff*,
Basel. *Stadttheater Matinée*, 24.
April 10.45h. *Gutekunst. Kreis*.
Meyenburg. Mutschelknaus.
Nadolny. Wulff. Am Klavier:
James Giles. Relâche. Ballett
von Satie und Picabia. Ariadne.
Ballett in 3 Akten von Meyenburg
[Estudio de danza Wulff. Basilea.
Stadttheater. Sesión matinal 24
abril 10.45 h. Gutekunst. Kreis.
Meyenburg. Mutschelknaus.
Nadolny. Wulff. Al piano: James
Giles. Descanso. Ballet de
Satie y Picabia. Ariadne. Ballet
en 3 actos de Meyenburg],
1931. Firma en parte inferior
izquierda: "entwurf: bill - zürich".
Cartel de evento: litografía.
64,3 x 91 cm. Imprenta:
Berichthaus, Zürich



CAT. B148

A. M. Cassandre, Thomson.
La main-d'oeuvre électro-domestique [Thomson. La mano de obra electrodoméstica], 1931. Firma en parte superior derecha: "A. M. CASSANDRE 31". Cartel publicitario: litografía. 119,4 x 80 cm. Imprenta: Alliance Graphique. Loupot-Cassandre, Paris, 34 rue Marc Seguin, XVIII^e





CAT. B149

Hendrikus Th. Wijdeveld. *Frank Lloyd Wright Architectuur Tentoonstelling. Eerste Europeesche Tentoonstelling van de Werken van Frank Lloyd Wright. Architect Amerika* [Exposición de arquitectura de Frank Lloyd Wright. Primera exposición europea de las obras de Frank Lloyd Wright. Arquitecto de América] *in het Sted[elijk] Museum te Amsterdam van 9 Mei tot 31 Mei 1931, 1931.* Firma en parte inferior izquierda: "H. TH. WIJDEVELD AMSTERDAM". Cartel de exposición: litografía e impresión tipográfica. 77,5 x 49,7 cm. Imprenta: Joh. Enschede en zonen Haarlem

CAT. B150

Piet Zwart. *Drukkerij Trio. Een kleine keuze uit onze lettercollectie* [Imprenta Trio. Una pequeña selección de nuestra colección de fuentes], 1931. Página de libro: impresión tipográfica. 29,5 x 20,8 cm



CAT. B151

Sándor Bortnyik. *Modiano*.
1932-1933. Firma en parte
superior izquierda: "bortnyik".
Cartel publicitario: litografía.
127,3 x 94,4 cm. Imprenta:
Athenaeum Budapest. Felelős
Kiadó: Wózner Ignác



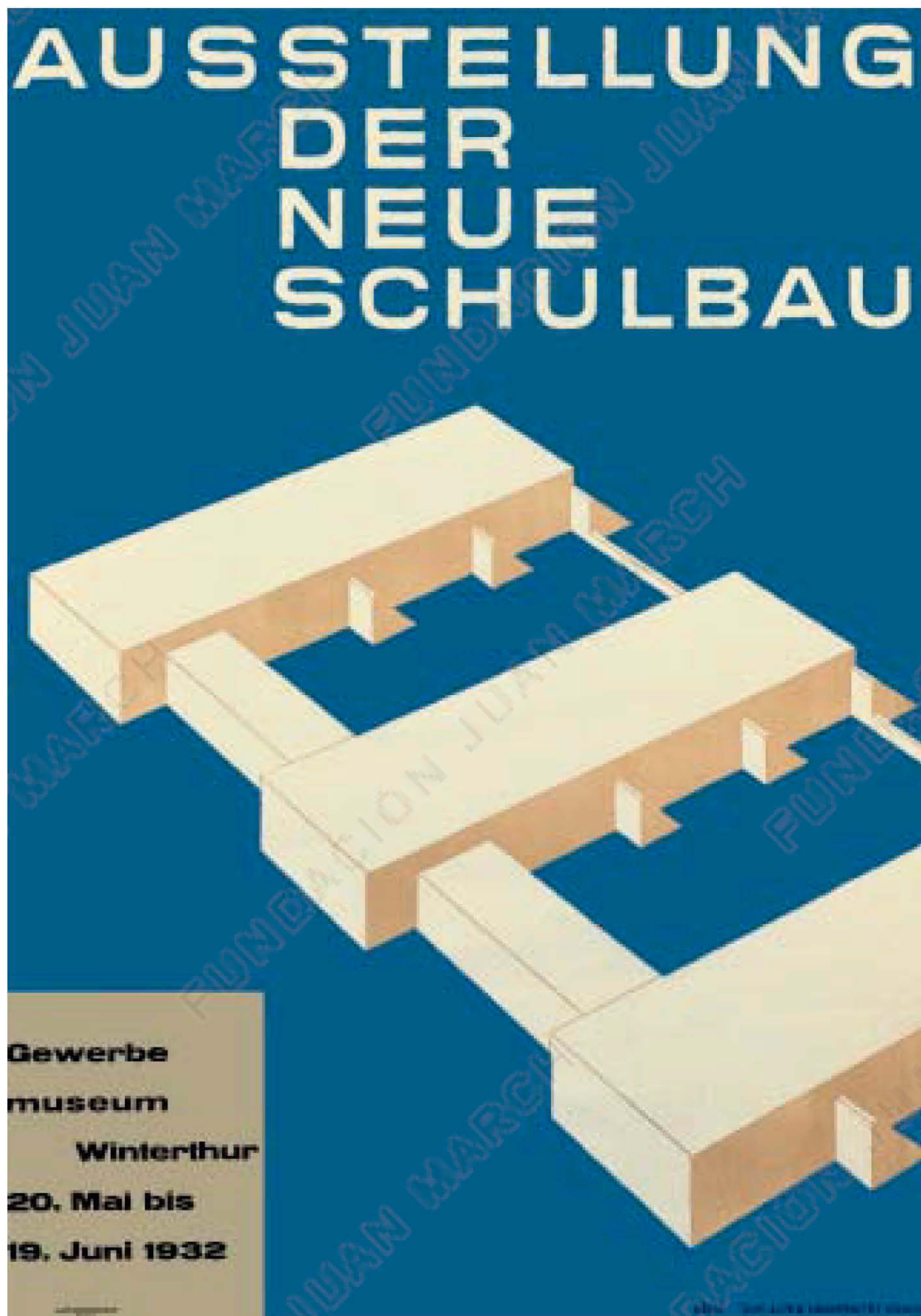


CAT. B154

Vladimir Stenberg y Gueórgui Stenberg. *Výstavka "Plakat na sluzhbe piatiletki"* [La exposición "El cartel al servicio del plan quinquenal". Abierta a partir del 9 de julio de 1932 en la Galería Estatal Tretyakov]. 1932. Firma en parte inferior izquierda: "2 STENBERG 2". Cartel de exposición: litografía. 106,2 x 75 cm. Imprenta: 1-ya Tipo-litografiya Oguiza RSFSR "Obraztsóvaya", Moscú

CAT. B155

Walter Käch. *Ausstellung der
Neue Schulbau* [Exposición
del nuevo edificio escolar].
Gewerbemuseum, Winterthur.
20. Mai bis 19. Juni 1932, 1932.
Firma en parte inferior derecha:
"Käch". Cartel de exposición:
litografía. 127,8 x 90,2 cm.
Imprenta: Zur Alten Universität,
Zürich



CAT. B156

Futurismo. Revista: impresión tipográfica y litografía.
64 x 44,5 cm.

1. Mino Somenzi, editor. Año I, nº 16, 25 diciembre 1932.
2. Enrico Prampolini, autor. Año I, nº 8, 28 octubre 1933



1

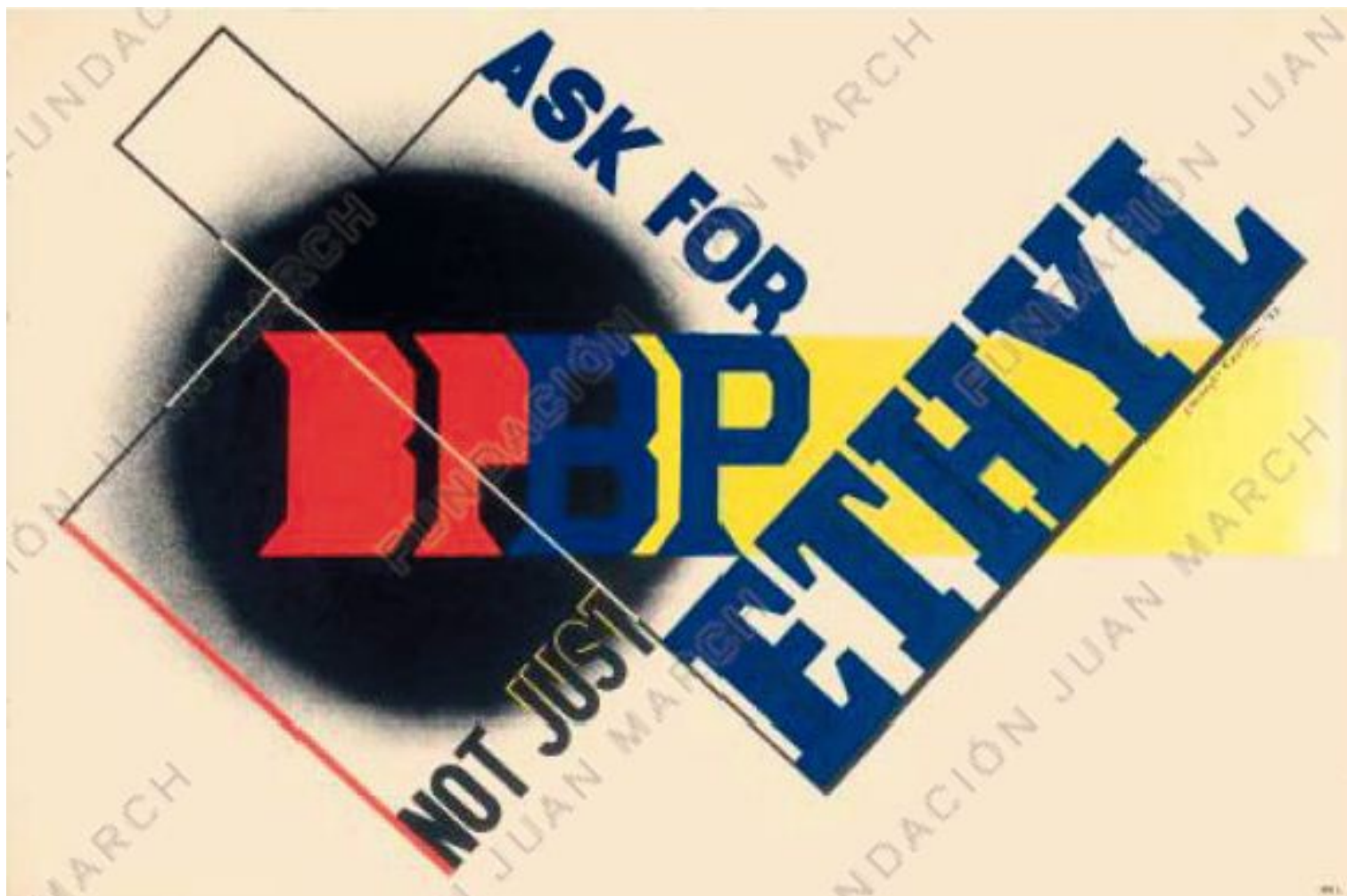
2

CAT. B157

Edward McKnight Kauffer. *Ask for BP Ethyl. Not just Ethyl* [Pida etilo BP. No sólo etilo], 1933.

Firma en parte central derecha:
"E. McKnight Kauffer '33".

Cartel publicitario: litografía.
75,9 x 114,3 cm



CAT. B152

József Pécsi. *Photo und Publizität. Photo and Advertising* [Foto y publicidad], 1932. Libro: litografía y huecograbado (cubierta). 29,2 x 21,9 x 12,9 cm. Editorial: Josef Singer AG, Berlín



CAT. B153

Mijaíl Razulevich. *Za bolshevistskiye zhelézníye dorógui* [A por las vías de ferrocarril bolcheviques], editado por L. Valershtein, 1932.

1. Diseño para cubierta de libro. Collage: recortes de huecograbado, tinta y gouache. 26 x 18 cm.

2. Cubierta de libro: huecograbado e impresión tipográfica. 25,4 x 16,8 cm. Editorial: Uchpedguiz, Moscú-Leningrado.

A por las vías de ferrocarril bolcheviques. Compuso L. Valershtein. A base de las resoluciones de los plenos de junio y octubre del Comité Central del VKP(b)

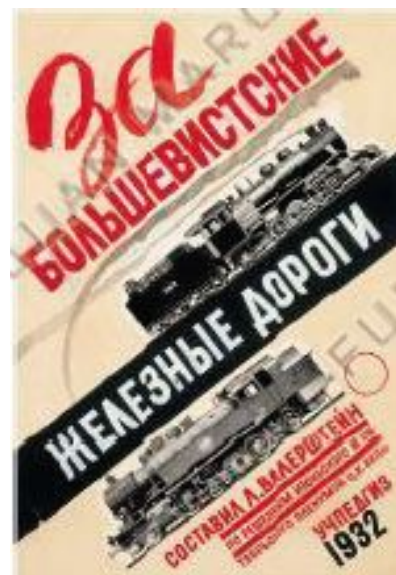


1

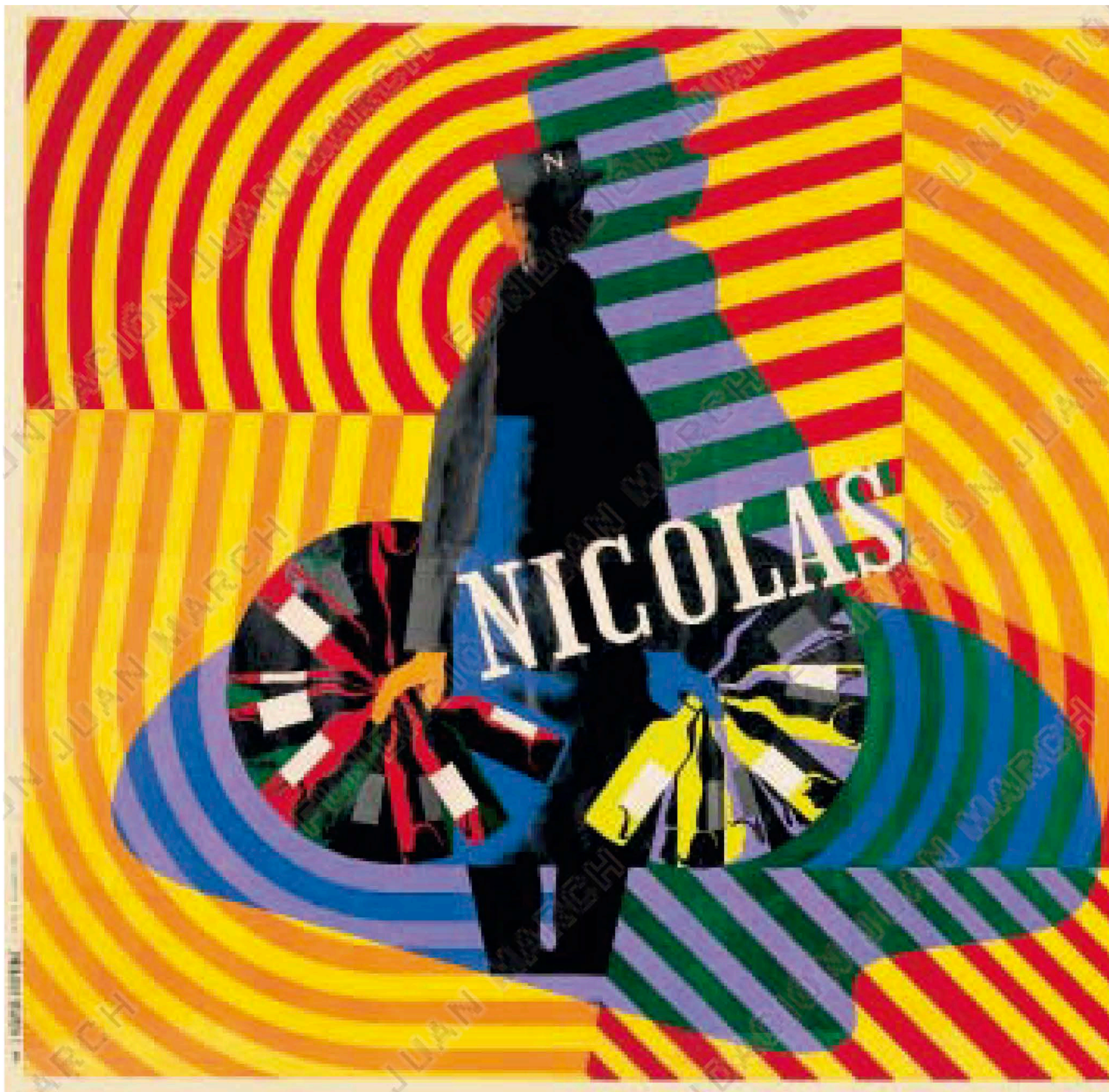


CAT. B158

Ladislav Sutnar. *Státní grafická škola v Praze, 1932-1933* [Escuela Estatal de Artes Gráficas de Praga], 1933. Catálogo: huecograbado (cubierta). 21 x 15 cm



2





CAT. B159

A. M. Cassandre. *Nicolas*, 1935. Firma en parte superior derecha: "A. M. Cassandre 35". Cartel publicitario: litografía. 240 x 320 cm. Imprenta: Alliance Graphique. L. Danel. 34, rue Marc Séguin, París

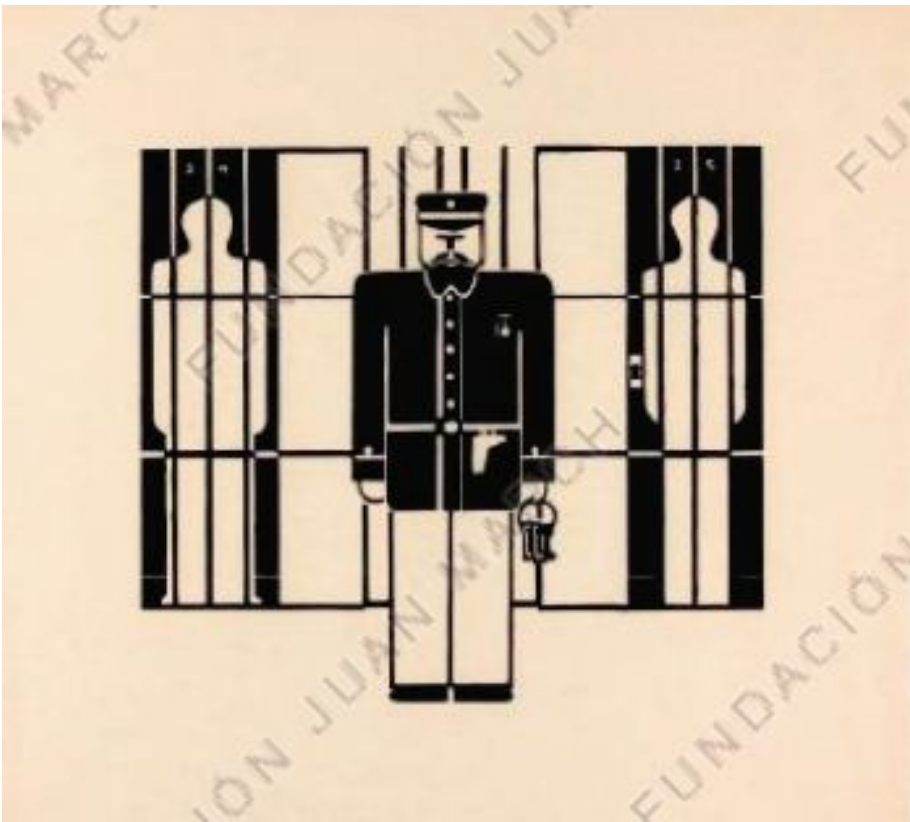


CAT. B160

Nicolaas de Koo. *Vertrek 3x per week. Voor Nederlandsch-Indië. Brieven voor elke 10 gram 12 1/2 ct. Briefkaarten 10 ct. Steeds per Vliegtuig* [Salidas 3 veces por semana a las Indias Orientales Holandesas. Cartas 12 1/2 centavos cada 10 gramos. Postales 10 centavos. Siempre por vía aérea], finales década 1930. Cartel publicitario: litografía. 29,5 x 35,9 cm

GRÁFICOS INFORMATIVOS

Las siguientes páginas recogen algunos ejemplos de lo que se pueden considerar los antecedentes de la moderna infografía: entre otros, la tradición soviética de representación visual de información cuantitativa y algunas xilografías y grabados originales de artistas holandeses y alemanes como Peter Alma, Augustin Tschinkel y, sobre todo, Gerd Arntz, del que se presenta además un buen grupo de diagramas. Éstos proceden del célebre estudio *Gesellschaft und Wirtschaft* (1930), del científico social y urbanista austríaco Otto Neurath, un extenso porfolio que constituye una de las obras fundacionales de los diagramas conceptuales, las estadísticas gráficas y, en general, la moderna información visual [cf. CAT. B169].



1



2

CAT. B161

Peter Alma. *8 Sociale Portretten* [8 retratos sociales], 1929-1931. Linografías, tirada de 75 ejemplares

1. *De Cipier* [El carcelero].

28,3 x 30,8 cm

2. *De Generaal* [El general].

28,3 x 31,1 cm

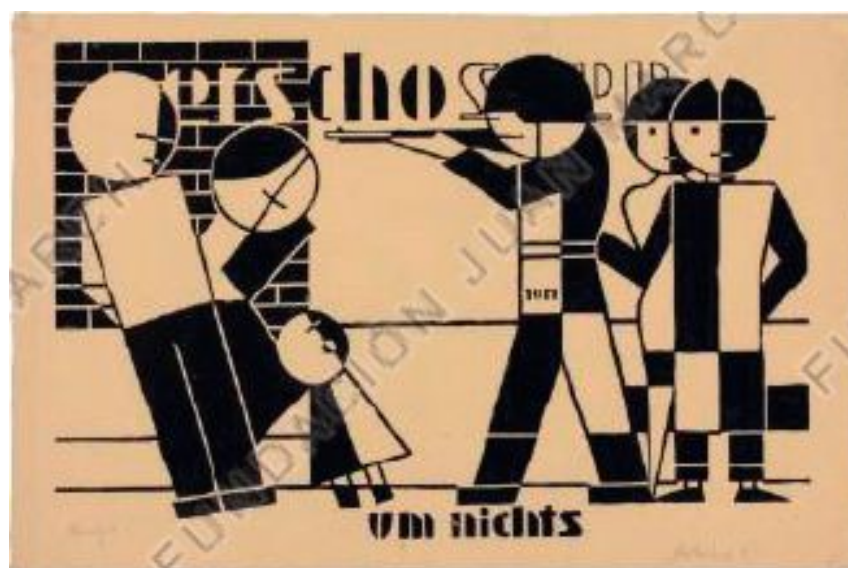


CAT. B162

Gerd Arntz. *Ausstellung Arntz Holzschnitte im neuen Buchladen, Köln* [Exposición de xilografías de Arntz en la nueva librería, Colonia], Passage 53, vom 20. Februar-20. März 1925, 1925. Catálogo de exposición: impresión tipográfica. 28,4 x 38,1 cm

CAT. B164

Gerd Arntz. *Die Ordnung* [El orden], 1926. Firma en parte inferior derecha, a lápiz: "Arntz 26". Linografía. 32,8 x 27,4 cm



CAT. B163

Gerd Arntz. *Erschossen um nichts* [Fusilado por nada], 1925. Firma en parte inferior izquierda, a lápiz: "Arntz 25". Linografía. 23,9 x 35,6 cm

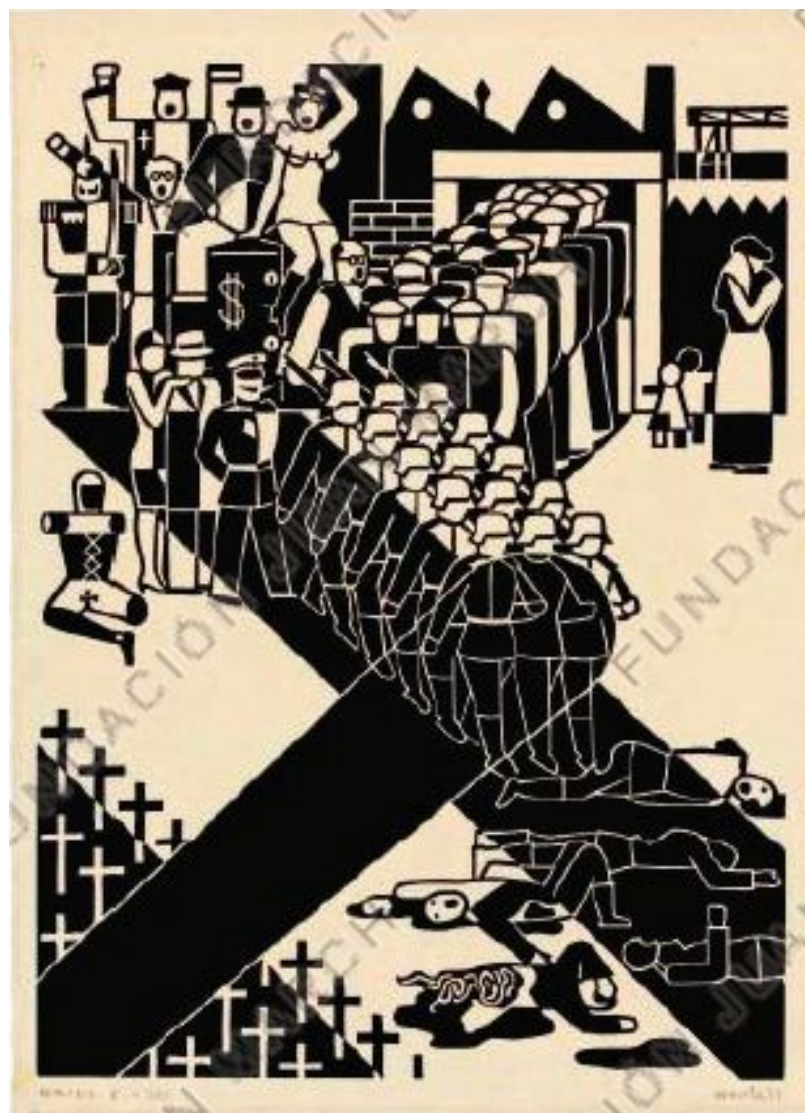
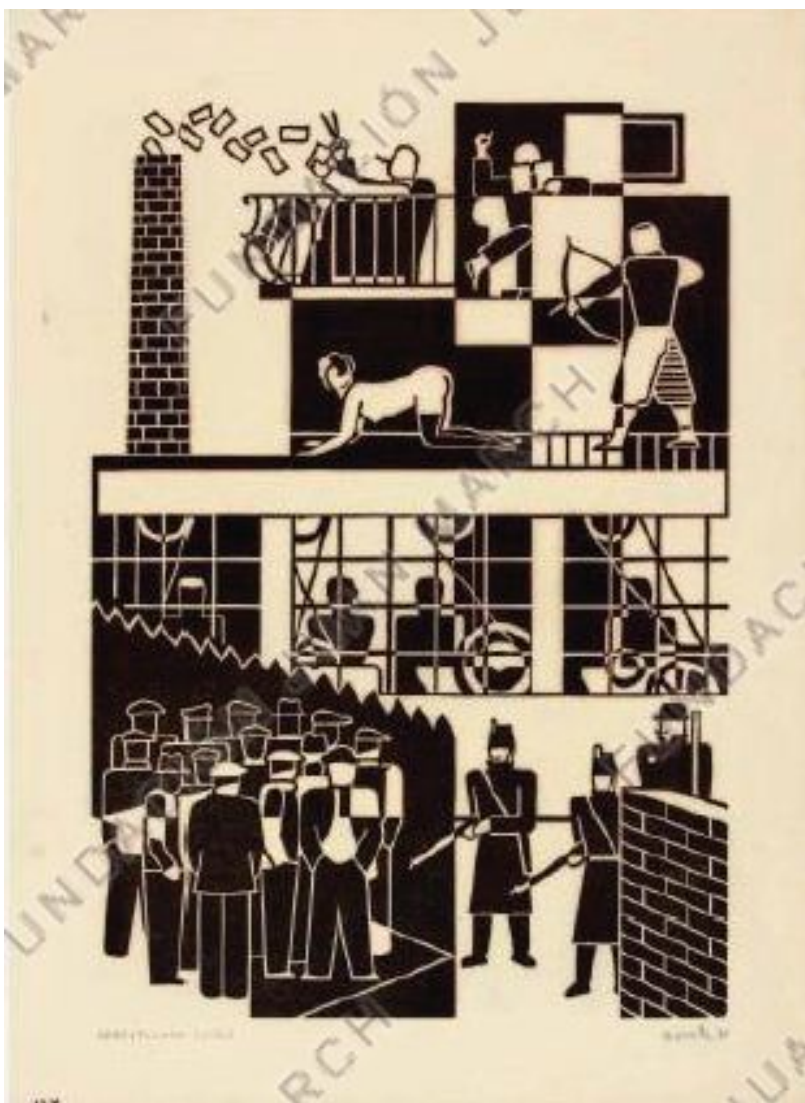


CAT. B165

Gerd Arntz. *Arbeitslose* [Desempleados], 1931. Firma en parte inferior derecha, a lápiz: "arntz 31". Linografía. 30 x 21 cm

CAT. B166

Gerd Arntz. *Krieg* [Guerra], 1931. Firma en parte inferior derecha, a lápiz: "arntz 31". Linografía. 30 x 21 cm

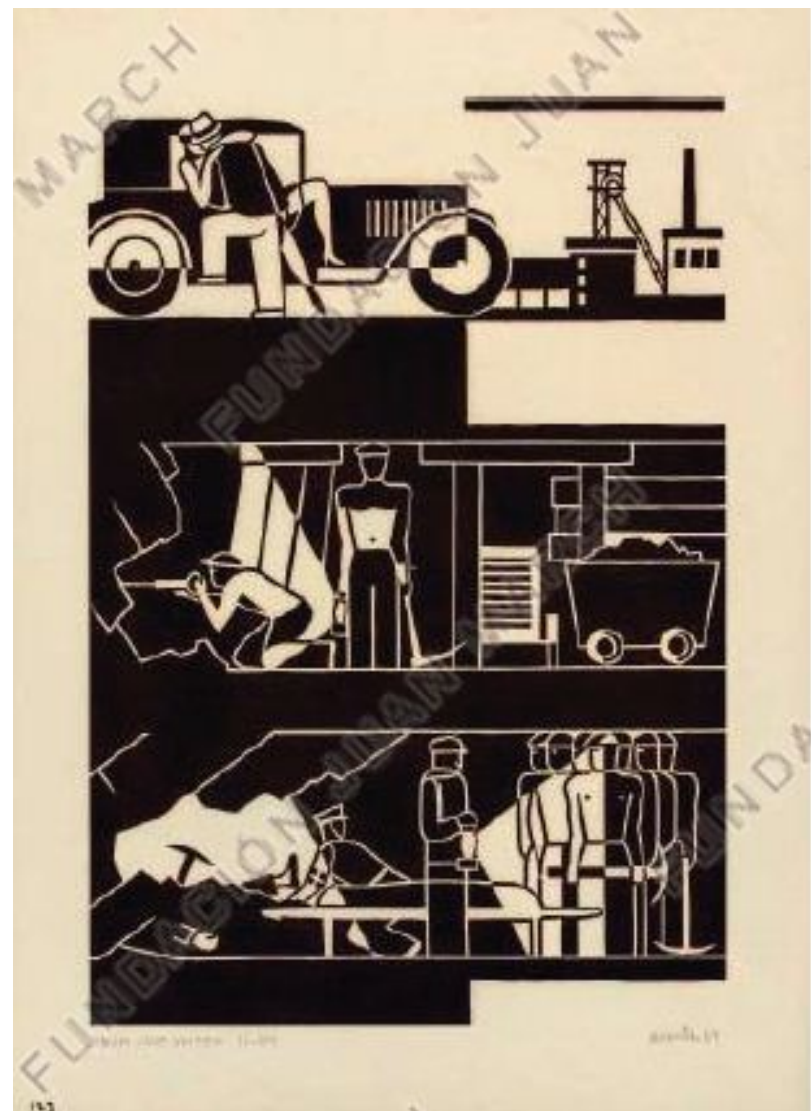
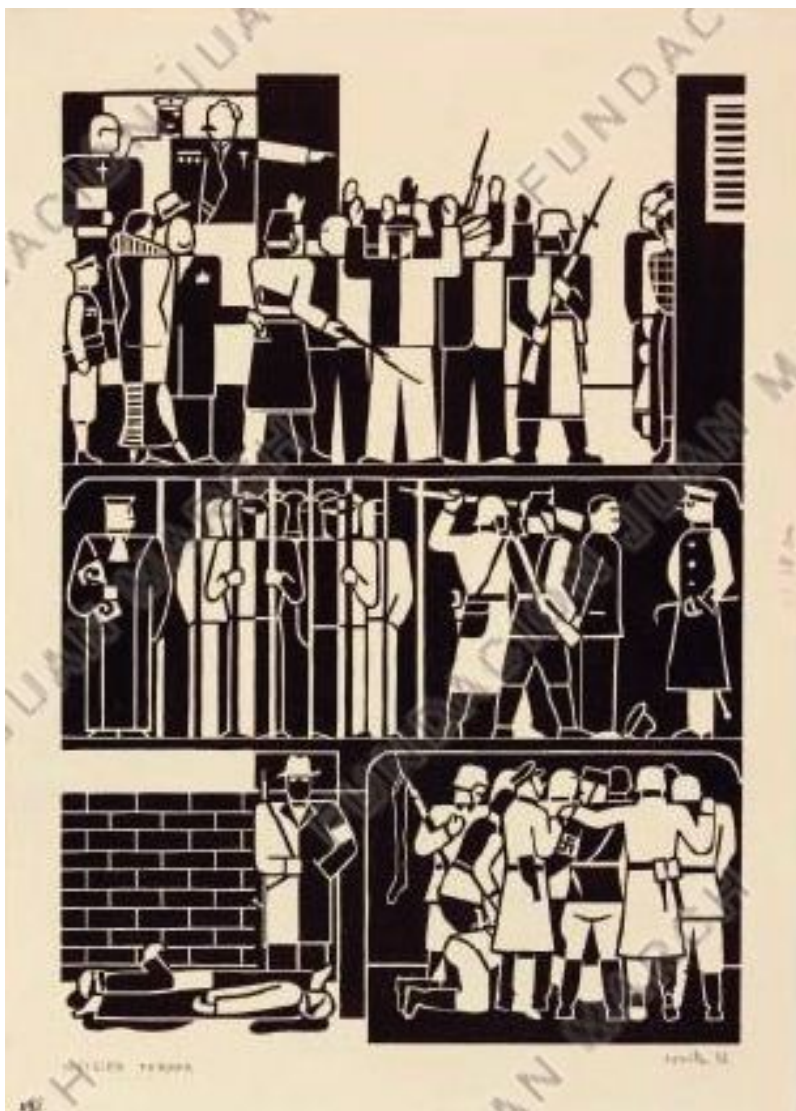


CAT. B167

Gerd Arntz. *Weisser Terror*
[Terror blanco], 1931. Firma
en parte inferior derecha, a
lápiz: "arntz 32". Linografía.
30 x 21 cm

CAT. B168

Gerd Arntz. *Oben und unten*
[Arriba y abajo], 1931. Firma en
parte inferior derecha, a lápiz:
"arntz 31". Linografía. 30 x 21 cm

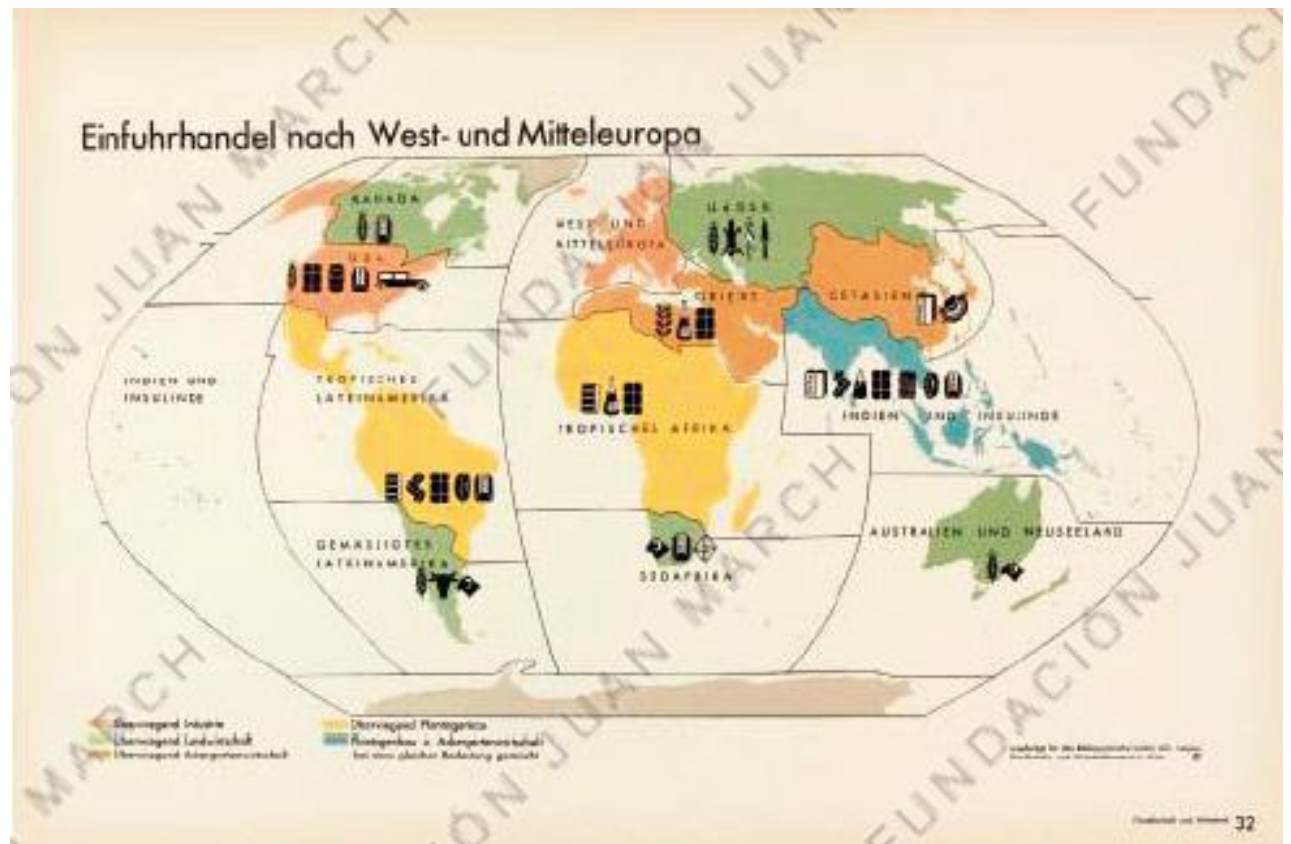


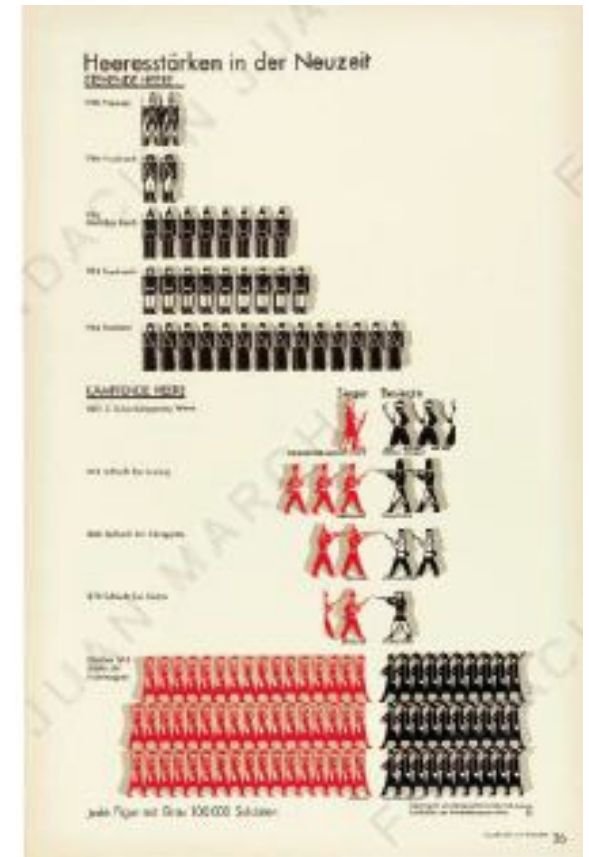
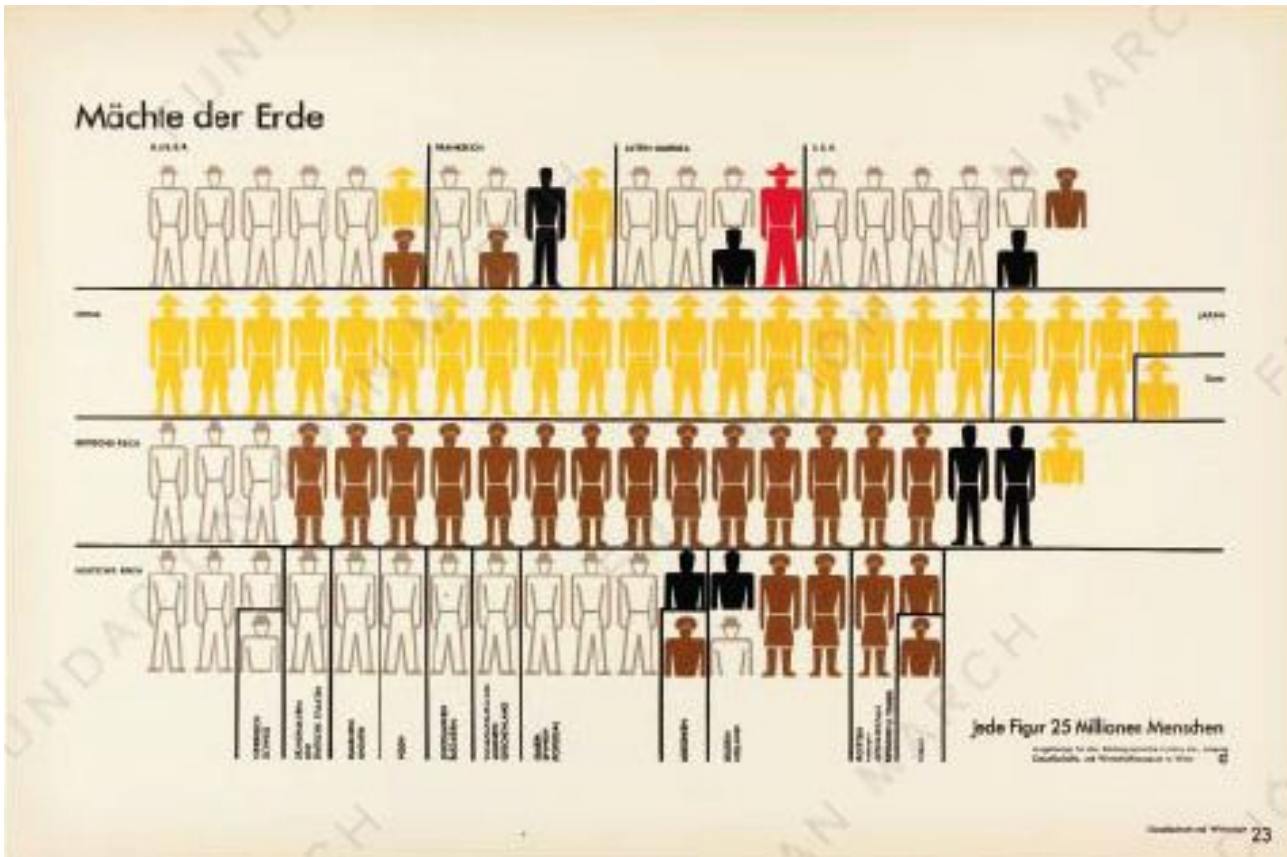
CAT. B169

Gerd Arntz. *Gesellschaft und Wirtschaft. 100 farbige Tafeln. Bildstatistisches Elementarwerk des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien* [Sociedad y economía. 100 láminas en color. Trabajos fundamentales de cuadros estadísticos del Museo de Sociedad y Economía de Viena], 1930. Anuncio publicitario: impresión fotomecánica. 30,6 x 58,4 cm. Editorial: Verlag des Bibliographischen Instituts AG, Leipzig

Otto Neurath y Gerd Arntz. Serie de 100 litografías, 1930. 30,5 x 45,7 cm. Editorial: Verlag des Bibliographischen Instituts AG, Leipzig

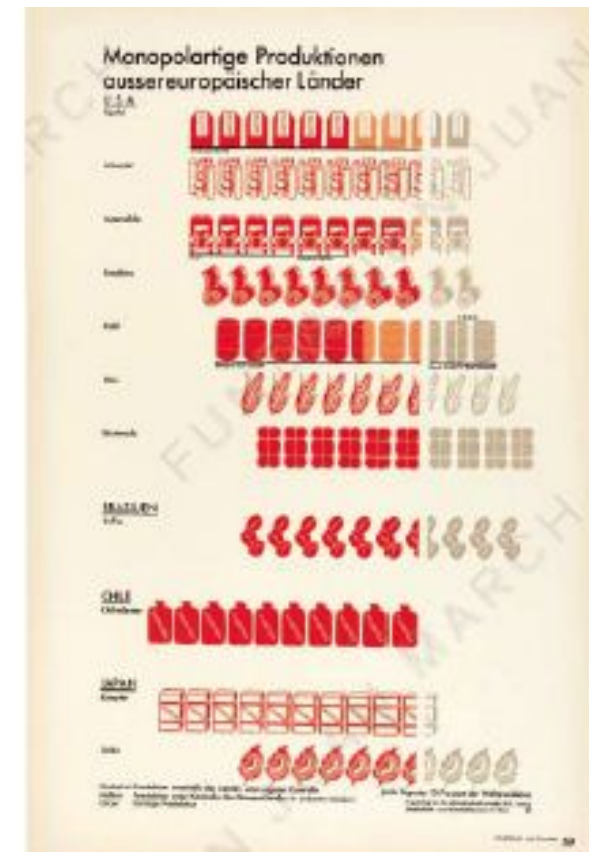
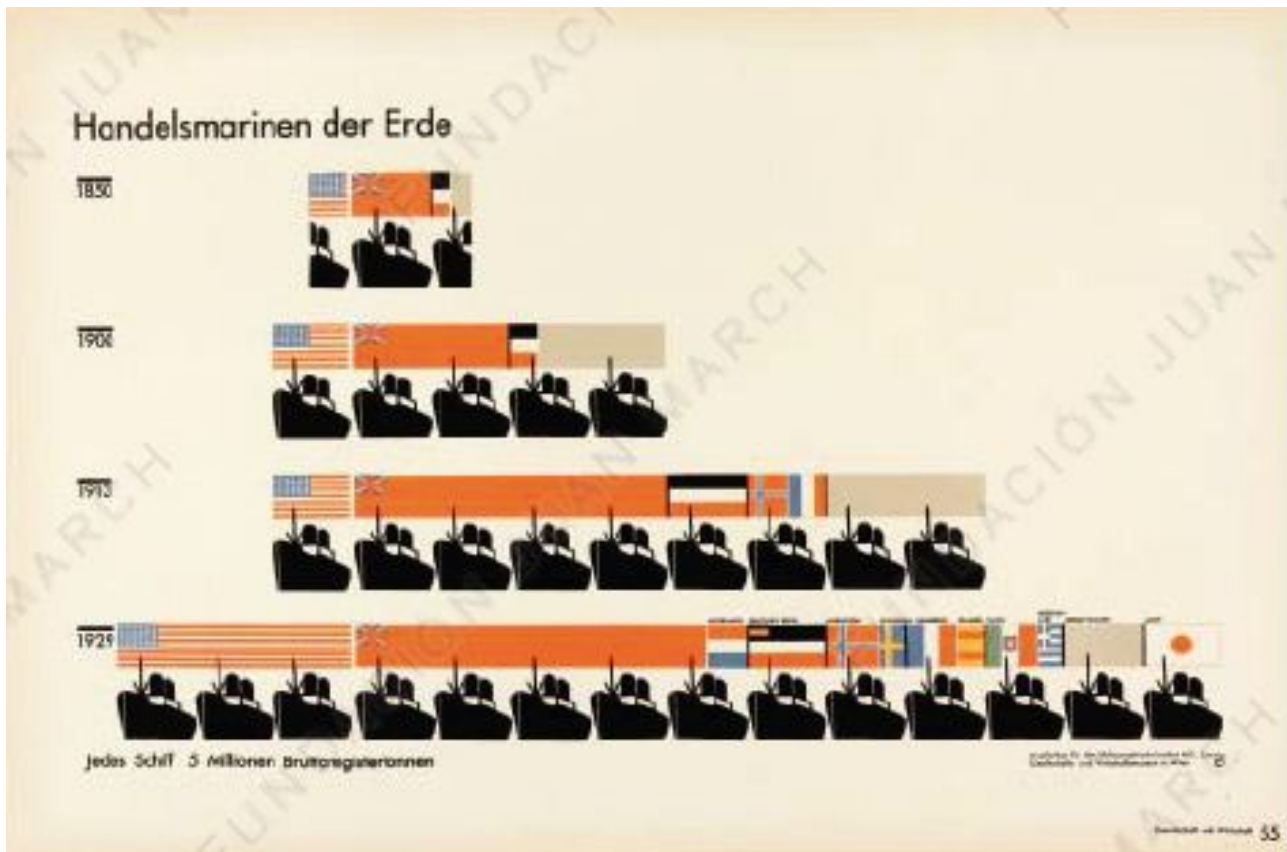
1. "Mächte der Erde" [Poderes de la tierra], lámina 23
2. "Heeresstärken in der Neuzeit" [Fuerzas del ejército moderno], lámina 26
3. "Einfuhrhandel nach West- und Mitteleuropa" [Comercio de importación de Europa Occidental y Central], lámina 28
4. "Handelsmarinen der Erde" [Marinas mercantes del mundo], lámina 55
5. "Monopolartige Produktionen aussereuropäischer Länder" [La producción en cuasimonopolio de países no europeos], lámina 59
6. "Maschinenausfuhr vor dem Krieg und jetzt" [Las exportaciones de maquinaria antes de la guerra y ahora], lámina 60
7. "Wohndichte in Großstädten" [La densidad residencial en las grandes ciudades], lámina 72
8. "Typische Volksdichten in wichtigen Zeiten und Ländern" [Densidades de población típicas en países y en tiempos clave], lámina 73
9. "Erwerbstätige nach Wirtschaftsgruppen um 1920" [El empleo por grupos económicos hacia 1920], lámina 76
10. "Arbeitnehmer in der U.d.S.S.R." [Los trabajadores en la U.R.S.S.], lámina 86





1

2

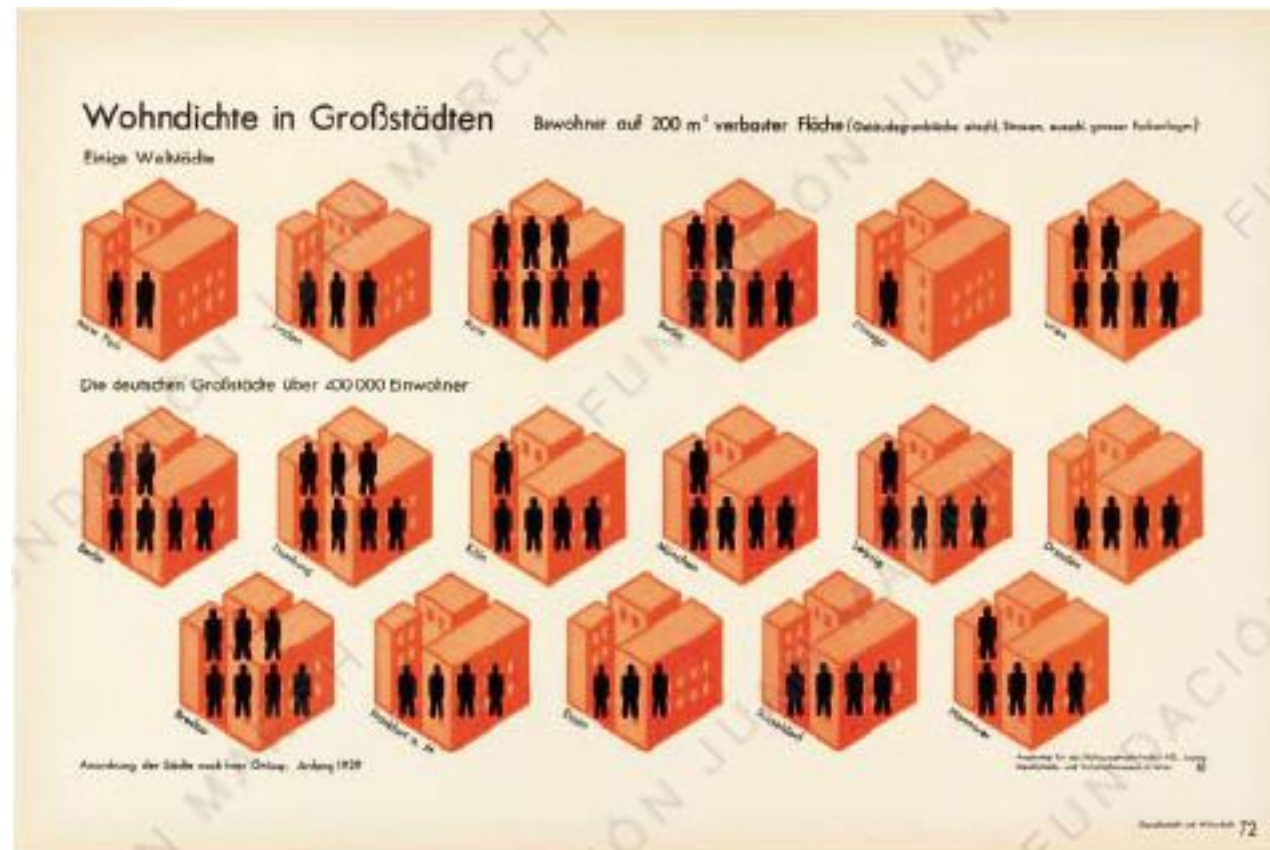


4

5



6



7

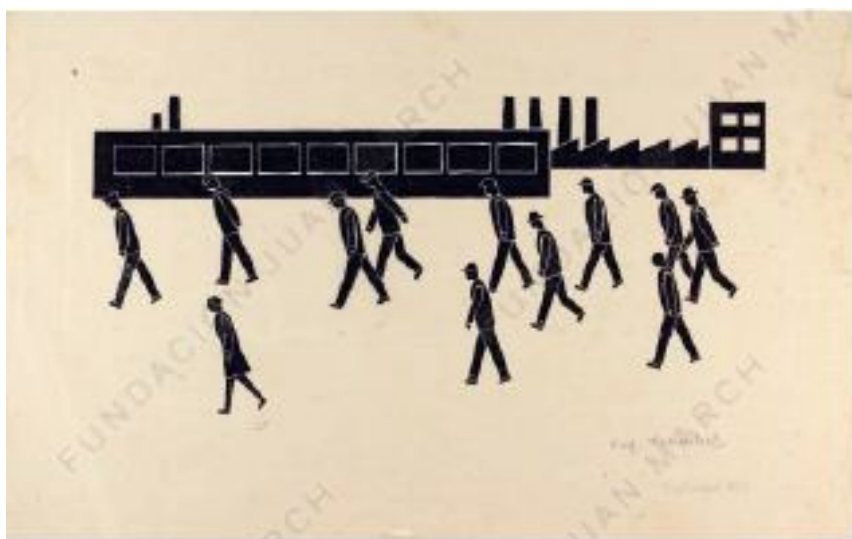
CAT. B170

Augustin Tschinkel. Linografías

1. *Weg zur Arbeit* [Camino al trabajo], 1929. 16,5 x 35 cm

2. *Arbeiter I* [Trabajadores I], 1930. Firma en parte inferior derecha, a lápiz: "aug. tschinkel"; "Tschinkel 1930". 16,7 x 23 cm

3. *Wahlversprechungen* [Promesas electorales], 1932. Firma en parte inferior derecha: "t 32". 21,5 x 23,4 cm



1



2



3

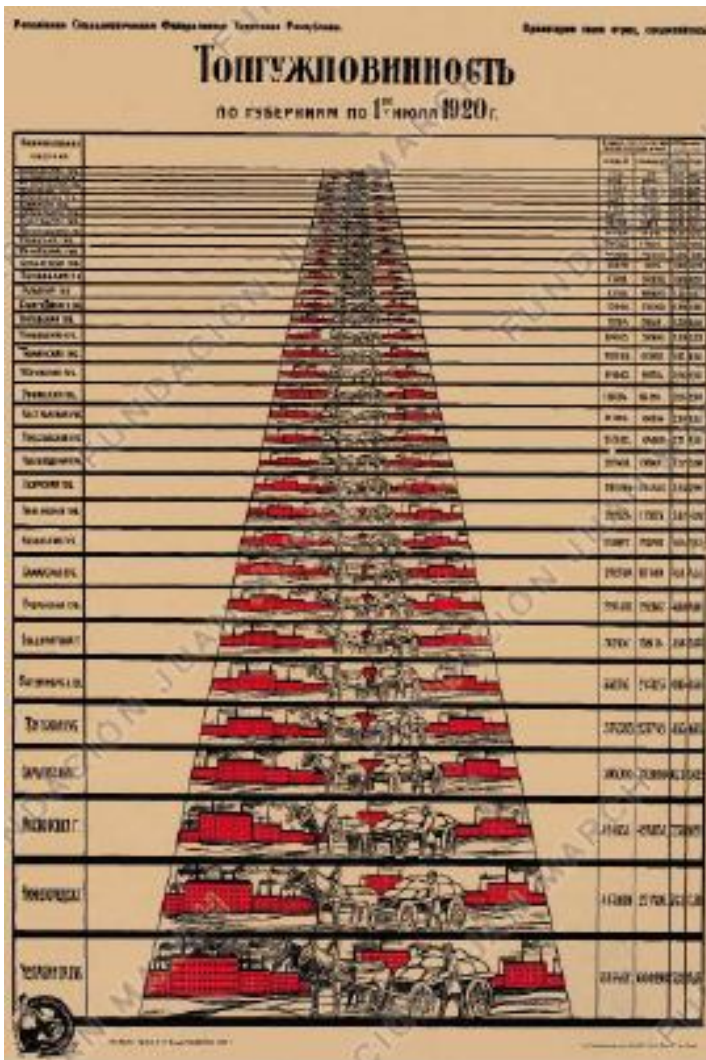
CAT. B171

Ladislav Sutnar. *Malá vlastiv da. Sutnar. Mendl. Tschinkel* [Pequeños estudios geográficos. Sutnar. Mendl. Tschinkel], 1935. Libro: litografía (cubierta)
20,8 x 30 cm. Editorial: Státní nakladatelství, Praga

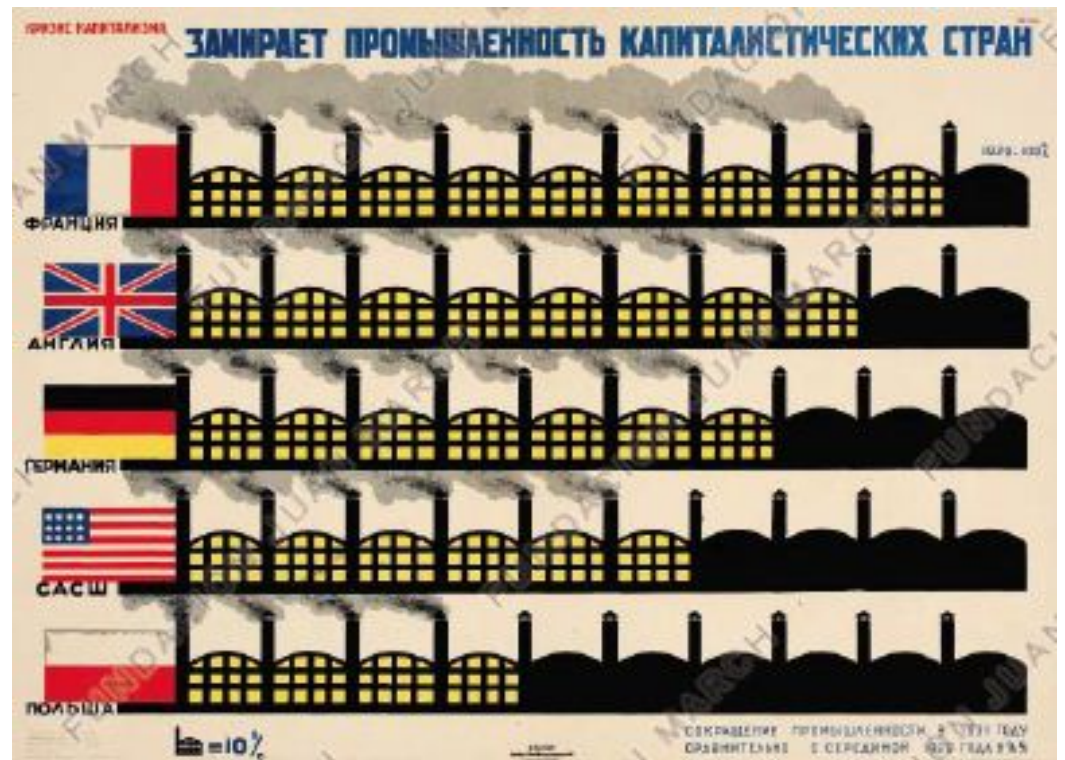


CAT. B172

Desconocido (Rusia).
Topguzhpovinnost [Proyecto de transporte de animales de servicio], 1921. Cartel de propaganda política: litografía. 51,1 x 34,9 cm. Imprenta: 5-ya Gosudarstvennaya tipolitografiya (byvsh. Rússkoye T-vo.), Moscú

**CAT. B173**

Nicolái Kocherguín. *Krízis kapitalizma zamiráyet promýshlennost kapitalísticheskij stran* [La crisis del capitalismo. Se muere la industria de los países capitalistas], 1931. Firma en parte inferior izquierda: "N. Kocherguín". Cartel de propaganda política: litografía. 37,5 x 51,8 cm. Editorial: Izgiz - Otdel Izobrazitelnoi Statístiki. Imprenta: Leningradski Oblastliit, Leningrado



CAT. B174

Dmitri Bulánov. 5.
Zheleznodorózhnik, pomni:
bespereboyniye prevozki –
osnova uspéshnogo vypolnéniya
piatilétki naródnogo joziáystva
v chetyre goda [5. Ferroviario,
recuerda que el funcionamiento
ininterrumpido del transporte
es la base del cumplimiento
exitoso en cuatro años del plan
quinquenal de la economía
popular], c.1931. Firma en parte
inferior derecha: "D. Bulánov".
Cartel de propaganda política:
litografía. 101,6 x 70,5 cm.
Editorial: Ts. K. Soyuzza Zh. D.
Imprenta: Leningradski Oblastlit

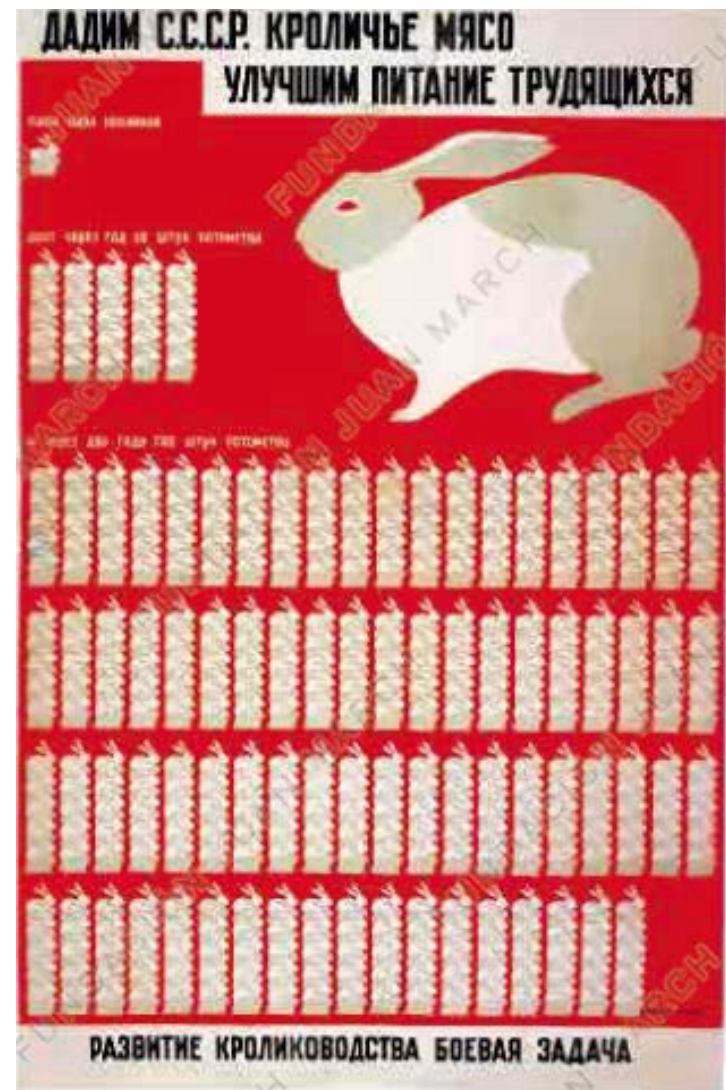


CAT. B175

Desconocido (Rusia). *Dadím SSSR królichye miáso ulúchshim pitániye trudiáschijsia* [Daremos a la URSS la carne de conejo mejoraremos la alimentación de los trabajadores], s. f. Cartel de propaganda política: litografía. 106,8 x 70 cm. Editorial: Institute Izostat*

Daremos a la URSS la carne de conejo mejoraremos la alimentación de los trabajadores. Una pareja de conejos dará dentro de un año 50 crías y dentro de dos años 780 crías. El desarrollo de la cría de conejos es una tarea primordial.

* Institut Izobrazítelnoi Statístiki [Instituto de estadística visual], en cuya creación colaboró Otto Neurath [cf. CAT. B173] [N. del T.]





L O S

S I G N O S

Y

L A S

F O R M A S

21° migliaio

MARINETTI

F. T. MARINETTI FUTURISTA

ZANG TUMB TUMB

ADRIANOPOLI OTTOBRE 1912

TUUUMB IN LIBERTÀ

PAROLE

EDIZIONI FUTURISTE
DI "POESIA"
Corso Venezia, 61 - MILANO
1914

EDIZIONI
FUTURISTE
DI
"POESIA"
MILANO

3 LIRE

VANGUARDIA Y TIPOGRAFÍA:

UNA LECTURA

TRANSVERSAL

MAURIZIO SCUDIERO

1. PREMISA METODOLÓGICA

Entrar en el universo del libro vanguardista puede suponer para muchos, especialmente para quienes no tuvieran conocimiento de la existencia de los “libros de vanguardia”, una increíble aventura intelectual y visual. Se trata de materiales “exclusivos”, que por lo general no han circulado fuera de los círculos de “expertos” en el área: artistas, poetas y escritores. Materiales poco conocidos incluso para la “mayoría” de los amantes del arte.

Antes de nada, un primer apunte sobre el significado del término “vanguardista”. Los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX “avanzaron” mucho en sus investigaciones, y por ello adoptaron el término “vanguardia”, característico del lenguaje militar, ámbito en el que designa la parte de una fuerza armada que va por delante del cuerpo principal, es decir, la avanzada. Por extensión, las vanguardias son aquellos movimientos artísticos que dirigen su labor de búsqueda hacia “delante”: sus obras “anticipan” el gusto de sus contemporáneos. De ahí la frecuente incompreensión y falta de reconocimiento por parte del público y de los críticos de su tiempo.

Aquel fervor cultural, aquel increíble ambiente que caracterizó la primera mitad del siglo pasado está fielmente reflejado en los libros vanguardistas; de hecho, a menudo

constituyeron su base teórica. La colección Lafuente, aquí exhibida, brinda una oportunidad única para “entrar” en ese mundo.

Por primera vez en España, una exposición de obra gráfica y tipográfica esclarece de forma exhaustiva las estrechas conexiones que se dieron entre las vanguardias de la primera mitad del siglo XX y el ámbito poético-literario, gráfico y tipográfico. Se trata de relaciones con frecuencia poco conocidas y, por lo general, no limitadas a un mero contacto; hay que hablar de verdaderas posiciones de referencia, esenciales para el desarrollo de las propias vanguardias.

Puede entenderse mejor con un ejemplo que ilustra el papel de la poesía y la literatura en las vanguardias históricas: al visitar un museo de arte moderno o una exposición que investiga sobre las vanguardias del siglo pasado, nos encontramos frente a un conjunto de reconocidas obras de arte, y podemos llegar a pensar que estas obras maestras son el resultado de la “inspiración” de los artistas. La inspiración puede ser amplia y variable, lo cual “también” podría explicar, por ejemplo, las profundas diferencias de estilo entre una obra de Vasíli Kandinski y una de Piet Mondrian, o incluso una de Mijaíl Lariónov. Sin embargo, estas diferencias no son atribuibles a la inspiración, sino a las diferentes “posiciones teóricas”. En otras palabras, lo que vemos en las paredes de un museo de arte moderno es



Fig. 1. Cubierta del libro *Über das Geistige in der Kunst* de Vasíli Kandinski, Múnich 1912

Fig. 2. Cubierta del libro *Le Neoplasticisme*, de Piet Mondrian, París 1920

Cubierta del libro *Zang Tumb Tumb: Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà* de Filippo Tommaso Marinetti, Milán, 1914 [CAT. L43]

la punta del iceberg, la parte visible que emerge, es decir, el dato “fáctico”, el resultado final; lo que “no vemos”, la parte sumergida, es la “reflexión teórica” que sostiene y justifica la realización artística, esto es, el razonamiento que la ha generado y “motivado”. Este planteamiento teórico se halla en determinados textos, que, por tanto, han “anticipado” estas obras, delineando sus “directrices”; en otras palabras, han desarrollado de forma orgánica sus “fundamentos”, o, si se desea emplear una fórmula algo anticuada, las han “inspirado”. Volviendo a los tres artistas citados anteriormente, para Kandinski el texto de referencia fue su *Über das Geistige in der Kunst* [De lo espiritual en el arte] [Fig. 1]¹; para Mondrian, *Le Neoplasticisme* [El neoplasticismo] [Fig. 2]², y para Lariónov, *Luchizm* [Rayonismo] [Fig. 3]³. Los tres son libros pequeños, de pocas páginas, pero de contenido explosivo, muy influyente para grupos enteros de artistas. De hecho, y no resulta casual, en el prólogo Mondrian dedica su libro “Aux hommes futurs” [a los hombres del futuro].

Esta es la premisa para intentar explicar los estrechos vínculos, a lo largo del siglo XX, entre el “arte concebido y escrito” y el “arte puesto en práctica y ejecutado”.

Sin embargo, aquí no pretendo indagar sobre las “fuentes” de la historia del arte del siglo pasado, lo que sin duda constituiría una interesantísima aventura filológica. Sin aban-

donar el ámbito experimental, me interesa principalmente explorar la relación entre las vanguardias y la tipografía, es decir, los libros y revistas producidos por aquellos artistas y diseñadores gráficos que consideraban este territorio como otra área “experimental” para la renovación del diseño gráfico y la tipografía. Las relaciones con las vanguardias históricas también fueron “estrechas”, pero en este caso el vínculo no fue teórico, sino una feliz simbiosis entre la poesía, la literatura y el diseño gráfico vanguardistas.

Por último, esta exposición propone además una nueva aproximación “tipológica” al campo del diseño tipográfico, poniendo de relieve una serie de relaciones transversales entre las distintas vanguardias.

En este estudio no quisiera incurrir en el error —que hasta ahora ha constituido la “regla”— de analizar estos libros desde un enfoque que atiende esencialmente a la historia del arte, es decir, mediante la categorización en “ismos”. En otras palabras, como si hubiera una enorme cajonera en la que cada cajón correspondiera a un movimiento vanguardista: futurismo, dadaísmo, constructivismo, y así sucesivamente... y en cada investigación se abriera un solo cajón a la vez. Esto impide tener una visión de conjunto, una perspectiva que tenga en cuenta los procesos de “transversalidad” y “ósmosis” existentes entre ismo e ismo, ampliamente documentados. Por tanto, el enfoque más apropiado para alcanzar este objetivo no será el de “pertenencia”, sino el que tenga en cuenta las características “tipológicas”, es decir, el “estilo”. En efecto, los estilos fueron los que transmigraron, convirtiéndose en patrimonio común de los distintos “ismos”, empleados exclusivamente como “campo” para la experimentación gráfica y tipográfica, con independencia de un determinado posicionamiento teórico.

Para poder avanzar de acuerdo con este enfoque “tipológico”, hay que identificar en primer lugar las diversas “tendencias estilísticas”, tendencias que no fundamentaré principalmente en los postulados teóricos de las distintas vanguardias, sino en sus “productos finales”, es decir, en los libros y revistas, que serán ordenados en secciones homogéneas. La primera de ellas deberá remitir a la idea inaugural de origen poético-literario introducida por los futuristas (las “palabras en libertad”), aunque interpretada aquí en un sentido más pragmático, que haga posible su aplicación tipográfica. Le seguirá la que constituye su evolución natural, es decir, aquella [sección] en la que la palabra pasa a ser una imagen autónoma, auto-representativa, que no re-

quiere datos ilustrativos adicionales. Seguirán una tercera y una cuarta sección, que en esta digresión analítica he preferido agrupar en razón del “solapamiento” temporal de su práctica (pues a menudo estos estilos se empleaban simultánea y no alternativamente), aunque en la parte iconográfica del catálogo, siguiendo un criterio de coherencia visual y estilística, se presentan por separado. Una es “Ortogonalidad y diagonalismos”, que se ocupa de la nueva caja tipográfica, dinámica y, en ocasiones, asimétrica; la otra se centra en el uso de las formas “geométricas elementales”; resulta evidente que ambos estilos tienen un origen constructivista y suprematista. Seguirá una sección sobre el uso de la fotografía en sus múltiples variantes, principalmente sobre el fotomontaje y/o la fotografía combinada con elementos gráficos. La última sección estará dedicada a la nueva composición tipográfica [layout], a las múltiples y nuevas posibilidades de la “composición de la página”, resultado de las aportaciones teóricas y prácticas procedentes de las secciones anteriores. Es claramente un capítulo conclusivo, en el que se lleva a cabo una síntesis y donde se mezclan con gran facilidad los “ismos” y sus correspondientes estilos.

2. MOTIVACIONES HISTÓRICAS. LA “RED DE REVISTAS”

Una vez aclarados los aspectos metodológicos relativos a la categorización estilística aplicada a los libros vanguardistas de la Colección Lafuente, quisiera mencionar las “motivaciones históricas” que han originado esta elección. Se trata fundamentalmente de tres razones, tres “puntos de referencia” que en realidad no son únicamente referencias históricas. Son también puntos de vista puramente “conceptuales”, en la medida en que ofrecen una “visión de campo” cualificada, es decir, dirigida a recopilar, en tiempo real, los “resultados” de la investigación experimental sobre el libro, la nueva tipografía y el diseño gráfico. Resulta totalmente paradójico que este “enfoque” privilegiado, este “punto de vista transversal”, de indiscutible claridad, se haya perdido en los meandros del historicismo académico, que lo ha reducido todo a una consoladora y racional “visión de fichero” (de cajonera), en la que cada tendencia estilística se encuentra “aislada” y bien “separada” de las demás.

Los dos primeros “puntos de referencia” de este “enfoque transversal” son dos libros, dos “repertorios” sobre el trabajo de las vanguardias, publicados no “a posteriori”, como análisis histórico, sino en “tiempo real”, como



Fig. 3. Cubierta del libro *Luchizm*, de Mijail Lariónov, Moscú 1930



Fig. 4. Cubierta de Lajos Kassák para el libro *Buch neuer Künstler*, de Lajos Kassák y László Moholy-Nagy, Viena 1922

documentación del trabajo en plena fase de desarrollo.

El primer libro salió a la luz en 1922 en Viena, editado por Lajos Kassák y László Moholy-Nagy —dos húngaros que también publicaron una fantástica revista de vanguardia: *Ma. Aktivista Folyóirat* [Hoy. Periódico activista], cuyo director era Kassák—. El libro constituye un auténtico repertorio (así era denominado) “mediante imágenes” de los estilos de las vanguardias, agrupados con una perspectiva internacional, y no según los “ismos” de pertenencia sino de acuerdo con su “sensibilidad” estética. El libro titulado *Buch Neuer Künstler* [Libro de los nuevos artistas] [Fig. 4]⁴ salió en versión alemana y húngara, y es la primera manifestación de la “universalidad” del lenguaje gráfico y de la comunicación visual, que se pone al servicio de la colectividad. Pero contiene una crítica severa a las vanguardias y al ambiente de preguerra. En la introducción (fecha el 31 de mayo de 1922 y precedida por un gran signo exclamativo) Kassák escribe sobre estos artistas: “Al presentar este libro al público en medio de la palabrería demagógica de los políticos y los suspiros almidarados de los estetas, escribimos con la simple fuerza procedente de la certeza: aquí tenéis a los héroes de la destrucción, aquí tenéis a los fanáticos de la construcción...”⁵. Y pronto aclara quiénes son estos héroes y estos fanáticos: se trata de los distintos “ismos” de la preguerra (futurismo, expresionismo, cubismo y dadaísmo), todos ellos “rechazados” por su carácter inconcluso, al replegarse sobre el pasado: “Creíamos que nuestra generación se había perdido en falsas batallas sin esperanza, iy

mira! Nos percatamos de [tener] en nuestras manos el movimiento del ritmo primigenio de la creación”⁶. Y concluye:

Nuestra era es “constructivista”. Las fuerzas productivas salvadas de la atmósfera trascendental permitieron incluso al hombre corriente avanzar, por encima de la lucha de clases y con la necesidad de un objetivo común, en la construcción social de las clases [...] para alcanzar por fin la nueva unidad del mundo destruido —la arquitectura de la fuerza y del espíritu—.

Arte, ciencia y espíritu convergen en un punto.

¡Hay que cambiarlo!

Hay que crear, pues movimiento significa creación.

[...] La nueva forma es la arquitectura.

[...] El nuevo arte es sencillo, como la bondad del niño, categórica y triunfante por encima de todos los elementos⁷.

Toda una declaración de intenciones, un impulso utópico que se “desmarca” de los “ismos” precedentes para saltar hacia adelante sin titubeos, con las necesarias puntualizaciones políticas —la lucha de clases— y metodológicas —la arquitectura como base; es decir, el constructivismo—.

El segundo libro, titulado *Die Kunstismen* [Los ismos del arte] [CAT. L91]⁸, editado por El Lissitzky y Hans Arp, se publica en 1925 en tres idiomas (alemán, francés e inglés). A diferencia del anterior, el enfoque no es puramente visual, pues también proporciona una explicación y breves descripciones de las diferencias entre las vanguardias, citando, ismo por ismo, a sus representantes más carismáticos, y acompañando los textos de una “galería iconográfica” de obras artísticas y arquitectónicas maquetada al estilo constructivista de Lissitzky. Para explorar la evolución de las vanguardias, es decir, de los varios “ismos”, Lissitzky propone una especie de línea temporal que cubre toda una década (1914-1924). Curiosamente, lo presenta en cronología decreciente. Inicia con una página en cuyo centro hay un gran filete negro encabezado por un “1925” a cuyo pie aparece un signo de interrogación, que sugiere que no se sabe qué sucederá; concluye con un “1914” en el centro de una cruz de san Andrés. Sin embargo, aunque en la parte descriptiva parece necesario distinguir un “ismo” de otro, la parte iconográfica presenta una feliz amalgama de estilos —y por tanto de los propios “ismos”—, subrayando así el hecho de la migración de ideas. En cuanto a los textos, no hay proclama alguna ni declaración de intenciones; únicamente lo que podemos interpretar como una

introducción [Fig. 5], una brevísima cita de Kasimir Malévich, en la que expone de forma clara el “registro” de este procedimiento:

El presente es tiempo de análisis, el resultado de todos los sistemas que hasta hoy han existido. Como líneas de demarcación, los siglos nos han proporcionado los signos; en ellos encontraremos imperfecciones, que llevaron a la división y a la oposición. Tal vez tomemos sólo lo opuesto para construir un sistema unitario⁹.

El tercer “punto de referencia”, aún teniendo un importante componente visual, resulta más interesante desde una perspectiva conceptual. Me refiero a una publicación poco conocida, un fascículo de 1926 de la revista suiza de arquitectura *Das Werk* [La Obra], publicada en Zúrich. En este número especial, editado por Hannes Meyer (profesor y posteriormente también director de la Bauhaus) y titulado *Die Neue Welt*¹⁰, se presenta un “balance”, una especie de “termómetro” de la “disponibilidad” y las “fuentes”, destinado a quienes, en aquella época, quisieran informarse sobre el “estado del arte” (y de las vanguardias). ¿Y qué hace Meyer? Se esmera en realizar una selección de revistas y libros de su biblioteca personal y, tras ordenarlos cuidadosamente



Fig. 5. Página del libro *Die Kunstismen*, de El Lissitzky y Hans Arp. Zúrich, Múnich y Leipzig 1925

Fig. 6-7. Páginas del artículo “Die Neue Welt”, de Hannes Meyer, publicado en el volumen 13 de la revista *Das Werk*, Zúrich, julio 1926

en el suelo, los hace fotografiar por un fotógrafo de Basilea, Theodor Hoffmann. Surgen dos fotografías [Fig. 6-7], que considero “marcan época”, en las que las revistas (en la primera) y los libros (en la segunda) están “dispuestos” según un orden que presupone una “elección dentro de la elección”. Meyer



titula estas imágenes, respectivamente, *Zeitgemässe Zeitschriften* y *Zeitgemässe Bücher*: es decir, *Revistas adaptadas a los tiempos* y *Libros adaptados a los tiempos*. ¡Dos títulos que son en sí mismos un programa! Tanto en la primera como en la segunda foto se incluyen las mejores aportaciones de las vanguardias en aquel periodo. Por supuesto, no está todo, pero sí una muestra representativa, aunque quizá algo sesgada hacia el “norte” (el futurismo está poco representado y no hay rastro de lo “latino”). Buena parte de lo que se ve en esas fotos se muestra ahora en esta exposición: las revistas *Manomètre*, *Pásmo*, *Zenit*, *Ma*, *Blok*, *Merz*, *Der Sturm*, *L'Esprit Nouveau*, *De Stijl* y *Typographische Mitteilungen*; los libros de la Bauhaus (*Bauhausbücher* y *Staatliches Bauhaus in Weimar*), *Pro dva Kvadrata* de El Lissitzky, *Die Kunstismen*, de El Lissitzky y Hans Arp, *Bonjour cinéma*, de Epstein y *Die Scheuche*, de Schwitters, Steinitz y van Doesburg, por citar algunas de las aportaciones más destacadas.

La de Meyer fue una idea increíble, pues hoy, con un simple vistazo, inmediatamente podemos sentirnos “catapultados en el tiempo”, en sintonía con “aquel” *Zeitgeist* —por emplear la terminología del propio Meyer— que produjo aquellas obras.

La elección de Meyer de fotografiar los libros vanguardistas puede, a fin de cuentas, resultar obvia —ya que se trata de objetos “útiles y valiosos”—; sin embargo, es más que destacable la idea de hacer lo mismo con las revistas, que, a diferencia de los libros, son objetos a menudo infravalorados y de un “consumo más efímero”. En realidad las revistas constituyen la prueba irrefutable de las tensiones culturales y sociales de la época, y esta decisión apunta a otro aspecto, hoy inexistente, pero sin duda otro de los “rasgos característicos” de las vanguardias: la “red de revistas”.

Esta idea de una *web ante litteram* surgió en 1922 en la citada revista vienesa *Ma*. *Aktivist Folyóirat*. En realidad, los contactos entre las revistas —igual que ocurrió con las aportaciones de los grupos de vanguardia y sus artistas— fueron surgiendo poco a poco, de forma espontánea, a partir de la mutua necesidad de transmitir recursos y de establecer colaboración entre ellas. Se intercambiaban sobre todo imágenes de las obras, gracias al “préstamo” recíproco de los clichés; pero también, y esto es aún más relevante, los textos, que a menudo eran publicados en los idiomas originales, aportando un mayor carácter internacional a la revista. Además, manifestar explícitamente esta colaboración, publicitarse



Fig. 8. Imagen de la “red de revistas” en la contracubierta de *Ma*, nº 1, Viena 1922

recíprocamente, confería mayor credibilidad a las respectivas revistas.

Kassák tuvo además la idea de mostrar visualmente este “entramado de revistas” mediante la creación de una malla gráfica al estilo constructivista, en la que incorporaba los nombres de las revistas con su logotipo. Esta página que “reseña” revistas hermanas como *De Stijl*, *Der Sturm*, *L'Esprit Nouveau*, *Zenit*, *Mécano* [CAT. L369], *Broom*, etc. fue publicada en un número de la revista *Ma*, de 1922 [Fig. 8], y se convirtió en un referente para todas las revistas de la “red”. Pronto comenzaron a aparecer páginas similares en las revistas de toda Europa: en *Manomètre*, *Pásmo*, *Noi* [Fig. 9], *Contimporanul*, *De Stijl*, etc. Además, hay que tener en cuenta que también encontramos una “red de revistas” en una obra maestra del arte tipográfico, el “libro atornillado” de Fortunato Depero [Fig. 10], de 1927, que, sin ser una revista, gozó de una amplia visibilidad gracias a este intercambio mutuo.

El año 1922, cuando *Ma* entra a formar parte de la “red de revistas”, es un año clave en la consolidación del hilo conductor, de naturaleza constructivista, que une, por ejemplo, a la Bauhaus y a *De Stijl*; coincide con los congresos de la Internacional Constructivista en “occidente”, en Weimar y Dusseldorf; es el año de la gran *Exposición de arte ruso* en Berlín¹¹, que tuvo amplio eco; es el año en que se lanza la publicación *Konstruktivizm* de Alekséi Gan¹², y también el año en que El Lissitzky e Ilyá Erenburg comienzan a publicar, en Berlín,

la revista *Vesch/Gegenstand/Objet*¹³ [Objeto] [CAT. P264], que actuará como plataforma conceptual, idónea en el marco internacional para los no rusos que se identificaban con la poética constructivista. En definitiva, es el año en que se asientan las bases del diseño gráfico y tipográfico para esa década y para después. Por lo tanto, gracias a esta “red de revistas”, muy pronto se difunden no sólo las imágenes y los textos, sino también los estilos y las nuevas tendencias gráficas y tipográficas, que se convierten en patrimonio transversal de las vanguardias.

Esta “red” que se establece entre las revistas, que se muestra mediante “tablas sinópticas” que testimonian los intercambios recíprocos entre revista y revista, va delineando poco a poco una nueva geografía del arte: la de las “vanguardias”, que en muchos casos se desmarcan de las grandes metrópolis, como París, Viena, Berlín o Moscú, que hasta entonces habían detentado una especie de monopolio en la gestión del arte. El foco de atención se centra, en cambio, en las ciudades periféricas de los nuevos estados surgidos tras la Primera Guerra Mundial (Polonia, Yugoslavia o Checoslovaquia), en ciudades pequeñas (Vitebsk, Weimar, Leiden) o incluso pequeñísimas, como Rovereto, en el Trentino (norte de Italia), donde tiene su sede la trepidante Casa de Arte Futurista de Depero. Nos hallamos frente a nuevas realidades, libres del temor reverencial hacia los “barones históricos” del arte y de la vanguardia. Basta leer lo que escribía el polaco Leon Chwistek, precisamente en 1922:

Algunos críticos franceses nos han acusado de no ser suficientemente exóticos. Entonces, los partidarios del arte “indígena” se han apresurado a reconocer este reproche. Sin embargo, en mi opinión, en este caso nos enfrentamos al mismo malentendido que se puede observar en otros campos. El extranjero nos ve como una ‘colonia’ sin los derechos vigentes en Europa. Según estos señores, nuestro arte en particular debería resultar fascinante, al igual que, por ejemplo, el arte negro¹⁴.

Desde la periferia no llegan únicamente reivindicaciones de independencia creativa, sino incluso directrices que proporcionan a las revistas vanguardistas una especie de “inventario” con las tareas y las posibilidades de los “instrumentos de comunicación” y les ayudan a conseguir un “objetivo ulterior” que es la “nueva forma de vida”, la *Gestaltung* de la vida social, lo que los futuristas denominaron *Arteczia*. Y es László Moholy-Nagy quien lle-

va a cabo esta tarea, mediante la publicación, en 1924, en la revista checoslovaca *Pásmo* [La Zona], de un texto titulado *Richtlinien für eine syntetische Zeitschrift* [Directrices para una revista sintética]; en él proclama la supresión de todo tipo de distinción o jerarquía entre los sectores productivos, y un total aperturismo al abordar todas las posibles aplicaciones de la nueva idea de *Gestaltung*, a partir de un programa totalizador que ya no distingue entre las artes y las ciencias¹⁵. Este “reclamo” genera amplio consenso y múltiples reacciones en diferentes revistas, pero no se pone en práctica a no ser en el imponente almanaque *Fronta* [Frente] [CAT. L182], publicado en Brno en 1927 por el grupo Devětsil y editado por Bedrich Vaclavek, que, en un alarde pluridisciplinar, reunió alrededor de un centenar de textos e ilustraciones de más de ochenta autores y artistas de toda Europa. Un tipo de actitud globalizadora que, poco a poco, llega a las redacciones de las principales revistas “de referencia” como *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* [Documentos Internacionales del Espíritu Nuevo] [CAT. L126], *Merz* [CAT. L254], *De Stijl* [CAT. L232] o *Noi* [Nosotros] [CAT. L169], por citar algunos ejemplos; sin embargo, a pesar de este “impulso”, muchas de las revistas “periféricas” se convierten en el reflejo de sus editores, en el sentido de que la actividad principal de estos llega a caracterizar la tendencia de la revista. Así, por ejemplo, las polacas *Blok* [Bloque] [CAT. L404] y

Fig. 10. Página del libro *Depero futurista 1913-1927*, de Fortunato Depero, Milán 1927 [CAT. L363]



Fig. 9. Imagen de la “red de revistas” en la contracubierta de *Noi*, nº 5, Roma, agosto 1923



Dźwignia [Palanca] [CAT. L387] (de Szczuka y Żarnowerówna) y *Praesens* [Presente] (de Syrkus) [CAT. L195] tienen un enfoque plástico-arquitectónico, mientras que buena parte de las revistas del centro-este de Europa están más diversificadas, aunque generalmente llevan la impronta de la personalidad del artista o crítico-teórico: *Pásmo* [El Área], la de A. Černik y B. Václacek [CAT. L374], *Zenit* [Cénit], la de Micić [CAT. L172], *Zwrotnica*, la de Peiper y *Contimporanul*, la de Vinea. En cambio, *Ma* [CAT. L194], *Munka* (Kassák), *Disk*, *ReD* [Revista Devětsil] [CAT. L115] y *Stavba* (Teige) se convierten en referentes de un polivalente eclecticismo.

No obstante lo anterior, el género literario, y principalmente la poesía, siempre encuentran su espacio y, de hecho, en algunos casos logran una cierta prevalencia (como en *Zenit* y *Zwrotnica*) en virtud del hecho de que se permite una amplia experimentación tipográfica en lo referente a las “palabras en libertad” que se emplean como “plataforma” ideal para la realización del “poema-cuadro”.

3. PARÍS Y MILÁN: LA LIBERACIÓN DE LA PALABRA

Abordando el tema específico de la primera sección (las palabras en libertad), me ocuparé en primer lugar del panorama gráfico y tipográfico de finales del siglo XIX en Europa. En primer lugar, hay que decir que si Johannes Gutenberg, que introdujo la imprenta de tipos móviles en 1454, hubiese podido entrar en cualquier imprenta de principios del siglo

XIX, se habría sentido muy cómodo. De hecho, nada había cambiado en el transcurso de más de tres siglos y medio: la imprenta tipográfica, las planchas de composición, las hojas puestas a secar, etc. Poco tiempo después, en 1814, la fuerza del vapor trajo un aliento de renovación técnica. En primer lugar, el papel, que durante siglos se había elaborado a mano a partir de trapos, fue sustituido por el de celulosa, producido a máquina. Posteriormente, la imprenta también fue reemplazada por una serie de máquinas de impresión, aún rudimentarias pero cada vez más tecnológicas, movidas primero por vapor y posteriormente por electricidad. Sin embargo, en lo que respecta a sus productos, los libros, incluso a finales del siglo XIX su aspecto no difería mucho del modelo tradicional. La “belleza de la página” era la prioridad, lo que implicaba una adhesión absoluta a las reglas de ortogonalidad, rectangularidad y alineación, es decir, las reglas de la belleza y la proporción “áurea” establecidas por Bodoni en su *Manuale Tipografico* en 1818. En otras palabras, la “legibilidad” prevalecía por encima de todo. En cambio, en el campo de los periódicos y las revistas, aunque de forma tímida, algo estaba cambiando. No tanto en los propios textos como en los espacios dedicados a los anuncios publicitarios, en los que se emplean diferentes signos tipográficos y gráficos para captar más la atención. Es el caso de la famosa “manita señaladora”, muy empleada después por los dadaístas.

Pero serían las nuevas tendencias poéticas y literarias que fueron apareciendo a finales del siglo las que trastocarían el *statu quo*; en otras palabras, la necesidad de representar nuevos “significantes”, nuevas sugerencias poéticas, que “requerían” un medio de expresión más apropiado, rompiendo no sólo las relaciones de arriba-abajo, de cuerpo y carácter tipográfico, sino también las alineaciones de página y la propia ortogonalidad de la composición.

El primer ejemplo de esta nueva tendencia fue introducido por Stéphane Mallarmé con “Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard” [Una tirada de dados jamás abolirá el azar] [CAT. L352], publicado en la revista *Cosmopolis*¹⁶. Allí, por primera vez, las palabras no “viajaban” sobre líneas preestablecidas, sino que las líneas se quebraban y continuaban más abajo. La página tampoco era una cuadrícula cerrada de caracteres, comas y puntos, sino una “geografía” de palabras y espacios, en cuyo interior las palabras flotaban como una balsa en el mar. ¡Para Mallarmé una sola palabra podía bastar para llenar una página y una frase incluso varias páginas! De hecho, el



Fig. 11. Primera página del periódico *Le Figaro* con el Manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti, París, 20 febrero 1909

propio título, en lugar de colocarse en una sola página, se divide en varias partes y se inserta en el texto, utilizando, por supuesto, un tipo de letra muy diferente a la del cuerpo del texto.

André Gide, que, junto a Paul Valéry, siguió de cerca la creación de esta obra maestra, comentaría años más tarde:

Hacia el final de su vida, Mallarmé quiso ir aún más allá y concebir los elementos materiales del libro de la misma manera que un pintor considera el lienzo en blanco ante sí —como una superficie para rellenar— y como el músico concibe la sinfonía que se propone escribir —como la animación de una extensión temporal—; del mismo modo, Mallarmé soñó con crear un libro enteramente compuesto como un cuadro o una sinfonía. Y mejor aún que soñarlo, lo realizó...¹⁷.

Pero no creamos que Mallarmé había concebido *Un coup...* sólo como ejercicio poético, intentando (como había comentado Valéry) “elevant una página a la potencia de un cielo estrellado”¹⁸. En 1969, Marcel Broodthaers,

publicó un libro de artista de igual título, que en realidad es una copia textual de la composición en la que las palabras han sido eliminadas y reemplazadas por líneas negras que se corresponden exactamente con el diseño utilizado por Mallarmé para “dislocar” el texto de las páginas. Este procedimiento conceptual resaltaba la “estructura” básica de *Un coup...* demostrando cómo este procedimiento también tenía un valor gráfico, es decir, tanto visual como poético¹⁹. A pesar de su autoridad, *Cosmopolis* era una publicación de élite, reservada al restringido público de los círculos literarios (ni siquiera publicada en París, sino en Londres), por lo que su impacto real en la tradición tipográfica de la época fue mínimo, por no decir irrelevante. Cuando posteriormente salió como un libro en 1914, la “revolución futurista” ya había estallado hacía cinco años, y no se valoró suficientemente su papel como precursor de las “futuras conquistas” de este movimiento. Quiero decir que, como ocurre en otras áreas, también en el caso del futurismo los descubrimientos y las aportaciones son el resultado de un trabajo de síntesis y de “incorporación” de distintas aportaciones anteriores que confluyen en una visión global. Así lo confirma otro ejemplo de la cultura parisina, en este caso de principios del siglo XX. Hacia 1911-12, otro poeta vanguardista, Nicolas Beauduin, convencido de que “el pluralismo cinemático de la época [necesitaba] nuevas formas de expresión tipográfica”, fundó el “synoptisme polyplan” con el que pretendía crear, de cara a su empleo en texto poéticos, caracteres tipográficos funcionales, es decir, diferenciados por cuerpo, estilo y color y con la posibilidad de superponerlos en la imprenta²⁰. Es un concepto totalmente nuevo, que volveremos a encontrar en 1913, en un pasaje del manifiesto futurista *L’Immaginazione senza fili e le Parole in libertà* [La imaginación sin hilos y las Palabras en libertad], donde Marinetti anuncia: “Mi revolución se dirige contra la denominada armonía tipográfica de la página”, y luego: “Por lo tanto, en una misma página emplearemos tintas de tres o cuatro colores diferentes y hasta veinte caracteres tipográficos distintos, si es necesario...”²¹.

Es de resaltar el hecho de que Filippo Tommaso Marinetti, hijo de un abogado italiano y nacido en Alejandría de Egipto, se trasladó a Francia, y fue en París donde estudió y adquirió su cultura literario-poética. En aquel momento París era la auténtica capital de la cultura y del arte, donde cada nuevo descubrimiento y contribución era expuesto a un público amplio y cualificado. Dada su asiduidad a los círculos literarios y poéticos, es muy probable que Ma-

rinetti conociera la obra de Mallarmé, precisamente por su contexto poético, y quizá (también) los planteamientos de Beauduin; lo que es seguro es que en 1896 “asistió” al estreno de *Ubu Roi* [Ubu rey] de Alfred Jarry y a su largo monólogo inicial. Pocos años después, en Milán, encauzó todas estas sugerencias hacia un ambicioso proyecto: la creación de una revista poética. Y lo hizo en 1905, bajo el explícito título de *Poesia*. La revista se convirtió pronto no sólo en un escaparate de la mejor poesía europea, sino también en un espacio para los “innovadores”. A menudo los textos se publicaban en el idioma original de sus autores y el propio Marinetti, aún siendo italiano, escribía en francés, su lengua “madre” en el colegio.

En 1905, y junto a Gian Pietro Lucini, Marinetti lanzaba, desde esta revista, la *Inchiesta sul Verso libero* [Encuesta sobre el verso libre], que, en línea con las innovaciones poéticas introducidas en Francia por Gustave Kahn, pretendía “actualizar” la poesía y la literatura, gracias a una sintaxis “libre” para transgredir imposiciones seculares. La iniciativa resultó un éxito y la revista se convirtió pronto en un auténtico volumen²². Esta idea, junto a otras de carácter artístico y posteriormente también político, constituye la base para la redacción del *Manifiesto di fondazione* del movimiento futurista²³, que Marinetti concibió ya en 1908 y que después de varias versiones reducidas publicadas en periódicos de provincia italianos “lanzó” al mundo, adoptando como escaparate la primera página del diario parisino *Le Figaro*, en febrero de 1909 [Fig. 11].

La contribución del futurismo a la renovación tipo-gráfica resultó fundamental durante más de treinta años. El futurismo fue el primer movimiento que planteó esta cuestión desde un enfoque teórico; lo mismo hizo con muchos otros temas, al introducir la moda del “manifiesto” desde el que se anunciaba “antes” lo que se llevaría a cabo “después”. Ya en el manifiesto fundacional del futurismo, Marinetti y sus colegas, más allá de las famosas denuncias contra el “pasadismo”, de los “museos y academias” y contra “Venecia, cloaca suprema...”, “confiaban” a la literatura una nueva misión: “Hasta hoy, la literatura había exaltado la inmovilidad del pensamiento, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo”. Y más adelante: “Es necesario que el poeta se prodigue con ardor, con lujo y con magnificencia para aumentar el fervor entusiasta por los elementos primordiales”²⁴.

Aquí se percibe claramente que aunque el futurismo incorpora elementos que suponen

una fuerte ruptura con el pasado, sigue siendo en realidad heredero de los grandes ismos del siglo XIX —del simbolismo al decadentismo, impresionismo o divisionismo— e intenta colmar, con una dialéctica heroica, positivista, resultado del simbolismo, el vacío dejado por estos movimientos. Pero al mismo tiempo, con firmeza y decisión, también pretende dar un salto hacia adelante y romper radical e inevitablemente con todo lo anterior, en definitiva, con el continuismo histórico.

Volviendo al hilo central del discurso, entre 1911 y 1912, en tres manifiestos sucesivos, Marinetti (junto con otros firmantes) afronta “de lleno” el tema del “espacio de la escritura”. En primer lugar en el *Manifiesto dei dramaturghi futuristi* [Manifiesto de los dramaturgos futuristas], en el que reafirma la validez del “verso libre” e introduce “el deseo de ser abucheados”²⁵. Así, en el *Manifiesto tecnico della Letteratura futurista* [Manifiesto técnico de la literatura futurista] y en su *Supplemento* proclama la destrucción de la sintaxis, el uso del infinitivo, la abolición de los adjetivos, adverbios, puntuación, y del “yo” literario. Además invita a crear “lo «feo» en literatura” y a destruir totalmente la solemnidad (es decir, la retórica)²⁶.

En la práctica, estas propuestas allanaron el terreno para la introducción de las “palabras en libertad”, que, a su vez, tomaron forma a partir del manifiesto *L'immaginazione senza fili e le Parole in libertà*, donde se afirma que “la imaginación del poeta debe relacionarse con las cosas lejanas *sin hilos conductores*, a través de palabras esenciales y en absoluta *libertad*”²⁷. En resumen, supone una gran diferencia con respecto a *Un coup...* de Mallarmé, precisamente por la falta de vínculos significantes. Pero el manifiesto va más allá y también incorpora el uso de la ortografía libre, expresiva y, sobre todo (esto es lo que más nos interesa), lanza toda una declaración de intenciones que marcó época:

Comienzo una revolución tipográfica dirigida contra el bestial y nauseabundo concepto de libro de versos pasadista y d'annunziano, impreso en papel del siglo XVII, fabricado a mano, ribeteado con yelmos, Minervas y Apolos, con elaboradas letras iniciales en rojo, adornos florales, motivos mitológicos, epígrafes y números romanos. El libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista. Pero no sólo esto. Mi revolución se dirige contra la denominada armonía tipográfica de la página, que es contraria al flujo y reflujo, a los saltos y explosiones de estilo que la recorren. Por lo tanto, en una misma página, emplearemos tintas de tres

o cuatro colores y hasta veinte caracteres tipográficos distintos, si es necesario. Por ejemplo: la *cursiva* para conjuntos de sensaciones similares y veloces, la *negrita redonda* para violentas onomatopeyas, etc.²⁸.

En la parte final de esta cita se apunta a otra importante contribución de este manifiesto: la introducción del concepto de “onomatopeya”. Marinetti remite al *Manifiesto tecnico della Letteratura futurista*, en el que anunciaba un “lirismo rapidísimo, brutal e inmediato, un lirismo que debe parecer antipoético a todos nuestros predecesores, un lirismo telegráfico, que no tenga en absoluto sabor a libro, sino más bien, tanto como sea posible, a vida”²⁹. A partir de estos supuestos, espera un uso libre (literalmente: “valiente”) de las armonías onomatopéyicas para “reproducir todos los sonidos y ruidos de la vida moderna, incluso los más cacofónicos”³⁰.

Leyendo entre líneas, se intuye que Marinetti podía conocer las teorías “sinópticas” de Beauclerk; y en relación con la variabilidad en el “cuerpo” de los caracteres, es posible que hubiera visto la cubierta del libro de Alfred Jarry *Les Minutes de sable mémorial* [Los minutos de arena memorial], publicado en 1894, en el que algunos caracteres están impresos en un cuerpo diferente, creando casi una composición gráfica (de hecho, la intención es más gráfica que tipográfica, tal vez para enfatizar la violencia verbal de la obra).

Resumiendo lo dicho hasta aquí, lo más importante es que se han sentado las bases para una renovación teórica, programática y sistemática del libro. A partir de este momento, para los futuristas el libro se convierte, a todos los efectos, en un campo de experimentación, dando inicio a una secuencia ininterrumpida de creaciones tipográficas que subvierten definitivamente el modelo tradicional de “composición de la página”. Estas composiciones fueron denominadas “palabras en libertad” y son las ilustres predecesoras (poco conocidas, debido a la ignorancia y a una crítica ideologizada) de la mucho más difundida (y también reciente) “poesía visual”, que, en su fase inicial, remite a ellas. Aunque ya desde los primeros meses de 1914 estuvieron presentes en las páginas de *Lacerba* (la revista “oficial” de los futuristas en aquella época), fue el revolucionario libro de Marinetti *Zang Tumb Tumb* [CAT. L43], de 1914, el que, al unir las a la onomatopeya, las consagró definitivamente³¹.

El “corto-circuito” ya se había producido. El lanzamiento en 1913 del manifiesto *L'antitradition futuriste* [La antitradición futurista], firmado por Guillaume Apollinaire y

publicado por el movimiento futurista en Milán, mostraba que el “trasvase” cultural había cambiado de dirección, es decir, de Italia a Francia, y no al revés. Era evidente que Apollinaire se había empapado de los conceptos fundamentales del futurismo, no sólo por el habitual ataque al “tradicionalismo”, sino sobre todo por la “destrucción de la sintaxis... de la puntuación, de la armonía tipográfica”³², señal inequívoca de su alineación con el manifiesto de Marinetti. Poco importa que, un año más tarde —principalmente para salvar su propia imagen en Francia, al verse involucrado indirectamente en el robo de *La Gioconda*—, Apollinaire se distanciara del futurismo, pues la semilla ya había sido plantada. Y lo confirma tanto “un caligrama” titulado *Voyage* [Viaje], publicado en el primer número de marzo de 1915 de la revista neoyorquina *291* —que además tenía una fantástica portada de Marius de Zayas [CAT. L190]—, como su obra más importante, *Calligrammes* [Caligramas] [CAT. L28], publicada en 1918 y corregida en el último minuto tras ver los borradores del libro de Marinetti *Les mots en liberté futuristes* [Las palabras en libertad futuristas], que, sin embargo, saldría un año después. Que la semilla ya había sido plantada también lo confirman varias “obras” de Blaise Cendrars (Frédéric-Louis Sauser), como, por ejemplo, *La prose du Transsibérien...* [La prosa del transiberiano] (1913) [CAT. L350]³³; este libro impactante, futurista y al mismo tiempo órfico³⁴, contó con la contribución “artística” de Sonia Delaunay, que lo maquetó como si se tratara de una única y larga página vertical doblada varias veces, la mitad derecha reservada al texto y la izquierda a las aportaciones pictóricas de la artista: en resumen, un “libro-pintura”, tal vez más para ver que para leer, pero sin duda todo un “hito” en la historia del libro vanguardista. También de Cendrars son *Le Panama* (1914) y un irrepetible ejemplo de experimentación literaria como es *Dix-neuf poèmes élastiques* [Diecinueve poemas elásticos] (redactados en 1913-14 pero publicados en 1919), donde se cita constantemente el futurismo como sujeto-objeto en el texto (tal y como, acertadamente, observara Sergio Cigada)³⁵. También en Francia cabe señalar *Demi Cercle* [Semicírculo] [CAT. L69], el libro de palabras en libertad de Juliette Roche (esposa de Albert Gleizes), y dos libros mucho más sensacionales por la explosión “parolibérica”³⁶ de sus páginas: en 1921, *Bonjour cinéma* [Buenos días, cine] [CAT. L58], de Jean Epstein y *La Lune ou Le livre des poèmes* [La luna o El libro de los poemas] [CAT. L57], de Pierre Albert-Birot.

En el frente futurista hay una “oleada” de libros de palabras en libertad, desde *Rarefazioni* [Rarefacciones] de Corrado Govoni [CAT. L50] a *BİFŞZF + 18* [CAT. L44], de Ardengo Soffici, desde *Archi voltaici* [Arcos voltaicos] [CAT. L45], de Volt, a *Piedigrotta* [Piedigrotta] [CAT. L52], de Francesco Cangiullo, publicados entre 1915 y 1916, y, más adelante, también cabe destacar *Il fuoco delle piramidi* [El fuego de las pirámides] (1923) [CAT. L48], de Nelson Morpurgo.

La experimentación con la palabra no es únicamente una cuestión italo-francesa; también se ponen a prueba los poetas y escritores de diversas latitudes y con cierta continuidad en el tiempo, en el sentido de que no se agota en su primera etapa, sólo literaria y poética, sino que más adelante vive una fase basada principalmente en el componente visual.

Por ejemplo, en Rusia, en el mismo año del manifiesto *L'immaginazione senza fili...* (1913), sale *Osliny jvóst y Mishén* [La cola del burro] [CAT. L34], publicado por el grupo de Lariónov, que además de contener el manifiesto del rayonismo, también presentaba un ensayo del poema “rayonista” de Mijaíl Semiónov, en el que la palabra se había liberado de su caja tipográfica. Al cabo de un año, contemporáneamente a *Zang Tumb Tumb*, sale *Futuristy. Pérvyi zhurnál russkij futurístov* [Futuristas. La primera revista de los futuristas rusos] [CAT. L30], que contiene una página geometrizada, es decir, dividida en varias partes asimétricas, dentro de las que se incorpora un texto impreso en diferentes caracteres, generalmente dispuesto en diagonal. Se trata de uno de los célebres “poemas de hormigón-armado” (*Zhelezobetónnaya Poema*) de Vasíli Kamenski, dedicado a David Burliúk. También en 1914 sale el libro de Vladímir Mayakovski, *Traguédiya v dvuj déistviyaj s prólogom i epílogom* [Tragedia en dos actos con prólogo y epílogo] [CAT. L33], que muestra investigaciones análogas sobre los caracteres y la disposición de las palabras en la página. Tras la Revolución, cabe señalar los libros caucásicos del grupo 41° de Tiflis, un enclave del futurismo dentro del prolífico constructivismo, con *Fakt* [El hecho] [Fig. 12], de 1919, y *Traktat o sploshnóm neprilíchii* [Tratado sobre la obscenidad total] [CAT. L31], de 1919-20, ambos de Ígor Teréntiev, y *Lidantyú Faram* [Ledantu, el faro] [CAT. L+P32] de IlyáZd, realizado en 1923; todas ellas se caracterizan por una composición de palabras en libertad que retoma (y supera) la de Mayakovski en *Traguédiya*.

A su manera, el sector dadaísta continúa en la senda de la “palabra en libertad”. Un ejemplo ilustrativo es el manifiesto-programa



Fig. 12. Cubierta del libro de Ígor Teréntiev *Fakt*, Tiflis 1919

para la *Kleine Dada-Soirée* [Pequeña velada dadaísta] [CAT. L59] escrito a cuatro manos por Kurt Schwitters y Theo van Doesburg, probablemente en La Haya, entre 1920 y 1923. Una composición bicolor repleta de palabras y signos tipográficos impresos en negro, que “viajan” en todas direcciones y se superponen sobre grandes letras mayúsculas (DADA) impresas en rojo. Esta aportación, aún formando parte de la categoría de las palabras en libertad, anticipa su evolución futura hacia un papel más visual de la palabra (“la palabra-imagen”).

Incluso el área latina se muestra especialmente activa en este ámbito. Un auténtico precursor es Rafael Nogueras i Oller, quien en 1905 publica una colección de poemas sociales *Les tenebroses* [Las tenebrosas] [CAT. L29], en cuya maquetación a menudo “los bloques de texto” asumen una forma curva aunque respetando la caja tipográfica. Josep Maria Junoy fue una figura de prestigio internacional, un catalán que escribía en francés y que, en 1917, fundó en Barcelona la revista vanguardista *Troços*, concebida en un principio como libro y posteriormente transformada en revista. En el primer número, de 1917,

Junoy publicó sus primeros “caligramas”, de una elegancia tipográfica y visual y de una sofisticación semántica únicas; destacan entre ellos *Deltoïdes* y *Guynemer* [CAT. L81], dedicada al aviador y héroe de la Primera Guerra Mundial que surcó y murió en los cielos de Francia; de este caligrama comentaría Apollinaire: “es verdaderamente el fruto de una auténtica inspiración, es lírico y plástico a la vez”. Gracias a Apollinaire, en 1920 se publicaron los “caligramas” de Junoy³⁷. En esta muestra se exhiben dos libros ejemplares de palabras en libertad del fundador del “creacionismo”, Vicente Huidobro, que, a pesar de ser chileno, a menudo escribía en francés: *Horizon carré* [Horizonte cuadrado] [CAT. L72], de 1917, y *Canciones en la noche* [CAT. L80], de 1913, en el que, más que de palabras en libertad deberíamos hablar de “geometrismo literario”, ya que, página tras página, el texto está moldeado y comprimido en siempre nuevas formas geométricas. Se trata de una idea que, entre otras cosas, retomaría años más tarde (1938) el ecuatoriano José de la Cuadra con el libro *Guasinton* [CAT. L75], en el que el texto a menudo adopta la forma del contexto literario; así, por ejemplo, *Se ha perdido una niña*, está impreso de modo que configura el cuerpo bien definido de una mujer joven. También están presentes las palabras en libertad en la colección de poemas del barcelonés Joan Salvat-Papasseit, *L'irradiador del port i les gavines* [El irradiador del puerto y las gaviotas] [CAT. L66], de 1921, una obra extraordinaria de este poeta que murió joven, en 1924, a la edad de treinta años. Uno de los promotores del ultraísmo, Guillermo de Torre, publicó en 1923 un libro de poemas ultraístas titulado *Hélices* [CAT. L79]; posteriormente este autor se dedicaría a la labor crítica. Por su parte, el estridente “paroliberismo” de Kyn Tanilla —seudónimo del poeta mexicano Luis Quintanilla— estaba influido por la poética dadaísta; en 1923 publicó un libro de poemas titulado *Avión* [CAT. L74], reflejo de su atracción por la musa mecánica y el vuelo. Otro libro experimentalmente visual, ya que desborda la caja tipográfica, es *El hombre que se comió un autobús (Poemas con olor a nafta)* [CAT. L73], de 1927, del uruguayo Alfredo Mario Ferreiro; en él se introducen por primera vez en la poesía uruguaya (de acuerdo con las ideas del creacionismo y del ultraísmo) aspectos propios de la vida moderna, como, por ejemplo, las sugerencias mecanicistas.

Son también destacables las soluciones, más que de palabras en libertad casi de poesía visual, de Carles Sindreu i Pons, publicadas en 1928 en Barcelona bajo el nombre de

Radiacions i Poemes [Radiaciones y poemas] [CAT. L71]; Juan Marín opta por las soluciones onomatopéyicas en su libro *Looping* [Bucle] (cuentos aéreos) [CAT. L65], publicado un año más tarde.

En Montevideo, en 1922, algunos estudiantes formaron una compañía de teatro que denominaron *Troupe Jurídica Ateniense*. Años más tarde, en 1932, algunos de ellos se reencontraron y, con la idea de realizar algo conjuntamente, decidieron hacer un libro satírico burlándose de la vanguardia. El libro se tituló *Aliverti liquida. Primer libro neosensible de letras atenienses. Apto para señoritas* [CAT. L76]. Una broma que hacía referencia a los grandes almacenes de Montevideo “Aliverti” y a su famoso eslogan: “Cuando Aliverti liquida, hay que comprar enseguida”. El libro, creado con la intención de ridiculizar al ultraísmo, acaba siendo un increíble ejercicio de palabras en libertad; la exposición muestra una copia retocada a mano. Por último, en la revista brasileña *Klaxon* [CAT. L67], publicada entre 1922 y 1923 con un diseño gráfico de excepcional modernidad, hallamos a menudo experimentos de palabras en libertad, al igual que en el libro de poesías del también brasileño Paulo Mendes de Almeida, *Cartazes* [Carteles] [CAT. L68], publicado en São Paulo en 1928.

4. ¡HACIA EL ESTE!

Si París fue el centro propulsor del futurismo, desde donde se extendió a todo el ámbito europeo, el lugar donde se acogió con mayor entusiasmo, aparte de Italia, fue la Rusia zarista y simbolista, donde las ya existentes tensiones literarias favorecieron, por lo general, su rápida recepción. A principios de marzo de 1909 el periódico *Vecher* [La tarde] ya se hacía eco de la noticia del manifiesto de Marinetti, publicado en París el 20 de febrero³⁸. Después, entre 1909 y 1913, innumerables publicaciones en revistas y periódicos, recogían, traducidos, los principales manifiestos futuristas; punto culminante fue la visita de Marinetti a Rusia en 1914, coincidiendo con la publicación rusa de dos de sus libros: *Futurizm* y *Manifesty Italiánskogo Futurizma* [Manifiestos del futurismo italiano]³⁹ [Fig. 13].

Pero si en Italia el futurismo fue compacto y unitario, en Rusia fue desde un principio “policéntrico”, es decir, estuvo dividido en varios grupos, a menudo enfrentados, con distintas inclinaciones y peculiaridades, y, sobre todo, decididos a no “confundirse” con el futurismo italiano. Por otro lado, aquí reside la riqueza de propuestas del futurismo ruso. De entre estos grupos, por lo general se ha identificado

el futurismo ruso con el llamado *Guiléya* [Guileia] (dirigido por Vladímír Mayakovski, Víktor Jlébnikov y Alexéi Kruchiónij), dejando de lado a otras agrupaciones válidas, como *Ego-Futurizm* [Ego-futurismo], de Ígor Severiánin; *Mezonín Poézii* [Entresuelo de la poesía] de Vadim Shershenevich; la *Centrifuga* del joven Pasternak y el 41° de los hermanos Zdanevich, por no mencionar a los grupos pictóricos Bubnovyi Valet [Sota de diamantes] [Fig. 14] y Oslinyi Jvost [La cola del burro]. A pesar de reivindicaciones, puntualizaciones y rotundas negaciones, los contactos y la filiación con el futurismo italiano resultan evidentes. También lo son las aportaciones autóctonas, de las que me ocupo a continuación.

Entre las filiaciones, las más obvias son, por ejemplo, *Poschióchina Obschéstvennomu Vksu* [Una bofetada al gusto del público]⁴⁰, una antología publicada en 1912 que ya en el título [CAT. P153] manifiesta su inspiración en las actitudes marinettianas (adoptando la burla como parte fundamental de la polémica futurista) y que muestra el mismo carácter polémico-literario: “[...] -Echar por la borda del barco de la Modernidad a Pushkin, Dosto-

yevski, Tolstói, etc. [...] -iDesde lo alto de los rascacielos contemplamos su insignificancia! [...] -iSólo nosotros somos el rostro de nuestro tiempo! [...] El pasado es demasiado estrecho [...]”⁴¹; después, sobre la falsilla del decálogo del manifiesto fundacional del futurismo se enumeraban los derechos de los poetas: “[...] Con un odio inexorable al lenguaje anterior [...] la palabra “nosotros” flota como témpano de hielo en un mar de abucheos e indignación”⁴², que desde luego recuerda al marinettiano “deseo de ser abucheados”. Al mismo tiempo, el libro presenta una novedad compositiva. La cubierta se imprime sobre tela de yute, como la de los sacos de café, pero más fina. Una acertada elección para hacer hincapié en la “pobreza” de medios de estos poetas que, a menudo, se autofinanciaban: un lejano eco premonitorio del Arte Povera.

¿Cómo no identificar la evidente relación entre *Uccidiamo il chiaro di luna* [Asesinemos el claro de luna] [Fig. 15] de Marinetti (1911), y otra antología de los futuristas rusos, la *Dójlja Luna* [La Luna agrietada] [Fig. 16]⁴³, publicada en 1913, que presenta a la “Luna” como un elemento del romanticismo pasadista a rechazar y combatir!

Una mirada más amplia nos permite apreciar una serie de recurrentes “modelos” poéticos que caracterizan el futurismo ruso entre 1912 y 1916, claramente próximos al italiano y que vienen a confirmar su “asimilación”: el rechazo del pasado y de la estética como fin en sí mismo; el impulso tecnológico y modernista, especialmente en sus componentes arquitectónicos (el rascacielos como impulso utópico) y la velocidad mecánica (vehículos a motor y aviones); la mega-complejidad urbana concebida como progreso positivista y como frontera modernista. Pero también se da un hecho totalmente autóctono, el “repensar” la estructura estilística y semántica del texto. Esta es un área que, a pesar de arrancar con la negación de la sintaxis, de las palabras en libertad y de las onomatopeyas futuristas, se convierte, gracias a Jlébnikov, en un auténtico laboratorio de “re-escritura” lingüística basado en la libertad absoluta, que “doblega” las palabras a sus exigencias. De hecho, las palabras se fragmentan y se fusionan con otras; se crean neologismos y rimas palindrómicas, y con frecuencia se agregan a las raíces, de forma arbitraria, prefijos y sufijos, creando nuevas palabras sin significado literal —única-mente conceptual—, para acabar generando un meta-lenguaje, el *Zaúmnyi yazýk* (la lengua “transracional”), más conocido como *zaum*. Un ejemplo válido es un poema transracional de Jlébnikov titulado *Zakliátiye smejom*

Fig. 13. Cubierta de *Manifesty Italiánskogo Futurizma*, traducción rusa del manifiesto de Filippo Tommaso Marinetti, Moscú 1914

Fig. 14. Cubierta del catálogo del grupo Bubnovyi Valet, Moscú 1913

Fig. 15. Cubierta del libro de Filippo Tommaso Marinetti *Uccidiamo il chiaro di luna*, Milán 1911

Fig. 16. Cubierta de la antología de los futuristas rusos *Dójlja Luna*, Moscú 1914



[Encantamiento de la risa] [Fig. 17], que es en realidad un “juego” de variaciones de la palabra *smech* [reír], cuya raíz *sme* está presente (a menudo con la incorporación de “afijos”) unas treinta veces en las cuarenta y ocho palabras que componen el texto. El poema fue publicado muy pronto, en 1910, en un libro colectivo dedicado al impresionismo, *Stúdiya Impressionístov* [El estudio de los impresionistas] [Fig. 18]⁴⁴; Benedikt Lívshits, el autor de la primera crónica del futurismo ruso, *Polutoraglazi Streléts* [El arquero del ojo y medio], de 1933, al leerlo por primera vez, quedó paralizado: “Pues yo percibí – escribe – una lengua que cobraba vida [...] la afloración de las raíces [...] como un despertar de sentidos dormidos en las palabras y el nacimiento de otros nuevos”⁴⁵.

En resumen, el *zaum* fue el intento de producir un “acto fonético generador” por el que el sonido de la palabra, y no el significado, era el verdadero acto poético y, por lo tanto, creativo. O, como diría Teréntiev, el *zaum* era “el misterio del origen de la palabra”⁴⁶. En este ámbito, Jlébnikov fue el investigador más comprometido, a menudo apoyado por Kruchiónij, su principal teórico. “El pensamiento y el discurso —escribía en 1921 en *Zaúmniki* [Fig. 19] (que contenía el manifiesto de la *Declaración del lenguaje transracional*)— no logran comprender la experiencia emocional de su inspirador. Por lo que el artista es libre de expresarse no sólo en el lenguaje cotidiano (mediante conceptos), sino también en un lenguaje carente de un significado definido (no congelado), es decir, transracional”⁴⁷. En el análisis final veía en el *zaum* la “forma primaria” de la poesía.

Siguiendo a Jlébnikov y Kruchiónij, en 1916, Roman Jakobson se introdujo (bajo el seudónimo de Aliagrov) en el “lenguaje *zaum*”, creando, a cuatro manos con Kruchiónij, un libro-objeto, *Zaúmnaya Gniga* [Libro transracional] [Fig. 20], con un collage en la cubierta en forma de corazón, con un botón cosido en el centro. En este caso, el principio *zaum* llegó incluso a “alterar” parte del título, pues “libro” en ruso se traduce con *kniga* en lugar de *gniga*, por lo que la traducción del título sonaría algo así como “Bibro, o Ribro, transracional”. En cualquier caso, se trata de una “alteración” sonoro-fonética de la escritura original que ya anticipa el experimentalismo lingüístico propuesto por ambos autores.

No está de más recordar que, en aquellos años de experimentación *zaum*, se va desarrollando el formalismo ruso, por definición sensible a las estructuras métricas y lingüísticas; y también el hecho de que el teórico del

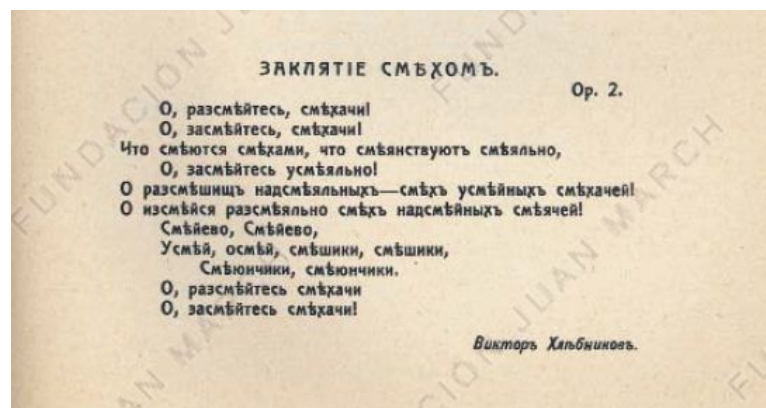


Fig. 17-18. *Zakliátiye smejom*, primer poema transracional de Viktor Jlébnikov, en *Stúdiya Impressionístov*, Moscú 1910



formalismo, Viktor Shklovski, estaba en ese momento muy próximo a la poética del futurismo ruso.

En pocas palabras, gracias a este experimentalismo fonético, el futurismo poético ruso se diferenció del italiano, que, en cambio, mediante las “palabras en libertad”, ponía el acento más sobre el factor visual y narrativo de la escritura.

Llegados a este punto, debemos abrir un paréntesis para hacer hincapié sobre una diferencia sustancial entre los libros vanguardistas del futurismo italiano (y, posteriormente, de las vanguardias occidentales) y los libros de los futuristas, primero, y de los constructivistas, después, del área bajo la influencia ruso-soviética, que también comprende a los “estados colchón”, desde Polonia a Yugoslavia, donde la influencia estilística predominante fue, de hecho, la soviética.

En la Rusia pre-revolucionaria, debemos hablar de “futurismo o cubo-futurismo ruso”.

Tanto los vínculos y afinidades como las diferencias con el movimiento italiano resultan evidentes.

De hecho, desde un primer momento, en el ámbito poético-literario el futurismo italiano abogó por las “palabras en libertad”, es decir, por el aspecto compositivo (y por tanto, visual) de la composición de la página. A esto se sumó la producción tipográfica en serie, mediante grandes tiradas (a menudo indicadas en la cubierta: de diez, quince y veinte mil, en adelante), para que los libros — y, por tanto, también las ideas futuristas— alcanzaran la máxima difusión; y, de hecho, los ejemplares gozaban de una amplia distribución y a menudo eran objeto de regalo. En este sentido, su enorme difusión contribuyó en gran parte a la proliferación (pero también a la apropiación) de las ideas, siempre innovadoras, que los futuristas presentaban en sus composiciones.

Si los futuristas italianos se centraron en el aspecto exterior de las palabras (el visual), los rusos, por su parte (como hemos visto anteriormente), atendieron sobre todo al “significante”, llevando a cabo una búsqueda poético-literaria que introdujo un meta-lenguaje (el *zaum*).

Esto por lo que se refiere al carácter semántico. A ello se suma el hecho de que poetas y literatos trabajaron, como nunca antes, en estrecha sinergia —casi una simbiosis— con los artistas de vanguardia. Mijaíl Lariónov, Natalia Goncharova, Olga Rozanova, Malévich y los hermanos Burliúk (por citar sólo a los más famosos), realizaron xilografías, dibujos e incluso obras originales a menudo incluidas en libros elaborados con técnicas no tipográficas (litografía o mimeógrafo), y que se encuadernaban con “grapas” o cola, pero siempre se realizaban a mano, en tiradas pequeñísimas, especialmente para un país tan grande como Rusia.

Por tanto, mientras los futuristas italianos llevaron a cabo una producción en “serie”, los futuristas rusos introdujeron y se centraron en los “libros de artista”, es decir, ese tipo de libro en el que la contribución del artista resulta altamente destacable; más aún, a menudo resulta fundamental. Un claro ejemplo lo constituye el libro de la pareja de poetas Jlébnikov y Kruchiónij titulado *Mirskontsá* [El mundo al revés] [Fig. 21]⁴⁸, publicado en 1912 con una tirada de sólo 220 ejemplares, cada uno con un collage original de Goncharova en la cubierta: una “flor” recortada cada vez en un tipo distinto de papel y de vez en cuando de forma diferente, de modo que cada ejemplar tenía una cubierta distinta. De hecho, es el primer ejemplar en la “historia del libro” con



una obra de arte original en cada portada! Un último dato que confirma la enorme “distancia mental y real” existente entre futuristas italianos y rusos en la realización del libro es el gran número de libros autoeditados por Kruchiónij durante su estancia en Tiflis, entre 1918 y 1921. Estos libros, elaborados a mano por el propio poeta, de pocas páginas (por lo general diez) y de una tirada muy baja (de diez a quince ejemplares: por lo que hoy en día resultan muy raros, por no decir imposibles de encontrar), reproducen mediante el mimeógrafo o con papel autocopiativo la auténtica escritura del autor [Fig. 22]. Son, por tanto, auténticos libros “manu-escritos”; no tipográficos y están reproducidos mecánicamente sobre papel⁴⁹. Esta es, en fin, una confirmación más del posicionamiento característico de la vanguardia rusa respecto a la italiana en lo relativo al “libro de artista”.

Como es de suponer, mientras los libros futuristas italianos alcanzaron una gran difusión más allá de sus fronteras, no sólo literarias sino geográficas, ejerciendo una cierta “influencia” en la propagación de las ideas y del estilo futurista, desde Francia a Checoslovaquia, desde España hasta Japón, a América del Sur, e incluso más allá, por el contrario, los libros futuristas rusos, debido a sus pequeñas tiradas, por lo general no salieron de los círculos de los “expertos”, es decir de los ambientes poéticos y literarios y, en menor medida, de los artísticos (sin tener en cuenta a los artistas que de vez en cuando participaban en la creación de los libros). Así que hoy en día, aún reconociendo su alto valor intrínse-

co, es un error, en mi opinión, “atribuirles” una primacía cultural absoluta, pues su impacto real en la época está todavía por determinar. En otras palabras, a menudo el conocimiento de su existencia se remonta a pocas décadas atrás, y eso dice mucho acerca de la “influencia” literaria o artística que pudieron alcanzar en el periodo de su publicación.

Bien distinto es el caso de los libros post-revolucionarios constructivistas (y aquí cerramos este paréntesis para retomar el discurso anterior), publicados (tras un breve periodo “suprematista”) entre 1921-22 y la subida al poder de Stalin (1933), que instauró la “normalización” del realismo socialista. En este caso encontramos nuevamente una fuerte sinergia entre escritores y poetas, en ocasiones dilatada en el tiempo (como en el caso de Mayakovski y Ródchenko), pero los resultados finales, a excepción de la producción “artesanal” de Kruchiónij en Tiflis, fueron siempre y únicamente obras “impresas”. Además, la tirada creció considerablemente (de 2500 a 10000 ejemplares de media, con máximos de 20000), aunque sigue siendo “baja” para un país tan amplio y poblado⁵⁰. Por lo general, estos libros se caracterizan por un cuidado diseño gráfico, resultado del uso del fotomontaje o de las refinadas investigaciones sobre la creación de caracteres a partir de diversos tipos de combinaciones, diagonalismos y otras exquisiteces gráficas. A menudo se imprimen fuera de las fronteras soviéticas, en Berlín o en París, lo que confirma una mayor apertura internacional. Incluso aún claramente politizados, su atractivo gráfico sigue resultando impecable.

Estos dos movimientos vanguardistas, el futurismo italiano y el ruso (y posteriormente el constructivismo) produjeron no sólo las principales aportaciones, sino las más “constantes” en el tiempo, a lo largo de veinte años. Pero no fueron las únicas. Escasas pero acertadas, las aportaciones cubistas vienen a confirmar que el cubismo no fue un movimiento de vanguardia, sino simplemente una “tendencia” compartida por diversos artistas y que, a diferencia del futurismo, careció de una dirección. Lo mismo es aplicable al expresionismo, un movimiento caracterizado por la ilustración del libro pero que no presenta grandes innovaciones.

Mucho más estimulantes y numerosas, de hecho casi consustanciales al propio movimiento, fueron las aportaciones de las “almas” del dadaísmo (desde Zúrich a Nueva York, París y Hannover), un auténtico laboratorio de experimentación foto-tipográfica y de contribuciones literarias que van desde la mitad

Fig. 19. Cubierta de Aleksandr Ródchenko para el libro *Zaúmniki*, de Víktor Jlébnikov, Alekséi Kruchiónij y Grigóri Pétnikov. Moscú 1921



Fig. 20. Cubierta de *Zaúmnaya Gniga*, libro-objeto de Alekséi Kruchiónij y Aliagrov (Róman Yacobsón), Moscú 1916

Fig. 21. Cubierta del libro *Nastupléniye*, de V. Jlébnikov y A. Kruchiónij, Moscú 1912

Fig. 22. Páginas de *Nastuplenyie*, de Alekséi Kruchiónij, en las que, con ayuda del papel carbón, se traslada al libro la caligrafía del artista. Tiflis c 1918

de los años diez hasta finales de la década de los veinte. Lo mismo puede decirse para las igualmente copiosas ediciones inspiradas en la poética surrealista, que siguieron las mismas pautas y también se publicaron a lo largo de un amplio arco temporal. Nos ocuparemos de todas estas aportaciones en los capítulos sucesivos.

5. DE LAS “PALABRAS EN LIBERTAD” A LA “PALABRA-IMAGEN”

En 1927 se publica el famoso *Depero futurista 1913-1927* [CAT. L363], más conocido como el “libro atornillado”: una obra auto-publicitaria que constituye un catálogo-repertorio de los trabajos y la producción artística entre 1913 y 1927, el año de su publicación. Pero, y aquí radica la importancia del libro, gracias a un nuevo uso de los materiales, a una revolucionaria maquetación y a la encuadernación, se supera la finalidad auto-promocional, que acaba siendo algo complementario respecto a la función estética del que aún hoy sigue considerándose un “testimonio” fundamental en la historia tipográfica del siglo XX. Y si bien el componente gráfico puede sugerir otra colocación, en cuanto precursor de los libros-objeto de vocación estética, tal vez se le deba situar en la sección dedicada a los objetos. Una buena elección, confirmada en la introducción de Fedele Azari, editor del libro, cuyos caracteres están impresos en un rojo fuego:

Este libro es MECÁNICO atornillado como un motor PELIGROSO puede representar un arma proyectil INCLASIFICABLE que no se puede colocar en la librería entre los demás volúmenes. Por tanto por su aspecto exterior también es ORIGINAL-ENTROMETIDO-APREMIANTE- como DEPERO y SU ARTE. El volumen DEPEROFUTURISTA no está bien en la librería ni en el resto de muebles, pues podría rayarlos. Para estar en su sitio, se debe colocar sobre un coloridísimo y suave-resistente COJÍN DEPERO⁵¹.

El *Depero futurista 1913-1927*, también conocido como el “libro atornillado”, es un libro-objeto concebido como una especie de auto-celebración de casi tres lustros de actividad artística dentro del futurismo. Consta de una original encuadernación diseñada por su amigo el futurista y editor del volumen, Fedele Azari: para mantenerlo unido no se recurre al pegamento o al hilo, sino a dos grandes tornillos que atraviesan el volumen. Y el contenido de la obra no es, en absoluto, menos importante que su presentación. El diseño es muy original, con caracteres de diferentes forma-



Fig. 23. "Necessità di auto-réclame": página del libro de Fortunato Depero, *Depero futurista 1913-1927*, Milán 1927 [CAT. L363]



Fig. 24. *Il Padiglione del Libro*, de Fortunato Depero, construido en Monza en 1927 para la III Bial de Artes Decorativas. Fotografía de la época



Fig. 25. Interior de *Il Padiglione del Libro*, de Fortunato Depero, construido en Monza en 1927 para la III Bial de Artes Decorativas. Fotografía de la época

tos, palabras y frases que van en diferentes direcciones: en horizontal, vertical, diagonal e incluso en ángulo recto. El texto se imprime en diferentes tipos de papel: fino, grueso, blanco y en distintos colores. A menudo, los textos asumen diversas formas en lugar de ser impresos en serie, como suele ser habitual: tenemos, por tanto, textos compuestos como figuras geométricas, dispuestas en forma circular, cuadrada o triangular; o en formas alfabéticas, como la presentación de Marinetti, de cuya composición resulta la palabra “Depero”. La escritura se hace “imagen”.

Se trata, en definitiva, de un importante avance hacia la renovación de la herramienta tipográfica, que adquiere un nuevo potencial estético. Con esta obra Depero cosechó excelentes comentarios, como por ejemplo el de Kurt Schwitters, que ensalzó el revolucionario mérito de aquel primer libro-objeto. El libro, sin embargo, no era un mero ejercicio tipográfico; contenía importantes aportaciones teóricas que señalaban, aclaraban y anunciaban la poliédrica actividad del artista de Rovereto, situándola entre la pintura —*W la macchina e lo stile d'acciaio* [Viva la máquina y el estilo en acero], *Il nuovo fantastico* [Lo nuevo fantástico], *Ritratto psicologico* [Retrato psicológico], *Architettura della luce* [Arquitectura de la luz]— y la escultura-arquitectura —*Glorie plastiche-Architettura pubblicitaria-Manifesto agli industriali* [Glorias plásticas-Arquitectura publicitaria-Manifiesto para los industriales], *Architettura tipografica* [Arquitectura tipográfica] y *Plastica in moto* [Arte plástica en movimiento] [Fig. 23]—. De aquí surge el diseño y la realización de los pabellones publicitarios, como el creado para [la fábrica de lápices] *Matite Presbitero*, y en especial el tipográfico *Padiglione del Libro* [Pabellón del libro] [Fig. 24], construido para la Tercera Bial de Artes Decorativas celebrada en Monza en 1927, un perfecto ejemplo de arquitectura tipográfica. Se llevó a cabo, por encargo de las editoriales Bestetti y Tumminelli y los Hermanos Treves, basándose en que la forma de estos pabellones de exposiciones debía estar determinada por los objetos contenidos, y por el motivo por el que habían sido construidos. Por lo tanto, para la promoción del libro, impreso con caracteres tipográficos, ¿qué mejor forma que unas enormes letras? En el interior no había las estanterías tradicionales para mostrar los libros, sino, también aquí, formas tipográficas “excavadas” en las paredes para contener (si bien, con alguna dificultad) los libros [Fig. 25]. Ciertamente, en un panorama dominado por pabellones barrocos, rococó y art nouveau como el de las ferias de la época, el pabellón

Fig. 26. Cubierta de Fortunato Depero para la revista 1919, nº 1, Milán, enero 1927



Fig. 27. Cubierta de Fortunato Depero para la revista 1919, nº 4, Milán, abril 1927



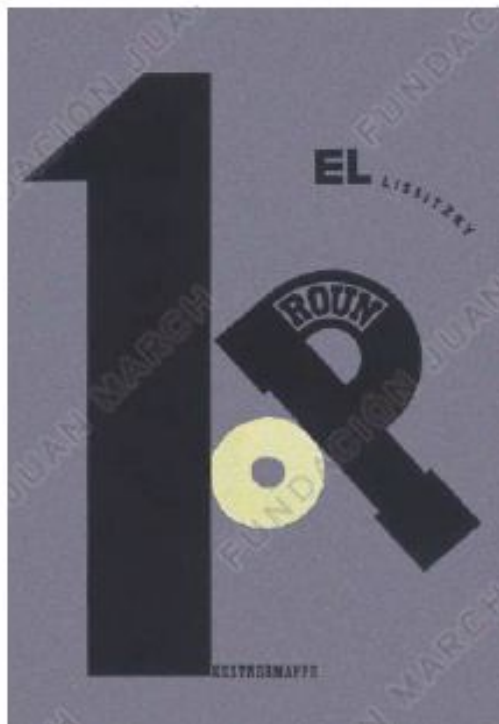
Fig. 28. Cubierta de Fortunato Depero para la revista 1919, nº 11, Milán, noviembre 1927



Fig. 29. Cubierta de Fortunato Depero para La Rivista illustrata del Popolo d'Italia, nº 1, Milán, enero 1927



Fig. 30. Cubierta de El Lissitzky para el portfolio Erste Kesnermappe-Proun, Hannover 1923



tipográfico debió parecer... de otro planeta. De este modo, Depero realizó una aportación fundamental a la nueva arquitectura⁵².

El libro-objeto de Depero es el resultado, o uno de los resultados, de la expansión tridimensional de la publicidad y de la tipografía al "escenario de la ciudad".

Hemos comenzado por el "final". Es decir, desde el punto más avanzado de esta tendencia, las "palabras solidificadas", como evolución de las "palabras que se convierten en imagen", que fueron la continuación lógica

de las "palabras en libertad" dentro del campo del diseño gráfico publicitario. Es decir, no constituyeron únicamente un terreno para la experimentación poético-literaria y tipográfica, que se alargó hasta el inicio de los años veinte, sino también la premisa para la renovación del diseño gráfico publicitario. En otras palabras, hicieron posible que el nombre del producto abandonara el mero papel de "complemento", de "escritura tipográfica" y de colofón final de la imagen, convirtiéndose en sí mismo en imagen, es decir, en icono auto-re-

presentativo del producto. De hecho, en este sector, dentro del ámbito futurista, Fortunato Depero fue quien introdujo y experimentó con las "letras tridimensionales y solidificadas" de colores con tintas planas, eléctricas y violentas. Por tanto, no llevó a cabo el pabellón de la noche a la mañana, sino tras años de experimentaciones y aplicaciones tipográficas, llevadas a cabo mediante enormes letras que poco a poco sustituyeron cualquier otro tipo de comunicación visual. Incluso a sus robots. Ni tan siquiera la cubierta del "libro atornillado" consta de las imágenes que generalmente acompañan al título, sino de un título con enormes caracteres dispuestos en diagonal.

En cuanto respecta a la palabra-imagen, Depero creó y produjo mucho, desde sus propuestas para revistas como 1919 [Fig. 26, 27, 28], Emporium, Secolo XX, La Rivista del Popolo Italiano [Fig. 29] y Vogue. En resumen, la "estética" de la palabra se convirtió en icono, en imagen de sí misma.

Bien es cierto que Depero y los futuristas no fueron los únicos en prestar atención al poder auto-representativo de la palabra o de la letra. Pensemos en las obras tipográficas de El Lissitzky, en sus "Proun" [Fig. 30], o en la sintética fuerza tipográfica y visual de revistas como De Stijl, G_a [CAT. L84], ABC [CAT. L97], Manomètre [Manómetro] [CAT. L101], Ma [CAT. B51.3] o Linja [Línea] [CAT. L116] (por citar algún ejemplo), en cuyas portadas, la ausencia de reproducciones en color se compensa con creces con las elegantes composiciones de caracteres tipográficos respecto a la uniformidad del fondo. Y lo mismo puede

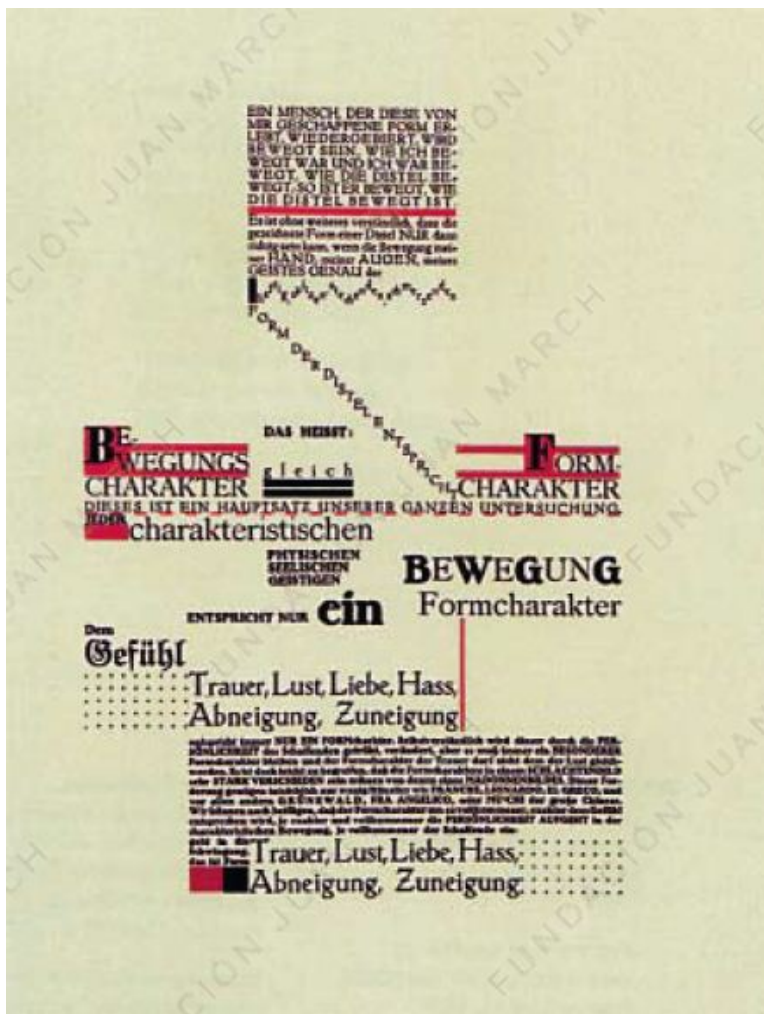


Fig. 31. Cubierta del libro de Johannes Itten y Friedel Dicker *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, Weimar 1921

decirse de las composiciones creadas por Piet Zwart o Wladislaw Strzeminski, en las que la precisión de la palabra o la letra, asume el nivel de puro icono. En este ámbito, se da una continuidad entre las portadas de libros, revistas y manifiestos, especialmente los cinematográficos, y sobre todo los soviéticos, que durante los años veinte a menudo introducen en sus composiciones caracteres tipográficos (junto a imágenes muy coloridas), no como “complementos” sino como elementos estructurales de la composición. Un buen ejemplo es la combinación foto-tipografía que Aleksandr Ródchenko emplea con total indiscriminación (hasta el punto de ponerla considerar “intercambiable”) tanto en la realización de un cartel, como en una portada. Esto confirma la “flexibilidad” del enfoque tipográfico que, por fin, se “desvincula” de la lógica compositiva del siglo XIX.

Pero, ¿qué ha cambiado de las palabras en libertad a la palabra-imagen?

Buena pregunta, pues se podría objetar que, en cualquier caso, siguen siendo “palabras”. Pese a que su apariencia exterior parezca la misma, existe una profunda diferencia en

Fig. 32. *Poésie sans titre*, de Man Ray, en la revista 391, n.º 17, París 1924

su estructura básica. Desde una perspectiva estrictamente formal, la palabra-imagen puede parecer, tal y como se ha señalado anteriormente, la extensión lógica de la experiencia de las “palabras en libertad”, principalmente en el sector del diseño gráfico publicitario, el que más necesitaba una comunicación directa y mordaz. Pero una “extensión lógica” no significa que se asuman los mismos valores. En efecto, las palabras en libertad tenían una base poética, una semántica, es decir, su “explosión en la página, su ruptura con los modelos de maquetación consolidados, incluso con la caja tipográfica, era el resultado de una análoga operación de “ruptura poética”, una acción cuyo objetivo era, por encima de cualquier otro, el de liberar a la palabra, pero bajo un propósito específico: el de ofrecer a la palabra la posibilidad de ser auto-significante, es decir, de expresar plenamente su significado poético y literario a partir de su colocación “topográfica” sobre la página. Es decir, se trataba, de ofrecer nuevas posibilidades comunicativas a las palabras respecto a su colocación (maquetación) tradicional, o lo que es lo mismo, en la rígida “ortodoxia” de la caja tipográfica.

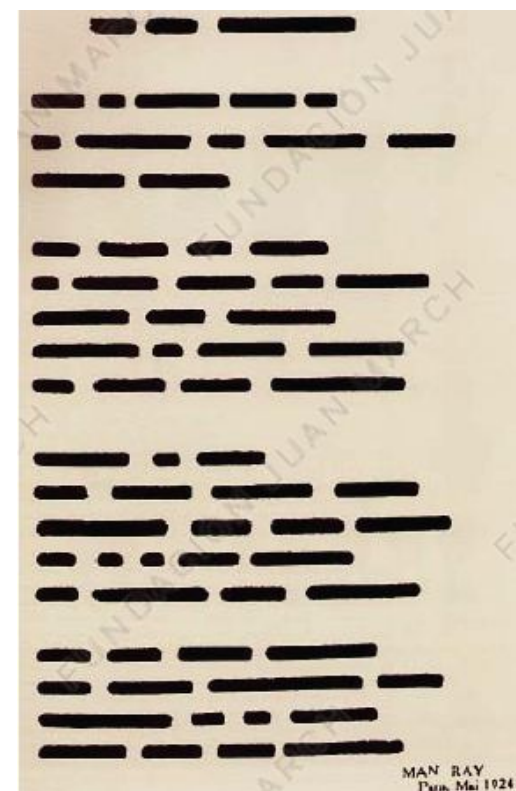
La palabra-imagen, sin embargo, parte de una premisa bien distinta, no literaria, que no tiene nada que ver con el significado del texto, sino más bien con la lógica de la “espacialización” del texto.

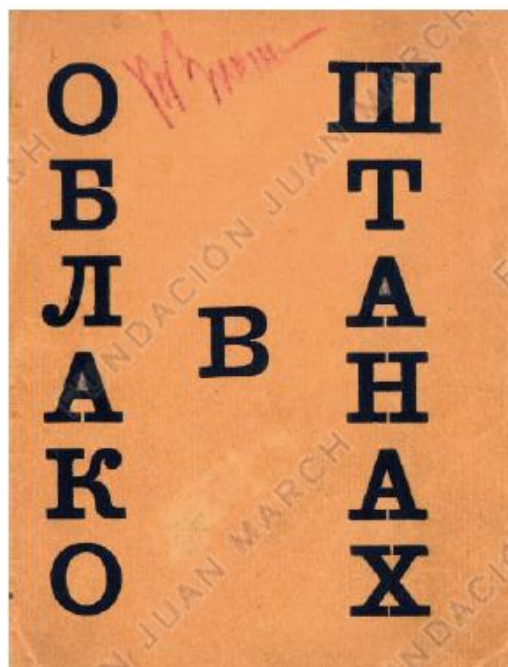
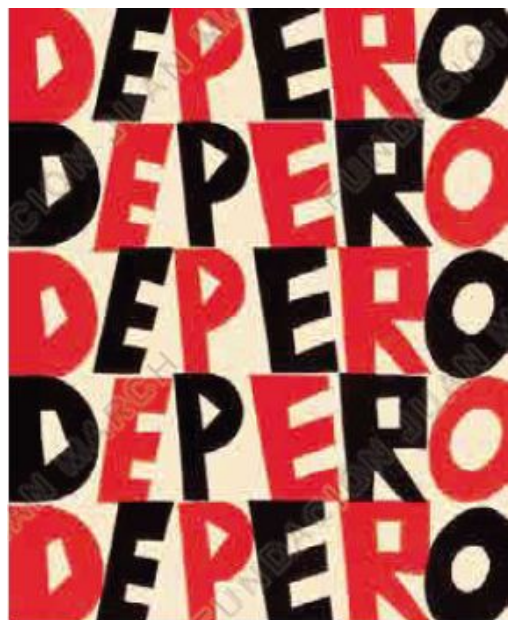
¿Esto qué significa? Significa que la palabra no se vincula a la página en virtud de su valor poético o su conexión con el texto, sino fundamentalmente por su carácter visual. Todo ello sin afectar en lo más mínimo a la capacidad de “transmisión” de un texto. Por el contrario, a menudo la mejora.

Un buen ejemplo es la cubierta de un libro de Tristan Tzara, de la “Colección Dada”, titulado *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine* [La primera aventura celeste del Sr. Antipirina] [CAT. L367]⁵³, de 1916. En la portada, realizada por Marcel Janco, de hecho, sólo se presentan el título y los nombres de los autores (Tzara de los textos y Janco de las ilustraciones y de la propia cubierta), pero esta “comunicación textual” tiene, por el contrario, una fuerte intencionalidad visual. En otras palabras, incluso antes de detenernos en lo que nos comunica, percibimos su dimensión visual. Esto se lleva aún más lejos en un libro de 1921 de Johannes Itten y Friedel Dicker titulado *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit* [Utopía. Documentos de la realidad] [Fig. 31]⁵⁴, en el que el texto es considerado (y empleado) como una unidad de disgregación de varios “bloques tipográficos”, impresos cada uno

de ellos diferenciando el estilo y el cuerpo de cada carácter, unidos entre sí por los signos tipográficos y las líneas de texto. El resultado es un texto que, aunque con algo de esfuerzo, en cualquier caso resulta legible. Pero, al mismo tiempo, asume un nuevo y determinante valor “visual”, convirtiéndose en el factor principal, es decir, el factor que más cautiva la atención del público. La página así concebida no es ya “sólo” una página de texto, una de las tantas que componen el libro. Se convierte más bien en una “composición gráfica”. Podríamos incluso definirla como una prueba técnica de “poesía visual”, aunque sepamos que estamos corriendo el riesgo de ofender a quien (casi cuarenta años después) creía haberla introducido por primera vez... La historia del arte es, después de todo, “historia” y, al igual que la historia, tiene su propia dinámica, sus ciclos y sus retornos o reciclos, y en este torbellino de ciclos y reciclos, se pierde a menudo el hilo del “recuerdo”, de lo que ya ha ocurrido, de los caminos ya recorridos. Por tanto, “espacializar el espacio del texto” significa precisamente lo siguiente: emplear el texto de tal modo que se convierta en un “cuerpo” que entable un diálogo con la misma página que lo “acoge”.

Si volvemos a la maquetación de *Utopia*..., teniendo en cuenta que este libro fue impreso en Weimar, donde la Bauhaus había comenzado recientemente su actividad y que uno de sus autores, Itten, era de hecho profesor en esta institución y que, por último, el texto





de este libro, compuesto de forma tan libre, contó con filetes y otros signos tipográficos impresos en rojo, entonces podremos considerar que también este libro, y la maquetación de su texto, en cierto modo han allanado el camino al “estilo tipo-gráfico” de la Bauhaus, es decir, el estilo que posteriormente fue definido como “estilo Bauhaus”.

Avanzando en nuestro discurso, podemos señalar, entre muchos otros, dos ejemplos significativos que retoman el esquema de la portada de Janco. El primero es la cubierta diseñada por Hans Arp para *Der Piramidenrock* [La falda de la pirámide] [CAT. L120]⁵⁵, de 1924, donde el título se repite una y otra vez (hasta 123 veces para ser exactos) en tres filas verticales, convirtiéndose así, una vez más, en

una imagen en sí misma, dentro de la cual el título “real” es muy explícito y, al mismo tiempo, se mimetiza, al “ahogarse” en el texto. Un año después, encontramos el libro *Manifestes* [Manifiestos] [CAT. L118], de Vicente Huidobro⁵⁶, que propone nuevamente la repetición del título como en *Der Piramidenrock*, pero reduciéndolo gradualmente, línea tras línea, hasta la letra final, de modo que en la décima línea de la palabra “manifestes”, queda únicamente la “s” final. De este modo, el bloque del texto asume no sólo un carácter visual, sino también formal, es decir, geométrico, a forma de triángulo. De nuevo, en 1924, se da un paso más que evidencia totalmente el nuevo carácter conceptual de la página escrita, al publicar Man Ray, en la revista dadaísta 391, su *Poesie sans titre* [Poesía sin título] [Fig. 32]⁵⁷, donde el texto es sustituido por un conjunto ordenado y “maquetado” de trazos negros que, de hecho, imitan al texto. Se trata de una ingeniosa “negación” de la palabra en sí misma y, a la vez, de la afirmación de su “presencia”, más como elemento gráfico que tipográfico. En otras palabras, Man Ray nos enseña a “ver” los bloques del texto más allá del “límite” de su “sentido literario” y a considerar también su valor gráfico. De hecho, esta página tiene un grandísimo valor visual, un valor que se mantiene incluso cuando los trazos negros son reemplazados por el texto.

Se trata, pues, de “señales” que provienen de los artistas-intelectuales que pretendían “establecer” puentes entre varios ámbitos de “significación”, es decir, que promovían la ruptura de las “normas” establecidas. Estos mensajes poco a poco son asumidos por quienes (diseñadores gráficos y artistas) no están directamente involucrados en la acción poética y literaria, sino en su maquetación o en la confección de sus portadas. Tenemos aquí una serie de ejemplos donde el título viene a ser el pretexto de un diseño tipo-gráfico coordinado, caracterizado por una “serialidad” formal, donde las diferenciaciones se realizan alternando el protagonismo de los colores. Desde *Contro la morale sessuale* [Contra la moral sexual] [CAT. L147] de Italo Tavolato (1914), donde incluso el precio forma parte del diseño tipográfico de la portada, a los análogos bloques de textos de *Fotodinamismo futurista* [CAT. L151], de Anton Giulio Bragaglia⁵⁸ (1913), a *Guerra sola igiene del mondo* [La guerra, única higiene del mundo] [CAT. L157] de F. T. Marinetti⁵⁹ (1915) o a *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa* [El arte en relación con el hombre eterno y el hombre que pasa] de Joaquín Torres-García⁶⁰, 1919 [CAT. L149]. Desde *Mit Pinsel und Schere. 7 Materialisatio-*

Fig. 33. Página auto-publicitaria en el libro *Depero futurista*, Milán 1927

Fig. 34. Cubierta del libro *Oblako v Shtaná*, de Vladimir Mayakovski, Moscú 1918

nen [Con pincel y tijeras: 7 Materializaciones] [CAT. L137] de George Grosz (1922), a *Mayakovski ulybáyetsa*; *Mayakovski smeyótsa*; *Mayakovski izdeváyetsa* [Mayakovski ríe, Mayakovski sonrío, Mayakovski se mofa] [CAT. P133], de 1923, con portada de Ródchenko; a *Staatliches Bauhaus in Weimar. 1919-1923* [CAT. L134], de 1923, con portada de Herbert Bayer, a la portada de Fortunato Depero en la revista *Emporium* [Emporio] [CAT. L138], de 1927 y, en el mismo año, también a la página auto-publicitaria *Depero Depero Depero...* [Fig. 33]⁶¹. Y también las portadas de la revista *Plastique* [Plástica] [CAT. L132] y del libro de Tomás Borrás *Tam Tam* [CAT. L131], y así sucesivamente... y quedarían muchos otros por citar.

Todo esto por en cuanto respecta al aspecto visual del texto. Pero si en cambio quisiéramos concentrarnos en la “palabra”, o la palabra convertida en imagen, que es el tema principal de este capítulo, entonces deberíamos alejarnos de la serialidad del texto (donde la palabra se “anula”) y ver cómo se ha interpretado la “palabra como imagen”. Aquí también los ejemplos son muchos, y tan sólo citaremos los más significativos, remitiendo al lector a la sección iconográfica donde hay una selección más extensa.

Comenzaré por uno de los primeros libros de Mayakovski, *Oblako v Štanach* [La nube en pantalones] [Fig. 34]⁶², de 1918, en cuya cubierta el título se compone como una “construcción de caracteres” que perturba la dirección habitual de lectura: de arriba abajo en lugar de izquierda a derecha. Un año después, también F. T. Marinetti manipuló la dirección de lectura en la cubierta del libro *Les Mots en liberté futuristes* [Las palabras en libertad futuristas] [CAT. L41], recurriendo en este caso al diagonalismo y al giro de 90 grados. Volviendo al área rusa, nos encontramos a Natalia Goncharova, que en 1920 realiza la portada de un libro de Aleksandr Rubákin, *Górod* [La ciudad] [CAT. L37]⁶³, en la que la palabra “Gorod” está compuesta gráficamente por caracteres individuales que se presentan espaciados en la página de tal modo que se percibe inmediatamente la información visual, mucho “antes” que la textual. Otro ejemplo lo constituyen las experimentaciones tipográficas sobre la palabra llevadas a cabo por Wladislaw Strzeminski en la revista polaca *Blok*: aquí predomina por completo la componente visual, lo que podríamos definir como la preponderancia del valor gráfico de la palabra sobre su valor semántico. Y en línea con estas experiencias, también podemos situar a otra serie de portadas que hacen de este “valor gráfico” un uso casi publicitario,

pues la portada se convierte en un elemento ya no de información e introducción al texto, sino más bien de auténtica “extensión promocional”, un indiscutible reclamo. Citaré, en primer lugar, una rápida enumeración de algunas revistas, a modo de ejemplo: *Broom* [CAT. L246-L249], de 1921, *Manomètre* de 1922, *Noi* [CAT. L169] y *G* de 1923, *ABC* de 1924, *Linja* [CAT. L116:2], de 1931, así como algunos números de *The Little Review* [CAT. L39-40] y de los Boletines DADA [CAT. L251]. Tampoco olvidemos la portada que Picabia realiza para *Le Pilhaou-Thibaou* [CAT. L215], un número especial de la revista 391 de 1921⁶⁴. Por lo que respecta a los libros, merecen ser mencionados *Wat is Dada* [¿Qué es Dada?] de Theo van Doesburg [CAT. L104], de 1923, *Konstruktivism* [CAT. L106] de Alekséi Gan (1922), *Ízbrannoye. Stiji 1912-1922* [Selección. Versos 1912-1922] [CAT. L107] de Nikolái Aséyev (1923), *Mena Vsej* [[Intercambio de todos] [CAT. L105] del Grupo Constructivista Ruso de 1924, *Die Kuntismen* de El Lissitzky y Hans Arp de 1925, *Depero futurista 1913-1927* de Fortunato Depero en 1927 y, posteriormente, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [La Novia desnudada por sus solteros, incluso] [CAT. L146]⁶⁵ de Marcel Duchamp (1934), con el texto del título perforado sobre la cubierta.

Un “caso” aparte lo constituye el enfoque dadaísta sobre la palabra como imagen “fuerte”, que sólo se pone en práctica en pocos casos (como en el, anteriormente citado, *Wat is Dada*). Los dadaístas tienden adoptar la filosofía por la que la palabra también refleja la heterogeneidad operativa y multi-direccional que solía caracterizar su conducta artística. Por tanto los “productos” tipográficos dadaístas se distinguen por esa actitud visual fuertemente “explosiva”, desestabilizadora, al resultar imposible localizar puntos estáticos, es decir, de seguridad. A su modo, también seguía esta pauta el manifiesto de van Doesburg y Schwitters citado en el capítulo precedente, donde se adoptaba una actitud más próxima a las palabras en libertad que a la palabra-imagen, sin que existiera un centro de gravedad. Ahora bien, la principal aportación de estas contribuciones multi-dinámicas es la introducción de algunos elementos “fuertes” hacia los que toda la composición tiende a orientarse de forma “constructiva”. Por esta razón, muchas de estas obras, especialmente aquellas editadas directamente por Schwitters, se parecen a un manifiesto. Véase por ejemplo el nº 1 de la revista *Merz* dedicada al dadaísmo holandés [CAT. L102] o también la portada de la revista *Dada Vorfrühling* [Primavera dadaísta] [CAT. L103], entre otras.

Fig. 35. Portfolio “de figurines” *Sieg über die Sonne*, realizado por El Lissitzky, Hannover 1923

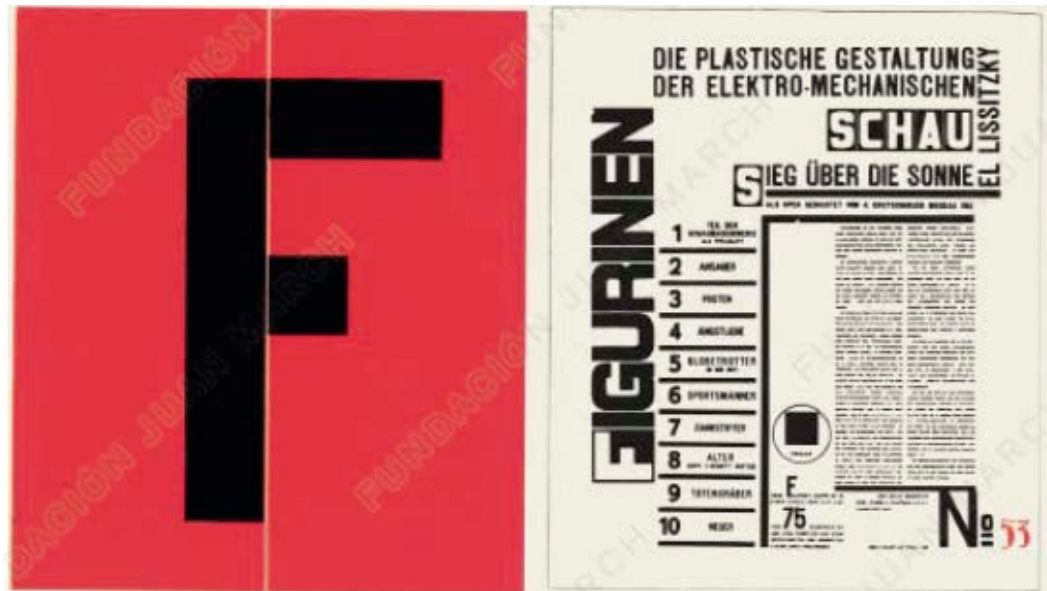
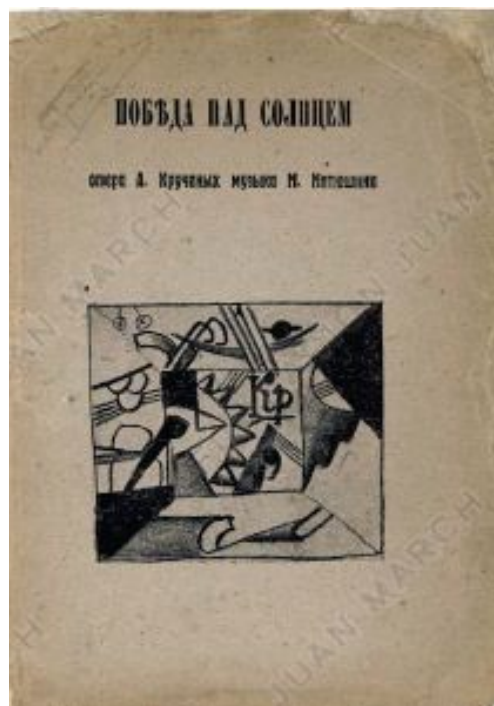


Fig. 36. Cubierta de Kasimir Malévich para *Pobeda nad Solntsem*, de Alekséi Kruchiónij, con música de Mijail Matiúshin. San Petersburgo 1913



Desplazándonos hacia el panorama del diseño gráfico del Este, podemos destacar el caso de la revista *Zenit*, que en muchos de sus números lleva a cabo una especie de adaptación “constructivista” de las metodologías dadaístas solapando caracteres impresos con tintas de diferentes colores (negro y rojo) [CAT. L127, L236].

Por último, en la Bauhaus, debemos señalar a dos figuras: Herbert Bayer y Walter Dexel.

El primero, por su increíble portada del volumen publicado con motivo de la famosa exposición de las obras de sus estudiantes, en 1923, el famoso *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, caracterizado por alternar el uso cromático rojo-azul en el diseño de las letras

(que cubre por completo la portada) sobre un intenso fondo azul oscuro. De Bayer, también hay que destacar el panfleto creado para aquella exposición, en la que los bloques de texto, de diferentes colores, se convierten en elementos puramente visuales [CAT. L130/CAT. B64].

En cuanto al segundo, Dexel, que trabajó en Jena y fue profesor en la Kunstgewerbeschule de Magdeburgo, se puede decir que realiza un trabajo “fronterizo”, es decir, que se mueve a “caballo” entre varios campos. Llevó a cabo una larga serie de obras tipográficas y algún que otro diseño gráfico, todos caracterizados por una absoluta rigurosidad en la maquetación. Se trata de ejemplos que encajarían bien en el capítulo dedicado a la Ortogonalidad, si no fuese porque, observándolas con detenimiento, estas composiciones rigurosamente ortogonales son la premisa para que la palabra emerja con fuerza en la composición. Un buen ejemplo lo constituye la larga serie de “invitaciones” de las exposiciones del Kunstverein de Jena [CAT. L124] (que alberga a los mejores artistas de ahora y de entonces: Paul Klee, Vasíli Kandinski, Lyonel Feininger, Lovis Corinth, August Macke, etc.) realizadas a mediados de los años veinte. Pero Dexel también disfrutaba jugando con los “ismos”, como por ejemplo cuando en 1926 diseña la invitación para una velada en *Zirkus Koxélski* [Circo Koxélski] [CAT. L62], en perfecto estilo dadaísta, o varias cubiertas de la editorial Prometheus, en Jena, y calendarios de Thüringen Verlagsanstalt, todos ellos con el ejemplar estilo Bauhaus [CAT. L230: 1, 2].

Quedan aún por analizar dos aspectos, muy próximos entre sí, de este uso de la palabra como imagen auto-representativa, en el que, a todos los efectos, se convierte en ima-

gen, si bien este resultado no es debido a la tipografía propiamente dicha (es decir, al uso de los caracteres de “caja”), sino más bien a un diseño gráfico que pretende crear caracteres formalmente “estéticos”.

El primer aspecto se centra en el uso de la palabra, a menudo también de las letras por separado, y es el resultado de un trabajo de elaboración gráfica que resalta los componentes geométricos. Esto quiere decir que una letra, por ejemplo la “F”, también puede ser entendida como la suma de varios rectángulos. Y es precisamente esto lo que hace El Lissitzky en 1923 al diseñar un portfolio titulado *Sieg über die Sonne* [Victoria sobre el Sol] [Fig. 35], publicado en Hannover, que contiene la reproducción de diez bocetos de los trajes suprematistas diseñados (entre 1920 y 1921) para la famosa obra teatral estrenada en 1913 con

la música de Matiúshin y decorados de Maléovich [Fig. 36]. Dado que este tipo de portfolio en alemán se denomina *Figurinenmappe* [Carpeta de figurines], El Lissitzky realizó una caja con una gran “F” negra sobre su fondo rojo, con una apertura situada exactamente en el centro, sobre el eje vertical de esta “F”. Ahora bien —y para llegar a lo que quería explicar—, esta “F” se realizó uniendo un cuadrado y dos rectángulos negros (de diferentes dimensiones), de modo que estaba descompuesta (o compuesta, si se prefiere) partiendo no de su valor alfabético, sino más bien de su valor formal, sintetizado por sus componentes geométricos. Lo mismo ocurre, siguiendo con el ejemplo de la letra “F”, en el caso del logo de la revista cinematográfica *Filmliga* [CAT. L85], diseñado por Paul Schuitema en 1931, o, por último, la gran “F” [CAT. L27], igualmente compuesta por la suma

de elementos geométricos, que Paolo Alcide Saladin puso sobre la portada del número especial que la revista *Graphicus*⁶⁶ dedicó en 1942 al arte tipográfico futurista.

Nos hemos detenido en estos tres ejemplos y en el caso de la letra “F”, pero nos gustaría mencionar uno más, la portada del catálogo de la exposición internacional de Viena de 1924, comisariada por Friedrich Kiesler [CAT. L83], sobre el tema de las nuevas ideas y proyectos tecnológicos para las salas de conciertos y obras teatrales. También en este caso las iniciales de las palabras Theater Fest Musik y Wien (T, F, M, W) se convierten en logotipos sintéticamente geometrizados⁶⁷. Podríamos mencionar aquí muchos otros ejemplos, pero no disponemos de un espacio ilimitado, por tanto, invitamos al lector a “descubrirlos” en la sección iconográfica del catálogo.

Para concluir este capítulo sobre la “palabra-imagen” nos queda por afrontar el segundo de los dos procedimientos por los que la palabra se convierte “a todos los efectos” en imagen, gracias al diseño gráfico y no tanto al uso de caracteres tipográficos. Y si —como acabamos de ver— el primero se basaba en los componentes formales (geométricos) de las letras del alfabeto, este segundo ámbito se caracteriza en cambio por una intensa creatividad formal que modela las palabras como si fueran auténticas “representaciones”. En este ámbito resulta imprescindible mencionar algunas obras. Enrico Prampolini creó unos caracteres inspirados en las características y en el ritmo de las notas musicales sobre el pentagrama para el libro de Francesco Cangiullo, *Poesia pentagrammata* [Poesía pentagramada] [CAT. L142], de 1923, que trata de composiciones poéticas ideadas basándose en la música. Más adelante, para el libro de Marinetti y Fedele Azari, *Primo Dizionario Aereo Italiano* [Primer diccionario aéreo italiano] [CAT. L141], de 1929, un diseñador anónimo (se atribuye al propio Azari, editor del “libro atornillado” de Depero, para el que diseñó la encuadernación “mecánica”) modeló el título como si se tratara de la carlinga de un avión, adoptando los nombres de los dos autores la forma de sus hélices. Ello nos reconduce, una vez más, a Fortunato Depero, sobre todo con la portada de revistas como *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* (enero 1927), *Secolo XX* (1928) [Fig. 37], *1919* (enero-febrero 1929) [CAT. B117], *Vogue* [Fig. 38] (1930), y finalmente con la portada del *Numero Unico Futurista Campari 1931*, cuyo título parece salir de la página como un bloque de edificios proyectados en el espacio [Fig. 39].

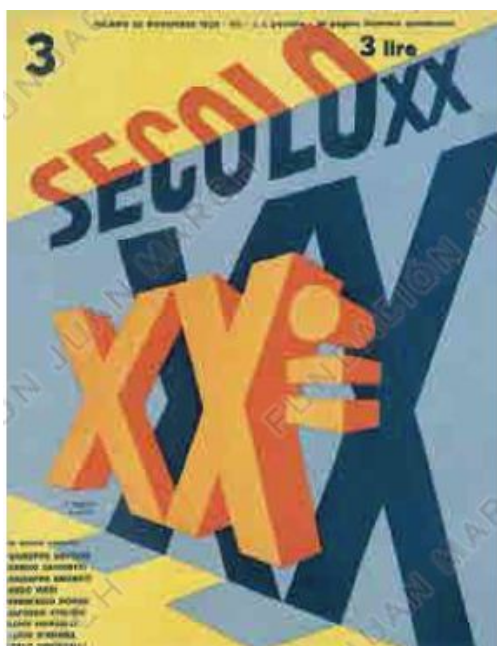


Fig. 37. Cubierta de Fortunato Depero para la revista *Secolo XX*, n.º 3, Milán, noviembre 1928

Fig. 38. Proyecto de cubierta de Fortunato Depero para la revista *Vogue*, 1930

Fig. 39. Portada de Fortunato Depero para *Numero Unico futurista Campari 1931*, Milán 1931

Más allá de las aportaciones del futurismo italiano, tenemos una bella cubierta de Antón Lavinski para el libro de Mayakovski *Lirika* [Fig. 40], de 1923, y después la de Ródchenko para otro libro de Mayakovski, la obra teatral *Klop* [La pulga] [Fig. 41], que retoma la puesta en escena llevada a cabo en el Teatro de Meyerhold en febrero de 1929. También tenemos la cubierta de Claude Dalbanne para *Bonjour Cinéma* [CAT. L58], de Jean Epstein (1921), y la de Jozef Peeters para la revista holandesa *Het Overzicht* [El Panorama] [CAT. L391], por no hablar de *Z Ponad* [Desde arriba] [CAT. 61/CAT. B140], de Julian Przybos, con una increíble cubierta de caracteres “diseñados” por Wladyslaw Strzeminski en Lodz en 1930. Asimismo, se dan casos particulares en los que un “carácter dibujado” se superpone, en varios colores y con semitransparencias, al texto impreso tipográficamente. Uno de estos casos es el del libro de Blaise Cendrars *La fin du monde filmée par l'ange de Notre Dame* [El fin del mundo filmado por el ángel de Notre Dame] [CAT. L143], de 1919; otro es el libro *Piano* [CAT. L384] de Paul Burssens, de 1924. Yendo al área latina, comenzamos por un “gran” poeta uruguayo, Joaquín Torres-García, que en 1919 publica *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa* [CAT. L149]⁶⁸, con una portada compuesta por una cuadrícula de caracteres; de un estilo similar es la cubierta del libro *Himnos del cielo y de los ferrocarriles* [CAT. L159] (1924), de otro poeta uruguayo: Juan Parra del Riego. También hay que señalar al poeta chileno Clemente Andrade Marchant (seguidor del “runrunismo”) con su ópera prima, *Un montón de pájaros de humo* [CAT. L154], de 1928, en la que se basa en la autorepresentatividad de la palabra, sin ninguna imagen. Tal y como hiciera Gerardo Diego en su segundo libro de poemas *Imagen* [CAT. L155], de 1922⁶⁹. También merece mención el libro del argentino Bernardo Canal Feijoo, admirador del “verso libre”, que en 1927 publicó *Dibujos en el Suelo* [CAT. L152], y finalmente, para cerrar esta reseña de “latinos”, recordaremos dos libros más. *Antología negra* [CAT. L148], de Blaise Cendrars (publicado en Madrid en 1930 en traducción de Manuel Azaña), cuya cubierta es un juego de “grandes” caracteres “dibujados” sobre un fondo compuesto por la continua repetición, en diagonal, del título en caracteres muy estrechos. Y el libro del ecuatoriano Gonzalo Escudero, *Paralelogramo* [CAT. L110], una comedia “en 6 cuadros” de 1935, en el que con caracteres muy lineales y “vacíos” se configura el espacio de la cubierta a modo de bordado “racionalista”.

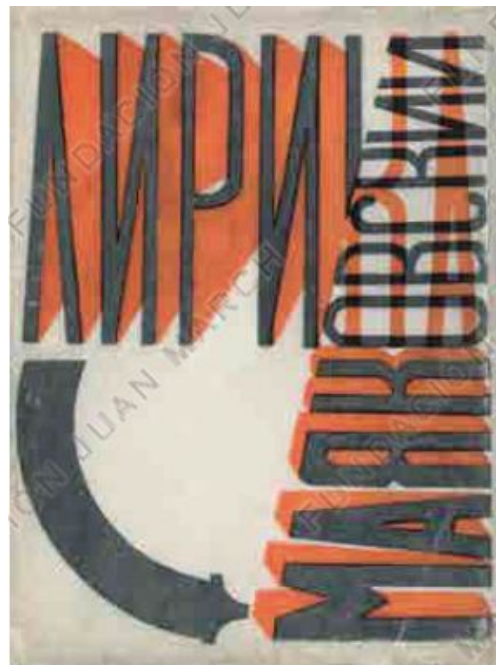


Fig. 40. Cubierta de Antón Lavinski para el libro *Lirika* de Vladimir Mayakovski, Moscú-San Petersburgo 1923



Fig. 41. Cubierta de Aleksandr Ródchenko para el libro *Klop* de Vladimir Mayakovski, Moscú-Leningrado 1929

Por último, quisiera dedicar un recuerdo a la revista *Wendingen*, por tratarse de un caso casi único de longevidad y de una constante calidad del diseño tipográfico a lo largo de trece años, desde 1918 a 1931. En la selección de portadas que presenta esta muestra sorprende el eclecticismo de las ilustraciones, concebidas siempre a 180 grados, es decir, como continuación entre la portada y la contraportada, y con constantes cambios de estilo, que ofrecen un panorama bastante completo del diseño gráfico “nórdico”. Entre ellas hay algunas “joyas”, empezando por el nº 11 de 1921 con

la famosa portada de El Lissitzky (maquetado e impreso en 1921, no se distribuyó hasta finales de 1922). Pero me detendré más bien en aquellas que guardan mayor relación con el diseño de letras y de la “palabra-imagen”, pues la palabra “Wendingen”, el nombre de la revista, a pesar de su “importancia”, no es casi nunca tipográfico. Desde el nº 4 de 1918, de C. J. Blaauw, con “Wendingen” escrito en letras “cuneiformes”, hasta un “premonitorio” K. P. C. de Bazel, que realizó la portada del nº 1 de 1919 con “Wendingen” sobre los brazos de una esvástica (la tibetana, girada hacia la izquierda). Oriental, en cambio, es la portada del nº 3 de 1921, con los ideogramas chinos de Michel de Klerk, o la creación de las letras a partir del formalismo geométrico que Vilmos Huszár realiza para el número especial dedicado a Diego Rivera (nº 3, 1929) o Hendrikus Wijdeveld y su diagonalismo en la vista aérea de Holanda (nº 5, 1930). Finalmente, no podemos dejar de mencionar los siete números dedicados al arquitecto Frank Lloyd Wright, con las portadas de Hendrikus Theodore Wijdeveld. En definitiva, un amplio inventario de la palabra-imagen “dibujada” que permitió que el nombre de la revista fuera explorado desde todos los posibles enfoques del diseño gráfico [CAT. L407: 1,2].

Se puede fácilmente intuir que el ámbito de la “palabra-imagen” es un campo amplio y heterogéneo que se extiende más allá de los “ismos” y que fue testigo de una notable actividad experimental a lo largo de muchas latitudes, tanto geográficas como intelectuales. Se trata, quizás, de la expresión más próxima a la idea de la posible virtualización de la palabra en el espacio tridimensional y por este motivo atrajo a una gran variedad de artistas y grafistas.

6. LA PÁGINA COMO LUGAR DE RELACIONES ESTÁTICO-DINÁMICAS. DE LA ORTOGONALIDAD AL DIAGONALISMO Y A LAS FORMAS ELEMENTALES

Al “trascender la caja tipográfica”, las “palabras en libertad” asentaron la base para el abandono de la fijación ortogonal, reemplazándola por la idea de un “diagonalismo dinamizador”. Una práctica que, también en este caso, se trasladó rápidamente de las portadas y las páginas de los libros futuristas al ámbito publicitario.

En efecto, hay una larga serie de portadas de libros, revistas y carteles, que del futurismo en adelante presentaron la “palabra” en diagonal como “marca distintiva”, como un “gesto” de confirmación de los postulados teóricos, como postura fáctica. Desde libros como *Vozrópschem* [Murmuraremos quejo-

samente] [CAT. L240], *Guerrapittura* [Guerrapintura] [CAT. L238], *Futurizm y Revoliútsiya*⁷⁰ [Futurismo y Revolución] [CAT. L269] a revistas como *Portugal futurista* [CAT. L234] *Blast* [CAT. L231], *Dada* [CAT. L252], *Création* [CAT. L233], *Cannibale* [CAT. L245], *Zenit* [CAT. L236], *Broom* [CAT. L246, L248], *Reflector* [CAT. L242]; o a carteles como *Staatliches Bauhaus Ausstellung* (Joost Schmidt) [CAT. B65], *Ask for BP* (Mc Knight-Kauffer) [CAT. B157], *L'Intransigéant* (Cassandre) [CAT. B80], *13 Tendoostelling* (Paul Schuitema)⁷¹ [CAT. B139], etc.

Pero el diagonalismo y la ortogonalidad también están estrechamente vinculados a una nueva creatividad “formal”, desde el momento en que sobre estas “cuadrículas ideales”, sobre las líneas directrices que componen la página (en la portada y en el manifiesto) se pueden “posicionar” formas “estáticas” elementales que, al mismo tiempo, entablan un diálogo dinámico entre ellas. Al igual que en la “vieja catalogación académica por ismos”, si quisiéramos aplicar aquí un enfoque estilístico, resultaría evidente que las categorizaciones no pueden estar “cerradas” de forma estrictamente rigurosa. En otras palabras, nuestras agrupaciones por estilos son propuestas de “tendencia”, pues se pretende destacar el aspecto “prevalente” de una determinada obra tipográfica. Pero es evidente que muchos productos podrían pertenecer tanto a una categoría como a otra. Y, especialmente con la llegada del suprematismo y constructivismo, a menudo convergen en un único espacio compositivo distintos estilos, como es el caso de las “formas elementales” y “el diagonalismo y la ortogonalidad”, que, aún pudiendo ser fácilmente clasificados (en favor de una mayor claridad estilística) desde un enfoque “visual” (cf. la sección iconográfica de este catálogo), en esta fase de aproximación historiográfica es conveniente mantenerlos unidos para resaltar el *modus operandi* “híbrido”, o incluso transversal, que revela, una vez más, la riqueza de “intercambios” entre los varios grupos de la vanguardia internacional.

Volviendo a estas dos secciones, ambas muestran de inmediato una nueva creatividad “formal”. Es el resultado de la labor de sedimentación y meditación llevada a cabo desde el ámbito tipográfico a partir de las teorías del suprematismo introducidas en las artes visuales por Kasimir Malévich, teorías que expuso en una trilogía de libros publicados entre 1916 y 1920. El primero, *Ot Kubizma i Futurizma k Suprematizmu. Novyi Zhivopisnyi realizm* [Del cubismo y el futurismo al suprematismo. Nuevo realismo pictórico] [Fig. 42], de 1916, con



Fig. 42. Cubierta del libro *Ot Kubizma i Futurizma k Suprematizmu. Novyi Zhivopisnyi realizm*, de Kasimir Malévich. Moscú 1920

Fig. 43. Cubierta de Kasimir Malévich para su libro *Suprematizm. 34 Risunka*, Vitebsk 1920

Fig. 44. Fotografía de la última exposición futurista 0-10, en la que Malévich presentó su obra suprematista, San Petersburgo 1915

motivo de la famosa exposición 0-10 (1915); los otros dos “a posteriori”, es decir, en el umbral de su aplicación real, con la asociación UNOVIS [Instauradores del Nuevo Arte] ya establecida y en marcha en Vitebsk: *O nóvij sistémaj v iskusstve. Státika i skóroost* [Nuevos sistemas en el arte. Estática y velocidad] [CAT. L160], de 1919, y *Suprematizm. 34 risunka* [Suprematismo. 34 dibujos] [Fig. 43], de 1920. En el primero de los tres textos, Malévich describe el suprematismo como un arte no objetivo, es decir, un arte desvinculado absolutamente de representatividad y, sobre todo, basado en la pureza formal de las formas geométricas abstractas. Son conceptos que se postulan por primera vez y que relegan a la pintura contemporánea a él a la condición de pasado.

En realidad, los “orígenes” de aquella nueva revolución pictórica, desencadenada por las revolucionarias obras exhibidas en la exposición 0-10 [Fig. 44] (y en otras que siguieron) — como por ejemplo, *Cuadrado negro* y *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*—, se remontan a la concepción y a la producción de la obra tea-

tral *Victoria sobre el Sol*⁷², de 1913, para la que, tal y como se ha mencionado, Malévich diseñó un decorado sintético, inspirado en las formas cubistas, en el que ya se apreciaba el esquema compositivo del futuro suprematismo. Resulta obvio que, tras estas aportaciones de Malévich, el futurismo cerró sus puertas en Rusia.

Los otros dos textos se publicaron en un contexto bien distinto y en concordancia con un enfoque utópico que consideraba al suprematismo como una forma de arte global que no sólo debía ocuparse de la pintura, sino también de la escultura, la arquitectura, la música, el teatro y la poesía. No hay en esto nada de revolucionario, ya que se mantiene en la misma línea que el manifiesto de Balla y Depero *Ricostruzione futurista dell'Universo* [Reconstrucción futurista del universo], de 1915, que, en efecto, propugnaba la máxima libertad posible para la acción estética de los artistas. A diferencia de los futuristas, Malévich cumplió su sueño, creando UNOVIS, una revolucionaria escuela de ideas, más que de política, donde contó como profesores con El Lissitzky, Ilyá Chasnik y Vera Yermoláyeva. Era, en definitiva, la respuesta de Rusia a la apertura simultánea de la Bauhaus de Gropius en Weimar.

A propósito de estos dos libros y de lo acontecido en torno a 1915 —el año de sus pinturas “no-objetivas” (o suprematistas)— afirmaba que “la pluma es más aguda que el pincel”, y, desde un enfoque casi histórico, aclaraba los presupuestos generados por esta nueva y no-objetiva vertiente pictórica:

El suprematismo se divide en tres fases, de acuerdo con el número o preeminencia de cuadrados negros, blancos o de color: el periodo negro, el periodo de color y el periodo blanco. En este último se incorporan formas blancas sobre fondo blanco. Estos tres periodos se extienden entre 1913 y 1918 y se establecieron sobre un neto desarrollo del plano y la superficie. La base de sus estructuras se asentaba sobre un principio económico fundamental: transmitir las fuerzas de la estática y una evidente tranquilidad dinámica⁷³.

Es evidente que aquí están los fundamentos teóricos y también los presupuestos “figurativos” (término aparentemente contradictorio para definir resultados “no-objetivos”) de buena parte del arte gráfico de esa década que se inicia (desde *Pro dva Kvadrata* de El Lissitzky, en adelante), por lo general definida apresuradamente como “constructivista”. Pero es igualmente obvio que tampoco se trata, o no sólo, de una práctica “formal”, de un “diálogo” o “sinergia” entre el cuadrado negro,

rojo y blanco, pues la interacción con la tipografía (volviendo de nuevo al ámbito tipográfico) establece nuevos equilibrios en términos de ortogonalidad y diagonalismo. Y esto porque, incluso cuando se trata sólo de tipografía, aquel “residuo dinámico” de formas elementales (aun virtuales) condiciona toda posibilidad de composición de la página. En otras palabras, la página se compone tipográficamente como si las formas geométricas estuvieran presentes, al menos de forma latente, también cuando no lo están. Y esto determina una nueva “actitud tipográfica”, basada en una *Gestaltung* [composición] ideal. Esto significa que después de Malévich la composición ya no será la misma.

Si Malévich se había ocupado de la extrema síntesis figurativa y cromática, fueron otras aportaciones teóricas las que pronto contribuirán a fijar el nuevo camino inaugurado por el suprematismo. En octubre de 1921, coinciden en Berlín Raoul Hausmann, Hans Arp, Iván Puni y László Moholy-Nagy, que comparten la necesidad de lanzar un fuerte “llamamiento” a los artistas para proponer un arte que ellos definen como “elemental”, es decir, sintético, esencial. Redactan, por tanto, un manifiesto programático, publicado en la revista holandesa *De Stijl*.

Estamos comprometidos con el arte elemental. El arte es elemental porque no “filosofa”, porque está “construido” a partir de elementos propios. “Ceder” a los elementos de la forma, eso significa ser artistas [...]

Este manifiesto es nuestra prueba: dominados por el dinamismo de nuestro tiempo, con el arte elemental proclamamos la renovación de nuestra visión, de nuestra conciencia del incansable entrelazarse de las fuentes de energía que constituyen el espíritu y la forma de una época y permiten que en ella surja el arte como algo puro, libre de utilidad y de belleza, algo totalmente elemental en el individuo.

¡Proclamamos el arte elemental! ¡Abajo el arte reaccionario!⁷⁴.

Aunque no lo mencionen, esta serie de afirmaciones tienen mucho en común con la visión “sintética” de Malévich, que “no filosofa” y, por tanto, no sobrecarga la pureza de las formas con florituras superfluas.

Sin embargo, el primer llamamiento a un arte nuevo aparece en marzo de 1922 en el primer número de la revista rusa, publicada en Berlín en tres idiomas: ruso, alemán e inglés. Se trata de *Vesch/Gegenstand/Objet*, editada por El Lissitzky e Ilyá Erenburg, que define como “constructiva” la vocación del nuevo

arte, que debe actuar no sólo en la pintura, sino también en la arquitectura y en el diseño. De ahí la elección del nombre de la revista (“Objeto”).

[...] *Objeto* es el tramo de unión entre dos líneas de comunicación adyacentes.

Estamos en el comienzo de una gran época creativa... A partir de ahora, aún conservando todas las características y rasgos locales, el arte es internacional [...] Los días de destrucción, asedio y agitación ya han quedado atrás... Ha llegado el momento de construir sobre un terreno “despejado”. Lo que está muerto, morirá también sin nuestra intervención... Hoy resulta tan ridículo como ingenuo querer “tirar por la borda a Pushkin”... *Objeto* no rechaza lo pasado en el pasado. Llama a construir el presente en el presente... Para nuestro presente es fundamental el triunfo del método constructivista... Hemos llamado a nuestra revista “*Objeto*” porque para nosotros el arte no es sino la creación de nuevos objetos...

“*Objeto*” promueve el arte constructivista, cuya misión no es embellecer la vida, sino organizarla⁷⁵.

Resulta evidente la ruptura no sólo con el pasado sino también con el “pasado reciente”, es decir, con los futuristas rusos, de quienes se cita una de las “duras” declaraciones enunciadas en sus primeras antologías literarias de comienzos de los años diez: hablamos de la ya citada *Una bofetada al gusto del público* (1912), cuyo título había escandalizado y provocado protestas por la propuesta de “Echar por la borda del barco de la Modernidad a Pushkin, Dostoyevski, Tolstói, etc.”. Pero, sobre

Fig. 45. Manifiesto *Klínom krásnym bei bélyj*, punto álgido del periodo suprematista de El Lissitzky. Vitebsk 1920



todo, resulta interesante que, rechazando las estériles polémicas con el pasado, afirme y defina la creación artística más que por la estética, por la funcionalidad de sus productos. En cualquier caso, se afirma que el “medio” para alcanzar esto no es otro que la “praxis constructiva”.

Por último, el hecho de que se elija Berlín constituye una clara muestra de que se pretende buscar el “punto de encuentro entre dos líneas de comunicación adyacentes”, al igual que la capital alemana, que une el Este y el Oeste.

Y, de hecho, es en Berlín, también en 1922, donde El Lissitzky imprimirá (aunque bajo el sello de UNOVIS) su obra maestra suprematista, el libro-carpeta concebido ya en 1920 y titulado *Pro dva kvadrata. Suprematísheskaya skazka v 6-ti postróikaj* [Historia de dos cuadrados. Cuento suprematista en seis composiciones] [CAT. L358]⁷⁶, un libro dirigido “aparentemente” a los niños en el que dos cuadrados de tintas planas, uno rojo y el otro negro, dialogan entre ellos y con un conjunto de formas geométricas tridimensionales: una metáfora que recoge el diálogo entre las concepciones cósmicas del suprematismo y las nuevas ideas “constructivistas” en el campo tipo-gráfico. Un punto de referencia en la historia del libro, pues, desde este momento, concluirá el diálogo entre las formas geométricas y la tipografía. Posteriormente, casi de inmediato, el libro volverá a ser impreso como número especial de la revista holandesa *De Stijl*⁷⁷. Pero hay que señalar que a *Pro dva Kvadrata* se le adelantó, aunque por poco, otra obra maestra del diseño gráfico, la publicación en noviembre de 1921 (aunque, como se ha apuntado, no se distribuye hasta 1922) del nº 11 de la revista holandesa *Wendingen* [CAT. L407: 11], también con una portada de El Lissitzky, en la que con un diseño “envolvente” (en continuidad entre la primera y la cuarta portada), el geometrismo de los “cuadrados suprematistas” aparece ordenado en una cuadrícula marcada por la ortogonalidad y el diagonalismo típicamente constructivistas.

Llegados a este punto, podemos afirmar que con estas dos obras El Lissitzky escribe el abecedario de una nueva “geometría de la tipografía”, que no sigue la evolución de la poesía, sino la herencia suprematista combinada con las nuevas reglas constructivistas sobre la “geometría de la página”.

Esto nos lleva a otro momento fundamental de este prolífico año 1922: *Constructivismo*, el libro de Alekséi Gan, que denomina definitivamente este nuevo “ismo” con el apelativo con que hoy lo conocemos:

El constructivismo es un fenómeno de nuestros días. Surgió en 1920 en el ámbito de los pintores izquierdistas e ideólogos de la “acción de masas” // La nuestra es una época industrial, y la Escultura debe dar preferencia a las soluciones espaciales en relación con las cosas. La Pintura no puede competir con la representación lumínica, es decir, con la Fotografía. La Arquitectura no puede frenar el desarrollo del Constructivismo. El constructivismo y la acción de masas están estrechamente unidos al sistema de trabajo de nuestra existencia revolucionaria⁷⁸.

Como vemos, el tono resulta próximo al de la agitación política. En efecto, el libro de Gan, no es un simple panfleto programático; llega a “sanciona” una situación anterior (al menos a 1920, el mismo año de la fábula suprematista de El Lissitzky), que había llevado a que el constructivismo se encontrara ya al “servicio” de la Revolución. Lo mismo confirma un manifiesto redactado por El Lissitzky entre 1919 y 1920 en apoyo de la acción de los “rojos” contra los “blancos”. Se trata del famoso *Klínom krásnym bei bélyj* [Derrota a los blancos con la cuña roja] [Fig. 45], que representa quizá el punto álgido del periodo suprematista de El Lissitzky. Se trata, por tanto, de una situación política de cambios, lo que no impide que algunos pasajes del texto de Gan, pese a su perentoriedad ideológica, presenten interesantes proyectos de apertura, por ejemplo hacia la fotografía. ¿Cómo no vislumbrar aquí los primeros síntomas de la contaminación que poco después se mezclará con las líneas y las formas en la técnica del fotomontaje?

También en aquel mítico 1922, Paul Renner, conocido como el “diseñador” del tipo Futura y el teórico de la “nueva tipografía”, publicó su texto *Typografie als Kunst* [La tipografía como arte], que constituye la respuesta de un técnico y teórico de la tipografía a los artistas. En aquel texto asentó las bases de una “praxis tipográfica” que no debía ser únicamente uno de los “medios” de expresión para los artistas de vanguardia, es decir, un instrumento “al servicio de...”, sino una vocación a la pureza, geometría y linealidad idóneas para expresar el impulso utópico de la civilización contemporánea. Posteriormente, todas estas ideas se concretaron con la producción de la primera carpeta del tipo Futura, en Fráncfort, en 1927, un carácter geométrico y lineal que logró satisfacer las exigencias de la “nueva tipografía” y que hoy sigue resultando válido.

Apenas un año más tarde, en 1923, El Lissitzky se encarga de introducir nuevamente la polémica en el ámbito vanguardista, y de nuevo desde Alemania —convertida en su pa-

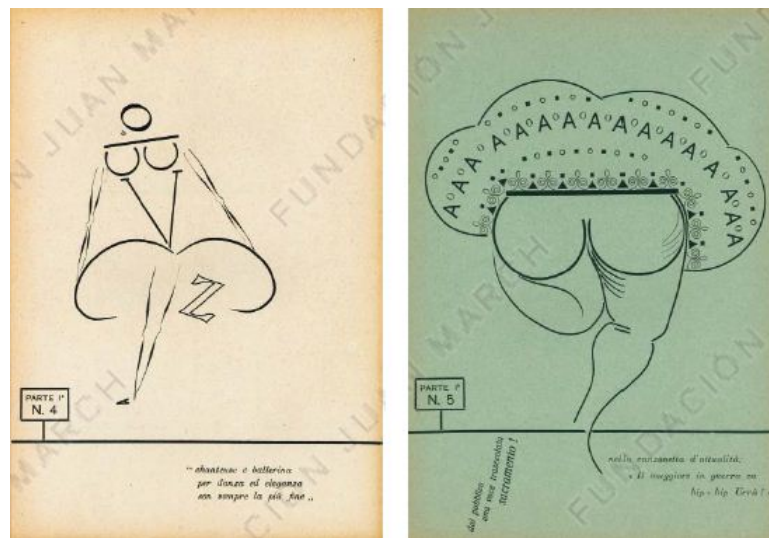


Fig. 46-47. Páginas del libro *Caffèconcerto - Alfabeto a sorpresa*, de Francesco Cangiullo, Milán 1919 [CAT. L53]

tria adoptiva y en un “trampolín” para difundir sus ideas artísticas socio-comunistas en Occidente—, publicando en *Merz*, la revista de Kurt Schwitters, un breve texto, una especie de decálogo sintético (en ocho puntos) de afirmaciones perentorias presentadas bajo el emblemático título de *Topographie der Typographie* [Topografía de la tipografía], entendiendo que la tipografía no es sólo un procedimiento de impresión, sino un *topos*, un lugar activo, significativo. Entre otras cosas, se afirma que “las palabras de la página impresa deben mirarse, no escucharse” (1er punto); que “mediante las palabras convencionales se transmiten conceptos” y que “cada concepto debe configurarse por medio de letras” (2º punto); que “la configuración del espacio del libro, mediante el material compositivo [...] debe ajustarse a las fuerzas de tracción y de presión del contenido” (4º punto); que se debe conformar una “nueva óptica. La realidad sobrenatural de la mirada perfeccionada” con “la configuración del espacio del libro por medio del material de los clichés” (5º punto) y, por último, que “la página impresa supera el espacio y el tiempo. La página impresa, la infinidad de los libros deben ser superados. La ELECTRO-BIBLIOTECA” (8º punto).

Se trata de un conjunto de planteamientos que se centran no sólo en la Tipografía, sino también en los procesos de percepción y que finalizan con una petición técnica que, en su impulso utópico-tecnológico, recuerda las proclamas futuristas, en las que El Lissitzky parece vislumbrar el futuro, presintiendo casi el paso de la página “impresa” a la “virtual” de las futuras y (para él) aún desconocidas tablas digitales de nuestro siglo⁷⁹.

Resulta interesante observar que poco después de ser nombrado director del Departamento de Tipografía de UNOVIS, en 1919, ya tu-

viese perfilados los futuros “campos de acción” precisamente en la relación “forma-tipografía”. De hecho ese mismo año escribía a Malévich:

Creo que las ideas que absorbemos de los libros deben ser plasmadas y recibir contenido a través de las formas —que percibimos a través de la vista—. Debemos tener en cuenta no sólo las letras y los signos de puntuación —que ponen orden en las ideas—, sino que esa hilera de palabras que converge condensándose en determinadas ideas, debe condensarse también ante nuestros ojos⁸⁰.

En otras palabras, ya en 1919 El Lissitzky pensaba que la tipografía también podía acoger las “formas visuales”, pero para lograrlo debería emplear, con imaginación y arte, únicamente las posibilidades técnicas propias de los medios de impresión. Lissitzky concebía los “tipos” y los caracteres de impresión (puntuación, filetes y otros signos tipográficos) como posibles elementos para inventar “nuevas figuras”, y mediante ellas reorganizar el espacio y las relaciones dinámicas de la página. De acuerdo con este punto de vista, la ilustración en sentido propio, la ilustración tradicional “a cliché”, resultaba, por tanto, inútil y podía reemplazarse por la sola tipografía.

El primer y más “elevado” ejemplo de aplicación de estas ideas (que además resulta muy válido) es el libro que en 1923 diseña para Mayakovski, titulado *Dliá gólosa* [Para la voz] [CAT. L359] en el que recoge una serie de poesías para “recitar en voz alta”. En esta fantástica composición, el texto de Mayakovski resulta prácticamente aniquilado, a menudo incluso “arrinconado”, a merced de un universo de signos y filetes tipográficos que dibujan figuras ideales, totalmente atípicas (y, por ende, revolucionarias) respecto a las tradicionales. Se trata de un festín de soluciones tipográficas que se suceden a modo de un largo acorde musical, de la primera a la última página y que, si bien ideadas para “ilustrar las poesías”, en realidad se convierten en auténticos *alter ego* poéticos y, al mismo tiempo, visuales. Por otra parte, el libro está maquetado a modo de “registro”, como si se quisieran representar las “cajoneras” donde están bien ordenados los caracteres tipográficos. En realidad, el uso del material tipográfico para crear “figuras” no era en absoluto una novedad. Por ejemplo, ya lo había pensado otro futurista, Francesco Cangiullo, autor en 1916 de un explosivo libro de palabras en libertad (el ya mencionado *Piedigrotta*) y que en 1919 publicó *Caffèconcerto. Alfabeto a sorpresa* [Caféconcerto. Alfabeto sorpresa] [Fig. 46, 47], un *divertimento* en el que todas

las ilustraciones se realizaron con materiales de la caja tipográfica. Sin embargo, el libro de Cangiullo se servía de caracteres y filetes para realizar auténticas ilustraciones “figurativas”, sin ninguna interacción en la página con formalismos geométricos, como en cambio sucedía en *Dliá gólota*. Y, sobre todo, sin ninguna pretensión de otorgar a estos materiales tipográficos valores y funciones “adicionales”, más allá de los puramente visuales. Dos años después, un número especial de *Merz* estará dedicado a una “historia tipográfica” titulada *Die Scheuche* [El espantapájaros] [CAT. L64]: una propuesta que se sitúa entre el libro de Cangiullo y *Dliá gólota* (inspirándose principalmente en este último) y aunque el libro esté firmado por Kurt Schwitters, Käthe Steinitz y Theo van Doesburg, gran parte del trabajo fue realizada por este último⁸¹.

Volviendo a *Dliá gólota*, refiriéndose a este libro, El Lissitzky comentaba: “mis páginas establecen con la poesía la misma relación que existe entre el violonchelo y el piano que lo acompaña. Así como en su poesía el poeta funde el sonido y las ideas, yo he intentado crear una entidad equivalente con la poesía y la tipografía”⁸².

Queda claro que el futurismo de las “palabras en libertad” se había convertido ya en pasado. De hecho, cuando Marinetti lanzaba su desafiante “revolución tipográfica” pensaba principalmente en la escritura, es decir, tanto en la renovación de los “tipos” (de los caracteres tipográficos), como en un “nuevo orden” en la página de las propias palabras,

que dejaban de ser “esclavas” de la ortogonalidad y la alineación. Y si la interacción entre el ámbito literario y el tipográfico era, al fin y al cabo, casi fisiológica (los libros seguían imprimiéndose con los “tipos”), él todavía no había pensado en las interacciones con otros ámbitos, el primero de todos el de las artes visuales, es decir, que la tipografía, por ejemplo, pudiera interactuar con las propuestas no-objetivas del suprematismo, o incluso se convirtiera en una forma de “auto-representación” en sí misma, desvinculada de un texto poético o literario, como en el caso de *Dliá gólota* (en el que, como hemos tenido oportunidad de comprobar, el texto se había convertido casi en un “accesorio”). Nada de esto tuvo lugar en el ámbito futurista, pues el componente poético-literario siguió siendo el elemento inicial “central” y, por tanto, a su manera, “condición” de ulteriores desarrollos; una excepción en la experimentación con el material la constituyen dos libros impresos sobre hojas de metal (de “lata”) que sin embargo, a pesar de surgir casi veinte años después de los primeros ejemplos de “palabras en libertad”, no iban más allá en su búsqueda, sino que confirmaban (con alguna modificación) los postulados originarios⁸³.

Entre los primeros y más aplicados intérpretes de las nuevas teorías tipográficas de El Lissitzky, que conjugaban el legado del suprematismo con el rigor constructivista, cabe señalar a Lajos Kassák (ya mencionado anteriormente por su “repertorio” *Libro de los nuevos artistas*), quien ya en 1923-24 —en

ocasiones alternándose con Farkas Mólnar— realiza una serie de increíbles portadas para la ya citada revista húngara *Ma* [CAT. B51.2-4], que en aquel periodo se imprimía en Viena. Se trata de unas composiciones de una “claridad” compositiva excepcional, en las que los nuevos conceptos tipográficos introducidos por Lissitzky dialogan con los cuadrados (o formas geométricas) rojos o negros, como de hecho había establecido Malévich; probablemente se sitúan entre las mejores aportaciones tipográficas constructivistas. También debemos señalar a Peter Roehl, autor del manifiesto de la *Konstruktivistische Ausstellung* [Exposición constructivista] [CAT. B62] de Weimar, en 1923; la portada para el n° 9 de la revista *Gorn* [La Trompeta] [CAT. B57]⁸⁴, realizada por Gustavs Klucis en 1923 y, ese mismo año, sobre la misma idea gráfica, la propuesta de Aleksandr Ródchenko para el libro de Upton Sinclair *Ad* [Infierno] [Fig. 48]; también las portadas de la revista *The Next Call* [CAT. B94.1,2] realizadas por Hendrick Nicolas Werkmann en 1926, la de Ródchenko para *No. C*, abreviatura de *Nóviye Stijí* [Nuevos versos] [Fig. 49] de Mayakovski y, por último, *Sloný v Komsomole* [Elefantes en el Komsomol] [CAT. P250], de 1929, el grito de dolor de Mayakovski por una revolución reducida a pura burocracia, con una espectacular cubierta de Nikolái Ilyín.

Son algunos ejemplos que se caracterizan por el uso “ortodoxo” del cromatismo y la asimetría constructivista. Pero son, en líneas generales, los exponentes del diseño gráfico de la vanguardia (aunque no sólo) de la Europa central, que adoptan al cabo de poco tiempo una especie de “tipología constructivista” de la página: estén o no presentes los cuadrados al estilo de Malévich, pasan a ser algo obligatorio tanto el diálogo cromático entre rojo y negro con fondo blanco como el diálogo entre “tipos” y filetes basados en un absoluto rigor ortogonal o diagonal. Pongamos por ejemplo la cubierta de *Szósta! Szósta! Utwór teatralny w 2 częściach* [¡La Sexta! ¡La Sexta! Obra teatral en dos partes] [CAT. L60] de Tadeusz Peiper, de 1925, y, en ese mismo año, el primer libro de la colección Bauhausbücher, *Internationale Architektur* [Arquitectura internacional], de Walter Gropius [CAT. L405: 1]; el primer número de *Documents Internationaux de L'Esprit Nouveau* [CAT. L126], el número múltiple 26-33 de *Zenit* [CAT. L127], el n° 3 de *Signals* [Signos] [CAT. L214] o los varios boletines *Dada* [CAT. L252], en los que el contrapunto cromático rojo-negro-blanco domina la arquitectura de la página compuesta únicamente de “tipos”.



Fig. 48. Cubierta de Aleksandr Ródchenko para el libro de Upton Sinclair *Ad*, Moscú 1923

Fig. 49. Cubierta de Aleksandr Ródchenko para el libro *Nóviye Stijí*, de Vladímir Mayakovski, Moscú 1928



Hacia la mitad de esta década surge en Weimar, como emanación oficial de la Bauhaus, una colección de libros que, desde luego, marcaron una época. Se trata sin duda de una de las colecciones más importantes de libros didáctico-teóricos de la historia del arte del siglo XX. Me refiero a los famosos Bauhausbücher, los libros de la Bauhaus, que curiosamente comienzan a publicarse en 1925, cuando ya Walter Gropius estaba pensando en desplazar la Bauhaus de Weimar a Dessau, un cambio que tuvo lugar en 1927. Dada la autoridad cultural y didáctica que la Bauhaus había alcanzado en pocos años y la consideración que había obtenido en toda Europa y más allá, la influencia que estos libros —catorce en total, entre 1925 y 1930— ejercieron en diversas latitudes, está aún por evaluar, pero es seguro que resultó enorme y decisiva para muchos ambientes artísticos y culturales a nivel mundial. Los temas afrontados van desde la arquitectura (nº 1, 3, 10, 12 y 14), a las nuevas teorías artísticas (nº 5, 6, 9, 11 y 13), a su aplicabilidad práctica (nº 2, 4 y 8) y tienen como autores tanto a los profesores de la Bauhaus (Gropius, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy y Kandinski) como a eminentes exponentes de la vanguardia internacional (Mondrian, van Doesburg, Gleizes y Malévich). En concreto, confirmando la gran cantidad de temas afrontados, cabe señalar el nº 4, *Die Bühne im Bauhaus* [El escenario en la Bauhaus] [CAT. L405: 4], de Schlemmer; el nº 5, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus* [Nuevo diseño. Neoplasticismo] [CAT. L405: 5], de Mondrian, traducción de su texto fundamental *Le Neoplasticisme*, de 1919; el nº 8, *Malerei Fotografie Film* [Pintura Fotografía Film] [CAT. L405: 8], de Moholy-Nagy; el nº 9, *Punkt und Linie zu Fläche* [Punto y línea sobre el plano] [CAT. L405: 9], de Kandinski, en el que intenta identificar los elementos que componen la forma; y el nº 11, *Die Gegenstandslose Welt* [CAT. L405: 11], El mundo no objetivo, de Malévich,

que presenta sus teorías sobre la abstracción. Por citar sólo algunos de los ejemplos más representativos.

Por si no bastase con el contenido, la colección presenta una línea tipográfica y una maquetación de inspiración constructivista, pero revisada y corregida, que definiremos de “estilo Bauhaus”, concebida por Moholy-Nagy, que además diseñó la encuadernación completa, una auténtica obra maestra del diseño gráfico, ya asentada en la historia del libro de vanguardia del siglo XX.

La forma geométrica —ya se trate de cuadrados o de círculos en interacción entre sí y/o con un sistema de filetes verticales, horizontales o diagonales— predomina en una larga serie de portadas que jalonan y caracterizan sobre todo la producción de la segunda mitad de los años veinte en el ámbito de la ex Checoslovaquia; adoptan aquí una connotación específica propia, es decir, mantienen una cierta autonomía creativa y ejecutiva respecto a su contexto original (el área soviética) y que más adelante desembocará de hecho en productos totalmente autónomos, bien distintos de los soviéticos, como el surrealismo. Se trata de una tendencia estilística en la que la esencialidad compositiva y el equilibrio tipográfico alcanzado por los artistas y los diseñadores tipográficos checoslovacos siguen siendo aún hoy insuperables. Desde *S lodí jež dovází čaj a kávu* [Con el barco que importa el té y el café] [CAT. L200] y *Zlom* [Ruptura] [CAT. L196: 1, 2], dos libros de Konstantin Biebl con una espléndida maquetación de Karel Teige, a *Fanfarlo*, de Baudelaire, o a las revistas *Host* [Invitado] [CAT. L256] y *ReD* [CAT. L197]; son algunos ejemplos del trabajo del artista y grafista más importante de Checoslovaquia. En la misma línea de rigor y esencialidad gráficos y tipográficos se desarrolla también el trabajo de Vít Obrtel⁸⁵, que realiza muchas cubiertas de libros de Vitězslav Nezval (*Diabolo*, *Edison*, *Akrobat*, *Abeceda*) [Fig. 50, 51, 52, 53]

Fig. 50. Cubierta de Vit Obrtel para el libro *Diabolo*, de Vitězslav Nezval, Praga 1926

Fig. 51. Cubierta de Vit Obrtel para el libro *Edison*, de Vitězslav Nezval, Praga 1926

Fig. 52. Cubierta de Vit Obrtel para el libro *Akrobat*, de Vitězslav Nezval, Praga 1927

Fig. 53. Cubierta de Vit Obrtel para el libro *Abeceda*, de Vitězslav Nezval, Praga 1926 [CAT. L310]

Fig. 54-55. Cubiertas de Vit Obrtel para dos libros de F. X. Šalda, Praga 1928

y del crítico literario F. X. Šalda [Fig. 54, 55], en las que predomina la máxima linealidad. En cualquier caso, se trata del resultado de una determinada postura teórica, propuesta por Teige y otros, como Jindřich Štirský, en diferentes escritos.

En 1924 Karel Teige lanza, desde las páginas de la revista *Host*, el *Manifiesto del poetismo*. Es el resultado de las aportaciones de varios pensadores (Nezval, Seifert y Voskovec, del grupo Devětsil) en el que se atribuye un papel determinante a la poesía y a la “palabra impresa”:

La nueva belleza, originada en el trabajo constructivista está en la base de la vida moderna. El triunfo de los métodos constructivistas [...] ha sido posible sólo gracias a un ingenioso intelectualismo, que se manifiesta en las técnicas contemporáneas del materialismo [...] Por otra parte, el principio constructivista es el que condiciona la existencia del mundo moderno. El Purismo es una estética que condiciona el trabajo constructivista. Ni más ni menos [...] El Poetismo es la culminación de una vida cuyas bases se asientan en el Constructivismo [...] El Poetismo no es la antítesis, sino la realización del Constructivismo... El Poetismo no tiene una particular inclinación filosófica. Únicamente se adhiere a un eclecticismo práctico pero refinado [...] El Poetismo no es Literatura. El Poetismo no es un estilo pictórico. El Poetismo no es un “ismo” [...] El Poetismo es el más bello de los “sentidos”, el del arte de la vida, un moderno epicureísmo, y no conduce a una estética que condiciona o prohíbe [...] El Poetismo no es Arte, en el sentido romántico del término. Busca la disolución de las formas y de la variedad de estilos artísticos que hasta hoy han definido al Arte; los reemplaza por una Poesía pura, con innumerables formas brillantes [...] y responde plenamente a nuestra necesidad de alegría y actividad [...] El Poetismo es, sobre todo, un *modus vivendi*. Es una función de la vida y, al mismo tiempo, su razón

de ser [...] No comprender el Poetismo significa no comprender la Vida [...] El mundo actual está gobernado por el dinero, es decir, por el capitalismo. Socialismo significa que el mundo debería estar gobernado por la razón, la sabiduría y la economía: como propuesta y como realidad. El método para llevar a cabo todo ello es el Constructivismo. Pero la razón dejará de ser sabia si, al gobernar el mundo, reprime nuestra sensibilidad, en vez de enriquecerla, y esto también supondrá empobrecer la Vida. La única riqueza que tiene valor para nuestra felicidad es la de nuestros sentidos, así como la perfección de nuestra sensibilidad. Y aquí interviene el Poetismo: para proteger y restablecer el sentido de la vida, del placer y de la fantasía [...]»⁸⁶ [Fig. 56].

Nos hemos extendido un poco, pero se trata de un texto de absoluto rigor intelectual, precisamente por el periodo histórico y el contexto geográfico en el que surgió y también porque en el momento de mayor “cobertura” internacional de los estilos visuales del constructivismo, Teigel y sus discípulos pretendían llevar el equilibrio de la praxis constructiva a la poesía, es decir, a la “palabra impresa”. Y también resulta interesante la advertencia (o quizá presentimiento) del peligro de una posible “traición” de los ideales constructivistas (y socialistas) que, ya en 1924, Teigel quizá vislumbraba en el horizonte. Bastó esperar a 1933 para que Iósif Vissariónovich Dzhughashvili, conocido como Stalin, le diera la razón.

Volviendo a la vehiculación de los elementos característicos del estilo constructivista, círculos, cuadrados, distintas formas geométricas y filetes, parcial o totalmente monocromáticos, poco a poco comienzan a caracterizar las diferentes revistas europeas, como *Junge Menschen - Bauhaus Weimar* [Gente joven - Bauhaus Weimar] [CAT. L176],

Broom, Secession [CAT. L185], *Cercle et Carré* [Círculo y Cuadrado] [CAT. L177], *Abstraction, Création, Art non figuratif* [Abstracción, Creación. Arte no figurativo] [CAT. L192], *i10* [CAT. L193], *Transition* [Transición] [CAT. L171], las polacas *Praesens* [Presente] [CAT. L195] y *L'art contemporain* [El arte contemporáneo] [CAT. L184], la rumana *Meridian* [Meridiano] [CAT. L170]. O libros como *Tisztaság Könyve* [Libro de la pureza] de Lajos Kassák [CAT. L174]; *Klassiek-Barok-Modern* [Clásico-Barroco-Moderno] de Theo van Doesburg [CAT. L186]; *Pražská dramaturgie* [Dramaturgia de Praga] de Karel Hugo Hilar [L277], maquetado por Ladislav Sutnar; *Die Neue Wohnung* [La nueva vivienda], de Bruno Taut [CAT. L226]; *K4 o quadrado azul* [K4 el cuadrado azul] [CAT. P183] y *Direcção única* [Dirección única] [CAT. L223], de José de Almada-Negreiros; *El hombre de la bufanda*, de José Sánchez-Silva [CAT. L187]; *El son del corazón*, de Ramón López [CAT. L219]; *Él, Ella y Ellos*, de Botín Polanco [CAT. L229], por citar sólo algunos ejemplos. Incluso la maquetación del catálogo de la exposición de Depero en Nueva York en la Guarino Gallery [Fig. 57], de 1929, es constructivista en vez de futurista (!), así como algunas de sus propuestas para la portada de un catálogo de la Societé Anonyme de Dreier-Duchamp-Ray [Fig. 58]. De igual modo, en Italia, la cubierta del catálogo de una exposición futurista (*1ª Mostra Triveneta d'Arte Futurista* [1ª Exposición Triveneta de Arte Futurista] celebrada en Padua en 1932), realizada por Carlo Maria Dormal [Fig. 59], iestá realizada en un ejemplar estilo constructivista!

Es decir, en el curso de pocos años, el constructivismo ha cambiado el panorama del diseño gráfico editorial, eliminando la tradicional imagen de portada y reemplazándola, por un lado, por la esencialidad geométrica

y la asimetría compositiva y, por otro, por un nuevo estilo ilustrativo: el fotomontaje.

7. PLURALIDAD DE SIGNIFICADOS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA. FOTO, FOTOMONTAJE Y FOTO+GRÁFICA

El tema de esta sección (en términos de producción efectiva, quizás la más extensa y articulada de las tratadas hasta aquí) es el paso de una actitud predominantemente tipográfica, o de tipografía+gráfica, a una nueva sensibilidad visual, que implica un uso “central” de la imagen fotográfica, bien como tal imagen, bien descontextualizada de su significado original y “re-asignada” a un nuevo contexto que asume así nuevos significados: una técnica definida con el término “fotomontaje”. Aquí conviene aclarar que, al igual que en las dos secciones precedentes (agrupadas en una), no se puede hablar de una sección “no contaminada”, pura, sin la aportación de otros estilos, dado que en sus inicios el fotomontaje surge y se configura en un clima de tendencia dadaísta e inmediatamente después en un ámbito que ya ha abrazado la poética del constructivismo internacional y no sólo ruso. Lo cual significa que a menudo el uso del fotomontaje no se daba en forma autónoma sino en concomitancia con la praxis constructivista, que configura la página de acuerdo con líneas rectas o diagonales, y también en asociación con formas geométricas, filetes y otros signos tipográficos caracterizados por un triple cromatismo rojo-blanco-negro, que fue su propuesta principal. Pero si este es el enfoque del área rusa o bajo la influencia rusa (especialmente checoslovaca) y también de la Bauhaus, hay una tercera posición fuerte que es la del dadaísmo internacional, que no sigue un estilo único, sino más bien una he-

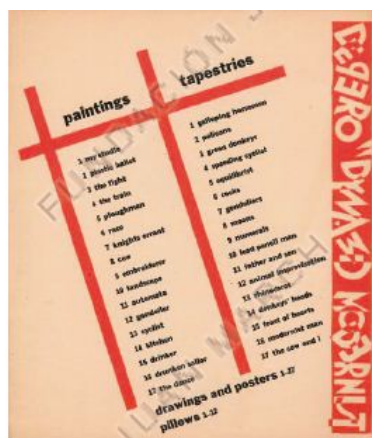
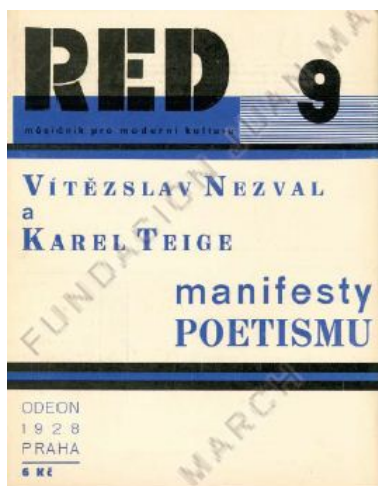


Fig. 56. Cubierta de Karel Teige para la revista *ReD* (*Revue Devětsil*), n° 9, Praga, octubre 1928

Fig. 57. Página del catálogo de la muestra Depero *Dinamyc Modernist*, Nueva York 1929

Fig. 58. Proyecto de cubierta de Fortunato Depero para el catálogo de la exposición *Societé Anonyme*, Nueva York 1929

Fig. 59. Cubierta de Carlo Maria Dormal para el catálogo de la *1ª Mostra Triveneta d'Arte Futurista*, Padua 1932

terogeneidad de estilos; e incluso una cuarta, más aislada, que es la expresión de algunas corrientes futuristas de posguerra, abierta al panorama internacional y que adquirirá una mayor consistencia (también teórica), hacia la primera mitad de los años treinta, con la llegada del grupo de artistas y diseñadores gráficos agrupados en torno a la Galería Il Milione y a la revista *Campo Grafico*.

Pero pongamos orden y comencemos por el principio. Antes de afrontar el fotomontaje en sus varias facetas y variantes temáticas, convendrá analizar los factores que lo originaron y —dejando a un lado los panfletos comerciales del siglo XIX que no anticipan nada, dado que el “salto hacia adelante” no es sólo tipológico (como la confusa, caótica y casual “composición de página” en esos anuncios comerciales del siglo XIX), sino propiamente conceptual— me centraré en el primero de los factores que lo impulsaron, cuando en 1912, en el ámbito cubista, surge la cuestión de la “superación de la pintura”. En mayo de ese año Picasso realiza *Nature morte à la chaise cannée* [Naturaleza muerta con silla de rejilla], un óleo sobre lienzo en el que parte del cuadro es un pedazo de tela encerada, pegada a su vez sobre la tela del cuadro.

Aquel procedimiento extemporáneo encuentra dos interesantes testimonios, invitados a su estudio por el propio Picasso para conocer su opinión. Se trataba del cubista Georges Braque y del futurista Gino Severini, que inmediatamente intuyeron las grandes posibilidades creativas y operativas que desde aquel momento se abrían para los artistas. De hecho, al año siguiente tanto Picasso como Braque como Juan Gris se dedicaron a ello con fervor, pegando, primero sobre tela y después sobre papel, mezclas de pintura, fragmentos de tapicería, cartones ondulados y, sobre todo, recortes de periódicos viejos. Por su parte, Severini, casi inmediatamente después de su visita al estudio de Picasso, pinta su *Ballerina blu* [Bailarina azul], en cuyo pigmento distribuye y pega una gran cantidad de lentejuelas, y al año siguiente, en 1913, pinta un retrato de Marinetti sobre el que inserta fragmentos de la edición francesa de su manifiesto recién publicado. Así que, cuando en 1914 Picasso realiza su *Nature morte-“Lacerba”* [Naturaleza muerta-“Lacerba”] [Fig. 60] —pegando, en un lugar destacado del cuadro, junto con otros fragmentos, una gran parte de la primera página, que incluye el título del periódico futurista florentino del 1 de enero de 1914— el cortocircuito entre cubistas y futuristas ya se había activado. Este trabajo de Picasso supone también un paso decisivo

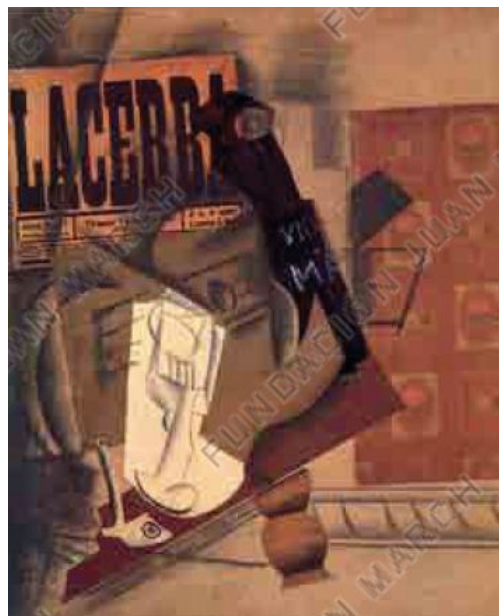


Fig. 60. Pablo Picasso
Nature morte-“Lacerba”,
1914

Fig. 61. Carlo Carrà,
*Manifestazione
interventista*, 1914

Fig. 62. Iván Puni,
*Composición con vaso de
té*, 1914



hacia el predominio de las partes “pegadas” respecto a las “autógrafas”, que además aquí no son de naturaleza pictórica, sino gráfica (lápiz grueso, carboncillo y albayalde). De ahí pasará en breve al soporte en papel, donde el diálogo formal se producirá entre el “collage” y el “signo”, preferiblemente dibujados a carboncillo: los famosos *papiers collés*. A lo largo de 1914, le responden, desde Italia, Ardenzo Soffici, con varias naturalezas muertas en collage y ténpera, y, sobre todo, Carlo Carrà, que inserta numerosos fragmentos de periódico en su famosa pintura *Manifestazione interventista* [Manifestación intervencionista] [Fig. 61]. En la lejana Rusia, aún zarista, siempre atenta al arte contemporáneo, sobre todo al francés, y donde ya se había extendido el cubo-futurismo, Iván Puni fue quien primero y mejor interpretó esta nueva tendencia, como se puede comprobar en su *Composición con vaso de té* (1914) [Fig. 62].

Llegando finalmente al ámbito que más nos interesa, el del libro, F. T. Marinetti inmediatamente después de publicar el manifiesto sobre las palabras en libertad (1913), comienza a trabajar en su famoso libro *Zang Tumb Tumb*, que se publicará en 1914, y para el que, además de sus páginas de palabras en libertad de base tipográfica, realiza también tablas de palabras en libertad y onomatopéyicas, empleando la técnica del collage con varios elementos tipográficos preimpresos, recortados y posteriormente pegados. Carlo Carrà, por el contrario, con una técnica más próxima a la de los *papiers collés* de Picasso, comienza a trabajar en la parte ilustrativa de su libro *Guerrapittura* (que se publicará a principios de 1915), realizando una serie de tablas en collage y carboncillo; por su parte, Ardenzo Soffici, publica en 1915 su libro *BIF&ZF+18*, con un fantástico collage en la cubierta. Desde este momento, la incorporación del collage en pinturas o gouache se extiende entre los futuristas; Boccioni, Prampolini y R. M. Baldessari [Fig. 63] lo practicarán con cierta asiduidad.

En 1915, en los inicios de la actividad dadaísta, el collage, especialmente en el caso de fragmentos de periódicos y otros materiales impresos (a menudo publicitarios), se convierte en la principal forma de producción artística de los dadaístas, ya estén en Zúrich, Nueva York, París, Hannover o Berlín. Pero la novedad de estos nuevos collages dadaístas consiste en que entre 1918 y 1920 se difunde progresivamente la tendencia a insertar fragmentos de fotografías en los recortes utilizados en los collages. Y, pasando también aquí del plano puramente artístico y experimental al editorial, las revistas y los manifiestos da-

Fig. 63. Roberto Marcello Baldessari, *Noche + Strada + Luna*, 1918

daístas se caracterizarán cada vez más por la técnica de la superposición de composiciones tipográficas sobre una base de collage fotográfico. Véase por ejemplo la portada del nº 3 de la revista *Der Dada*, o la del libro de Richard Huelsenbeck, *Dada Siegt!* [¡Dada vence!], o, por último, el manifiesto para la *Erste Internationale Dada-Messe* [Primera Feria Internacional dadaísta] de Berlín [CAT. L285], todas ellas realizadas por John Heartfield.

Los primeros collages de Kurt Schwitters se remontan al bienio 1918-19, aún híbridos (con fotografías y recortes de periódicos), seguidos de inmediato por los de Raoul Hausmann, Paul Citroën y Hannah Hoch. Dando un salto a Rusia, en 1918 tenemos, en técnica mixta (dibujos y recortes fotográficos), *Los fusileros letones*, de Gustavs Klucis, donde el componente figurativo sigue siendo relevante. Al año siguiente Klucis lleva a cabo un proyecto para el manifiesto titulado *Ciudad dinámica* [Fig. 64], un montaje de recortes fotográficos y de “trozos de papel” que, a su vez, dibujan una composición suprematista sobre un círculo coloreado. Se trata de un trabajo innovador (aunque no es un verdadero fotocollage), ya que trastoca el sentido del espacio y de la orientación, dado que la imagen puede girar y ser vista del revés, desapareciendo el “arriba” y “abajo”. Esta sensación de “des-orientación”, es decir, de la carencia de conexiones “lógicas”, como el reconocimiento topográfico, será uno de los *leitmotifs* de la técnica del fotomontaje.

Como hemos visto más arriba, 1919 es también el año de la fundación de la Bauhaus en Weimar y de la UNOVIS en Vitebsk: dos es-



cuelas revolucionarias. El Lissitzky trabaja en la segunda, donde inicia su investigación en el campo del fotomontaje con fines tipográficos. También Ródchenko se aproxima al fotomontaje, y en 1920 realiza algunas ilustraciones con esta técnica para un libro de Iván Aksiónov titulado *Guerkulésovy Stolpý* [Las columnas de Hércules] que, sin embargo, no llegó a publicarse⁸⁷. También en 1920 Klucis realiza otro montaje de recortes fotográficos e intervenciones gráficas titulado *Electrificación de todo el país*⁸⁸ [Fig. 65] que retoma, a grandes líneas, la estructura de *Ciudad dinámica* (es decir, a partir de un círculo) pero con la varian-

te de un amenazante recorte fotográfico con la imagen de Lenin “en marcha” para simbolizar el compromiso del estado bolchevique con la modernización del país. Queda claro que ya en aquella época Klucis había optado por una decidida implicación del nuevo arte al servicio de la propaganda estatal, de la que se convertirá en su primer mentor.

En 1921-22, tanto El Lissitzky como Ródchenko muestran haberse unido a la nueva tendencia del montaje de elementos gráficos y fotográficos. De hecho, en noviembre de 1921, Ródchenko y Várvara Stepanova, junto a otros 23 artistas, publican el *Manifiesto del productivismo*, que anuncia el uso de estos nuevos medios de producción artística para promover el esfuerzo del estado de renovación y modernización del país⁸⁹.

Para ilustrar el libro de Ilyá Erenburg *6 Povestí o liógkij kontsáj* [6 historias con un final fácil] El Lissitzky realizó *El constructor* (o *Tatlin trabajando*), un “montaje” basado en parte en una foto de Tatlin, a la que añade elementos gráficos de estilo postsuprematista [Fig. 66]. Ródchenko, por el contrario, llevó a cabo un auténtico foto-collage, sin ningún tipo de elemento gráfico: un autorretrato haciendo equilibrios sobre un neumático y empuñando como arma la maquinaria de un reloj como arma (Museum of Modern Art, Oxford) [Fig. 67].

Ya era el momento de emplear el nuevo estilo ilustrativo para un uso oficial y generalizado, incluso con fines editoriales. Un año después Mayakovski funda la revista *LEF* [CAT. L108] —órgano oficial de la asociación *Levyi Front Iskusstv* [Frente Artístico de Izquierdas]—, que, gracias a Ródchenko, se converti-

Fig. 64. Gustavs Klucis, *Ciudad dinámica*, 1919

Fig. 65. Gustavs Klucis, *Electrificación de todo el país*, 1920

Fig. 66. El Lissitzky, *El constructor* (o *Tatlin trabajando*), 1921-22

Fig. 67. Aleksandr Ródchenko *Auto-caricatura*, 1922



rá en una auténtica plataforma teórica y creativa del constructivismo y del fotomontaje, a su vez anunciado como “nueva forma de arte” en el editorial del primer número:

Se ha desarrollado un nuevo procedimiento de ilustración por la vía del montaje gráfico y fotográfico del material sobre un determinado tema, que, dada la riqueza de materiales y la evidencia y realidad de lo representado, hace que todo tipo de ilustración gráfico-artística carezca de sentido⁹⁰.

Este “sinsentido” consiste en la pérdida de los significantes primarios de las fotos una vez que convergen, como recortes y fragmentos, en el montaje, donde las nuevas combinaciones les otorgan un nuevo “sentido”, a menudo completamente subjetivo debido a los distintos enfoques “erráticos”, a los diferentes caminos que el ojo del observador recorre al explorar los distintos recortes que componen el fotomontaje final.

Al año siguiente se precisa aún más en qué consiste la técnica del fotomontaje:

Por fotomontaje se entiende el aprovechamiento de la fotografía como medio visual. La combinación de fotografías aisladas sustituye la composición de representaciones gráficas. El sentido de esta sustitución radica en el hecho de que la fotografía es la retención exacta de los hechos visibles y no su ilustración. Para el observador, esta exactitud y fidelidad documental dan a la fotografía tal fuerza de convicción que ningún otro tipo de representación gráfica podrá superar jamás. Un cartel sobre el hambre compuesto con fotografías del pueblo que sufre hambre causa una impresión más fuerte que un dibujo sobre el tema. Para la propaganda de un objeto, la fotografía resulta considerablemente más eficaz que un dibujo. Fotografías de ciudades, paisajes o rostros impresionan al observador muchísimo más que las pinturas. Hasta ahora la fotografía profesional, es decir artística, trataba de imitar pinturas y dibujos; en consecuencia, la producción fotográfica era poca y no podía expresar sus posibilidades intrínsecas. Los fotógrafos pensaban que una fotografía era tanto más artística cuanto más se parecía a una pintura. La verdad es exactamente lo contrario: CUANTO MÁS ARTÍSTICA, TANTO PEOR. La fotografía posee sus propias posibilidades de montaje, que no tienen nada que ver con la composición de una pintura. Son estas posibilidades lo que ha de enfatizarse⁹¹.

A partir de este momento, por tanto, el fotomontaje pasa por propio derecho a for-

Fig. 68. Cubierta de Aleksandr Ródchenko para la revista *Novyi LEF*, nº 2, Moscú 1928

Fig. 69. Cubierta de Aleksandr Ródchenko para la revista *Sovétskoye Foto*, nº 10, Moscú 1927

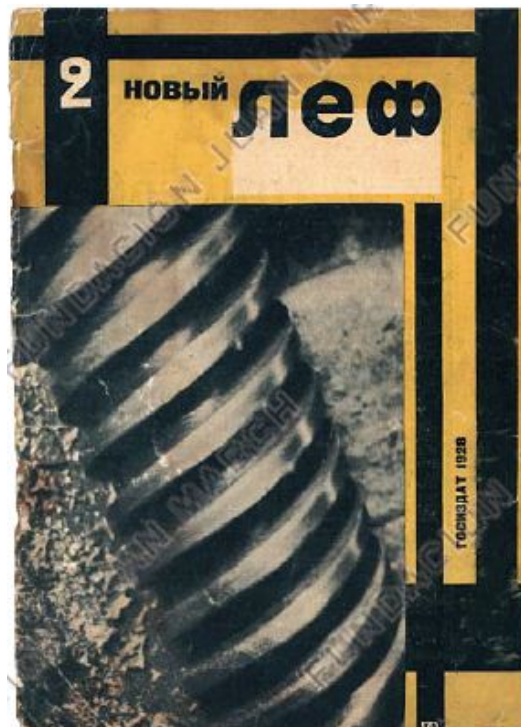
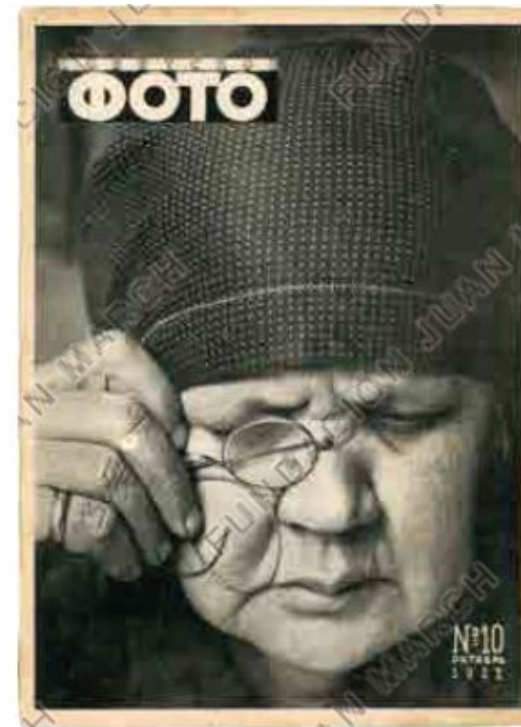


Fig. 70. Cubierta de Várvara Stepanova para la revista *Sovétskoye Kino*, nº 1, Moscú 1927



mar parte de los elementos estilísticos que definen, identifican y representan al constructivismo. Y es precisamente mediante esta combinación, esta sinergia de foto y fotomontaje con la composición constructivista, asimétrica u ortogonal en su formalismo geometrizable como el constructivismo gráfico y tipográfico asume su plena identidad, redimensionando la herencia suprematista. Paradójicamente, a excepción de los números 2 y 3 [CAT. L294, L295] de la primera época, *LEF* no se abre inmediatamente (por lo menos en lo que respecta a portadas) al fotomontaje, que prevalecerá, en cambio, en once de los doce



números de la tercera época, ya re-nombrada como *Novyi LEF* (1927-28) [Fig. 68]. Contemporáneamente a *LEF*, las fotografías y los fotomontajes “invaden” las portadas y las páginas de muchas otras revistas soviéticas, especialmente las de cine y fotografía (*Kino-Fot*, *Kino-Front*, *Sovétskoye Foto*, *Sovetski Ekrán*, etc.) [Fig. 69, 70], pero también los manifiestos, en particular los cinematográficos (en los que se especializarán los hermanos Gueórgui y Vladímir Stenberg, Solomón Telingáter y Natán Altman) [CAT. B93].

Es sobre todo en los libros, en especial en los literarios y poéticos, donde se da la felicísima conjunción entre autores —con Mayakovski a la cabeza—, y artistas gráficos, entre los que sobresalen Ródchenko y El Lissitzky. De esta colaboración surgen algunos de los más importantes y extraordinarios libros del siglo XX, que alcanzan insuperables niveles de calidad poética y capacidad de representación visionaria. Nada de esto —una producción rica y a la vez de gran calidad, y de un modo constante entre 1923 y 1932—, se dio fuera del ámbito soviético, excepto en algunos casos aislados y esporádicos.

A menudo se ha dicho, y se ha escrito, que todo esto sucede gracias a la enorme ayuda de las autoridades estatales, es decir, de las editoriales gubernamentales (como Gosizdat, Ogiz-Izogiz y Federatsiya) que publicaban gratuitamente los libros de los poetas, pero la realidad no debe haber sido esa, pues en 1931 Klucis podía permitirse afirmar, precisamente en relación con Ródchenko y El Lissitzky que “A menudo, sus trabajos fueron ejecutados de

forma similar a los carteles publicitarios con carácter formalista y su influencia no fue importante en la creación del fotomontaje político⁹². Y añadía: "sería erróneo asumir que el montaje de las fotografías, en sí mismo, crea una composición de alto valor expresivo. Pues no; el fotomontaje debe incluir siempre una consigna política, elementos de color y elementos puramente gráficos"⁹³.

En cuanto a los dos padres y señores de la gráfica constructivista soviética de la década, Ródchenko y El Lissitzky, debemos decir de entrada que su posición respecto al uso del medio fotográfico y del fotomontaje pronto se diferenciará en dos modalidades bien definidas. El primero, a pesar de ser un fotógrafo consumado, se concentrará en los efectivos, y a menudo complicadísimos, fotomontajes, es decir, partiendo del producto acabado (las fotos impresas, que después serán recortadas y pegadas). El segundo, por el contrario, tenderá a explorar los aspectos técnicos del medio fotográfico, tanto en la toma de las fotografías (por ejemplo con doble o triple exposición) como en la fase de revelado (con retoques o solarizaciones). Se trata de una postura que, en mayor medida que la precedente, tenderá a aproximarse al surrealismo (pensemos en el uso del medio fotográfico por parte de Man Ray).

Tras este repaso a la teoría, me centraré ahora en los productos finales. El año 1923 está vinculado a un libro fundamental, que podría justificar por sí sólo la fama del fotomontaje: *Pro eto* [CAT. L290], escrito por Mayakovski e ilustrado con una portada y ocho fotomontajes de Ródchenko. En este libro el poeta expresa su rabia, su indignación y su "enfado", por el morboso interés que en el "pequeño pueblo burgués" despierta su relación con Lilya Brik, mujer de su ex-editor, y aún amigo, Osip Brik. Una situación que se entrelaza con lo que, como poeta, debiera constituir su compromiso con la causa revolucionaria. Estos collages de Ródchenko son de un estilo completamente nuevo, respecto a cuanto se había visto hasta la fecha, en el sentido de que ocupan todo el espacio visual, con un montaje compacto, y aparentemente desordenado, de recortes fotográficos [Fig. 71, 72]. Esto da pie a pensar que quizás Ródchenko haya visto el fotomontaje que Paul Citroën realizó ese mismo año [Fig. 73] inspirándose en la película de Fritz Lang, *Metrópolis* (y que lleva el mismo título)⁹⁴, donde la combinación de recortes resulta densa y "desconcertante", pues el continuo cambio de los "enfoques de perspectiva", pasando de recorte en recorte, genera una especie de



Fig. 71-72. Páginas del libro *Pro Eto* de Vladimir Mayakovski (Moscú 1923) que muestran dos de los 8 fotomontajes de Aleksandr Ródchenko [CAT. L290]

nirse como "urbanos"; ya que realizó varios —cada uno dedicado a una ciudad— en los que trabajó exclusivamente con recortes fotográficos de vistas urbanas que ocupan todo el espacio disponible, como si se tratara de un patrón óptico; en cambio, los de Ródchenko están más articulados, tienen temas distintos y a menudo dialogan con espacios deliberadamente vacíos, con recortes de periódicos, etc., aunque, en una mirada más atenta, la conexión con el texto pueda resultar algo críptica, exceptuando la presencia, aquí y allá, de imágenes de Lilya Brik o de Mayakovski. Otro elemento espectacular es la portada, con una fotografía frontal del rostro de Brik mirando hacia el exterior, anulando toda re-



Fig. 73. Paul Citroën, *Metrópolis*, 1923

"desorientación" visual. Y, en efecto, el objetivo del fotomontaje es precisamente ese: impedir una lectura que pudiera dar lugar a algún tipo de "significación", que en cambio se le exige a la "condición caótica" de la composición y a los nuevos significados que emergen del deambular "casual" del ojo.

De hecho, existen diferencias sustanciales: los fotocollages de Citroën pueden defi-

ferencia espacial, un efecto acentuado por la planitud derivada de la ausencia de contorno gráfico del fondo, que por los [colores] cobres recuerda los antiguos iconos devocionales rusos. Se trata de un ejemplo no del todo excepcional en el ámbito del arte ruso, porque este componente primitivista que caracterizó a algunos artistas de la primera etapa futurista, como Goncharova o Lariónov, procedía precisamente de la paradójica apropiación de elementos del patrimonio histórico-religioso. Lo cual resulta paradójico, porque esta actitud se hallaba en las antípodas de la “ruptura con el pasado” que constituía uno de los principios fundamentales del futurismo. Volviendo a la portada, hay que mencionar la presencia de texto, es decir, de letras que en parte entran en el espacio del fotomontaje, asumiendo, en la parte superpuesta, el color del fondo. Se trata de un “gesto anti-cultural que se oponía a siglos de tradición clásica en los que el espacio tridimensional de la pintura y el bidimensional de la escritura habían sido vistos como diferentes y heterogéneos”⁹⁵: un recurso que ya había sido llevado a la práctica primero por los cubistas y luego por los futuristas italianos y rusos, que a menudo incorporaban letras, pintadas, en el espacio de la pintura. Sin embargo, en este caso el efecto resulta aún más logrado que en las aportaciones de cubistas y futuristas, precisamente porque la principal intención de la fotografía es “documentar la realidad”, es decir, reproducir, si bien sobre un soporte plano, todas las posibles relaciones espaciales, esto es, de “profundidad”. Y por tanto, superponer algunas letras a la fotografía significa negar su función de “documento”, anulando (en ese contrapunto de profundidad de la foto y primer plano de las letras superpuestas) el orden clásico del espacio figurativo. No se trata, pues, únicamente de un efecto óptico, sino de un verdadero y propio posicionamiento conceptual.

No está de más recordar aquí que también en 1923, al mismo tiempo que Ródchenko trabajaba “fotográficamente” en *Pro eto*, El Lissitzky ilustra “tipográficamente” otro libro de Mayakovski: *Dljá gólosa*. Dos puntos de referencia del arte del libro del siglo XX y dos modalidades de trabajo contemporáneos en el tiempo.

En lo que se refiere a la situación internacional, la entusiasta vanguardia checoslovaca se sitúa de inmediato en sintonía operativa con las innovadoras ideas sobre el uso creativo de la fotografía que se desarrollan en el seno del agitacionismo ruso (desde Klucis a El Lissitzky). Ya en 1922 se publica *Život: Sborník nové krásy* [Vida. Antología de nueva belle-



Fig. 74. Cubierta de Karel Teige para el n° 1 de la revista *Disk*, Praga 1923

za] [CAT. L309], en cuya cubierta aparece un fotomontaje entre lo naturalista y lo mecánico (el mar... una rueda de coche...) realizado por tres artistas: Jaromir Krejcar, Josef Šima y Karel Teige. Pero un auténtico ejemplo de fotocollage, incluso de un verdadero fotomontaje, muy próximo a los realizados por Ródchenko para *Pro eto*, es el de la cubierta del libro de Jaroslav Seifert *Samá Láska* [El amor mismo] [CAT. L317], publicado en 1923 y realizado por Otakar Mrkvička. La diferencia sustancial está en que el collage de Mrkvička conserva una intención figurativa, en la medida en que la fotografía de “fondo”, sobre la que se pegan varios recortes, es un paisaje urbano con una perspectiva profunda. Pero fue toda una muestra de “valentía” el ponerlo en precisamente en portada.

También en Checoslovaquia, en 1923, dentro del grupo de vanguardia Devětsil⁹⁶, Jindřich Štyrský publica un manifiesto titulado simplemente *Obraz* [Imagen/Foto] en el que, a raíz de una serie de declaraciones teóricas, enumera algunos puntos de referencia sobre la relación entre imágenes, poesía y vida. Se trata de un documento poco conocido del que únicamente se ha ocupado Zdeněk Primus con motivo de la exposición sobre la vanguardia checoslovaca en el Rijksmuseum de La Haya en 1992. Por encima de todo, Štyrský afirma que las funciones que pueden atribuirse a una fotografía son sustancialmente tres: debe ser “práctica, intencional y comprensible”. Si es así, entonces estaremos ante un “producto vital”, en caso contrario, resultará “kitsch”. Una fotografía siempre es

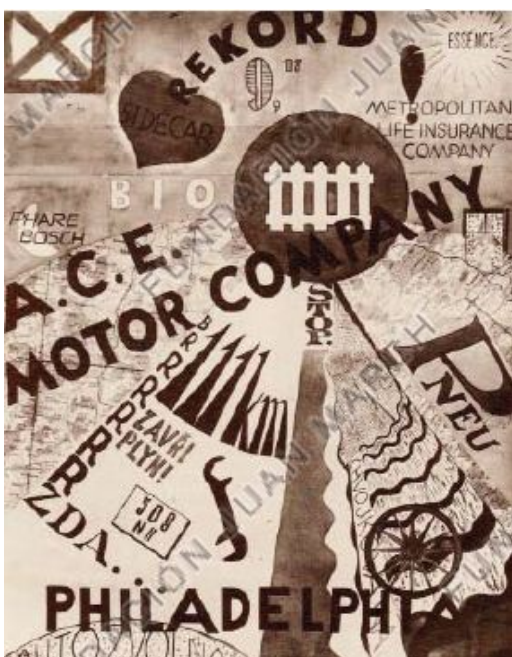
“¡Original! Única. Una foto no es más que una foto” y sirve para transmitir “energía, sentido crítico e impulso emocional a la Vida”. Prosigue con una “Exigencia: una foto debe ser activa, debe ‘ser’ algo en el mundo”. Y más: “Foto = poema constructivo de la belleza del mundo... Atención: hay que distinguir. Lo que ha precedido a este Mundo ¿es el Fundamento de uno Nuevo?”. Y, por último, finaliza con una proclama vitalista: “Amar las nuevas imágenes” más que conservar las de los muertos (es decir, del Pasado)⁹⁷.

Un documento ciertamente utópico, pero lúcido en su planteamiento de que la fotografía, más que la pintura, es la auténtica forma de expresión de la vida moderna. En noviembre de 1923 se publica el primer número de la revista *Disk* [Disco] [Fig. 74], al que Teige contribuye no sólo con el diseño tipográfico sino también con un importante texto teórico, *Malířství a poezie* [Pintura y poesía]. En ese texto, coincidiendo con lo escrito por Štyrský, proponía una reflexión sobre lo sucedido en la “nueva pintura contemporánea” y actuar en consecuencia al realizar collages y fotomontajes. Teige afirmaba que, si la nueva pintura era cada vez menos representativa y más poética (como un “poema de colores, líneas y formas”), la poesía moderna había acabado siendo cada vez más visual, como en las palabras en libertad de Marinetti y en los “caligramas” de Apollinaire. El punto de convergencia debía ser, por tanto, el “Poema pictórico” que, según aquel radicalismo utópico típico de las vanguardias de entreguerras, debía superar y reemplazar tanto al clásico “cuadro colgado” como a la forma poética tradicional. La época de las Bellas Artes, según Teige, había acabado porque los “Poemas pictóricos” podían ser reproducidos en gran cantidad y llegar a un público más amplio. Su realización era, intencionalmente, “democrática”, es decir, hija de aquel auspicio de Lautréamont (alias Isidore Lucien Ducasse, *poète maudit*), formulado en torno a 1870, poco antes de morir de que en el futuro “cualquiera podría crear poesía”. Por eso, no sólo los pintores, sino también los poetas, y los fotógrafos, arquitectos, críticos, etc. podrían crear “poemas pictóricos”. Y, de hecho, la técnica era muy simple: bastaba con disponer de una gran cantidad de fotografías y periódicos, de tijeras y pegamento. Después, la creatividad, el sentido estético y la suerte harían el resto, con resultados a veces espectaculares, tanto por parte de quienes ya eran artistas —sería el caso de Jindřich Štyrský— como de quienes no lo eran —el actor Jirí Voskovec—. Del primero tenemos *Souvenir*,



Fig. 75. Jindřich Štyrský, *Souvenir*, 1924. Galería Národní, Praga

Fig. 76. Jiří Voskovec, *Viaje en motocicleta*, 1922-24. Reproducido en el nº 3 de la revista *Pásmo*, Praga 1924



de 1924 [Fig. 75]; del segundo, *Viaje en motocicleta*, de 1923 [Fig. 76]. František Šmejkal ha señalado con razón que fueron definidos, equivocadamente, como collages dadaístas. Pero tampoco pueden considerarse constructivistas. En realidad, se sitúan entre ambos estilos, pues formalmente han mantenido el amasijo algo caótico de los “fragmentos de realidad” típico del dadaísmo, pero después lo han “ordenado” en su “caja constructivista”, que determinaba así las “relaciones” de significado. Sin embargo, careciendo del impulso dinámico del constructivismo, mantienen un posicionamiento estático⁹⁸.

Me he extendido, una vez más, para incidir en la aportación checoslovaca al libro de vanguardia en aquel 1923, una aportación en absoluto marginal pero hasta ahora infravalorada, debido sobre todo a la excesiva atención a las obras foto-tipográficas contemporáneas en el área soviética. Era necesario hacerlo. Tampoco en este caso conviene analizar estas dinámicas según el sistema de la “cajonera” (es decir, considerando las aportaciones crea-

tivas como el resultado de una determinada área geográfica), sino por su valor “abierto”, universal. Vuelvo, por tanto, a la idea de la “red de revistas”, también presente en el concepto de vanguardia “extendida”.

Tras las proezas de 1923, el fotomontaje (por lo menos en esta práctica tan extrema) poco a poco va derivando en un uso más articulado de la imagen fotográfica. Pero todavía produce obras de valor, como la portada de Karel Teige en *Pantomima* de Vítězslav Nezval, de 1924 [CAT. L311], con un fotocollage a modo de

“poema pictórico”. O el correspondiente soviético de los Pulp-magazines americanos, la serie *Mess Mend ili Yanki v Petrograde* [Mess Mend o un yankee en Petrogrado] [Fig. 77], también de 1924, con unos espléndidos fotomontajes en portada de Ródchenko, que, en 1926, ilustra *Vladimir Mayakovski Serguéyu Yeséninu* [Vladimir Mayakovski a Serguéi Yesénin] [CAT. L293], el “recuerdo” del poeta por Mayakovski, con una portada y algunos fotomontajes que recordaban a aquellos del *Pro eto*. En Italia, Vinicio Paladini, cercano a los ideales del



Fig. 77. Cuatro cubiertas de Aleksandr Ródchenko para la serie *Mess Mend ili Yanki v Petrograde*, Moscú 1924

imaginismo y del constructivismo ruso, realiza varios fotomontajes para ilustración de revistas y libros. Entre los primeros, *La Ruota Dentata* [La Rueda Dentada]; y entre los segundos, *L'amico dell'angelo* [El amigo del ángel] (1927) de Dino Terra [CAT. L346], *L'essenza del can barbone* [La esencia del perro callejero] (1931) de Umberto Barbaro [CAT. L347] y *L'uomo e la macchina. Raun* [El hombre y la máquina. Raun] [CAT. L305] (1933), del futurista berlinés Ruggero Vasari. Para concluir el decenio, tenemos un volumen de Semión Kirsánov, de 1929, *Slovo predostavlíayetsa Kirsánovu* [La palabra la tiene Kirsánov] [CAT. L291] en el que aparece un espléndido montaje de fotografías y escritos tipográficos que podemos situar entre el dadaísmo y la caricatura.

El paso de los años veinte a los treinta está marcado por John Heartfield, tanto por sus cubiertas con fotomontajes en libros —*Hotel América* (1930) de María Leitner [CAT. L348] o *So macht Man Dollars* [Así se hacen dólares (La ciudad de la montaña, en traducción española)] (1931) de Upton Sinclair [CAT. P344]— como por los ejemplos de sátira política —la famosa revista *AIZ* o el libro de Kurt Tucholsky *Deutschland Deutschland über alles* [Alemania, Alemania por encima de todo] [CAT. L325], que se mofaba del régimen nazi—. Y adoptando como modelo a Heartfield y a *AIZ*, en España tenemos la revista *Estudios* (1934), también caracterizada por una mordaz sátira política, que se nutría de fotomontajes de otro gran diseñador gráfico del siglo XX, aún poco conocido internacionalmente: José Renau.

Ya a partir de mediados de los años veinte van surgiendo “vías alternativas” al fotomontaje en las que en lugar de una “reutilización” de las viejas fotografías se plantea la incorporación de fotos realizadas a propósito y tomadas con una cierta intencionalidad. En definitiva, se busca un impacto menos “desestabilizador” que el generado por el fotomontaje, originando una imagen más reconocible, si bien “alterada”, al ser desdoblada, solarizada o “combinada” con otros “signos”.

Una primera tendencia es la introducida por El Lissitzky, con el sistema de exposición múltiple o superposición en semitransparencia de escritos sobre fotos individuales. La segunda, en cambio, sigue las sugerencias del manifiesto de Moholy-Nagy, que, como alternativa al fotocollage exclusivamente fotográfico, proponía una síntesis de recortes de fotos y caracteres o diseños tipográficos, que denomina “tipofoto”⁹⁹.

En línea con la primera tendencia se encuentra, por ejemplo, la revista alemana *G*, que entre 1924 y 1926 propone portadas de



fotografías tomadas con exposición múltiple, con una gran “G” sobreimpresa en rojo. De 1927 es la cubierta de El Lissitzky con la foto de su mano sosteniendo un compás, para el libro sobre arquitectura publicado por Vjute-mas [CAT. P296]¹⁰⁰. De 1928, el libro de Ilyá Selvinsky, *Zapiski poéta: póvest* [Apuntes del poeta: relato], en cuya cubierta de El Lissitzky [CAT. L288] aparece una foto de “doble exposición” de Hans Arp (aunque el pie de foto dice tratarse de Yevguéni Nej). De 1929 es el nº 14 de Bauhausbücher, *Von Material zu Architektur* [Del material a la arquitectura] [CAT. L405: 14], escrito y maquetado por Moholy-Nagy, cuya cubierta muestra una transparencia que más que creada fotográficamente ha sido, a su vez, “fotografiada”: de hecho, el título aparece sobre un cristal inclinado sobre un fondo naranja. Un ejemplo que será copiado unos años después (1933) por la revista italiana *Campo Grafico* [CAT. P330]. También de 1929 es la importante antología fotográfica *Photo Auge* [Foto Ojo], con el autorretrato a doble exposición de El Lissitzky en cubierta [CAT. L321]. Editada por Franz Roh y Jan Tschichold, se realizó con motivo de la exposición *Film und Foto* [Cine y Fotografía] [Fig. 78], celebra-da ese mismo año en Stuttgart. Tanto la mues-tra (que itineró por numerosos países, llegando incluso a Japón) como el libro constituyen

Fig. 78. Cartel de diseñador desconocido para la muestra *Film und Foto*, Stuttgart 1929

Fig. 79. Página de un catálogo de la imprenta *Drukkerij Trio* de La Haya. Composición tipográfica de Piet Zwart, 1931 [CAT. B150]



la primera investigación seria sobre fotografía contemporánea.

En Holanda, Piet Zwart y Paul Schuitema llevaron a cabo una notable producción. El de Zwart es un caso singular debido a su larga vinculación —desde los años veinte hasta los treinta— con la NKF, la *Nederlandsche Kabel Fabriek* de Delft, fabricantes de cables eléctricos y telefónicos, que le dieron “carta blanca”. Para la NKF, Zwart realiza una larga serie de materiales publicitarios, todos ellos caracterizados por un alto experimentalismo gráfico-tipográfico y fotográfico, y por una esencialidad formal y de diseño aún hoy no superada [CAT. L94]. Una experiencia que, a lo largo de los años treinta, se extiende también a la relación con una imprenta, la *Trio Drukkerij* de La Haya, con obras tipográficas y foto-tipográficas de altísima calidad [Fig. 79]. A destacar también la serie de monografías sobre películas de arte (*Serie Monografieën over Film-kunst*) [CAT. L312], de 1931, con espléndidas cubiertas con exposición múltiple y sobreimpresiones tipográficas semitransparentes.

Del mismo tipo son las portadas fotográficas con tipografía superpuesta en semitransparencias realizadas por Schuitema para las revistas *Filmliga* [Liga del Cine] [CAT. L301, L313] (a partir de 1932) y *De 8 en Opbouw* [El Ocho y la Construcción] [Fig. 80], resultado

de la investigación en arquitectura de dos grupos, *De Acht* y *De Opbouw*. Relación similar a la de Zwart con la NKF (si bien no tan larga) fue la de Schuitema con la *Berkel* [CAT. L327], una famosa fábrica de básculas en Róterdam, para la que elaboró material publicitario caracterizado también por una destacable libertad formal, y por el uso de superposiciones fotográficas y tipográficas. A menudo resulta difícil distinguir, a primera vista, los trabajos de estos dos grafistas holandeses, precisamente porque comparten un mismo punto de vista sobre la práctica tipográfica y fotográfica. Las transparencias caracterizan también la segunda mitad de los años treinta. Hay que mencionar el libro de Le Corbusier *Des canons, des munitions? Merci! Des logis... s.v.p.* [¿Cañones, municiones? ¡Gracias! Vivendas... por favor], de 1938 [CAT. L337].

En cuanto a la otra tendencia, la de la “tipofoto”, introducida por Moholy-Nagy, la inaugura en 1925 precisamente un libro suyo, el ya mencionado octavo número de la colección Bauhausbücher, *Pintura Fotografía Film* [CAT. L405: 8]. Por lo que se refiere a la combinación de fotografía y diseño tipográfico, sin duda el libro más interesante de estos años es *Abeceda* [Abecedario] [CAT. L310, Fig. 81] de Vítězslav Nezval (1926). Al cargo de maqueta e ilustración, Karel Teige ideó una serie de tablas —una para cada letra del alfabeto— en las que, sobre un formato tipo-gráfico constructivista, se presenta, letra por letra, una foto de la bailarina Milčá Mayerová (que interpretó los poemas de Nezval), que, de vez en cuando, asume una pose que imita la forma de la correspondiente letra del alfabeto¹⁰¹. Un procedimiento que genera un fuerte impacto visual y que es también el ejemplo más impresionante de la puesta en práctica de la “tipofoto”. Ese año tenemos otro ejemplo de “tipofoto”, el realizado por Ródchenko para el escabroso panfleto de Mayakovski, *Sifilis* [Sifilis] [CAT. L289], para el que crea una portada con una foto impresa en negativo sobre la que se superpone parcialmente una banda tipográfica con el título. Al año siguiente se lleva a cabo una operación análoga para el librito de Ilyá Erenburg, *Materializátsiya fantástiki* [La materialización de lo fantástico] [Fig. 82], donde el efecto del negativo está reservado sólo a una parte de la foto. Hay que mencionar también la sucesora de *LEF*, *Novyi LEF*, que en el bienio 1927-1928 pasa a ser una foto-revista.

Encontramos otras “tipofotos” de Ródchenko creadas para *Parízh* [París] [CAT. L283] (1928), de Mayakovski, una foto aérea sobre la que aparece el título en diagonal sobreimpreso, y para la portada del n° 5 de *Zhur-*

nalíst [El Periodista] [CAT. L297], de 1930, con la mano que sujeta el “componedor” tipográfico en el que están ya colocados los caracteres que componen el nombre de la revista. De El Lissitzky es la portada del n° 4 de *Brigada Judózhnikov* [Brigada de Artistas] [Fig. 83], de 1931, que junto a Ilyá Erenburg realiza las fotos de *Moi Parízh* [Mi París] [CAT. L284] (1932), donde la manipulación de las fotografías es prácticamente inexistente: es decir, se emplea “la foto como tal”, en homenaje al título de un viejo libro futurista, *Slovo kak takovoye* [La palabra como tal], de 1913. De hecho, este es el



Fig. 80. Cubierta de Paul Schuitema para la revista *De 8 en Opbouw*, n° 9, Ámsterdam, abril 1939



Fig. 81. Cubierta del libro *Стúdiya Impressionístov*, Moscú 1910. El título se ha realizado a base de fotografías de cuerpos en una pose que imita las letras del abecedario, como en *Abeceda*, de Vítězslav Nezval

último libro importante, de pura investigación estética, antes de la llegada de la opresiva propaganda estalinista.

Hemos recorrido un largo camino, que espero haya hecho comprender cómo la fotografía, manipulada y “empleada” en distintas modalidades expresivas, ha pasado a ocupar un lugar “central” en el debate artístico de los años veinte del siglo pasado, modificando todos sus principios anteriores.

La fotografía se ha convertido en la verdadera expresión de la modernidad. Lo ilustra bien un fragmento del testimonio de Alfred H. Barr Jr., primer director del Museum of Modern Art de Nueva York, quien, durante la segunda mitad de los años veinte, viajó a algunos países europeos, incluida la Unión Soviética, con el propósito de buscar obras para su museo, pero también de “entender” el estado del arte. Su formación, centrada fundamentalmente en la pintura, le llevó a atender sobre todo a esta modalidad, en consonancia con el concepto del arte en Europa antes de la irrupción de las vanguardias; al mismo tiempo le interesaba lo que acaecía en el país de los soviets, donde los artistas participaban en la renovación social y política. Pero cuando, en 1927, llegó a los estudios de los considerados artistas “prominentes”, se encontró de frente a una situación inesperada.

Hemos ido a visitar a Ródchenko y a su talentosa mujer... [Varvara Stepanova] Ródchenko nos ha mostrado una impresionante variedad de cosas, pinturas suprematistas (precedidas de las cosas geométricas más tempranas que jamás haya visto, de 1915...), xilografías, linoleografías, manifiestos, dibujos para libros, fotografías, estenografías cinematográficas, etc. No ha pintado cuadros desde 1922, y se ha dedicado al arte fotográfico, convirtiéndose en un maestro... Nos hemos ido a las 11.30 – una excelente velada – pero debo encontrar algunos pintores...¹⁰².

Y, por supuesto, no encontró ningún pintor en su visita a El Lissitzky, pues escribe: “Nos enseñó libros y fotografías, muchas de ellas geniales... Le he preguntado si pintaba. Me ha respondido que pintaba sólo cuando no tenía nada mejor que hacer, algo que no ocurría nunca, nunca”¹⁰³. Para lograr entender algo mejor la situación, Barr se reunió con el escritor Serguéi Tretyakov, que trató de mitigar su desilusión con respuestas adecuadas. Tretyakov le explicó que todos, incluido él mismo, habían cambiado sus convicciones artísticas en línea con el proceso de modernización e industrialización que estaba teniendo lugar en el país. Es decir, todos ellos se habían con-

Fig. 82. Contracubierta y cubierta de Aleksandr Ródchenko para el libro de Ilyá Erenburg *Materializátsiya fantástiki*, Moscú-Leningrado 1927



mos, que de otro modo podría pasar desapercibido, o, como mucho, ser mencionado sólo por el extraordinario diseño de El Lissitzky. Me refiero a *Sloný v Komsomole* [Elefantes en el Komsomol] [CAT. P250], de 1929, que recoge una quincena de poemas en los que insulta a los jóvenes “elefantes” (convertidos en paquidermo-burócratas) del Komsomol [Unión de Jóvenes Comunistas]¹⁰⁴. Ante todo, Mayakovski manda a “ese lugar” a quienes se hacen pasar por comunistas “a tiempo completo” (“de 8 a 3”); después, en *Fábrica de almas muertas*, dice que a estos les atrae más el vodka que el trabajo en la unión juvenil comunista; en *Hasta arriba*, la emprende con el número de cargos de funcionarios comunistas; en *El celante*, con quien hace negocios con la burocracia, y así sucesivamente. La desilusión del “poeta de la revolución” es manifiesta. Un año después, consciente de la decadencia de un modelo político al que él se había dedicado en cuerpo y alma y, sobre todo, al que había dedicado “su” poesía, se pegó un tiro.

En cuanto a la acusación que Klucis formula en 1931¹⁰⁵ contra El Lissitzky y Ródchenko, resulta completamente insostenible, especialmente por lo que respecta a este último, leyendo algunos pasajes de aquel documento esbozado por Ródchenko y por el Grupo Productivista en noviembre de 1921:

Quando el grupo se formó, la posición ideológica era la siguiente: el único concepto fundamental es el comunismo científico, fundado sobre la teoría del materialismo histórico... La construcción, que es organización, acoge los elementos ya formulados acerca del objeto... Abajo el arte, viva la técnica; la religión es mentira, el arte es mentira; el arte acaba destruyendo los últimos restos del pensamiento humano; abajo las tradiciones artísticas, viva el técnico constructivista; abajo el arte que sólo enmascara la impotencia de la humanidad; ¡el arte colectivo del presente es la vida constructiva!¹⁰⁶.

Pero no todo lo que Klucis realizó tenía una impronta tan marcadamente política: basta ver la serie de creaciones (manifiestos y panfletos) para *Spartakiada*, una especie de juegos olímpicos para atletas-trabajadores celebrados en Moscú en 1928 [Fig. 84]. Se trata de una serie de trabajos gráficos de extraordinario dinamismo, en los que la amalgama de elementos fotográficos y gráficos dio lugar a fotomontajes absolutamente únicos. Pero su apogeo, el punto álgido de su labor política, y quizás su trabajo más famoso, es un manifiesto, usado también para la contraportada del n° 1 de 1931 de *Brigada Judózhnikov*¹⁰⁷,



Fig. 83. Cubierta de El Lissitzky para el n° 4 de la revista *Brigada Judózhnikov*, Moscú 1931



Fig. 84. Dos tarjetas postales de Gustavs Klucis para la serie *Spartakiada*, juegos para-olímpicos para atletas obreros, Moscú 1928

vertido en “productivistas”, como vaticinaban Ródchenko y Stepanova en su manifiesto de 1921, porque habían abrazado la causa del productivismo.

Y esto nos lleva a afrontar la última y más extrema sección del uso de la fotografía y del fotomontaje: como arma política y propagandística. Aquí retomamos el planteamiento de Klucis, mencionado al comienzo: al inicio de una nueva década, cuando el rigor de la dictadura estalinista comienza a mostrar su verdadero rostro, él “reivindica”, no sólo frente al régimen sino también frente a sus colegas El Lissitzky y Ródchenko, su coherencia política en su trabajo gráfico “al servicio de la revolución”. Y, a propósito de coherencia, conviene subrayar el valor “político” y “antihistórico” de un panfleto de Mayakovski (incluido en esta muestra), un escrito trágico, uno de los últi-

que muestra una gran mano (que contiene otras) haciendo el saludo romano (¡!), con el texto *Výpolnim Plan Velíkij R* [Cumpliremos el plan de las grandes obras], que se refiere obviamente al *Piatiletka*, el “Plan Económico Quinquenal” de trabajos de modernización del país [Fig. 85]. Hay que decir que, a pesar de la crítica abierta de Klucis hacia Ródchenko y El Lissitzky, este último llevó a cabo en 1928 un validísimo trabajo con el montaje del pabellón de la URSS en la *Pressa* de Colonia (la feria de la prensa) y en su respectivo catálogo, tanto desde el punto de vista del impacto visual —logrado gracias a un fotomontaje único y continuo que recubría una pared de veinticinco metros de longitud por tres de altura (de forma análoga, en el catálogo las ilustraciones se muestran “en acordeón”)—, como desde el de la propaganda política, pues las temáticas habían sido tomadas de la *Pyatilekta*, con un eslogan muy claro: “El propósito de la prensa es la educación de las masas”.

De 1933 en adelante, tanto Ródchenko como El Lissitzky, Klucis o Stepanova, cantarán la “vida socialista”, ilustrando, con gran profesionalidad, páginas y páginas de inútil propaganda en revistas como *SSSR na Stroike* [La URSS en construcción] [Fig. 86], que documenta los continuos trabajos que el “régimen” realizaba para sus fieles “súbditos”¹⁰⁸.

Para centrar la mirada en los países de nuestro entorno, y observar el uso de la fotografía en la práctica tipográfica de los años treinta, es necesario comenzar aludiendo a su situación geo-política. En efecto, como hemos visto más arriba, la fotografía puede ser también un arma potente tanto de consenso, como de crítica y sátira política. Es natural que estas actividades se pongan en práctica allá donde el debate político, o la opresión del régimen, estén más presentes. En torno a 1933 la situación de Europa era la siguiente:



Fig. 85. Contracubierta y cubierta de Gustavs Klucis para la revista *Brigada Judózhnikov*, n.º 1, Moscú 1931

en Rusia, Stalin ya está asentado en el poder, infligiendo un buen golpe a la libertad artística; en Alemania, Hitler lleva poco tiempo al mando, y por tanto queda aún cierto margen de maniobra, al menos hasta 1937, cuando durante la “Noche de los cristales rotos” se asaltaron y quemaron las viviendas y comercios de los judíos. A partir de entonces, y con la llegada de la malsana idea del *entartete Kunst* [arte degenerado] [Fig. 87] habrá una huida general hacia el Oeste. En Italia, el futurismo camina a rastras, mientras que en 1926 se funda el Gruppo 7, que lleva adelante los planteamientos del racionalismo italiano. En 1928 comienzan a publicarse dos importantes revistas de arquitectura: *Casabella* y *Domus* (dirigida por Giò Ponti) [Fig. 88, 89]. En 1930 se inaugura en Milán la Galería Il Milione, punto de referencia para el arte

abstracto en Italia. En la Bienal de Venecia se exponen obras de Kandinski, Beckmann, Dix, Ernst, Feininger y Grosz. En 1931 arranca la publicación *Tipografía*, dirigida por Guido Modiano. En 1932 se celebra el año X de la era fascista con una exposición, y su correspondiente catálogo, repleto de fotomontajes “al estilo Klucis”, realizados, entre otros, por Prampolini y Sironi, con la diferencia de que la propaganda fascista se dirigía principalmente “contra” los bolcheviques. En Italia, a diferencia de la Unión Soviética o Alemania, una vez adheridos “formalmente” al régimen, los artistas tenían un amplio margen de “maniobra” para escapar a las redes de la censura y a las prohibiciones, en realidad bastante blandas. En este contexto surgen, en 1933, dos revistas importantes: *Quadrante* [Fig. 90], bajo la dirección de Pier Maria Bardi y



Fig. 86. Fotomontaje de Aleksandr Ródchenko y Várvara Stepanova para el número especial (n.º 7) dedicado a Vladímir Mayakovski de la revista *SSSR na Stroike*, Moscú 1940



Fig. 87. Cubierta del libro *Deutsche Kunst und entartete Kunst*, de Adolf Dressler, Múnich 1938

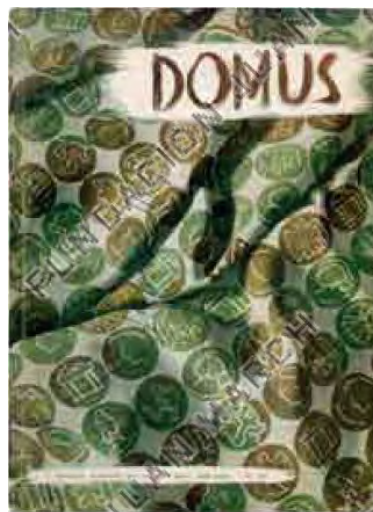


Fig. 88. Cubierta de Giuseppe Pagano para la revista *Casabella*, n.º 60, Milán, diciembre 1932



Fig. 89. Cubierta de Giò Ponti para la revista *Domus*, n.º 147, Milán, marzo 1940

Massimo Bontempelli, se convierte en el órgano de la cultura racionalista en arquitectura, pero también de la cultura abstracta en el campo del arte. Abierta a colaboraciones europeas (Le Corbusier, Gropius, Breuer, etc.) concedió un amplio espacio a la fotografía, y, en este caso, a los fotomontajes de Bardi, inspirados en el estilo de Citroën, con los que pretendía denunciar las “monstruosidades arquitectónicas de Italia”. Más interesante me parece la segunda, *Campo Grafico*¹⁰⁹, que no es exactamente el equivalente a otras revistas de cultura tipográfica —como por ejemplo *Typographische Mitteilungen*—, ya que a su alrededor se dan cita no sólo los ambientes tipográficos más abiertos a la renovación, sino, sobre todo, aquellos que querían mantener vivo el debate sobre el arte abstracto contra los cada vez más intolerantes regímenes totalitarios; aquellos que querían confrontarse con las demás vanguardias; en resumen, aquellos que no se identificaban con la línea pro-gubernamental, es decir, con un arte novecentista, un arte que recuperaba el neoclasicismo, un arte de esplendor imperial y mandíbula cuadrada, etc. [Fig. 91, 92, 93, 94]

Campo Grafico... representa el único intento de infundir en la tipografía italiana una corriente revitalizadora y nueva, en perfecta consonancia con el ritmo de nuestro tiempo... Queremos decir, aún a costa de repetirnos, que la actividad de la tipografía forma parte de la de las artes aplicadas. Una vez aceptado este principio, y reconocido como bueno, cualquiera reconocerá que lo que intentamos es precisamente hacer accesible este concepto, para llegar a deducir su consecuencia más lógica y simple: imponer, también a la tipografía, los medios y las formas que derivan directamente del trabajo y de las aportaciones de las artes¹¹⁰.

Así reza un editorial de 1934 que con gran claridad reivindica para la Tipografía una “praxis” próxima a la de las Artes mayores. Y se precisa que:

Gracias a uno de sus directores, Attilio Rossi, *Campo Grafico* ha llegado a una nueva importante conclusión: la colaboración del artista con el tipógrafo... como un producto en el cual los dos factores son el artista, elemento puramente espiritual, y el tipógrafo, elemento fundamentalmente técnico. La vinculación que se debería establecer entre estos dos elementos proporcionaría la certeza de que no se repetirían esos desajustes entre el gusto y la vida que en Italia constituyeron el mayor defecto¹¹¹.

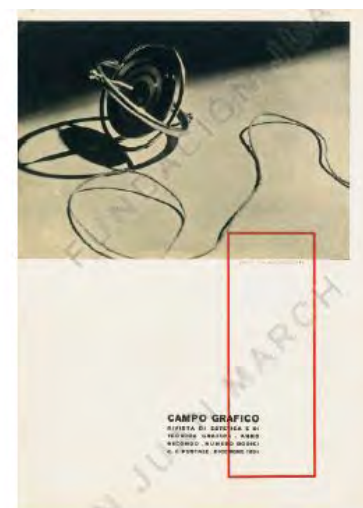
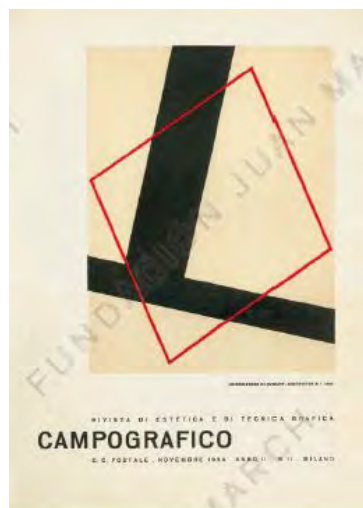


Fig. 90. Cubierta de la revista *Quadrante*, nº 29, Milán 1935

Fig. 91. Cubierta de Carlo Dradi para la revista *Campo Grafico*, nº 6, Milán, junio 1933

Fig. 92. Cubierta de Friedrich Vordemberge-Gildewart para la revista *Campo Grafico*, nº 11, Milán, noviembre 1934

Fig. 93. Cubierta de Attilio Rossi y Carlo Dradi para la revista *Campo Grafico*, nº 12, Milán, diciembre 1934

Fig. 94. Cubierta de Sergio Franciscone para la revista *Campo Grafico*, nº 1, Milán, enero 1939

Fig. 95. Cubierta del nº 31 de la revista *Il Milione* (Milán, octubre 1934) en la que se reseña la exposición de Vordemberge-Gildewart en la Galería homónima

Otra aportación entra aún más en detalle, ya que contempla la necesidad de distinguir entre dos “geometrismos”, uno codificado tras siglos de praxis tipográfica, y otro introducido a raíz de las nuevas búsquedas vanguardistas (como el constructivismo, aunque no es cita de forma expresa):

La lección de las cosas ha impuesto a la tipografía un enfoque geométrico. Pero se ha tratado de una geometría demasiado elemental y escolástica. La tipografía se ha mantenido, por tanto, como un esquema único y externo. El cuadrado y el rectángulo son el límite de toda construcción, que ritmo y alineaciones intentan alcanzar... Contra de esta tipografía, que pretende reproducir viejos modelos y gustos bajo una nueva apariencia, el tónico más eficaz para los jóvenes, los únicos que importan, es, de hecho, la pintura abstracta. Esta conduce al intelecto a otros estadios: a descubrir nuevas relaciones entre las formas puras (es decir, tipográficas), nuevos estilos constructivos, nuevas líneas dinámicas¹¹².

Ahora bien, plantear la cuestión del arte abstracto en Italia, en un momento en que el debate cultural estaba cada vez más imbuido de la retórica novecentista y, sólo en una pequeña parte, también futurista, no fue algo casual. En efecto, cuando se redacta este escrito, en noviembre de 1934, estaba a punto de ser publicado uno de los libros teóricos más importantes, y no sólo en Italia, del arte del siglo pasado: la reivindicación y la defensa apasionada del arte abstracto por parte de Carlo Belli, el *Kn* [CAT. L96] que Kandinski definió como “el evangelio del arte abstracto”¹¹³. Además, hacía poco que en Italia se había expuesto en la Galleria Il Milione [Fig. 95], gracias a la mediación del futurista Roberto Marcello Baldessari, la primera muestra italiana de Friedrich Vordemberge-Gildewart, líder del Grupo de los Abstractos de Hannover, presentado en el catálogo por Sigfried Giedion, que escribía: “Cuando dentro de cincuenta años alguien se pregunte qué pintor de nuestro tiempo ha vivido en la ciudad de Hannover, sólo habrá dos nombres: el pintor Vordemberge-Gildewart y el pintor y poeta dadaísta Kurt Schwitters, la encarnación contemporánea de Till Eulenspiegel”¹¹⁴. Está a la vista de todos que Giedion, como gran crítico que era, estaba en lo cierto. Algunos se preguntarán qué tenía que ver con el futurista Baldessari. Una duda que puede surgir a quienes, influidos por años y años de crítica ideologizada sobre el futurismo, piensen que todos los futuristas eran fascistas, pero no es así (aunque este no es el lugar para profundizar sobre esta

cuestión)¹¹⁵. Entre 1914 y 1916, en paralelo a las investigaciones europeas (por una parte Kandinski y por otra Malévich), los futuristas Balla, Depero, Baldessari y Prampolini, experimentaron una breve etapa abstracta en sus temas de analogismo dinámico y simultaneidad. Obras que fueron adquiridas por diversos representantes de la vanguardia europea a su paso por Roma: Ígor Stravinsky, León Bakst, Mijaíl Lariónov, Leoníd Massine [Miásin], Serguéi Diáguilev, etc. Posteriormente, en 1923, Baldessari, ya en Hannover, conoció y entabló amistad con Schwitters, a quien ayudó en la construcción de su *Merzbau* que poco a poco estaba enguyendo su casa. A través de Schwitters conoce a Vordemberge-Gildewart, con quien mantendrá una larga amistad, ya que Baldessari residió en Alemania hasta los años cuarenta.

Volviendo a *Campo Grafico*, es evidente, en definitiva, que no se puede hablar “sólo” de una revista tipo-gráfica. Bastaría con echar un rápido vistazo a sus portadas e ilustraciones interiores para comprender que se trataba de un verdadero espacio de experimentación verdaderamente contemporánea, especialmente en lo que se refiere a la fotografía, sola o integrada en un diseño gráfico a medio camino entre las lecciones de la Bauhaus y las ideas cósmicas de la aeropintura futurista. Además, uno de los jóvenes artistas abstractos italianos de ese momento, Luigi Veronesi, asiduo colaborador de la revista, mantenía también estrecho contacto epistolar con László Moholy-Nagy: de ahí su esencialidad geométrico-dinámica y, sobre todo, sus experimentalismo fotográfico. Con respecto al uso de la fotografía, Veronesi escribe: “El fotomontaje es la única expresión de la ilustración moderna. Un libro, una revista, un periódico, que quieran pertenecer al clima espiritual de hoy, deben depender de la fotografía y de la dinámica impuesta por el artista en la creación del fotomontaje”¹¹⁶. Hasta cierto punto, para el grupo de artistas, grafistas y tipógrafos, que se reunían en torno a *Campo Grafico*, “la centralidad” de la fotografía, su importancia en la economía de una composición que pudiera considerarse acorde con el *Zeitgeist* (espíritu de los tiempos), les hizo comprender, de paso, los problemas técnicos y formales a los que se enfrentaba la tipografía: “es indiscutible que la fotografía, con su prepotente invasión, ha revolucionado la estética grafica y ha multiplicado grandiosamente sus posibilidades... El problema esencial y urgente, para quien es consciente de los horrores de diseños, hoy en auge, en periódicos y revistas... es el de llevar a la tipografía al nivel actual de la fotografía”¹¹⁷.

Ahora bien, si la fotografía, como ha quedado claro, se convirtió en uno de los pilares

Fig. 96. Doble página de Luigi Veronesi para la revista *Domus*, número especial *Italiani*, editado por Giò Ponti, Milán 1937



de *Campo Grafico*, el otro, naturalmente, fue el de la “composición de la página”. Y, puesto que *Campo Grafico* intentaba “superar” los horrores de la fotocomposición propagandística, el optar por una esencialidad geométrica próxima a las experiencias precedentes de De Stijl o Bauhaus, resultó casi natural. Pero con connotaciones “luminosas y mediterráneas”. En un largo texto titulado *Quaderno di geometria* [Cuaderno de geometría], Leonardo Sinisgalli escribe:

El logro más importante de lo que Pascal denominó, por vez primera, “*esprit de géométrie*” es el descubrimiento de un sentido de la “proporción” y de la “posición” que constituye la expresión menos evidente y más auténtica de las cosas. Urge explicar en primer lugar cómo, a partir de una teoría sobre la proporción perfecta, “el número áureo”, se va alcanzando gradualmente una visión más libre de las figuras, es decir, cómo se ha logrado ampliar, con ayuda del ojo, la clausura del intelecto. Que la geometría se entienda como una “facultad metafísica del ojo”, esto es algo que podemos aprender de Platón...¹¹⁸.

La convicción de Sinisgalli es confirmada por las convicciones de la Redacción: “Nuestros esfuerzos están limitados por los márgenes de una hoja en blanco. No hemos salido de estos límites, convencidos de que un signo, impreso sobre papel, o una mancha, requieren el mismo rigor por nuestra parte, la misma cautela, que una estrofa, entendida como un

esquema geométrico o por lo menos arquitectónico, pero no lírico...”¹¹⁹.

Pienso que merecería la pena profundizar en el contexto cultural de esta revista, todavía infravalorada por los expertos en las vanguardias europeas, demasiado inclinados al Este o al Norte, una revista que ha supuesto el único punto de unión para quienes, en Italia, no se reconocían en aquella idea de una cultura autárquica, en aquella base homologadora y chata, impuesta por el Min. Cul. Pop. (Ministerio de la Cultura Popular). *Campo Grafico* desapareció en 1939. Quiso respirar el aire de la vanguardia europea, en la que ciertamente se inspiraba, pero con coordenadas propias, que la diferencian claramente en el panorama tipo-gráfico de los años treinta en Europa. Y es sintomático que una de las últimas publicaciones futuristas de la década, *Il poema del vestito di latte* [El poema del vestido de leche], de 1937, de su incombustible fundador, F. T. Marinetti, fuera maquetado de forma impecable por Bruno Munari (que ya contaba a sus espaldas con una breve etapa futurista) según los nuevos estilos tipo-gráficos adoptados por *Campo Grafico* [CAT. P330]. Un año después, Munari ilustra con una serie de fotomontajes “al estilo Paul Citroën”, *Urbanistica*, una publicación de la colección *I Quaderni della Triennale di Milano* [Los Cuadernos de la Trienal de Milán], editada por Piero Bottoni. Pero, también en 1937, salió el número especial de *Domus*, editado por Giò Ponti, y titulado *Italiani* [Italianos], con increíbles fotomontajes a doble página en estilo foto+gráfico, de Luigi Veronesi [Fig. 96].

Antes de cerrar este paréntesis italiano, es absolutamente obligatorio citar el Studio Boggeri, un estudio de diseño-gráfico publicitario fundado en 1933 en Milán, que desde sus inicios se caracteriza por su "visión internacional", asumiendo como línea práctica una predilección por el uso combinado de la fotografía, con un ojo en el trabajo de Moholy-Nagy y de la Bauhaus en general. En un par de años, Studio Boggeri tuvo como colaboradores fijos a personalidades como Xanty Schawinsky, Imre Reiner, Kathe Bernhardt y varios miembros del grupo de *Campo Grafico*, así como a Bruno Munari y Erberto Carboni y, desde 1938, también a Max Huber. En resumen, el Studio Boggeri llevó a cabo en el diseño-gráfico, la misma filosofía de renovación gráfica que *Campo Grafico* aplicó en el ámbito tipográfico¹²⁰.

8. LA IMAGEN FOTOGRÁFICA SURREALISTA

Tras un largo y complejo capítulo sobre la aplicación de la fotografía a la tipografía, quiero referirme, en este nuevo apartado, a otra variante de la imagen fotográfica, la de origen surrealista. Hay que hacer hincapié, como se ha hecho hasta ahora, en que también en este nuevo apartado el factor diferencial es la aplicación al ámbito tipográfico y al diseño del libro. Desde este punto de vista, los "auténticos" surrealistas no encajan del todo (al menos no siempre) en este capítulo, ya que a menudo se sirven de otros "materiales", como de la recuperación de grabados del siglo XIX oportunamente elaborados, o de creaciones gráficas realizadas para este fin. Y bastará citar algunas publicaciones surrealistas como *Les malheurs des immortels* [Las desdichas de los inmortales], de Paul Éluard y Max Ernst, de 1922; también *La femme 100 têtes* [La mujer 100 cabezas], de 1929, e *Une semaine de bonté* [Una semana de bondad], de 1934, ambas de Ernst y caracterizadas por recuperar y reelaborar las ilustraciones del siglo XIX que, para los surrealistas, podían representar su proceso de "soñar con los ojos abiertos" mejor que las fotografías, precisamente por no tener anclaje en una efectiva representación de lo real, y por tanto con mayores posibilidades imaginativas.

En lo que concierne al uso de la imagen fotográfica, y dejando a un lado sus experimentos —que comienzan a principios de los años veinte, pero que no "se adentran" en el ámbito editorial—, una de las propuestas de Man Ray está fechada no antes de 1929; el artista incorpora cuatro fotos pornográficas en el libro de Louis Aragon y Benjamin Perét titulado 1929. Después, en 1935, ilustra con once

Fig. 97. Paul Éluard, *Les plus belles cartes postales*, publicado en la revista *Minotaure*, n° 3-4, París 1933

Fig. 98. Primera serie de las famosas "postales surrealistas", editada por André Breton en 1937

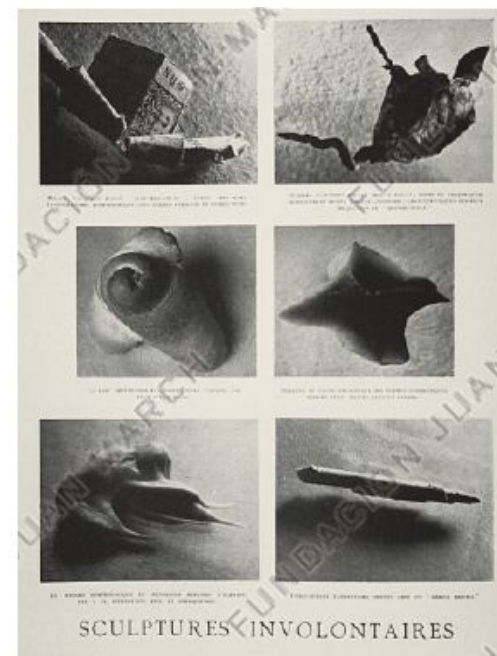
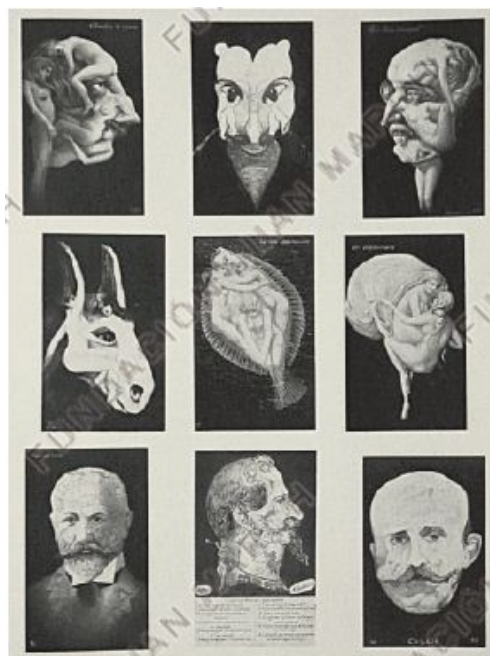


Fig. 99. *Sculptures involontaires* de Brassai, *Minotaure*, n° 3-4, París 1933

FIG. 100. *Le Phénomène de l'extase*, de Salvador Dalí, *Minotaure*, n° 3-4, París 1933



fotografías el libro *Facile* [Fácil], de Paul Éluard (aparece un año después de la boda de Éluard y Maria Benz, una ex actriz y modelo, también conocida como Nusch). Se trata, de hecho, de poemas de amor que dialogan con las fotos, a menudo evanescentes, "del cuerpo" de Benz realizadas por Man Ray. Una yuxtaposición que, en este caso, es más decorativa que surrealista. También se puede mencionar la reutilización de imágenes fotográficas históricas, con fotomontajes eróticos o irónicos, a la manera de Arcimboldo [Fig. 97], que Paul Éluard empleó en su *Minotauro* en 1933¹²¹. Y, después,

la primera serie de las famosas "postales surrealistas", editada por André Breton en 1937 [Fig. 98]. Lo mismo se puede decir para otras obras fotográficas con fines editoriales: desde Benjamin Péret o Camille Bryen, a las *Sculptures involontaires* [Esculturas involuntarias] de Brassai¹²² [Fig. 99]. Pero se trata, en todos los casos, de "atribuir" un sentido o significado adicional a imágenes que en sí mismas comunican "otra cosa", es decir, del típico procedimiento surrealista de invertir el enfoque de la denominada "normalidad". En base a esta filosofía también actúa Salvador Dalí, por

ejemplo, al cambiar el sentido atribuido a las fotos simplemente aislando una parte, que, inserta después en un nuevo contexto, asume un significado muy distinto, en numerosas ocasiones diametralmente opuesto. También aquí un ejemplo que merece la pena resaltar es *Le Phénomène de l'extase* [El fenómeno del éxtasis], de 1933 [Fig. 100], un montaje de fotos que se mofa del éxtasis místico de los santos o beatos, yuxtaponiendo los primeros planos de los rostros de algunas imágenes sagradas, con caras tomadas (se puede intuir...) de fotografías pornográficas de principios del siglo XX¹²³.

Si, en cambio, queremos buscar auténticos ejemplos del uso surrealista de la fotografía, con fotomontajes que redefinen los límites de representación y significado, entonces debemos remontarnos a 1930, a Claude Cahun y las ilustraciones realizadas con montajes de fotografías y otros materiales ilustrativos para el libro *Aveux non avendus* [Confesiones no confesadas]. Siguen la misma filosofía los fotomontajes para el libro de George Hugnet, *La septième face du dé* [La séptima cara del dado] [CAT. L286], de 1936, en los que la constante presencia del cuerpo femenino, mejor aún si está desnudo, contribuye a una función de provocación explícita. En el libro de Hugnet, además, estos fotomontajes dialogan con un texto "fuera de la caja" que respeta los "perfiles" fotográficos y está a su vez compuesto a partir de continuas variaciones del estilo y el cuerpo del carácter, que de este modo asume un valor "visual".

Debemos aclarar que el surrealismo francés se situó al frente, no tanto de la fotografía como, sobre todo, del plano literario e icónico, es decir, con aportaciones de imágenes gráficas (y a veces también tipográficas), como hace por ejemplo Yves Tanguy con la cubierta y las ilustraciones del libro de Péret, *Dormir, dormir dans les pierres* [Dormir, dormir en las piedras] [CAT. L55], de 1927, o René Magritte en la tabla sinóptica *Les mots et les images* [Las palabras y las imágenes] publicada en la revista *La Révolution Surréaliste*, en diciembre de 1929. Por poner sólo dos ejemplos.

Planteada esta obligada premisa, y mirando más allá de las fronteras de la patria del surrealismo, durante el transcurso de los años veinte, de nuevo en el área de la ex Checoslovaquia, comienza a asentarse, y no de forma esporádica, otra tendencia surrealista (aunque no abiertamente declarada) que convive tranquilamente con la tendencia constructivista, y también en este caso con características específicas. Me refiero a las "últimas" consecuencias de aquellos collages denominados

"poemas pictóricos" por Teige y compañía, que en cierto momento se convierten en pre-requisito para el desarrollo de una opción "adicional" a la "tipofoto" o a la composición de página constructivista, que pasa a través del poetismo (1924) y se concreta en lo que se definió como artificialismo (1926), a cargo de Štyrský y Toyen (como se hacía llamar Marie Čermínová), un área a medio camino entre el constructivismo y el surrealismo, del que tuvieron conocimiento desde su aparición. Con el artificialismo querían evocar en sus obras artísticas, gráficas o literario-poéticas, la esencia de las impresiones recibidas, de su memoria y su reelaboración fantástica para dar cuerpo a una realidad "artificial" que pudiera tener vínculos con la realidad "real" y

que llegara a inspirar, en los que aproximaran a estas obras, un complejo sistema de nuevos significados y nuevos sentimientos, en sintonía con su pulsión imaginativa.

Es indudable la similitud con la poética del surrealismo, cuya antesala en Checoslovaquia es el artificialismo. Todo esto se concretará, en el diseño gráfico de los libros de la segunda mitad de los años veinte, con la difusión de una tendencia gráfica de base fotográfica, cada vez más "abierto y contaminado" de grafismos e inserciones figurativas, que convive, pero se diferencia completamente de la constructivista, lineal y esencial, de, por ejemplo, Vít Obrtel.

Los recortes de estos collages buscan y siguen trazos curvilíneos, volúmenes tri-dimen-

Fig. 101. Cubierta de Jindřich Štyrský y Toyen para el libro *Falešný Mariáš* de Vítězslav Nezval, Praga 1925

Fig. 102. Cubierta de Jindřich Štyrský y Toyen para el libro *Strašidelný Dům* de Jan Bartoš, Praga 1926

Fig. 103. Cubierta de Josef Šima para el libro *Pštros se zavřenými očima* de George Ribemont-Dessaigne, Praga 1925

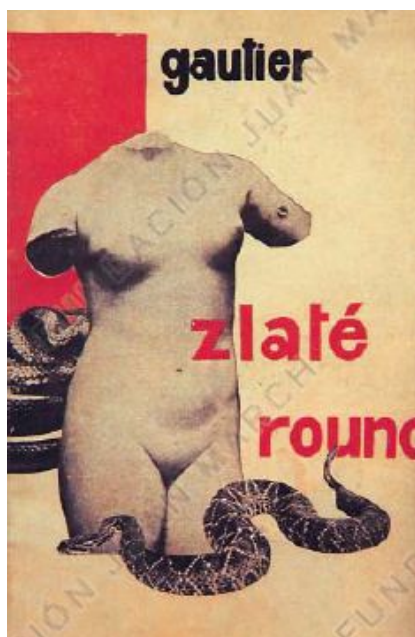
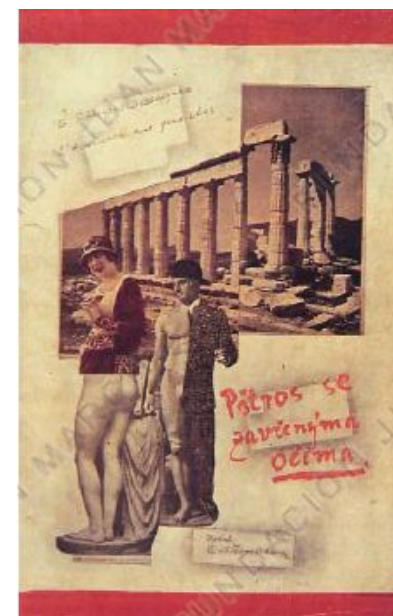


Fig. 104. Cubierta de J. Don para el libro *Karneval* de Vítězslav Nezval, Praga 1926

Fig. 105. Cubierta de Jindřich Štyrský para el libro *Zlaté rouno* de Théophile Gautier. Praga 1927

sionales, partes anatómicas que se interrumpen bruscamente, pero que se completan con intervenciones gráficas que dialogan con la fotografía. Los montajes devienen cada vez más caóticos, y “descontextualizados” como, por ejemplo, a principios de la década, los de Paul Citroën, inspirados en la complejidad urbana, o los de Hanna Hoch, o Ródcenko para el libro de Mayakovski *Pro eto*. Ya se ha dicho y se ha demostrado que estas obras resultaban “perturbadoras”, es decir, inducían a una descontextualización de la realidad. Resulta completamente natural la afirmación de Max Ernst: “quien dice collage, dice irracional”¹²⁴. Aserto mucho más apropiado para un país que repetidamente había atravesado situaciones duras, oprimido por totalitarismos de signo contrario, experiencias que, tanto a nivel cultural como social, generan “apertura” a sugerencias literarias o poéticas que puedan aliviar la situación y favorecer, aunque sea únicamente a nivel intelectual, una posible “huída de la realidad”. En este sentido, como ha afirmado acertadamente Alessandro Catalano, “quizás ni siquiera en Francia el surrealismo ha jugado un papel tan central en todo el siglo XX como en la literatura checa”¹²⁵.

Representativas de este periodo son algunas cubiertas de la pareja Štyrský y Toyen: *Falešný Mariáš* [El juego del falso matrimonio] [Fig. 101] de Vítězslav Nezval, de 1925, y *Strašidelný Dům* [La casa embrujada] [Fig. 102] de Jan Bartoš, de 1926. Posteriormente, *Pštros se zavřenýma očim* [El austriaco con los ojos cerrados] [Fig. 103] de George Ribemont-Dessaigne, de 1925 (con cubierta de Josef Šima); *Karneval* [Carnaval] [Fig. 104] de Nezval, de 1926 (con cubierta de J. Don); *Jen země* [Nada más que la tierra] [CAT. L314] de Paul Morand, de 1927, (con cubierta de Cyril Bouda); *Zlaté rouno* [El vellocino de oro] [Fig. 105] de Theophile Gautier, de 1927 (con cubierta de Štyrský) y *Jazz* de E. F. Burian, de 1928 (con cubierta de Karel Šourek) [CAT. L315], por citar algunos ejemplos.

A finales de la década, cuando las energías de Devětsil comenzaban a flaquear, el artificialismo de Štyrský y Toyen desemboca de forma casi natural en una actitud más próxima al surrealismo ortodoxo, que en cierto modo (come confirman los trabajos que acabo de mencionar) ya se “practicaba”. Por otra parte, aún hoy, definir el surrealismo en términos precisos es una acción cuanto menos arriesgada.

Con la nueva década se estrecharon las conexiones con el surrealismo francés. En 1932 los surrealistas checos y franceses expusieron juntos en una gran muestra en Praga



Fig. 106. Cubierta de Ladislav Sutnar para la revista *O Bydlení*, Praga 1932

en la que participaron, entre otros, Štyrský, Toyen, Muzika, Hoffmeister, Filla, Sima, Makovsky, Stefan y Wachsmann, por una parte, y Dalí, Ernst, Masson, Tanguy, Arp, Miró y Giacometti, por la otra. Poco más tarde, en 1934, se forma el Grupo de los Surrealistas checos con la incorporación tardía de Karel Teige, que al poco tiempo se convierte en portavoz oficial y uno de sus más coherentes y duraderos intérpretes.

El estilo surrealista prevalecerá en el diseño gráfico checo durante muchos años, con notables excepciones de gran calidad, como es el caso de Ladislav Sutnar, quien, entre 1931 y 1934, realiza un conjunto de portadas de revistas, como *Žijeme* [Vivimos] [CAT. L406: 1, 2, 8], *O Bydlení* [A propósito de vivir] [Fig. 106], o cubiertas de libros, entre los que destaca la colección de las obras de George Bernard Shaw. Composiciones, por lo general, realizadas con la técnica mixta del collage fotográfico con intervenciones gráficas, en las que una cierta rigurosidad y limpieza formal totalmente racionalista se entrelaza con las

blandas sugerencias surrealistas. *Žijeme* y las novelas de Shaw son dos amplias series de trabajos que pueden ser comparados, por su coherencia estilística, con los llevados a cabo por Zwart para la colección *Filmkunst*. Sutnar se muestra como un diseñador-gráfico de calado internacional. *Žijeme*, especialmente en el primer año, 1931, presentó portadas realizadas con técnica mixta de gráfica y fotográfica, maquetada con elementos diagonales de fuerte impacto dinámico y visual, próximo al “estilo Bauhaus”; al año siguiente la diferencia de estilo resultó notable, ya que Sutnar pasó de pronto a usar únicamente imágenes fotográficas a toda página, viradas a todo color. En línea con el estilo del primer año de *Žijeme* está la serie de obras de George Bernard Shaw, que poco a poco va pasando a un uso más surrealista y esencial del fotomontaje. Del mismo modo, en algún lugar entre la esencialidad formal y lo “surreal”, un ojo nos observa desde la portada de *Písmo a fotografie v reklamě* [Escritura y fotografía en la publicidad] [CAT. L322] de Zdeněk Rossmann, en 1936.

Un último apunte sobre fotografía y fotomontaje nos lleva al país que acoge esta muestra: España. La coyuntura política que, a mediados de los años treinta, dominaba el país, se expresa, también aquí, principalmente mediante un uso más o menos instrumental de la fotografía, sola o en fotomontajes. A menudo la fuerza evocadora de las imágenes logra fijarse en la mente con más fuerza que las palabras. Y también es la visión “artificial” y surrealista la que mejor se presta a la sátira política. Ya he citado la revista *Estudios*, donde encuentran un lugar los fotomontajes de José Renau, que nos regala una larga serie titulada *Los diez mandamientos* [CAT. L338, L339], en la que, con una sugerente técnica de coloración bitonal, y en los últimos con más colores, pone en el punto de mira los principales problemas políticos y sociales de la sociedad española en esos años. Las imágenes usadas para realizar estos fotomontajes son a menudo de una crudeza extrema (niños ahorcados en el *Cuarto mandamiento*, por ejemplo) pero son precisamente la denuncia de las injusticias que, poco después, llevarán a la “guerra civil” española.

Otros trabajos dignos de mención son, por ejemplo, las “fototransparencias” que caracterizan la portada de *Arte moderno*, de 1934, del pintor, decorador y coleccionista Alfonso Olivares. Después, la cubierta del libro de Joan Alavedra *El fet del dia* [El acontecimiento del día] [CAT. L335], publicado en Barcelona en 1935, con un fotomontaje “envolvente” (cu-



Fig. 107. Páginas del libro *Depero futurista 1913-1927*, Milán: Dínamo-Azari, 1927. En un caso, el texto de Marinetti sobre Fortunato Depero configura las letras de su nombre. En el otro, el texto de Depero para el manifiesto *Architettura tipografica* asume la forma de una gran "A"

bierta anterior, posterior y tapas) de Gabriel Casas, o el último libro de José Renau antes de huir a México, *Función social del cartel publicitario*, publicado en 1937 en Valencia [CAT. L324], que presenta conexiones teóricas con el ya citado trabajo de Rossman.

Por último, recordaré un pequeño libro, no vanguardista, sino expresamente político, pues, en aquel momento y para el público de la época, fue un libro "socialmente útil". Me refiero a la *Cartilla Escolar Antifascista*, un abecedario publicado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de Valencia en 1937 [CAT. L342], con fotografías de José Val del Omar y José Calandín, elaboradas y maquetadas por Mauricio Amster. Con eslóganes heroicos ("¡Una España próspera y feliz!... Luchemos por nuestra Cultura..."), en este abecedario se celebra la larga resistencia de Madrid a los bombardeos y asaltos armados ("¡Viva Madrid Heroico!") y se pronuncia, silabeando, un presagio profético: "RE-PU-BLI-CA DE-MO-CRA-TI-CA". Como para decir que el arte, que es la verdadera expresión de un pueblo y de su espíritu, es meta-histórico, va más allá de las contingencias, más allá del tiempo, si bien puede percibir y respirar sus síntomas. El presagio del abecedario ha tardado varias décadas en realizarse y, hoy, aquel impreso es un dramático pero precioso "documento de su tiempo", como los libros fotografiados por Hannes Meyer en su repertorio bibliográfico.

9. NEW LAYOUT. LA "CULMINACIÓN" DE ESTILOS EN LA "COMPOSICIÓN DE PÁGINA"

Esta última sección iconográfica es una especie de "summa" de todo lo que se ha dicho hasta ahora, una visión panorámica del uso de los estilos analizados en las secciones precedentes, ahora en un enfoque amplio de la "composición de página", sin entrar en detalles de estilo. Quiero decir que, para ilustrar la idea de la nueva composición, sirven como ejemplo tanto libros maquetados con especial atención a la "palabra" —es el caso de *Lidan-*



tyú Faram [Ledantu, el faro] de Ilyazde [Ilyá Zdanevich], 1923 [CAT. L+P32]—como los que hacen especial hincapié en el aspecto "visual" —*Pro dva Kvadrata o Dliá gólota*, ambos compuestos por El Lissitzky—. En definitiva nos interesa no lo particular, sino aquel conjunto que fue definido como "Nueva tipografía".

La esencia de la nueva tipografía es la claridad. [...] La nueva tipografía se distingue de la anterior en que su objetivo primordial es desarrollar la forma exterior a partir de las funciones del texto. Hay que dar una expresión clara y directa al contenido de lo impreso. Igual que ocurre en las creaciones de la tecnología y de la naturaleza, su "forma" debe configurarse a partir de sus funciones¹²⁶.

Es bastante sorprendente que buena parte de estos conceptos —aquí formulados por Jan Tschichold en 1925 al editar su número especial de *Typographische Mitteilungen*, titulado *Elementare Typographie* [Tipografía elemental] [CAT. L6]— ya se hubieran puesto en práctica desde hacía años, aunque nunca nadie los hubiera codificado, es decir, identificado como elementos específicos de una tendencia estilística en desarrollo. Pero así fue. En aquel fascículo, Tschichold daba a conocer al

entorno de los "profesionales" de la edición los experimentos tipográficos de El Lissitzky y las nuevas ideas compositivas influenciadas por las experiencias del arte contemporáneo.

Tras la "revolución tipográfica" futurista (1913), después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y de la Revolución de Octubre (1917), nada volvió a ser como antes. Incluso la tipografía, que primero se convirtió en "revolucionaria", es decir, en algo al servicio de la "subversión", repudiando cualquier tipo de decorativismo; más tarde pasó a ser también expresión de la era mecánica: esencial y lineal en los "caracteres" y asimétrica en la maquetación. Asimétrica porque era lo contrario de la simetría, es decir, del orden que caracterizaba al decorativismo. Asimétrica porque así pasaba a ser "dinámica" en lugar de estática como la que se venía practicando desde Gutenberg. Asimétrica porque era sinónimo de aquel impulso utópico que caracterizaba a las vanguardias, y que no podía ser contenido en la regla (simétrica).

Tschichold fue el primero que sintetizó estas tendencias bajo una "forma teórica", en un sistema operativo que definió como *Die Neue Typographie* [La nueva tipografía] [CAT. L13] y que ligó al del arte de vanguardia de su tiempo. De hecho, como hemos visto más arriba, a partir de la primera década del siglo, los artistas de vanguardia, desde los cubistas a los futuristas o dadaístas, habían introducido el empleo de caracteres tipográficos (letras sueltas o palabras enteras) en sus pinturas: Pablo Picasso, Ardengo Soffici e Iván Puni, por citar sólo tres ejemplos. Tschichold, que había frecuentado la Bauhaus, lo sabía, y por eso escribió: "Las leyes de este nuevo tipo de diseño tipográfico no son más que la aplicación práctica de las leyes del diseño descubiertas por los nuevos pintores"¹²⁷.

Tschichold no era un caso aislado. Ni siquiera el primero. Según Korneli Zelinski e Ilyá Selvinski, dos activos miembros del Grupo de los Constructivistas, un "resultado tipográfico" acorde a los tiempos no podía sino hacer referencia a las novedades tecnológicas: "El carácter de nuestra tecnología industrial contemporánea —escribían en 1924— influye en el modo de presentación de la ideología y subordina a ella los procesos culturales, considerados meras demandas oficiales o internas. Expresión de esto es la intensa atención a los problemas tecnológicos y organizativos de la sociedad del constructivismo"¹²⁸.

Es obvio que estamos hablando de un estado de cosas de mediados de los años veinte y que, por tanto, es expresión de aquella vorágine cultural, en la que el constructivismo era

considerado el “núcleo duro” más apropiado para gestionar la “composición de página”, ya que compartía las mismas coordenadas operativas (esencialidad, linealismo, asimetría, etc.). De todos modos, es interesante saber que, un año más tarde, el artista, diseñador gráfico, fotógrafo y profesor de la Bauhaus, László Moholy-Nagy formulaba la problemática de la tipografía, ya no desde fuera, sino desde su interior:

Necesitamos una escritura estandarizada, sin minúsculas ni mayúsculas; letras estándar no sólo en el cuerpo, sino también en la forma [...] Hoy intentamos configurar el “estilo” de nuestro trabajo no a partir de principios prestados sino a partir del más objetivo material tipográfico. Hay una serie de formas y un conjunto de modalidades que contribuyen a la exatitud, claridad y precisión de la imagen visual: puntos, líneas, formas geométricas y todo el ámbito de técnicas cincográficas.

Un componente esencial del sistema tipográfico es la armoniosa articulación de la superficie, que permite no sólo una composición simétrica y equilibrada, sino también otras posibilidades de equilibrio. Frente al equilibrio estático-concéntrico, vigente durante siglos, hoy se busca un equilibrio dinámico-excéntrico¹²⁹.

Se trata de un pensamiento de una claridad excepcional, con el que podríamos incluso cerrar este capítulo, porque lo explica todo, es decir, el “antes y el después de la tipografía durante la primera mitad del siglo XX. Pero, como hemos dicho, tanto en el caso de las experiencias artísticas propiamente dichas como en el de la nueva tipografía hay una polifonía de posicionamientos y es interesante explorar alguno de ellos.

Ya antes de la llegada del constructivismo, como hemos visto, había otras posturas que, a su vez, y con sus distintas modalidades, habían aportado “objetivos” innovadores al ámbito del libro. Los primeros, los futuristas, especialmente por su acción continuada y constante de producción de libros y documentos teóricos. No obstante, su atención no se centraba en los aspectos tipográficos de la “composición de página”, en el sentido de que no se proponían teorizar y elaborar reglas precisas. La “composición de página” futurista era más bien el resultado del trabajo poético y literario de las “palabras en libertad”, siempre en movimiento en la página. Desde luego, su norma no era el orden ni la claridad formal. Todo lo contrario. Por ejemplo, las grandes páginas plegables de libros como *Archi voltaici* (Volt, 1916), o *Les mots en liberté futuristes* (Mari-

netti, 1919), la única regla es el “desorden”, resultado de una especie de “explosión” tipográfica tan intensa que requería el espacio de una página incluso más extensa. También se concentran en la “palabra” los “silueteados” que Depero impone a sus textos en varias partes de su “libro atornillado”. O el texto de Marinetti sobre Depero, que adopta la forma del nombre del artista [Fig. 107]. U otros textos “encajados” en formas geométricas o alfabéticas, como aquel sobre la arquitectura tipográfica encerrado en una gran “A” [Fig. 107]. En definitiva, se trata de textos que “asumen” la forma de los contenidos que vehiculan. De Depero es también interesante la composición de página del *Numero Unico Futurista Campari 1931* [Fig. 108], donde plasma una serie de invenciones poético-tipográfico sumamente interesantes para la promoción de los productos de la famosa empresa milanesa: el Bitter y el Cordial Campari. De hecho, este es, a todos los efectos, el primer “libro publicitario” de artista.

También presentan una maquetación centrada en la “palabra” una serie de libros rusos editados en Georgia, en Tiflis (hoy Tbilisi), bajo la supervisión de los hermanos Zdanevich, Ilyá y Kyrill con el sello editorial “41°”. El primero, que firmaba como “IlyaZd”, es conocido en Occidente principalmente por el ya citado *Ledantu, el faro* (París, 1923), una obra maestra de la composición tipográfica, con los bloques de texto en horizontal y vertical, con repentinos cambios en el cuerpo y en el estilo del carácter tipográfico. Un libro aparentemente tendencia contracorriente del constructivismo, si bien muy cercano a *Tragedia* de Mayakovski (1914), del que adopta la práctica futurista de composición de página en cierto modo “desordenada” a causa de la alternancia de los distintos tipos y cuerpos de los caracteres. He dicho “aparentemente”, pues en realidad la estructura compositiva, la urdimbre sobre la que se maquetan los textos experimenta la influencia, y no podía ser de otra manera, de los linealismos y de la ortogonalidad (aunque no de las asimetrías) constructivistas. Algo semejante ocurre con otros libros del mismo tenor (aunque quizá no de igual fuerza compositiva) del grupo de Tiflis: de Ígor Teréntiev son *El hecho* (1919), *Tratado sobre la obscenidad total* (1919-20) y *17 yerundóvyj orúdiy* [17 utensilios absurdos], de 1919, maquetado por Kyrill Zdanevich, en los que la “palabra” impresa con una amplia variedad de tamaños y caracteres se convierte en el factor condicionante de la composición de la página. Sin duda la obra maestra de este grupo georgiano es un trabajo colectivo publicado en 1919 en honor a Sofia Melnikova, la estrella del teatro

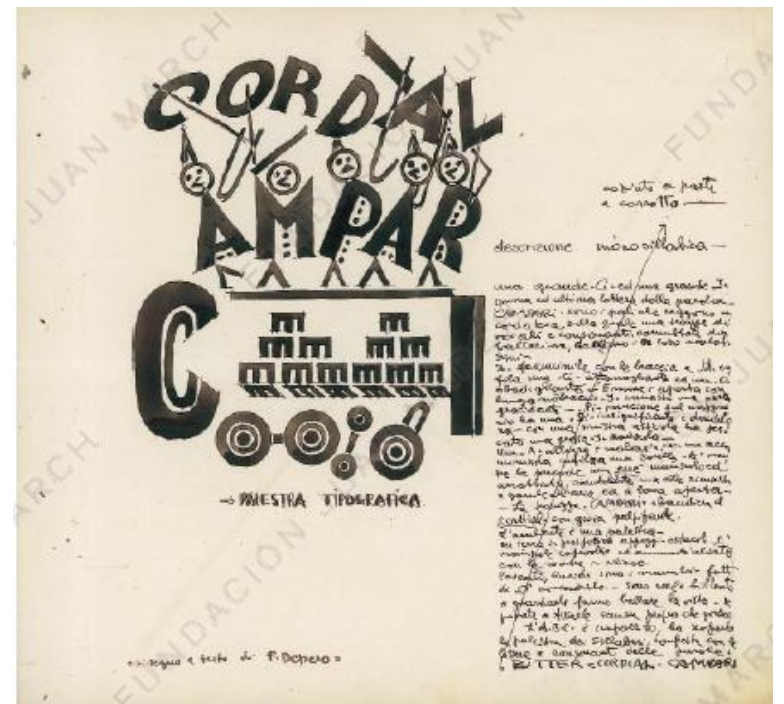


Fig. 108. Proyecto de página de Fortunato Depero para el libro *Numero Unico futurista Campari 1931, 1930-31*

de Tiflis: *Sofii Gueórguiyevne Mélnikovoi. Fantasticheski kabachók* [A Sofía Melnikova. La taberna fantástica] [CAT. L360]¹³⁰, en cuya portada Kyrill Zdanevich dibuja la corona de la bailarina, y también con una increíble composición al estilo de la “tipografía en libertad” de su hermano Ilyá. Palabras y letras viajan sobre la página, impresas o pre-impresas y posteriormente pegadas a modo de collage, también con superposiciones cromáticas y sobre hojas repetidamente plegadas. Un libro que va “más allá” de las reglas, en el que cada página tiene una composición diferente!

Merecen particular mención los avatares de la revista *Merz*, que consta de 24 números (de los cuales 3 no se publicaron), publicados entre 1923 y 1932, creada y dirigida en Hannover por Kurt Schwitters. Aunque la evolución del dadaísmo durante los años veinte se orientara en gran parte de los distintos ámbitos geográficos (Nueva York, París) hacia el surrealismo, en Alemania, por el contrario, el dadaísmo se fue contaminando poco a poco de los principios constructivistas. En este contexto, *Merz* asumirá el papel de potente catalizador en la definición de un área constructivista internacional, al margen de las vertientes rusa y holandesa (De Stijl), una operación en la que jugó un papel fundamental Kurt Schwitters, dadaísta “in pectore” pero, en esa época (1923), ya “dada-constructivista”.

En realidad, la ruptura con el dadaísmo se había producido unos años antes, cuando, en el duro periodo posbélico de hambre, desocupación y huelgas, en un arranque de “optimismo utópico”, se aparcaron temporalmente

los “viejos” enfrentamientos con los expresionistas. De hecho, aquello que en otros países de Europa fue el *Rappel à l'Ordre* [Llamada al orden] en Alemania tuvo su equivalente en el constructivismo, y cuando Schwitters fundó *Merz*, el dadaísmo en Alemania había concluido su recorrido. Basta pensar en la ya mencionada aventura de *Merzbau* —la construcción que Schwitters realizó en enero de 1923 en el salón de su casa de Hannover, y que en poco tiempo “engulló” el resto de la casa desde el interior, en un alarde “constructivista”—, inspirada en los experimentos arquitectónicos que el artista había contemplado en su viaje a Holanda en 1922. No es casual que el primer número de *Merz* estuviera dedicado al dadaísmo holandés, que por aquel entonces ya no tenía nada de dadaísta. No obstante, al menos en los primeros números, *Merz* fue una publicación dadaísta. Aunque ya en el número 4, a excepción de las contribuciones de los dadaístas franceses (con Tzara a la cabeza), la presencia constructivista comienza a ser evidente, incluso dominante: con la arquitectura de Rietveld, Oud y van Doesburg, y también con las aportaciones de Moholy-Nagy y de El Lissitzky. Después, en el n° 6, además del texto de Mondrian, *Le Neoplasticisme*, encontramos la reproducción del monumento de Tatlin a la *Tercera Internacional*. En ese momento se puede decir que “la suerte ya estaba echada”. En resumen, en poco tiempo *Merz* pasó de dadaísta a filo-De Stijl y, por último, a inclinarse hacia el constructivismo. Que el estilo constructivista terminara por ser su característica principal resulta más que evidente en los números 8-9 (*Nasci* —‘nacer, desarrollarse por impulso propio’; en ese nacer que es expresión de la propia naturaleza encuentra analogías constructivas entre formas naturales y formas geométricas), de 1924, que remite al elementalismo holandés y en el que Schwitters y El Lissitzky proclaman una especie de “visión constructivista” de la naturaleza, y en el ya citado número 14-15, de 1925, con la fábula “constructivista” *Die Scheuche* de Schwitters, Steinitz y van Doesburg, con “ilustraciones tipográficas” y claramente inspirado en *Dliá gólota* (1923). El número 18-19, de 1925, titulado *Neue Architektur I* [Nueva arquitectura I] está dedicado al trabajo del arquitecto (y docente de la Bauhaus) Ludwig Hilberseimer, que muestra en su portada la “estructura” en construcción de un rascacielos racionalista. Se pueden destacar más ejemplos de esta revista de tan alto contenido cultural, por ejemplo el n° 11, de 1924, dedicado al *Typoreklame* [Tipooanuncio] [CAT. L379], con una impecable composición de página “estilo Lissitzky”, en el que Schwitters, que

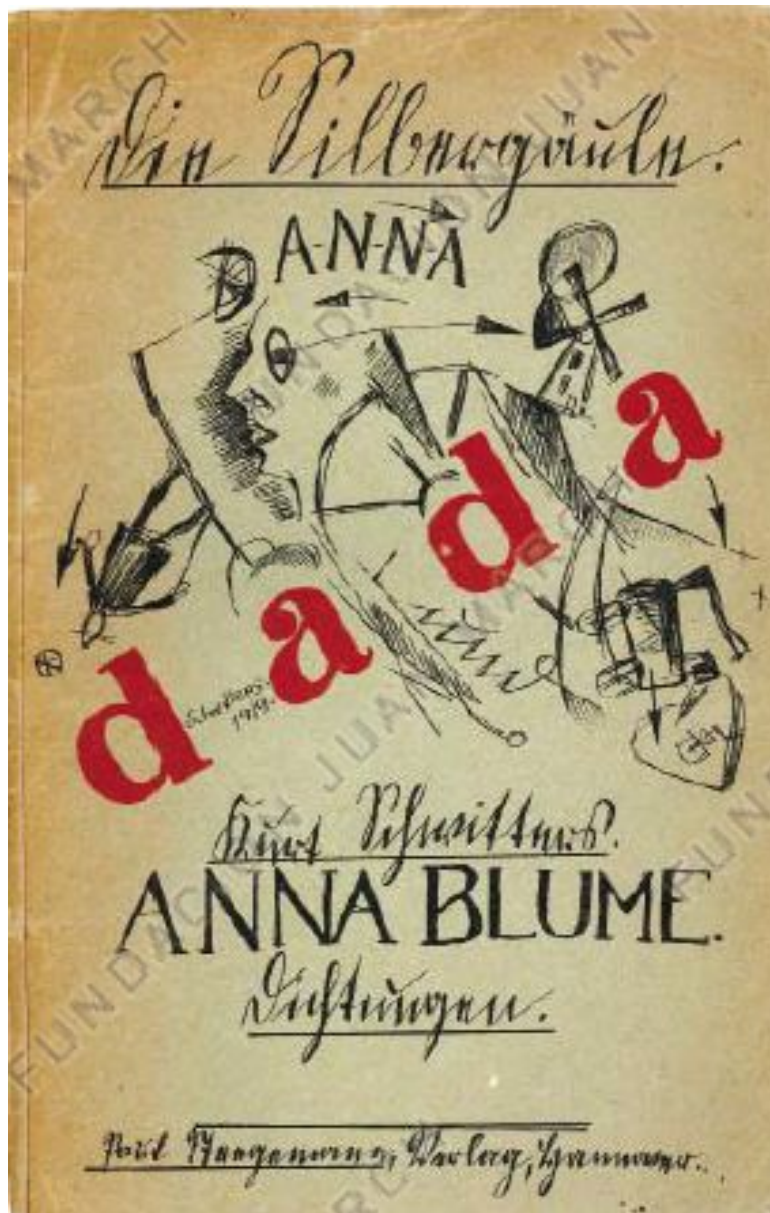


Fig. 109. Cubierta de Kurt Schwitters para su libro *Anna Blume Dichtungen*, Hannover 1919

seguía siendo el editor, participa en el debate sobre la renovación tipográfica con un texto que examina en detalle las *Thesen über Typographie* [Tesis sobre tipografía]. En resumen, una revista que hace gala de una riqueza práctica y teórica que es el resultado de las progresivas transformaciones del gradual “reposicionamiento” entre “ismo” e “ismo”, aunque con atisbos de una residual “impureza” dadaísta, lo que constituirá el “punto fuerte” de la revista. Un posicionamiento que sustancialmente se refleja en maquetados siempre distintos que, en cada nueva entrega, subvierten lo que parecía consolidado en el número anterior. Una auténtica “plataforma” para el intercambio estilístico. Una verdadera revolución del viejo concepto de “revista de tendencia estilística” monolítica.

Volviendo a la fértil área checoslovaca, Karel Teige es el artífice principal de la reno-

vación tipográfica y de la composición, de las que se ocupa en un texto de 1927, en el que afronta una serie de puntos de la “Tipografía moderna”:

1. Liberación de tradiciones y prejuicios: superación de lo arcaico, del enfoque académico y exclusión del decorativismo...

4. El equilibrio armónico entre el área propiamente tipográfica y la composición básica según la objetividad de las leyes ópticas: composición bien definida y maquetación geométrica...

Yo considero la cubierta como la publicidad del libro... para lograr este efecto al diseñar un cartel suelo usar colores primarios y formas geométricas. Desde mi punto de vista, las formas ortogonales equilibran mejor un área ortogonal: cuadrados y rectángulos. A su vez, el círculo se presenta como la forma más placentera para el ojo humano... El área de la página debe estar compuesta según la caja de caracteres tipográficos, y esta composición puede ser enalzada por líneas “expresivas”, flechas, formas geométricas primarias o por apropiados contrastes de colores¹³¹.

Cuando Teige escribe esto (para una revista de tipografía) lleva trabajando al menos cinco años en este sector, con resultados excepcionales en lo que a maquetación de libros se refiere. Su escrito se basa por tanto más en una experiencia previa que en la teoría. Y viene a confirmar lo expuesto anteriormente (de hecho, es el único que lo plantea), es decir, la importancia de la portada del libro, que debe considerarse como un cartel, como un elemento que “reclama” la atención. Y también interesante es su observación de que la página debe ser contemplada desde un enfoque principalmente “visual”, equilibrando sus diversos elementos según las leyes ópticas. Aquí no estamos hablando de leyes tipográficas sino de *Gestalt* en sentido propio.

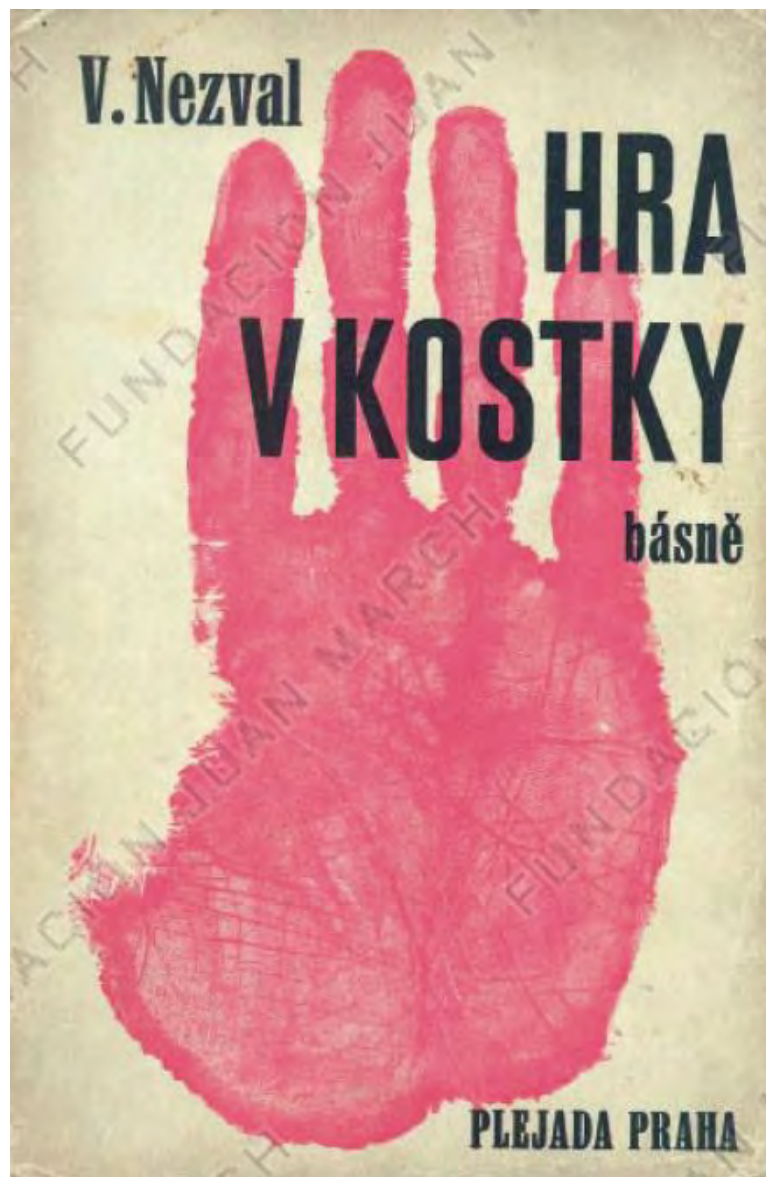
Esto nos lleva inmediatamente a otra aportación de la revista *Der Sturm*, que un año después de la publicación de Teige dedica un número monográfico a la tipografía, claramente inspirado en el número especial (1925) de *Typographische Mitteilungen*, editado por Jan Tschichold, a quien de hecho se citó en varias ocasiones.

Otro texto interesante es el de Kurt Schwitters, *Gestaltende Typographie* [Tipografía creativa], donde afirma: “Sólo la publicidad creativa puede lograr un efecto persistente [...] Por medio del diseño tipográfico, la publicidad creativa dirige la mirada del pasante apresurado a leer sólo aquello que pretende destacar [...] Para el diseño de una composi-

ción no existen reglas, lo único indispensable es sensibilidad”¹³². Schwitters reitera aquí lo que siempre había llevado a cabo, es decir, una tipografía “libre” sin restricciones ni reglas, que emplea todos los medios disponibles para “captar la mirada”. Basta un repaso veloz a algunas de sus creaciones tipográficas para apreciar los múltiples caminos que recorrió desde sus inicios —con las cubiertas de *Die Kathedrale* [La catedral] [CAT. L368], y *Die Blume Anna. Die neue Anna Blume. Eine Gedichtssammlung...* [La flor Anna. La nueva Anna Blume. Una colección de poesías...], ambas de 1919 [CAT. L272, Fig. 109], con caracteres de lo más variado diseñados en la página— pasando por *Memoiren Anna Blumes in Bleie* [Memorias de Anna Blume en Bleie], de 1922, para cuya cubierta realiza un montaje con elementos gráficos y tipográficos, hasta, finalmente, los números de *Merz* que acabo de mencionar. Con sus “no reglas”, Schwitters contribuyó enormemente a desbaratar la idea clásica de una composición ordenada de la página.

Por otro lado, tenemos el auténtico frente dadaísta, desde la revista *Cabaret Voltaire*, de 1917, a las ediciones de *Der Dada* (1918-1920), maquetadas por Raoul Hausmann o John Heartfield, pasando por *Le Coeur à barbe. Journal transparent* [El corazón con barba. Diario transparente] [CAT. L371], de 1922, editado por Tristan Tzara con un diseño gráfico decimonónico compuesto de montajes con elementos figurativos inspirados en la publicidad y elementos tipográficos “old style”.

Aproximándonos a la conclusión, hay que mencionar otra revista que convirtió “la composición de la página” en uno de los puntos de fuerza visual, precisamente porque siempre era distinto, incluso en el formato. Me refiero a la revista polaca *Blok* [CAT. L404: 3-4, 6-7], publicada en Varsovia entre marzo de 1924 y marzo de 1926, 11 números en ocho fascículos, 3 de ellos dobles. Fundada por Mieczyslaw Szczuka y Teresa Żarnowerówna, a los que después se les unió Wladislaw Strzemiński, *Blok* era el medio de expresión del “Grupo de artistas plásticos” —o Bloc des cubistes suprematistas et constructivistes” como se autodefinieron, en francés— que desde el primer momento se presentó como un grupo “internacionalista”, es decir, abierto a las aportaciones de las distintas vanguardias europeas de, por ejemplo, Marinetti, van Doesburg, Leger, Schwitters, Walden, etc., aunque con una particular predilección por el área soviética. Lo confirma la traducción al francés (*Des nouveaux systèmes en art*) del texto de Kasimir Malévich *O Nóvyj Sistémaj v Iskusstve* (publicada en varios números: 2, 3-4 y 8-9) y



de otros textos de El Lissitzky. A Szczuka y a Strzemiński se debe el mérito de la fantástica composición tipográfico-constructivista, nunca igual a sí misma y reinventada número tras número. Sin embargo, son exponentes de dos corrientes de pensamiento muy distintas: la de Strzemiński deriva del suprematismo, es decir, tiende a dar prioridad, en la obra de arte, a principios constructivistas y racionalistas; la de Szczuka, por el contrario, se basa en la concepción utilitarista de Tatlin, es decir, es expresión del productivismo soviético, que postula que el objetivo revolucionario y social debe expresarse a través de la arquitectura, el fotomontaje y la tipografía. Tendencias contiguas pero diametralmente opuestas, que inevitablemente conducirán a la escisión y al cierre de la revista. Strzemiński y la mayor parte de *Blok* coincidirán después en la breve experiencia de la revista *Praesens* (con sólo dos números), mientras, en cambio, Sz-

Fig. 110. Cubierta de Jindřich Štyrský para el libro *Hra Vkostky* de Vítězslav Nezval, Praga 1928

czuka y Żarnowerówna fundarán una revista marxista, próxima a la tendencia de *Novyi Lef*, titulada *Dźwignia* [La Palanca], desde donde desarrollarán sus propuestas productivistas.

En lo referente al diseño y a la composición de la página, quedarían numerosos ejemplos por citar, todos ellos documentados en la sección iconográfica final. No obstante, teniendo en cuenta su peculiaridad, quisiera recordar algunos de ellos: *Expériences* [Experiencias] (1932) [CAT. L385], de Camille Bryen, cuyo título, realizado con caracteres “dibujados”, se coloca verticalmente a caballo “entre” la portada y la contraportada, de modo que para leerlo hay que abrir el libro completamente; *Westwego*, la colección de poesías de Philippe Soupault (1922) [CAT. L386], en cuyo frontispicio aparece el título en el centro y el resto de la información editorial (nombre del autor, editor, lugar, etc.) se presenta en caracteres minúsculos en los cuatro lados del folio. Además, en la portada contigua aparece la imagen “tipográfica” de la mano (derecha) del autor. Tipográfica en cuanto a que es usada como si se tratara de un “carácter tipográfico”, cubriéndola de tinta para después imprimirla sobre papel. Una curiosidad: algo más tarde, en 1928, para ilustrar el libro de Vítězslav Nezval, *Hra Vkostky* [El juego de dados] [Fig. 110], Jindřich Štyrský colocará en la cubierta otra “mano tipográfica” (la izquierda, en esta ocasión) impresa en tinta roja a toda página.

En lo que concierne al área latina, quisiera señalar la experiencia de la revista *D’ací d’allà* [De aquí de allá], fundada en 1918 en Barcelona por Antoni López Llausàs, que se publicó hasta 1936. En sus últimos cuatro años, dirigida por Carles Soldevilla, se convirtió en un importante ejemplo de unidad entre contenido y diseño tipográfico; su “culminación” fue el n° 179, de diciembre 1934 [CAT. L398], que aquí se exhibe. Se trata de un número especial, dedicado al arte del siglo XX, que por aquel entonces representó la más completa panorámica del arte contemporáneo europeo publicado en España. La portada, diseñada ex profeso por Joan Miró, y el diseño de su interior, absolutamente racionalista, lo convierten en uno de los ejemplos más importantes de la nueva tipografía en España.

Por último, quisiera citar también el planteamiento de otro diseñador-artista gráfico, el holandés Piet Zwart, quien, al igual que hiciera Teige, participó en el debate sobre el diseño tipográfico “bien provisto”, con el bagaje de su notable experiencia en el sector. Un primer apunte (de interés para nuestro estudio sobre la composición de la página) lo tenemos en el texto redactado junto a Paul Schuitema y Ge-

rard Kiljan en 1933, donde se afirma que “El elemento tipográfico añade, junto con la palabra, lo que parece necesario para completar la imagen, no de un modo independiente sino en contacto inmediato y funcional. Por tanto, no se trata una imagen con un texto, sino de dos elementos unidos de forma orgánica”¹³³. Se trata de un pasaje extremadamente lúcido, que explica más el trabajo de Zwart (sus obras realizadas con textos semi-transparentes sobre las imágenes, para alcanzar mejor esta unidad) que lo que debería ser una buena composición tipográfica, es decir, la unión de los componentes gráficos y tipográficos. Destacaré un último texto (creo que inédito) de Zwart, de 1937, sobre la “Tipografía contemporánea”, relevante porque afronta las cuestiones con método, dividido por temas, aunque desde un enfoque profundamente crítico. El texto está redactado telegráficamente, separando los conceptos de forma seca y concisa, mediante una puntuación recurrente:

El aspecto

Hoy la fotografía, la publicidad y los sistemas de impresión han originado cambios tan importantes que han modificado el aspecto de la tipografía del libro.

Sin embargo, demasiado pocos cambios: porque los medios de impresión están superados y son insuficientes: el estilo tipográfico es tradicional y flojo: los tipógrafos son trabajadores pasivos: factores que retrasan: obstáculos: el producto viene dictado por el modelo capitalista: todo esto reprime la iniciativa del compositor tipográfico: el todo es esquematizado.

El material

La producción estandarizada de los materiales de impresión: las fundiciones de caracteres intentan estimular las ventas con una abundante oferta de nuevos tipos de caracteres: por eso hay tipos “a la moda”:

Gotika, Signal, Mont...

Zwart se extiende luego sobre la “Tipografía funcional” entrando en detalles técnicos, sin interés para nosotros. Después de este largo párrafo, continúa:

El miedo a la osadía de William Morris y del Jugendstil no han conllevado cambios, sólo han difundido los caracteres no tipográficos. Marinetti (1911) y el dadaísmo (1919) traen una revolución pero no una solución clara. En cambio De Stijl (1916) sí. Pero será sólo hacia 1922 cuando la

tipografía funcional manifieste su carácter internacional.

Características: las cubiertas se convierten en expresión de las tensiones dinámicas del contenido de los libros.

Más tarde la tensión se convierte en la fuerza consciente de la Vanguardia, pero quienes imprimen sólo para ganar dinero elaboran productos anémicos y el consumidor se desinteresa.

La tensión: de una parte la regla de una linealidad del texto, que debe ser claro y legible: de la otra el ritmo asimétrico, vivo (energía), que impresiona por su estímulo a una lectura **activa**.

Ritmo asimétrico (ípero no desordenado!):

1° ordenado por un sentido visual muy desarrollado;

2° Tschichold dice que la pintura abstracta esta gobernada por la composición en analogía con los factores cinéticos donde se prescribe la forma y el nuevo diseño y esto influye en la nueva forma funcional de los caracteres tipográficos, pero yo no estoy de acuerdo.

El papel y los caracteres tipográficos son elementos de la composición de la página.

El papel (que queda entre letra y letra) no es tan sólo el “fondo” sino parte de la composición.

3° Limitado por las exigencias del business (se entiende el mercantilismo global que entiende también la belleza como condición).

4° la tipografía funcional no conoce los perifoneos decorativos.

El ritmo dinámico también en su profundidad: la foto rompe en pedazos la superficie.

La vieja tipografía disponía los caracteres en el “vacío visual” (la imagen permanecía como ilustración, pero no se integraba con el texto: la ilustración era sólo decorativa).

La nueva tipografía une el elemento de forma (la imagen plástica) con otros elementos formales (el espacio, la imagen plástica o el papel): una composición tipográfica de líneas y formas, deviene una unidad dinámico-rítmica.

Color: no es un elemento decorativo sino una señal; una distinción visual de funcionamiento del texto y activación psicológica del degustador. Por lo tanto, principalmente negro-blanco-rojo-amarillo-azul.

Perspectivas.

La tipografía funcional quiere elaborar libros en los que se genera una imagen óptico-sonora unitariamente activa.

Pero yo no veo que en el futuro la tipografía funcional se convierta, igual que la pintura abstracta en prisionera de una torre de marfil, sino que ambas dialoguen y se confronten. Quisiera

más bien integrar tipos e imágenes de tal modo que la tipografía se convierta en un arte visual. De este modo se consolidará un nuevo tipo de escritor¹³⁴.

Un texto, como ya se ha dicho, complejo y profundo, que presenta varios temas de reflexión; sin embargo quisiera referirme únicamente a un par de pasajes que considero importantes y también emblemáticos. En primer lugar, su desacuerdo con Tschichold —prescindiendo del hecho de que cuando Zwart publica estas ideas, Tschichold, por su parte, acaba de publicar su *Typographische Gestaltung* (1935), donde, en esencia, da marcha atrás respecto a sus formulaciones precedentes sobre la “nueva tipografía”, alineándose con la idea de tipografía tradicional, quizá en parte por la presión nazi, pues lo habían tachado de “bolchevique”, como a todos aquellos relacionados con las vanguardias.

Considero, en cambio, extremadamente importante su observación sobre el “papel (que queda entre letra y letra)”, que, sugiere Zwart “no es tan sólo el «fondo» sino parte de la composición”. Aquí Zwart reafirma lo que ya había apuntado en un texto de 1933 al hablar de la “unidad orgánica” de los elementos que actúan en la “composición”, cuestión que plantea de nuevo con esa observación, que es, de hecho, un principio operativo muy concreto.

Lo que vino después, hasta la aparición en el horizonte de Max Bill y la “escuela suiza”, a finales de los cuarenta, ni quita ni pone en el debate sobre la “nueva composición tipográfica”. La suerte estaba echada. Entre 1910 y 1940 el diseño gráfico y la tipografía fueron arrollados por un ciclón estetizante que cambió de forma una y otra vez y que en pocos años anuló lo que se había establecido desde hacía siglos.

Como se ha visto, aún hoy el panorama sigue presentando múltiples facetas, que manifiestan una vitalidad teórica y práctica que aún no ha sido explorada a fondo. De esta exposición emerge claramente el círculo virtuoso de las ideas, del pensamiento, que va más allá de las etiquetas de los “ismos” y se configura como una “vanguardia difusa”, en la que las teorías y los estilos se han entrelazado, han dialogado, en resumen, han definido el “estilo de una época”. Ojalá que este escrito haya contribuido a esclarecerlo.

- 1 Vasili Kandinski, *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*. München: Piper Verlag, 1912.
- 2 Piet Mondrian, *Le Neoplasticisme*. París: Éditions de l'Effort Moderne, 1920.
- 3 Mijaíl Lariónov, *Luchizm*. Moscú: Sklad, 1913. También se emplea el término "rayismo".
- 4 Lajos Kassák y László Moholy-Nagy (coords.), *Buch Neuer Künstler*. Suplemento *Ma. Aktivista Folyóirat*. Viena, 1922.
- 5 "Indem wir gegenwärtiges Buch mitten unter den Phrasendemagogischer Politiker und den Seufzern süßholzraspelnder Ästhetiker der Öffentlichkeit vorlegen, schreiben wir es mit der schlichten Kraft der Gewißheit hin: Da habt Ihr die Helden der Vernichtung, und da habt Ihr die Fanatiker des Aufbaues". Introducción de Lajos Kassák, *ibíd.*, p. [1].
- 6 "Wir glaubten, unsere Generation verliere sich im hoffnungslosen Spiegelkampf, und siehe da! Wir werden in unserer Hände Bewegung des ersten Rhythmus des Schaffens gewahr". *ibíd.*, p. [4].
- 7 "Unser Zeitalter ist das der Konstruktivität. Die der transzendentalen Atmosphäre entronnenen produktiven Kräfte ließen den Mann des praktischen Alltags über den Klassenkampf mit der Notwendigkeit des einheitlichen Zieles an den gesellschaftlichen Aufbau der Klassen schreiten und schlugen auch dem Künstler die Präzisionswaage der Ästhetik aus der Hand, auf daß er endlich die neue Einheit der zerfallenen Welt: die Architektur der Kraft und des Geistes aus sich hervorbringt. / Kunst, Wissenschaft, Technik, berühren sich an einem Punkt. / Es muß geändert werden! / Es muß geschaffen werden, den Bewegung heißt Schaffen. / Die Bewegung muß in Gleichgewicht gebracht werden, denn so kann man zur Form gelangen. / Die neue Form ist die Architektur. / Das gründliche Aufräumen. / Die Stärke des Willens. Die Einfachheit des Sicherheitsgefühls. / Die neue Kunst aber ist einfach, wie die Güte des Kindes, kategorisch und sieghaft über alle Stoffe". *ibíd.*, p. [4].
- 8 El Lissitzky y Hans Arp (eds.), *Die Kunstisten*. Zürich: München; Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925.
- 9 "Die Gegenwart ist die Zeit der Analysen, das Resultat aller Systeme, die jemals entstanden sind. Zu unserer Demarkationsgrenze haben die Jahrhunderte die Zeichen gebracht, in ihnen werden wir Unvollkommenheiten erkennen, die zur Getrenntheit und Gegensätzlichkeit führten. Vielleicht werden wir davon nur das Gegensätzliche nehmen, um das System der Einheit aufzubauen". Kasimir Malévich, introducción a la descripción de los "ismos", *ibíd.*, p. VIII.
- 10 Hannes Meyer, "Die Neue Welt", *Das Werk*, vol. 13 (Zürich, julio 1926), pp. 205-224.
- 11 *Erste Russische Kunstausstellung*, Galerie Van Diemen, Berlín; Stedelijk Museum, Ámsterdam, abril-mayo 1923 [N. del Ed.].
- 12 Alekséi Gan, *Konstruktivizm*. Moscú: Tver, 1922. Algunos fragmentos de este texto se publicaron, en traducción española, en *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado* [cat. expo.]. Madrid: Fundación Juan March, 2011, pp. 334-336 [N. del Ed.].
- 13 *Vesch/Gegenstand/Objet*, revista internacional de arte moderno dirigida por El Lissitzky e Ilyá Erenburg, Berlín: Izdatelstvo Skify/Verlag Skyten, enero-mayo 1922. Se publican tres números divididos en dos fascículos, el primero doble.
- 14 "Niekörtzy francuscy krytycy zarzucali nam, że nie jesteśmy wystarczająco egzotyczni. Zwolennicy sztuk «rdzennych» pospieszyli się aby odebrać tą krytykę. Moim zdaniem w tym przypadku jest to nieporozumienie co można zaobserwować w innych dziedzinach. Obcokrajowiec uważa nas jako «kolonia» bez praw obowiązujących w Europie. Zdaniem tych panów, szczególnie nasza sztuka musiałaby być fascynująca w ten sam sposób co jest na przykład sztuka «murzyńska». Leon Chwistek, *Tytus Czyżewsky a kryzys formizmu*. Cracovia, 1922, cit. en Tytus Czyżewsky, *Szkice Literackie*, Varsovia: Czytelnik, 1960, p. 110.
- 15 László Moholy-Nagy, "Richtlinien für eine syntetische Zeitschrift", *Pásmo*, año 1, n° 7-8 (Praga, 1924), p. 5.
- 16 Stéphane Mallarmé, "Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard", *Cosmopolis*, vol. VI, n° 17 (Londres, mayo 1897), pp. 429-430.
- 17 "[...] verso la fine della sua vita Mallarmé volle spingersi ancora più lontano e, considerando gli elementi materiali del libro allo stesso modo in cui un pittore considera una tela bianca davanti a sé —come una superficie da riempire— e come il musicista considera la sinfonia che si propone di scrivere —come l'animazione di un'estensione temporale— così Mallarmé sognò di un libro interamente composto come un quadro, o come una sinfonia. E meglio ancora che sognarlo, lo fece [...]". Este pasaje de André Gide está citado en el texto de Henri Mondor, "Un coup de dés", en Stéphane Mallarmé, *Un tratto ai dadi mai abolirà la sorte* (ed. Paolo Marinotti). Samedan (Suiza): Munt Press, 1974, p. 68.
- 18 "[...] innalzare una pagina alla potenza di un cielo stellato". Este pasaje de Paul Valéry se cita en el texto de Henri Mondor, *ibíd.*, p. 68.
- 19 Marcel Broodthaers, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. Amberes: Wide White Space Gallery; Colonia: Galerie Michael Werner, 1969.
- 20 Sergio Cigada, "Il futurismo nella cultura europea", *Vita e Pensiero*, n° 11 (Milán, 1986), p. 47.
- 21 "La mia rivoluzione è diretta contro la cosiddetta armonía tipográfica della pagina" "Noi useremo perciò in una medesima pagina tre o quattro colori diversi di inchiostro e anche venti caratteri tipografici diversi, se occorrerà". F. T. Marinetti, *L'Immaginazione senza fili e le Parole in libertà. Manifesto futurista*. Milán: Direzione del Movimento Futurista, 1913 (11 mayo [en realidad, junio]), p. [4].
- 22 Gian Pietro Lucini, *Ragion poetica e programma del Verso libero*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1908.
- 23 En efecto, se unieron las dos propuestas en un único volumen: F. T. Marinetti, *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du Futurisme*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1909.
- 24 "La Letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensata, l'estasi ed il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno": "Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sforzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elemen-
- ti primordiali". F. T. Marinetti, "Le futurisme", *Le Figaro* (París, 20 febrero 1909). Se trata de la redacción final, de la que algunos periódicos italianos publicaron anticipadamente —en enero— versiones reducidas. Fue inmediatamente difundida en francés y en italiano en formato de "manifiesto" (panfleto) y, por tanto, también publicada en la revista *Poesia*, en el número único 3-4-5-6, que comprendía los meses de abril a julio de 1909.
- 25 F. T. Marinetti, *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 11 enero 1911.
- 26 F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della Letteratura futurista*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 11 mayo 1912 y *Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 11 agosto 1912.
- 27 F. T. Marinetti, *L'Immaginazione...*, cit., p. [2].
- 28 "lo inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina, tre o quattro colori diversi d'inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra. Per esempio: corsivo per una serie di sensazioni simili o veloci, *grassetto tondo* per le onomatopée violente ecc.". *ibíd.*, p. [4].
- 29 "[...] lirismo rapidissimo, brutale e immediato, un lirismo che a tutti i nostri predecessori deve apparire come antipoetico, un lirismo telegrafico, che non abbia assolutamente alcuns alore di libro, e, il più possibile, sapore di vita". *ibíd.*
- 30 "[...]rendere tutti i suoni e i rumori anche i più cacofonici della vita moderna". *ibíd.*
- 31 F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tumb. Adrianopoli ottobre 1912*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1914.
- 32 "[...] destruction des syntaxes... de la ponctuation, de l'harmonie typographique". Guillaume Apollinaire, *L'antitradition futuriste. Manifeste-synthese*. París; Milán: Direzione del Movimento Futurista, 23 junio 1913, p. [1].
- 33 El título completo del libro de Blaise Cendrars es: *La prose du Transibérien et de la petite Jehanne de France*. París: Éditions des Hommes Nouveaux, 1913. Con *pochoir* de Sonia Delaunay.
- 34 Basándose en la carga lírica del personaje de Orfeo, el poeta Guillaume Apollinaire dio este nombre al cubismo parisino que exalta el color como forma y tema de la pintura, eliminando así las formas y objetos de la naturaleza [N. del Ed.].
- 35 S. Cigada, op. cit.
- 36 Adoptamos este término, calcado del correspondiente término francés, compuesto a partir de palabras + libertad [N. del Ed.].
- 37 Con posterioridad, Junoy empleó este comentario de Apollinaire como epílogo a su volumen *Poemes i cal·ligames* (1920). Cf. Josep Maria Junoy, *Obra Poética* (edición y estudio Jaume Vallcorba Plana). Barcelona: Edicions dels
- Quaderns Crema, 1984 (Sèrie Gran, 6); J.-M. Junoy, *Obra poética* (estudio y edición Jaume Vallcorba; trad. de los poemas al español de Andrés Sánchez Robayna). Barcelona: Acantilado 2010.
- 38 Informa al respecto Vladímir Markov en *Russian Futurism: A History*. Berkeley: University of California Press, 1968, p. 148.
- 39 F. T. Marinetti, *Futurizm*. San Petersburgo: Prometéi, 1914; *Manifesto Italianskago Futurizma*. Moscú: Rússkoye Tóvárischestvo, 1914.
- 40 Moscú: G. L. Kuzmín, 1912. Textos de D. y N. Burlíuk, V. Kandinski, V. Jlébnikov, A. Kruchiónij, B. Lívshits, V. Mayakovski y otros.
- 41 "Brósit Púshkina, Dostoyévskogo, Tolstogo i proch., i proch. s Parojoda sovreménnosti. / ...S vysooty neboskribov my vziráyem na ij nichtózhestvo! / ...Tolko my — *litsó náshego* Vrémeni... Próshloye tesno". *ibíd.*, p. 3. [Puede resultar de interés consultar al respecto Yevguéni Steiner, "«Echar a Pushkin por la borda». Notas a «Victoria sobre el Sol»", así como sus anotaciones a este texto, en *Aleksandr Deineka (1899-1969)*... [cat. expo.], cit., pp. 318-321, N. del Ed.].
- 42 "Na nepreodólmímu nénavist k suschestóvávshemu do nij yazykú" ... "stóyát na glybe slova 'my' sredí moria svista i negodovániya". *ibíd.*, pp. 3-4.
- 43 Moscú: Guiléya, 1913. Textos de D. y N. Burlíuk, V. Jlébnikov, A. Kruchiónij, B. Lívshits, V. Mayakovski. [Cf. las anotaciones de Y. Steiner citadas arriba, N. del Ed.].
- 44 AA. VV., *Stúdiya Impressionistov* (ed. N. Burlíuk). San Petersburgo: N. I. Butkóvskoi, 1910.
- 45 "Ibo ya uvídel voóchiyu ozhívshi yazyk... obnazhenne kornéi... kak probuzhdénnem usnúvs-hij v slove smýslov i rozhdénnem novyj...". Benedikt Lívshits, *Polutoraglázuyi Streléts*. Leníngrado: Izd. Pisátelei, 1933, p. 47. Este peculiar título hace referencia a la imagen del guerrero chiíta que cabalga mirando con un ojo hacia atrás (a Oriente) y con sólo medio ojo hacia el frente (a Occidente), con lo que se quiere dar a entender una de las tendencias del futurismo ruso (Guileya), que, sin ideas innovadoras, atendía sólo a la herencia arcaica de su tierra. El nombre Guiléya, propuesto por Benedikt Lívshits, remite a la *Historia* de Herodoto, que denominaba así una parte de las tierras escitas cerca de la desembocadura del Dniéper. Allí se encontraba la finca Cherniánka, donde pasaron su infancia y adolescencia los hermanos Burlíuk.
- 46 Vladímir Markov, *Russian Futurism: A History*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1968, p. 33.
- 47 "Mysl i rech ne uspeváyut za perezhivániyem vdójnóvnennogo, / poétomu judózhnik vólen vyrazhatsa ne tolko óbschim yazykóm (poniátiya), no i líchnym (tvoréts individuálen), i yazykóm, ne iméyuschim opredeliónnogo znachéniya, (ne zastývshim), zaúmnyy...". Alekséi Kruchiónij, en: Víktor Jlébnikov, Alekséi Kruchiónij y Grigóri Pétnikov, *Zaúmniky* [Transracionalistas]. Petrogrado: Euy, 1921, p. 12.
- 48 Víktor Jlébnikov y Alekséi Kruchiónij, *Mirskont-sá*. Moscú: G. L. Kuzmín & S. D. Dolinsky, 1912. Portada con collage original de Natalia Goncharova. Ilustraciones litográficas de N. Goncharova, M. Lariónov, N. Rogovin y V. Tatlin.

- 49 Para profundizar en el tema se recomienda consultar: *Knigui A. E. Kruchiónij Kavkázskogo períoda iz kolleksii Gosudárstvennogo Muzeya V. V. Mayakóvskogo* (Los libros de A. E. Kruchiónij en el período caucásico de la colección del Museo Estatal V. V. Mayakovski). Moscú: Gosudárstvenny Muzéi V.V. Mayakóvskogo, 2002.
- 50 No se debe confundir la rareza (y el valor) de estos libros del primer futurismo ruso con su legado cultural, algo bien distinto. La respuesta a la pregunta de si hubo una influencia real de estos libros en las demás vanguardias contemporáneas se podrá obtener únicamente después de haber puesto en relación cientos de archivos de artistas “occidentales” de la misma época y haber comprobado si existen copias de estos libros o de sus manuscritos —o citas, comentarios, correspondencia, etc. sobre ellos—.
- 51 “Questo libro è: MECCANICO imbullonato come un motore PERICOLOSO può costituire un’arma proiettile INCLASSIFICABILE non si può collocare in libreria fra gli altri volumi. È quindi anche nella sua forma esteriore ORIGINALE-INVADENTE-ASSILLANTE- come DEPERO e LA SUA ARTE. Il Volume DEPERO FUTURISTA non sta bene in libreria e neppure su gli altri mobili che potrebbe scalfire. Perché sia veramente a suo posto, deve essere adagiato sopra un coloratissimo e soffice-resistente CUSCINO DEPERO”. Fortunato Depero, introducción a *Depero futurista. 1913-1927*. Milán: Edizione della Dinamo, 1927, p. [9]. Libro famosísimo por estar encuadrado con dos tornillos.
- 52 Para profundizar en la faceta de Depero como arquitecto, cf. Ezio Godoli, *Guide all’architettura moderna. Il futurismo*. Bari: Laterza, 1983; Paolo Bortot, “Architettura futurista: il contributo Veneto”, en *Futurismo Veneto* [cat. exp., Palazzo del Monte, Padua, 24 novembre-31 dicembre 1990] (ed. Maurizio Scudiero y Claudio Rebeschini). Trento, 1990.
- 53 Tristan Tzara, *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine*. Zürich: Collection Dada; Julius Heuberger, 1916.
- 54 Johannes Itten y Friedel Dicker, *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*. Weimar: Utopia, 1921.
- 55 Hans Arp, *Der Piramidenrock*. Zürich; Múnich: Eugen Rentsch Verlag, 1924.
- 56 Vincente Huidobro, *Manifestes* (Manifestos). París: Éditions de la Revue Mondiale, 1925.
- 57 Man Ray, “Poésie sans titre”, 391, n° 17 (París, 1924).
- 58 Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Roma: Nalato, 1913. Se trata del libro que introduce los primeros ejemplos de fotografía del movimiento con fines creativos.
- 59 F. T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*. Milán: Edizioni Futuriste di *Poesia*, 1915. A partir del manifiesto homónimo y en coincidencia con la campaña intervencionista de los futuristas, Marinetti publica el libro para reforzar la presión sobre el gobierno italiano, que aún no había decidido si entrar en la guerra ni junto a “quién”.
- 60 En alguna ocasión, en textos publicados en francés, firmó con el nombre de Juan Torres-García [N. del Ed.].
- 61 *Emporium*, n° 396 (Bérgamo, diciembre 1927). La página autopromocional citada aparece dos veces en *Depero futurista 1913-1927*, cit., pp. [145] y [234].
- 62 Vladimír Mayakovski, *Óblako v Shtanáj*. Moscú, 1918. La primera edición es de 1915, pero lleva una portada muy corriente.
- 63 Aleksandr Rubákin, *Górod. La Cité*. París, 1921.
- 64 Se trata del número 15, año IV, publicado en julio de 1921, en un formato claramente reducido respecto al usual.
- 65 Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*. París: Rose Sélay [seud. Marcel Duchamp], 1934. En realidad, el libro contiene documentación efímera, como fotos, tarjetas, hojas sueltas, etc., también conocido como la *Boîte vert* (Caja verde).
- 66 *Graphicus*, año XXXII, n° 5 (Roma, mayo 1942). Número dedicado por completo a la tipografía, contiene el manifiesto de F. T. Marinetti *L’arte tipografica di guerra e dopoguerra* [El arte tipográfico de guerra y posguerra] que es en buena parte una historia, y una reivindicación, de lo que se había realizado, comprendiendo incluso aquellas expresiones que no tenían vínculos con la tipografía (la aeropintura). Los postulados programáticos hacen hincapié en estas “historias”, pero en realidad no aportan nada nuevo al concepto de tipografía futurista que no se hubiera dicho. Al final figuran también las firmas de Alfredo Trimarco, Luigi Scriverio y Piero Bellanova.
- 67 Friedrich Kiesler, portada para el catálogo de la *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik Konzerthaus* [Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales]. Viena: Würthle & Sohn, 1924.
- 68 Este texto es de 1919, época en la que residía en Barcelona y estaba vinculado con el movimiento noucentista catalán, de donde quizá el título catalán del libro [N. del Ed.].
- 69 El libro recoge poemas, escritos entre 1918 y 1921, del poeta, profesor y crítico santanderino, autor de dos famosas antologías que dan a conocer la obra de los poetas de la Generación del 27, a la que él mismo pertenecía.
- 70 Por orden: Alekséi Kruchiónij, *Vozrópschem*. San Petersburgo: Euy, 1913; Carlo Carrà, *Guerripittura*. Milán: Edizioni Futuriste dei *Poesia*, 1915; Iván Gorlov, *Futurizm y Revoliútsiya*. Moscú: Gosizdat, 1924.
- 71 Todos ellos de la Colección Merrill C. Berman.
- 72 *Pobeda nad Solntsem* fue una obra teatral concebida por Alekséi Kruchiónij, con música de Mijaíl Matiúshin, y un prólogo de Víktor Jlébnikov, estrenada en 1913 con decorados de Kasimir Malévich. El “guión”, junto a algunas ilustraciones de Malévich y Burliúk, se publicó aquel mismo año en San Petersburgo. [Traducción al español en el ya citado *Aleksandr Deineka (1899-1969)*... [cat. exp.], pp. 313-321, N. del Ed.].
- 73 “Suprematizm délitisa na tri stádii, po chislú kvadrátov – chórnogo, krásnogo i bélogo; chórnói períod, tsvetnoi i bélyi. V poslednem napisany formy bélye v belom. / Vse tri períoda razvítiya shli s 1913 g. po 1918 god. Períody byli postróyeny v chisto ploskostnóm razvíti. Osnoványem ij postróyeniya bylo glávnoye ekonomícheskoye nachalo – Odnói ploskostiú peredát sily státiki ili vídimogo dinámícheskogo pokoya”. Kasimir Malévich, *Suprematizm. 34 risunka*. Vitebsk: UNOVIS, 1920, p. 1.
- 74 “Wir treten für die elementare Kunst ein. Elementar ist die Kunst, weil sie nicht philosophiert, weil sie sich aufbaut aus den ihr allein eigenen Elementen. Den Elementen der Gestaltung nachgeben, heißt Künstler sein [...] Dieses Manifest gilt uns als Tat: Erfaßt von der Bewegung unserer Zeit verkünden wir mit der elementaren Kunst die Erneuerung unserer Anschauung, unseres Bewußtseins von den sich unermüdlich kreuzenden Kraftquellen, die den Geist und die Form einer Epoche bilden und in ihr die Kunst als etwas Reines, von der Nützlichkeit und der Schönheit Befreites, als etwas Elementares im Individuum entstehen lassen.
- Wir fordern die elementare Kunst! Gegen die Reaktion in der Kunst!”. Raoul Hausmann, Hans Arp, Iván Puni y László Moholy-Nagy, “Llamamiento al arte elemental”, *De Stijl*, vol. V, n°10 (Leyden, octubre 1921), p. 156. El texto está fechado en Berlín en octubre de 1921.
- 75 “Der «Gegenstand» ist das Bindestück zwischen zwei benachbarten Laufgräben. / Wir stehen im Beginn einer großen schöpferischen Epoche... Die Kunst ist von nun an, bei Wahrung aller lokalen Eigentümlichkeiten und Symptome, international [...] [p. 1]. Die Tage der Zerstörung, der Belagerung, der Unterwühlung liegen hinter uns... Es ist an der Zeit, auf freigelegtem Gelände zu bauen. Was tot ist, wird auch ohne unser Zutun sterben... Ebenso lächerlich als naiv ist es heute noch «Puschkin über Bord werfen zu wollen»... Der Gegenstand lehnt das Vergangene im Vergangenen nicht ab. Er ruft zum Schaffen des Gegenwärtigen in der Gegenwart auf... Grundlegend für unsere Gegenwart halten wir den Triumph der konstruktiven Methode... Wir haben unsere Revue «Gegenstand» genannt, weil Kunst für uns nichts anderes bedeutet als das Schaffen neuer «Gegenstände»... Der «Gegenstand» wird für die konstruktive Kunst eintreten, deren Aufgabe nicht etwa ist, das Leben zu schmücken, sondern es zu organisieren” [p. 2]. El Lissitzky e Ilyá Erenburg, Editorial, *Vesch/Gegenstand/Objet*, n° 1-2 (Berlín, marzo-abril 1922), pp. 1-2.
- 76 Por lo general abreviada, y así se ha citado ya en este texto, como *Pro dva Kvadrata*.
- 77 “El Lissitzky suprematich worden van twee kwadraten in 6 konstrukties” [El Lissitzky se convierte en suprematista con dos cuadrados en 6 construcciones], *De Stijl*, vol. 5, n°10/11 (Ámsterdam, noviembre 1922). Esta reedición reduce su número de páginas.
- 78 “Konstruktivizm yavléníye náshij dnéi. Voznik on v 1920 godú v sredé lévyy zhivopístev i ideólogov “mássovogo déystva”. Dánnyi vypusk yavliáyetsa aguitatsiónnoi knígoi, kotóroi konstruktivisty otkryváyut borbú so storónnikami traditsiónnogo iskustva” [p. 1]. / “Nasha epoja – epoja industriálnaya. I skulptura dolzhná ustúpít mesto prostránsvennomu razreshéníyu veschi. / Zhívopis ne mózhet sostiazatsa s svétopisíu, t.y., s fotográfiyei... / Arjitektura bessilna ostanovít razvíváyuschíysa konstruktivizm. / Konstruktivizm i mássovoye deystvo nerazryvno svíazány s trudovói sistemoi náshego revoliútsiónnogo bytiyá” [p. 36]”. Alekséi Gan, *Konstruktivizm*, cit.
- 79 “1. Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört / 2. Durch konventionelle Worte teilt man Begriffe mit, durch Buchstaben soll der Begriff gestaltet werden. / 3. Ökonomie des Ausdrucks – Optik statt Phonetik. / 4. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes nach den Gesetzen der typographischen Mechanik muß den Zug- und Druckspannungen des Inhaltes entsprechen. / 5. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material der Klischees, die die neue Optik realisieren. Die supernaturalistische Realität des vervollkommenen Auges. / 6. Die kontinuierliche Seitenfolge – das bioskopische Buch. / 7. Das neue Buch fordert den neuen Schrift-Steller. Tintenfaß und Gänsekiel sind tot. / 8. Der gedruckte Bogen überwindet Raum und Zeit. Der gedruckte Bogen, die Unendlichkeit der Bücher, muß überwunden werden. DIE ELEKTROBIBLIOTHEK”. El Lissitzky, “Topographie der Typographie”, *Merz*, n° 4 (Hannover, 1923), p. 47.
- 80 “Ya schitayu , chto mysli, kotóriye my vpítvayem iz knig glazami, my dolzhny zapólnit chérez vse formy, glazami vospriyátiya. Bukvy, znaki prepínániya, vnosíáschiye poríádok v mysli, dolzhny byt uchtený, no krome éтого beg strok sjodiáschiysa v kakij-to skodensírovannyj mýsliáj, dólzhnen byt skodensírovan i dlíá glaz”. El Lissitzky, carta a Kasimir Malévich del 12 de septiembre de 1919, citada por N. Jardzhíyev en “El Lissitzky Konstruktor Knígui” [El Lissitzky constructor de libros], *Iskusstvo Knigui 1958-1960*, vol. 3° (1962). www.pustovit.ru/?p=18 “12 sentiabriá 1919 goda v písmé k K.Malévichu Lisitski vpervíye sformulíroval svói mysli o smyslovói fúnktsii eleméntov zrítelnogo yazyká, aktivízírúyschego sodérzhániye knigui”.
- 81 “Die Scheuche”, *Merz*, n°14-15 (Hannover, 1925).
- 82 “Mes pages entretiennent la même relation avec les poèmes que le violon avec le piano qui l’accompagne. Tout comme le poète dans sa poésie fait fusionner le son et l’idée, j’ai essayé de créer une entité équivalente avec le poème et la typographie”. Afirmación citada por Claude Leclanche-Boulé en *Typographies et photomontages constructivistes en U.R.S.S.* París: Papyrus, 1984, p. 89 (y Boulé cita *Typografische Tatsachen*, en *Gutenberg Festschrift*. Maguncia: Verlag der Gutenberg-Gesellschaft, 1925, p. 135).
- 83 Se han publicado dos libros impresos sobre latas: 1) F. T. Marinetti, *Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive* [Palabras futuristas en libertad tácticas, térmicas, olfativas]. Roma, 1932; 2) Tullio D’Albisola, *L’anguria lirica* [La sandía lírica]. Roma, 1934.
- 84 El boceto original se exhibe en esta exposición, en la Colección Merrill C. Berman.
- 85 Otec František Obrtel (1873-1962).
- 86 “Nová krása zrodila se z konstruktivní práce jež je základnou moderního života. / Triumf konstruktivní metody [...] je umožněn jen hegemonií ostrého intelektualismu, jenž se projevuje v soudobém technickém materialismu. / Konstruktivní princip je tedy principem podmiujícím samotnou existenci moderního světa. / Purismus je estetická kontrola konstruktivní práce, nic více, nic méně. [...] Poetismus je korunou života, jehož basi je konstruktivismus. [...] Poetismus je nejen protiklad, ale i nezbytný doplněk konstruktivismu. (pag. 199) [...] / Poetismus je bez filozofické orientace. Přiznal by se asi k diletantskému praktickému, chutnému

- a vksnému eklekticismu. [...]Poetismus není literatura. (pag. 200) [...] / Poetismus není maliřství. [...] Poetismus není ismen. [...] / Poetismus jest, opakujeme, v nejkrásnějším smyslu slova, uměním žiti, zmmodernisovaným epiku-reismem. Nepřináší estetiku, která by cokoliv zakazovala a nakazovala. (pag. 201) [...]
- Poetismus není umění, t. j. není umění v dosavadním romantickém smyslu slova. / Přistoupil k regulérní likvidaci dosavadních uměleckých odrůd, aby nastolil vládu čisté poesie, skvíci se v nesčíslných formách. [...] Odpovídá plně naší potřebě zábavy a aktivity. [...] / Poetismus je především modus vivendi. Je funkcí života, a zároveň, naplněním jeho smyslu. [...] / Nepochopiti poetismu znamená nepochopiti života! (pag. 202) / Svět je dnes ovládnán penězi, kapitalismem. Socialismus znamená, že svět být ovládnán rozumem a moudrostí, ekonomiky, cílevědomně, užitečně. Metodou této vlády je konstruktivismus. Ale rozum by přestal být moudrý, kdyby, ovládá je svět, potlačoval oblasti sensibility: místo znásobení, znamenalo by o ochuzení života, neboť jediné bohatství, které ma pro naše štěstí cenu, je bohatství pocitů, obsáhlost sensibility. A zde intervenuje POETISMUS k záchraně a obnově citového života, radosti, fantazie". Karel Teige, "Manifesty Poetismu"; *Host*, vol. III, n° 9-10 (Praga, 1924), pp. 197-204, aquí p. 203. Posteriormente publicado nuevamente y también firmado por Vítězslav Nezval en la revista *RED*, vol. I, n° 9 (Praga, 1928), pp. 317-336.
- 87 German Karginov relata este hecho en *Rodčenko*. Budapest: Corvina, 1977.
- 88 También este boceto original forma parte de la Colección Merrill C. Berman.
- 89 *Programa del grupo productivista*, firmado por Aleksandr Ródčenko, Várvara Stepanova y otros, el 24 de noviembre de 1921- Moscú, INJUK [Instituto de Cultura Artística]. La crítica de arte E. Rátkina dio la noticia en una reseña sobre Popova: "El 24 de noviembre de 1921, en el INJUK de Moscú, ocurrió un hecho sensacional: 25 artistas, tanto consolidados como jóvenes que habían participado en algunas exposiciones, consideraron inútil su actividad artística y decidieron pasarse a la producción...". E. Rátkina, "Liubov Popova. Isskustvo i manifesty", *Judóznik Ekrán* (enero 1922).
- 90 "vedión nový spôsob illiustrácii putióm montirovkí pechátneho i fotografického materiála na opredeliónnuyu temu, chto po bogatstvu materiála, nagliádnosti reálnosti vosproizvodimogo délayet bessmyslennoi vsiákuyu "judózhestvenno-grafícheskuyu illustráciiyu". "Konstruktivisty", editorial anónimo, *LEF* n° 1 (Moscú, 1923), p. 252. Según Yelena Barjatova, este texto debe ser atribuido a Aleksándr Ródčenko: "V 1923 g. Ródčenko óchen aktivno ispolzovail ij vyrazitelniye vozmózhnosti – v illiustrírovani poémy Mayakóvskogo "Pro eto", v kompositi zhurnálnyj oblózhkek ("Ogoniók") i reklám (Krásnaya niva)". Eto pozvólilo yemú utverzhdát v statié "konstruktivisty", opublikóvannoi v 1923 g. v novom zhurnale "LEF" (1923-1925) [En 1923, Ródčenko usaba de una manera muy activa todas las posibilidades expresivas: en la ilustración de los poemas de Mayakovski *Pro Eto*, en la composición de las portadas de algunas revistas, como *Ogoniók* [Fuegucillo], en anuncios publicitarios como

- el de *Krásnaya Niva* [Campo Rojo], etc... Y esto le permitió confirmar sus tesis en el artículo *Konstruktivisti* [Constructivistas], publicado en 1923 en la recién aparecida revista *LEF* (1923-1925)]. Elena Barjatova, "Russkii konstruktivizm 1920-j 1930-j godov" [El Constructivismo ruso de los años 1920-1930], en *Affiches russes constructivistes, 1920-1940* [cat. expo. 21^a Festival international de l'affiche et du graphisme, Les Silos; Maison du livre et de l'affiche, Chaumont; Château du Grand Jardin, Joinville]. Paris: Pyramid, 2010. Cf. www.nlr.ru/exib/construct/text3.html.
- 91 "Pod foto-montazhem my razumýmем izpólzovaniye fotografícheskogo snimka, kak izobrazitel'nogo sredstva. Kombinácii foto-snímkov zameniáyet kompozitsiyu grafícheskij izobrazhéniiy. / Smysl etoi zameny v tom, chto foto-snimok ne yest zarisovka zritel'nogo fakta, a tóchnaya yego fiksáciiya. Eta tóchnost i dokumentálnost pridáyút foto-snimku takuyu silu vozdeístviya na zritelia, kakuyu grafícheskoye izobrazhéniiye nikogdá dostích ne mozhet. / Plakát o gólode s foto-snímkami golodáyuschij proizvodít gorazdo bóleye sílnoye vpechatléniye, chem plakát s zarisóvkami étij zhe golodáyuschij. / Reklama s foto-snímkom reklamíruyemogo predmeta deistvitelnei risunka na eto zhe temu. Fotografíi gorodov, peizázhei, lits dayút zriteliu v tysiachu raz bolshe, chem sootvétstvuyuchiye kartinki. [p. 41] / Do sij por kvalifitsirovannaya fotografíya – t.n. judózhestvennaya – starálas podrazhát zhívopisi i rusunku, ot chegó yeyó produktsiya, bylá slabá i ne vivavliála tej vozmózhnostei, kotóriye v fotografíi iméyutsa. Fotógrafy polagali, chto, chem bóleye foto-snimok budet pójzh na kartinku, tem polucháyetsa judózhestvennei, lúchshe. V deistvitel'nosti zhe rezul'tát poluchals obrátnyi: chem judózhestvennei, tem juzhe. / V fotografíi yest svoi vozmózhnosti montazhá, nichegó óbschego s kompositiyei kartinok ne iméyuchiye. Ij to i nadlezhit víyavit. [p. 44]". Anónimo, "Foto-Montazh", *LEF*, n° 4 (Moscú, 1924), pp. 41-44. Con ilustraciones de Liubóv Popova y Paul Citroën. El texto completo se publica, en traducción española, en *El fotomontaje en Europa (1918-1939)* [cat. expo., Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 2 marzo-27 mayo; Museu Fundación Juan March, Palma, 13 junio- 8 septiembre; Carleton University Art Gallery, Ottawa, Canadá, 15 octubre-16 diciembre]. Madrid: Fundación Juan March, 2012.
- 92 "V ij proizvodstve proskálzuyavut métydy západnoi reklamy – eto formálnyi montážh, kotóriy ne iméyet nikakogo vliyániya na montážh politícheski". Gustavs Klucis, "Fotomontážh kak novyi vid agitatsiónnogo iskusstva" [El fotomontaje como nuevo género de arte de agitación], en *Izofront: Klássovaya borba na fronte prostránstvennyj iskusstv. Sbornik statei obyedinéniya Oktibr* [Frente artístico: la lucha de clase frente a las artes tridimensionales. Editado por el grupo Oktyabr]. Moscú: Leningrado: Izofront, 1931, pp. 119-121, aquí p. 119. El texto completo se publica, en traducción española, en *El fotomontaje en Europa (1918-1939)* [cat. expo.], cit.
- 93 "Ne sléduyet dumat, chto eto vsegó lish fotomontazhkompositiisiya. Oná vsegdá sviázana s politícheskim lózungom, tsveta i gráfiki". Ibíd., p. 120.
- 94 En realidad Citroën realiza este tipo de collage acerca de la complejidad urbana ya desde

- 1918-19. Un ejemplo es Arturo Schwarz, *Almanacco Dada*. Milán, 1976.
- 95 Franco Panzini, "La forma delle idee. Nuova tipografia nel paese dei Soviet", en *Tipografia Russa. 1890-1930*. Bologna, 1990.
- 96 El grupo Devětsil [Nueve fuerzas] estaba integrado por Styrsky, Teige, Seifert, Nezval, Biebl y otros cuatro miembros. Devětsil es el nombre checo (literalmente, 'nueve vidas') para la petasita, la primera flor que florece en primavera. Obviamente, esta denominación del grupo es una metáfora de la "renovación de las artes".
- 97 "Praktické, účelné a srozumitelné"... "produkt života"... "vše ostatní = kýč!"... "Originál - unikát! Obraz není jen obrazem!"... "Obraz - Energii, Kritikou Hybnou silou - Života"... / "Požadavek: Obraz musí být aktivní, musí být něco, dělat ve světě"... "Obraz = konstruktivní báse krás světa"... "Pozor: Nutnost rozlišování. Co z dnešního světa je základem nového? "... / "Milujte nové obrazy". Jindřich Štyrský, "Obraz/Bild", en *Tschechische Avantgarde. 1922-1940* (ed. Zdenek Primus) [cat. expo., *Tschechische Avantgarde. 1922-1940. Reflexe Europaischer Kunst und Fotografie in der Buchgestaltung*, Kunstverein, Hamburgo, 1 junio-15 julio 1990; Museum Bochum, 15 diciembre 1990-27 enero 1991]. La Haya: Meerman-Westreenianum, 1992, pp. 168-171.
- 98 František Šmejkal, "Pictorial Poems", en *Devětsil. Czech Avant-garde Art Architecture and Design of the 1920s and 30s* [cat. expo., Museum of Modern Art, Oxford, 1990]. En este texto el autor polemiza con Herta Wescher, teórica e historiadora del "collage", sobre la colocación de los "Poemas pictóricos" dentro del área dadaísta.
- 99 László Moholy-Nagy, "Typophoto", *Pásmo*, año II, n° 1 (Brno, 1926). En esta publicación explica por fin los fotomontajes que ya había llevado a cabo y promovido desde 1924 con el nombre de *Fotoplastiken* [Fotoplásticos].
- 100 *Arjitektura. Raboty arjitektúrnogo fakulteta VJUTEMASA. 1920-1927* [Arquitectura. Trabajos de la Facultad de Arquitectura de VJUTEMAS]. Moscú: VJUTEMAS, 1927. [VJUTEMAS: Výsshiye Judózhestvenno-Tejnicheskiye Masterskiye [Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica], Petrogrado, 1920-1926, denominado VJUTEIN en 1927, N. del Ed.].
- 101 Imágenes similares —cuerpos que se moldean sobre la forma de letras del alfabeto—, pueden encontrarse en la cubierta de uno de los primeros libros del futurismo ruso, el ya citado *Studja Impressionistov* (1910), cuyo título se compone fotográficamente de este modo.
- 102 Alfred H. Barr Jr., "Russian diary 1927-28", *October* (Cambridge, invierno 1978), pp. 21 y 19.
- 103 Ibíd.
- 104 Acrónimo de Kommunistícheski Soyúz Molo-diózhí.
- 105 Cf. el artículo "Foto-Montazh", cit.
- 106 "Quando il gruppo si formò, l'aspetto ideologico era il seguente: Unico concetto fondamentale è il comunismo scientifico, fondato sulla teoria del materialismo storico... La costruzione, che è organizzazione, accoglie gli elementi della cosa già formulati... Abbasso l'arte, viva la tecnica; la religione è menzogna, l'arte è menzogna; si uccidono anche gli ultimi resti del pensiero umano, legandolo all'arte; abbasso il mantenimento delle tradizioni artistiche, viva il

- tecnico costruttivista; abbasso l'arte che solo maschera l'impotenza dell'umanità; l'arte collettiva del presente è la vita costruttiva!". *Programa del gruppo productivista*, 1921, cit.
- 107 En la revista se sustituye el eslogan por: *Rabóchiye i Rabótnitsy. Vse Na Perevóbyory Sovétoy* [Obreros y trabajadores. Todos a las elecciones de los soviets].
- 108 En relación con este tema cf. Mijail Karásik, *Parádnaya Kniga Stráný Sovétoy* [Los libros más importantes del país soviético]. Moscú, 2007.
- 109 Sobre las anécdotas de la revista, cf. *Campo Grafico. 1933-1939* (ed. Attilio Rossi). Milán: Electa, 1983.
- 110 "*Campo Grafico*... rappresenta l'unico tentativo di infondere alla tipografia italiana una corrente vivificatrice e nuova in perfetta rispondenza col ritmo del nostro tempo... Intendiamo dire, anche a costo di ripeterci, che l'attività della tipografia rientra tra quelle delle arti applicate. Una volta accettato questo principio e riconosciuto come buono, ognuno si avvedrà come l'azione che stiamo svolgendo consista appunto nel rendere accessibile questo concetto, per arrivare a dedurne la conseguenza più logica e semplice: quella di imporre i modi e le forme, anche alla tipografia, che discendono direttamente dal travaglio e dalle acquisizioni delle arti". Nota de la Redacción, "Nonprogramma", *Campo Grafico*, año II, n° 1 (Milán, 1934), p. 5.
- 111 "Campo Grafico è giunto a concludere per mezzo di uno dei suoi direttori, Attilio Rossi, una nuova importante chiarificazione: la collaborazione dell'artista col tipografo [...] come un prodotto di cui i due fattori sono l'artista, elemento puramente spirituale, e il tipografo, elemento prevalentemente tecnico. La corrente che si dovrebbe stabilire tra questi due elementi darebbe infine la sicurezza che non si avvererebbero più quegli sfasamenti tra gusto e vita che furono in Italia la maggior pecca". I. Giongo, "Comprensione", *Campo Grafico*, año II, n° 2 (Milán, 1934), p. 29.
- 112 "La lezione delle cose ha imposto alla tipografia un indirizzo geometrico. Ma si è trattato di una geometria troppo elementare e scolastica. La tipografia è rimasta, quindi, allo schema esterno ed unico. Quadrato e rettangolo sono il limite di ogni costruzione, a raggiungere i quali si sforzano giustezze e cadenze... Contro questa tipografia, che vuol riprodurre in veste nuova schemi e gusti secolari, il tonico più efficace per i giovani, che soli contano, è appunto la pittura astratta. Questa chiama l'intelletto su altri piani: a scoprire nuove relazioni fra le forme pure (cioè tipografiche), nuove espressioni della costruzione, nuove linee dinamiche". Guido Modiano, "Insegnamenti della pittura astratta", *Campo Grafico*, año II, n° 11 (Milán, 1934), p. 248.
- 113 Carlo Belli, *Kn*. Milán, 1935.
- 114 "Quando qualcuno, fra una cinquantina d'anni, si domanderà quale pittore di questi nostri tempi abbia vissuto in questa città di Hannover, non saranno che due i nomi che resteranno: il pittore Vordemberge-Gildewart, e il pittore e poeta dadaista Kurt Schwitters, l'incarnazione contemporanea di Till Eulenspiegel". Sigfried Giedion, "Vordemberge-Gildewart", *Il Milione*, n° 31 (Milán, 15 octubre 1934), p. 3. Giedion compara el brío dadaísta de Schwitters con el de Till Eulenspiegel, el famoso bufón medieval alemán que viajó por Europa tramando todo

- tipo de bromas, convirtiéndose en protagonista de varios cuentos populares. En su legendaria figura se inspiraron, entre otros, Frank Wedekind y Richard Strauss —que, respectivamente, dedican a este personaje una comedia y un poema sinfónico—.
- 115 Para profundizar en el tema, cf. Giovanni Lista, *Arte e Política*. Milán, 1980; Umberto Carpi, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardia artistica nell'Italia degli anni Venti*. Nápoles, 1981; Umberto Carpi, *L'estrema avanguardia del novecento*. Roma, 1985.
- 116 "Il fotomontaggio è l'unica espressione dell'illustrazione moderna. Un libro, una rivista, un giornale che vogliono veramente appartenerle al clima spirituale d'oggi devono dipendere dalla fotografia e dalla dinamica imposta dall'artista nella creazione del fotomontaggio". Luigi Veronesi y Battista Pallavera, "Del fotomontaggio", *Campo Grafico*, año II, n° 12 (Milán, 1934), p. 278.
- 117 "[...] che la fotografia, con la sua prepotente invasione, abbia rivoluzionato l'estetica grafica e ne abbia arricchito in modo grandioso le possibilità è ormai pacifico... Il problema essenziale e urgente, per chi prende atto degli orrori che ci regalano le impaginazioni, oggi in auge, nei giornali e nelle riviste... è di portare la tipografia all'altezza della fotografia d'oggi". Texto de la Redacción, "Fotografía y tipografía", *Campo Grafico*, año II, n° 12 (Milán, 1934), p. 269.
- 118 "La conquista più importante in cui si può far consistere quello che Pascal per primo chiamò "esprit de géométrie" è la scoperta di un senso della "misura" e della "posizione" che costituisca l'espressione meno apparente e più vera delle cose. Come da una teoria della perfetta misura, del "numero d'oro" si passi a poco a poco a una più libera visibilità applicata alle figure, vale a dire come si sia riusciti ad allargare, con l'aiuto dell'occhio la clausura dell'intelletto è quello che ci preme chiarire innanzi tutto. Che la geometria venisse intesa come una "facoltà metafisica dell'occhio", ecco, quanto possiamo apprendere da Platone". Leonardo Sinigalli, "Quaderno di geometria", *Campo Grafico*, año IV, n° 9-12 (Milán, 1936), p. 192.
- 119 "La nostra fatica si è proprio ristretta entro i margini di un foglio bianco. Non siamo usciti da questi confini, convinti che un segno, stampato sulla carta, o una macchia, richiedono da noi lo stesso rigore, la stessa cautela di una strofe, intesa come schema geometrico o comunque architettonico e non lirico". Texto de la Redacción, "Discussionsi tipografiche", *Campo Grafico*, año IV, n° 1 (Milán, 1936), p. 5.
- 120 Para profundizar, cf. *Lo Studio Boggeri. 1933-1981* (ed. Bruno Monguzzi). Milán, 1981.
- 121 Paul Éluard, "Les plus belles cartes postales", *Minotaure*, n° 3-4 (París, 1933).
- 122 Brassai, "Sculptures involontaires", *Minotaure*, n° 3-4 (París, 1933).
- 123 *Ibid.*
- 124 "Quelle est la plus noble conquête du collage? C'est l'irrationnel. C'est l'irruption magistrale de l'irrationnel dans tout les domaines de l'art, de la poésie, de la science, dans la mode, dans la vie privée des individus, dans la vie publique des peuples. Qui dit collage, dit l'irrationnel...". Max Ernst, *Écritures*. París: Gallimard, 1970, pp. 258-259.
- 125 "[...] forse neppure in Francia il Surrealismo ha ricoperto in tutto il '900 un ruolo così centrale come nella letteratura Ceca". Alessandro Catalano, "Una parola magica e ammaliante. Il surrealismo ceco nei primi anni del dopoguerra", *eSamizdat. Rivista di Culture dei Paesi slavi*, publicación cuatrimestral online, n° 1 (Roma, 2003), pp. 73-85. www.esamizdat.it/articoli/catalano1.htm.
- 126 "Das Wesen der Neuen Typographie ist Klarheit [...] Die neue Typographie unterscheidet sich von der früheren dadurch, daß sie als erste versucht, die Erscheinungsform aus den Funktionen des Textes zu entwickeln. Dem Inhalt des Gedruckten muß ein reiner und direkter Ausdruck verliehen werden. Seine «Form» muß, wie in den Werken der Technik und denen der Natur, aus seinen Funktionen heraus gestaltet werden". Jan Tschichold, *Die Neue Typographie*. Berlín: Verlag Des Bildungsverbandes Der Deutschen Buchdrucker, 1928, pp. 67-68.
- 127 "Denn die Gesetze Gestaltender Typographie stellen nichts anderes dar als die Nutzenwendung der von den neuen Maler gefundenen Gesetze der Gestaltung überhaupt". *Ibid.*, p. 30.
- 128 "Jaráker nášehi sovreménnoi promýshlennoi tejnológii okázyvayet vliyániye na tom, kak my predstavliáyem nashu ideológuiyu i podchíníyayet sebé vse kultúrniye protsessy, chtobi eti vnútrenniye, ofítsálníye zaprosy. Vyrázhéníyem étogo prístalnoye vnimániye na tejnologúcheskiye i organizatsiónniye problemy óbschestva konstruktivizma". Korneli Zelinski e Ilyá Selvinski, en *Gosplan Literatúry*. Moscú: Krug, 1924, p. 9.
- 129 "Zu fordern ist zum Beispiel eine Einheitsschrift, ohne Minuskeln und Majuskeln; nur Einheitsbuchstaben - nicht der Größe, sondern der Form nach [...] Wir suchen heute den «Stil» unserer Arbeit nicht aus geliehenen Requisiten, sondern aus dem an sich objektivsten typographischen Material zu gestalten. Es gibt hier eine Reihe von Formen und eine Fülle von Verwendungsarten, welche an der Exaktheit, Klarheit und Präzisität des optischen Bildes mitschaffen: Punkte, Linien, geometrische Formen; das ganze Gebiet der zinkographischen Techniken. / Einen wesentlichen Bestandteil der typographischen Ordnung bildet die harmonische Gliederung der Fläche, welche außer einer symmetrischen Gleichgewichtsteilung verschiedene Balancemöglichkeiten zuläßt. Gegenüber dem jahrhundertlang gebräuchlichen statisch, konzentrisch erzeugten Gleichgewicht, sucht man heute das Gleichgewicht dynamisch-exzentrisch zu erzeugen". László Moholy-Nagy, "Zeitgemässe Typographie. Ziele, Praxis, Kritik" [Tipografía contemporánea. Ensayos, práctica, crítica], en *Gutenberg Festschrift*. Maguncia: Verlag der Gutenberg-Gesellschaft, 1925, pp.314-317.
- 130 El libro contiene textos de varios autores georgianos, entre los que podemos señalar el "conocido" Teréntiev, pero también pequeños dibujos de Goncharova, recuperados de la época de *La cola del burro*, impresos, recortados y pegados. El nombre "Fantástica taberna" se refiere precisamente al reencuentro de los futuristas georgianos en Tiflis, quienes precisamente quisieron dedicar esta obra de forma conjunta a la (por aquel entonces) famosa bailarina Sofía Mélnikova.
- 131 "1. Osvobození od tradic a předsudků: překonání archaismu, akademismu, a vyloučení jakéhokoliv dekorativismu... 4. Harmonické vyvážení plochy a rozvrhu sazby podle objektivních optických zákonů: přehledné rozčlenění a geometrické organizování... / I pokud jde kryt jako reklama na knihu... Aby tato žádoucí, plakátově působivá rovnováha byla co nejdůraznější, volím pto ni obvykle základní barvy a základní tvary geometrické. Domnívám se, že pro vybalancování ortogonální formy: čtverec a obdélník. Kruh vnucuje se sám sebou jako tvar ze všech nejvíce lahodící oku". Karel Teige, *Moderní Typo* [Tipografía moderna], *Tipografía*, n° 34 (Praga, 1927), pp. 189-198.
- 132 "Die einzige Wirkung aber von bleibender Dauer kann die gestaltende Werbung erzielen [...] So leitet die gestaltende Werbung durch gestaltende Typographie den Blick des Vorbeieilenden zum Lesen auf das, was sie hervorzuheben beabsichtigt [...] Für die Gestaltung der Komposition kann man nicht Regeln schreiben, notwendig ist das Feingefühl [...]". Kurt Schwitters, "Typographie", *Der Sturm. Monatschrift*, n° especial, año XIX, n° 6 (Berlín, septiembre 1928), p. 266.
- 133 "Het typografisch element voegt met het woord toe, wat nodig is om het beeld te completeren; het staat niet los van elkaar, maar is een direct en functioneel raakpunt. / Dus niet een beeld met een tekst, maar de twee elementen verenigd als een een fundamenteel geheel". Gerard Kiljan, Paul Schuitema, Piet Zwart, "Photo als beeldend element in de reclame" [La fotografía como elemento figurativo en la publicidad], *De Reclame*, n° 11 (Ámsterdam, 1933).
- 134 "TYPOGRAFIE VAN NU / "I"GEZICHT / Door verkeer (reclame) fotografie en ze machines veel aanleidingen tot verandering van 't typografisch gezicht; evenwel weinig verandering : het typografisch materiaal is achterlijk en onvoldoende: de typografische vorm traditioneel en lamblig: de typografen passieve hulpkrachten; veel belemmerende factoren: het product wordt gedieterd door de kapitalistische bedrijvsvorm: vernietiging van 't initiatief van den zetter; schematisering / MATERIAL / Gecentraliseerde productie van zetmateriaal; de lettergieterijen trachten de afzet te stimuleren door overvloedig aanbod van nieuwe typen; daardoor mode-achtige typen. Gotika, Signal, Mont... / De uit angst gehoren vergissing van Morris c.s., de ballorigheid der Jugendperiode brengen daarin geen verande-
- ring; vermeerderen slechts het ontypografisch karakter. Marinetti (1911) en Dada (1919) brengen revolutie maar geen duidelijke oplossing. Wel "de Stijl" (1916). Eerst echter om 1922 krijgt de functionele typografie international haar gezicht. / Karakteristiek : uitdrukking der trek- en drukspanningen van de inhoud; oppositionele dynamische spanning inplaats van statische pose. / Later : de spanning wordt de bewuste kracht der avantgarde, bloedarmoede blijft typisch voor den broodrukker, ongeïnteresseerdheid karakteriseert de consument. / De spanning : kontrastering bepaald en verantwoord door de functie van de tekstdelen, klaar en overzichtelijk geordend: asymmetrische rythmiek: het levende, schemaloze, steeds frapperende, irriterende, wekkende drukwerk; actief. / Asymmetrisch rythme (geen willekeur): / 1e. geordend door een zeer ontwikkeld optisch onderscheidingsvermogen; / 2e. beheerst door een compositievermogen, analog aan die genetische factor, die de vorm bepaald der abstracte schilderkunst en van het nieuwe bouwen; (Tschichold constateert invloed van de abstracte schilderkunst op de functioneel-typografische vorm; ik zie die niet: wel gelijkgerichtheid); Papier en zetsel zijn de compositorische elementen; het papier (that overblijft naast het zetsel) is geen underground maar deel in de compositie; / 3e. gebonden door drang naar zakelijkheid (bedoeld wordt die allround zakelijkheid die ook schoonheid als voorwaarde begrijpt); / 4e. functionele typografie kent decoratieve toevoegsels niet, Dynamisch rythme ook in de diepte: de foto breekt het oppervlak. / De oude typografie ordende het zetsel naast het optische gat (de afbeelding bleef illustratie, vormde nooit met de tekst een werkzame eenheid; illustratie bleef bibliophil-decoratief). / De nieuwe typografie verbindt het ene vormelement (plastisch beeld) met het andere vormelement (ruimte of plastisch beeld of papier): een typografisch gestel van treksangen, overspannende bogen tot dynamisch rythmische eenheid. / Kleur: geen decoratief element maar signaal; visuele onderscheiding der tekstfuncties en psychologische activering van den beschouwer. Daarom hoofdzakelijk zwart-wit-rood-geel-blauw. / Perspectief. / Functionele typografie voert naar het beeldboek waarin optisch beeld en klankbeeld continueel actief één willen zijn. En ik zie niet in waarom functionele typografie literatuur op den duur niet beelden zal op de wijze der (abstracte) schilderkunst, waardoor beide uit hun ivoren torens bevrijd en tot reele samenwerking gebracht zouden worden. Het nieuwe type schrijver (reporter) melde zich". Piet Zwart, "Het Typografisch gezicht van nu en functionele typografie" [Los caracteres tipográficos de hoy y la tipografía funcional], *Prisma der Kunsten*, n° 3 (Ámsterdam, 1937). Agradezco la traducción de este texto inédito en Italia a Louise Baldessari-Bleeker, La Haya.

O B R A S

E N

E X P O S I C I Ó N

[1]

P A L A B R A S

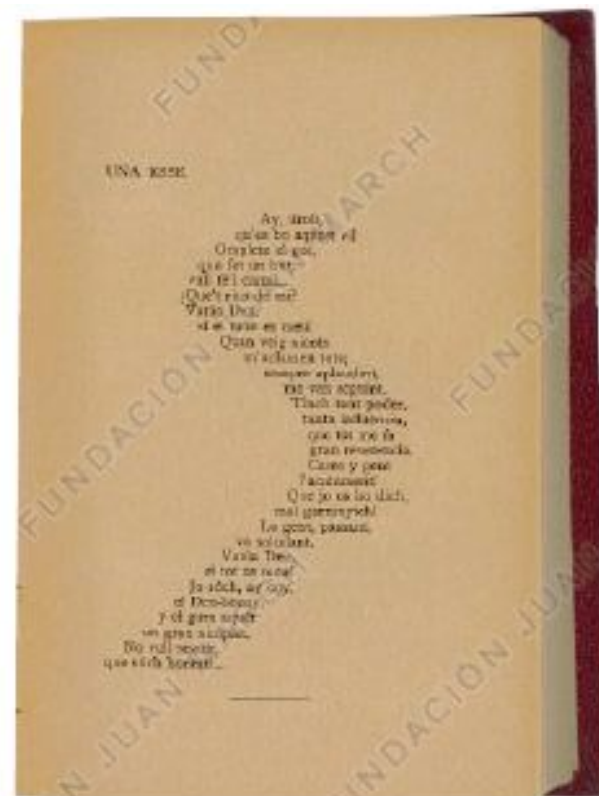
E N

L I B E R T A D

[C A T . L 2 8 - L 8 2]

Las obras de esta segunda parte proceden de la Colección José María Lafuente [CAT. L], salvo aquellas pertenecientes a otras colecciones particulares [CAT. P].

La técnica especificada para cada obra hace referencia a la cubierta o, en su caso, a la página concreta mostrada en exposición y reproducida en este catálogo. Todas son impresión fotomecánica sobre papel, salvo indicación contraria.



CAT. L28

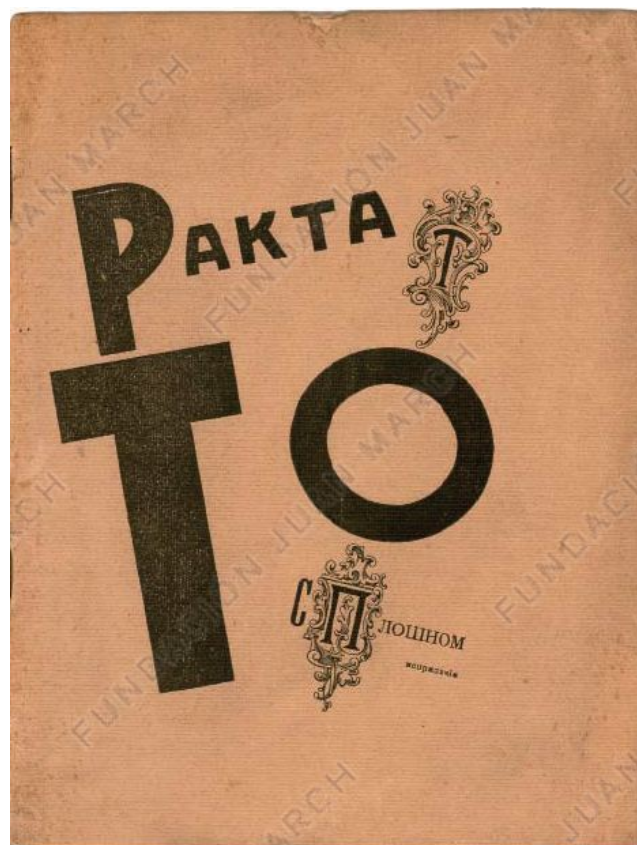
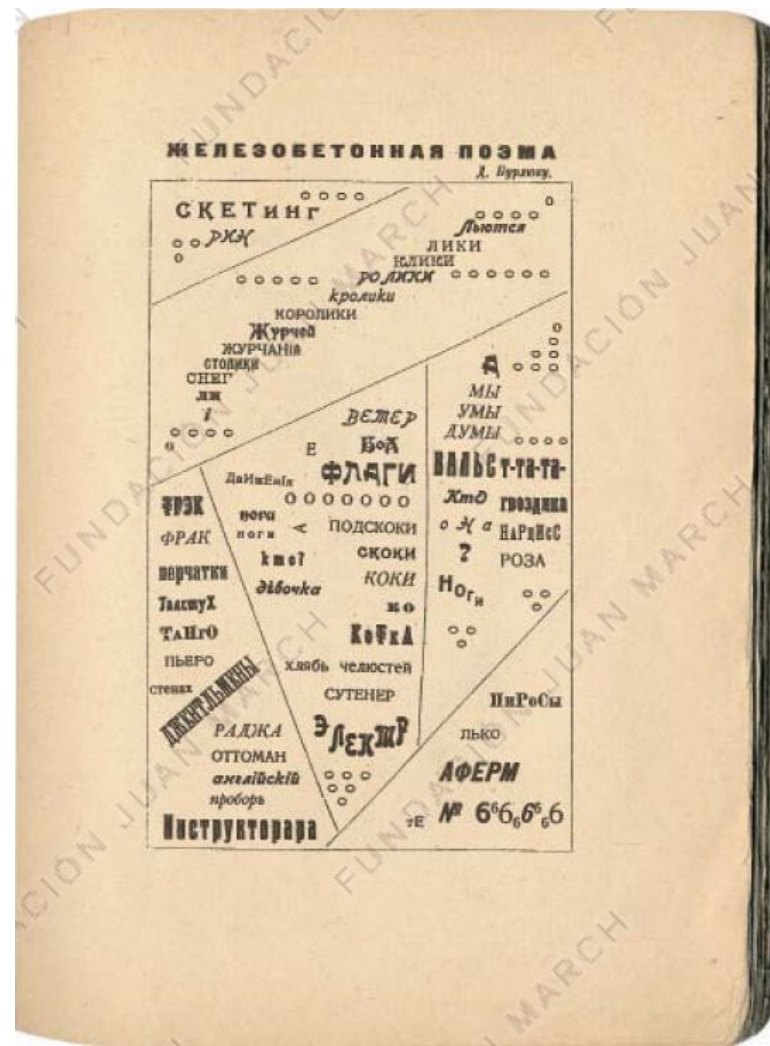
Guillaume Apollinaire.
Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)
[Caligramas. Poemas de la paz y de la guerra (1913-1916)],
por Guillaume Apollinaire.
París: Mercure de France,
1918. Libro: tipografía, 208 pp.
22,7 x 14,2 cm

CAT. L29

Pere Tornè i Esquiús. *Les tenebres* [Las tenebras],
por Rafael Nogueras [i] Oller.
Barcelona: Publicació Joventut,
1905. Libro: tipografía, 228 pp.
18,3 x 12,5 cm

CAT. L30
 Vasili Kamenski et al. *Futuristy*.
Pérvyi zhurnál russkij futurístov
 [La Primera Revista de los
 Futuristas Rusos], nº 1-2, marzo,
 por Vasili Kamenski. Editores:
 Vasili Kamenski y David Burlíuk.
 Moscú: D. D. Burlíuk, 1914.
 Revista: tipografía, 160 pp.
 26,5 x 19 cm

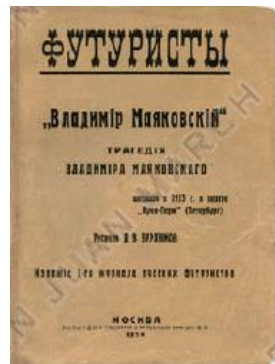
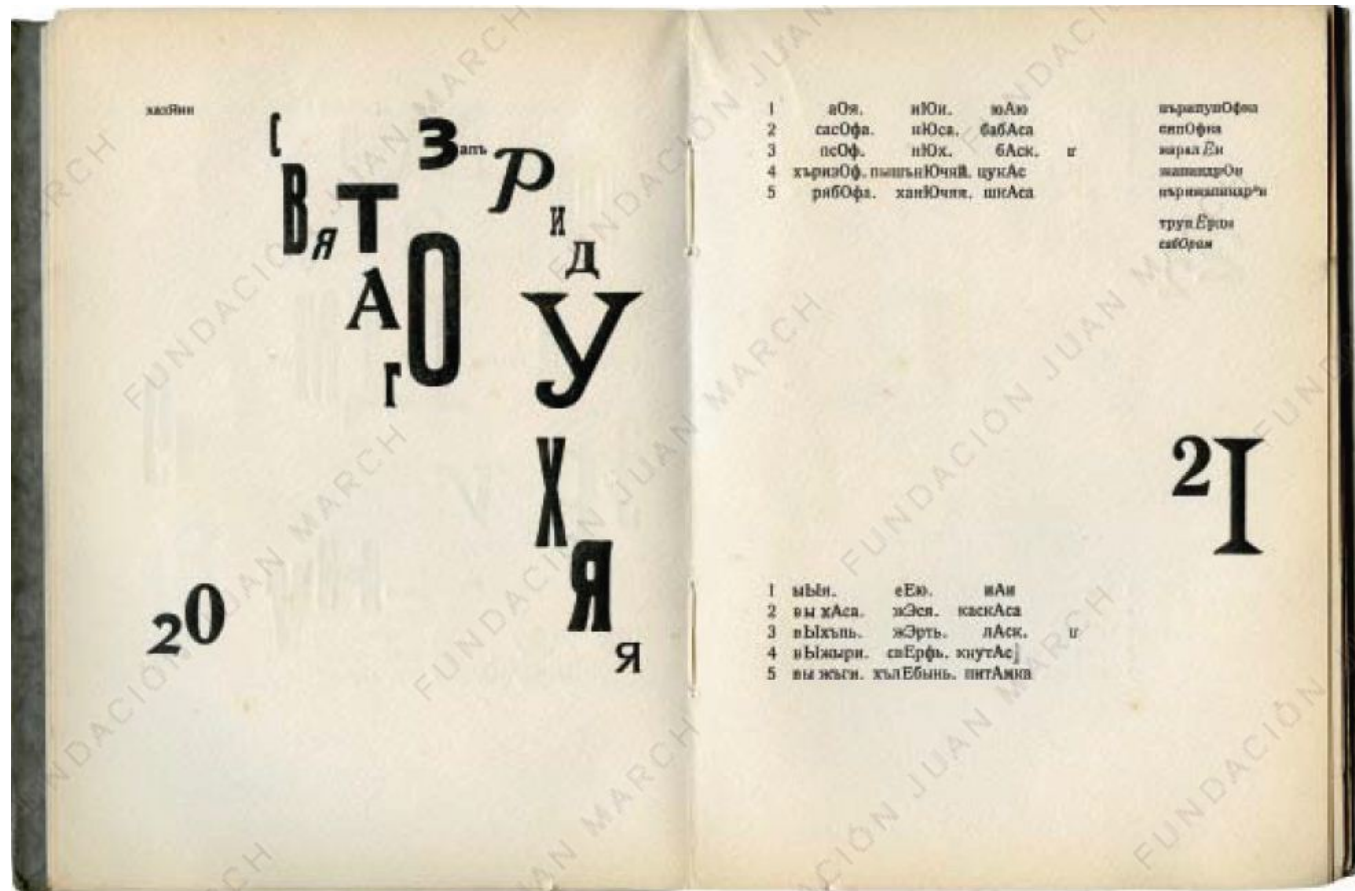
CAT. L31
 Igor Teréntiev. *Traktat o*
sploshnóm neprilichii [Tratado
 sobre la obscenidad total], por
 Igor Teréntiev. Tbilisi (Tiflis): 41º,
 1919-20. Folleto: tipografía y
 serigrafía, 16 pp. 21,8 x 16,8 cm





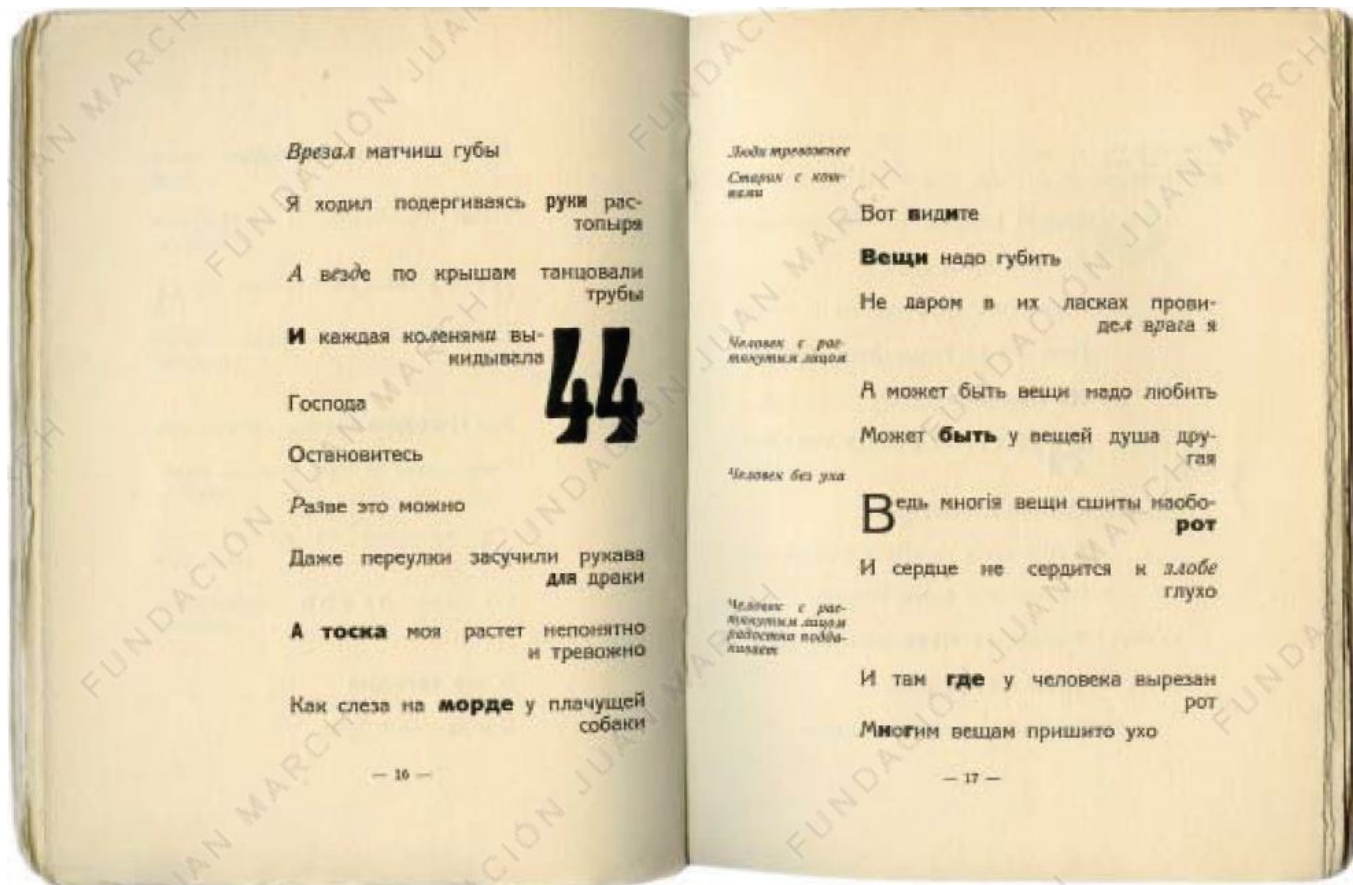
CAT. L+P32

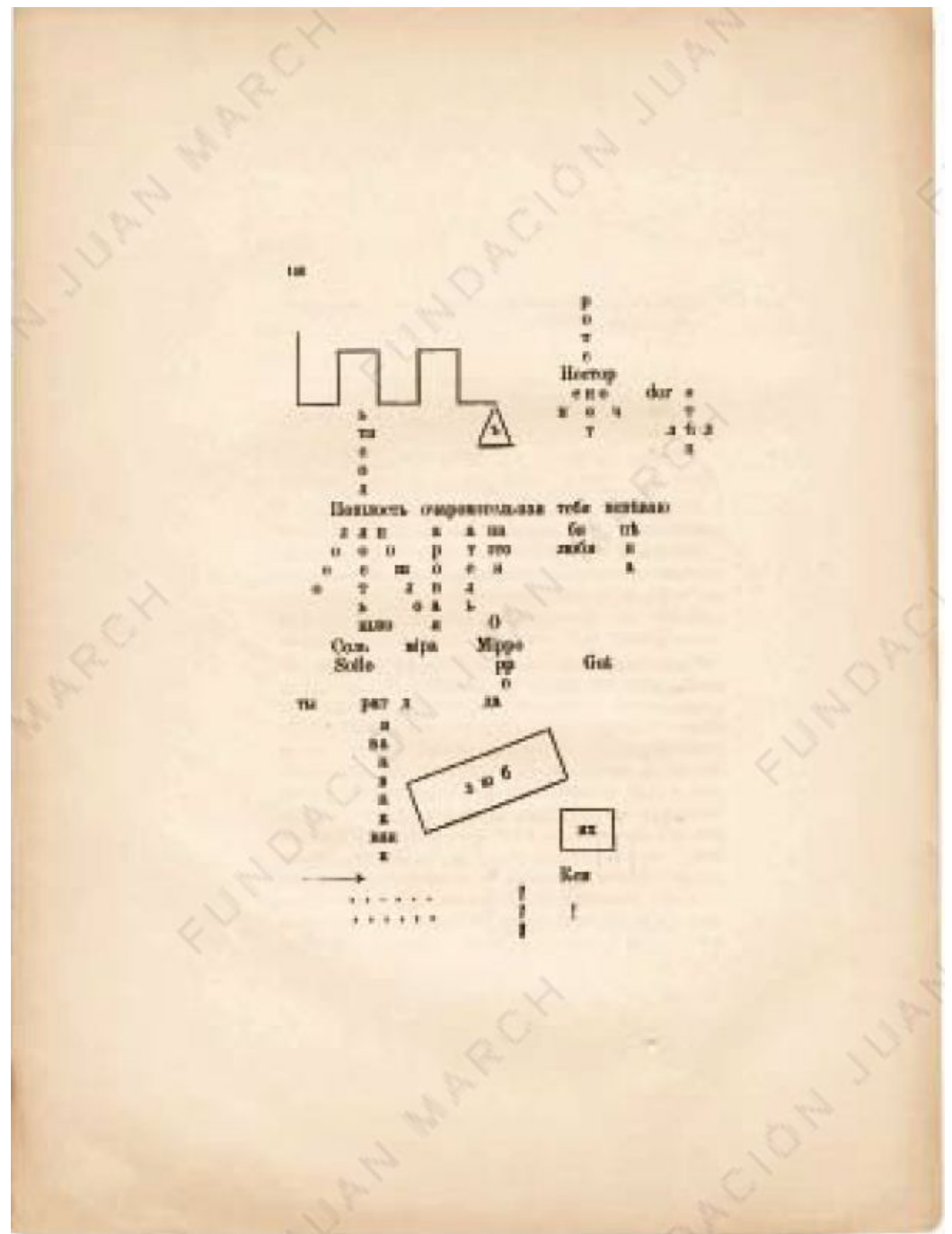
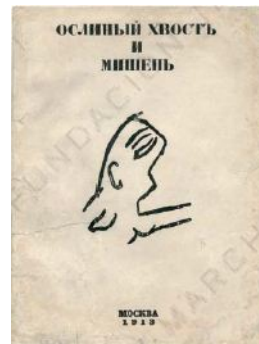
Naúm Granovski (cubierta) e Ilyá Zdanevich (tipografía). *lidantYÚ fAram* [Ledantu, el faro], por Ilyá Zdanevich. París: 41º, 1923. Libro: tipografía, 64 pp. 19,4 x 14,3 cm



CAT. L33

David Burlíuk y Vladímír Burlíuk. *Vladimir Maiakovskii: Tragediya v dvuj déistviyaj s prólogom i epílogom* [Vladímír Mayakovski: tragedia en dos actos con prólogo y epílogo], por Vladímír Mayakovski. Moscú: Pervyi zhurnal rússkij futurístov, 1914. Libro: tipografía, 46 pp. 17,9 x 13,3 cm



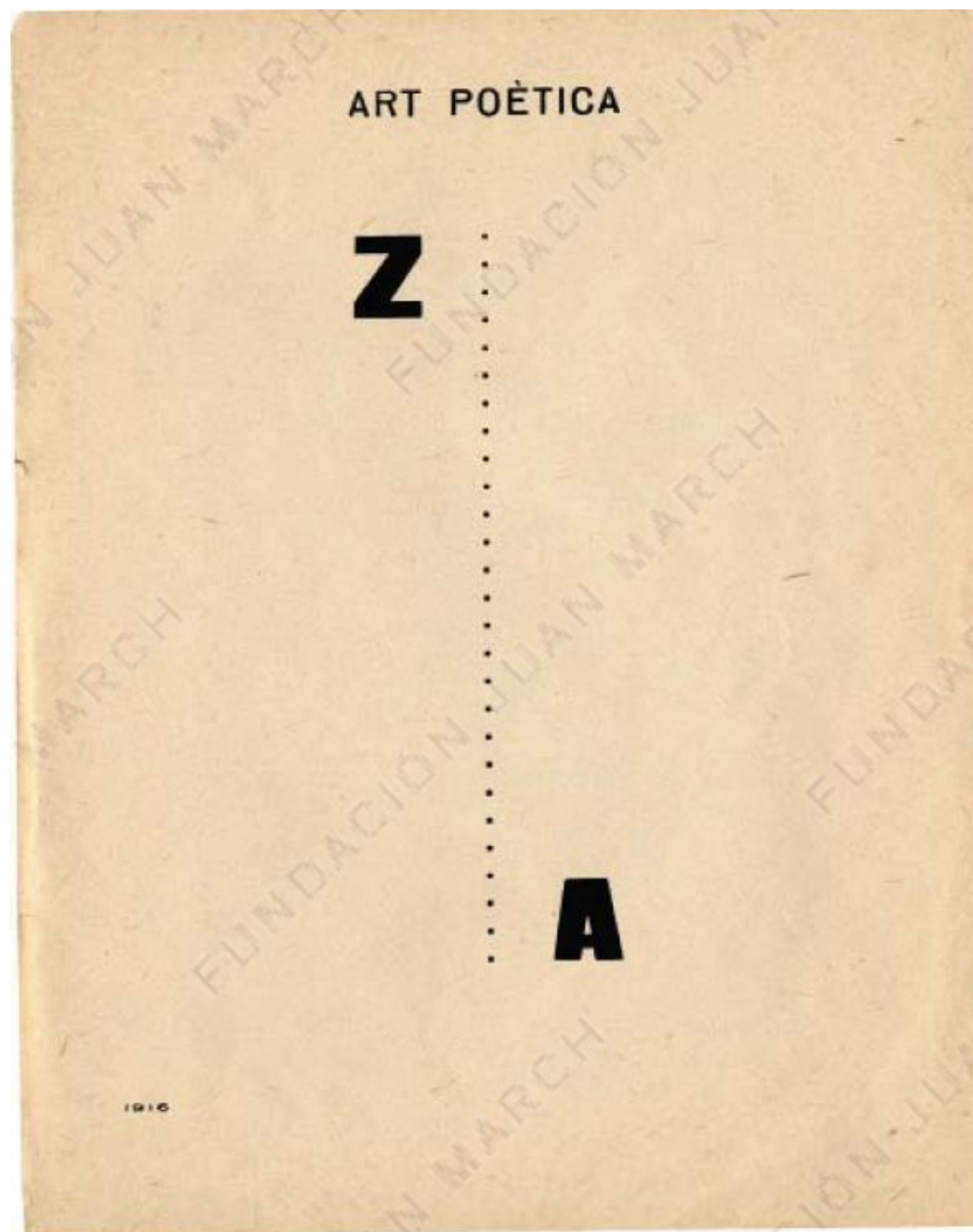


CAT. L34

Mijaíl Lariónov. *Oslínyi jvóst*
y *Mishén* [La cola del burro y
el blanco], por Mijaíl Lariónov
et al. Moscú: Ts. A. Miúnster,
1913. Libro: tipografía, 154 pp.
32 x 23,3 cm

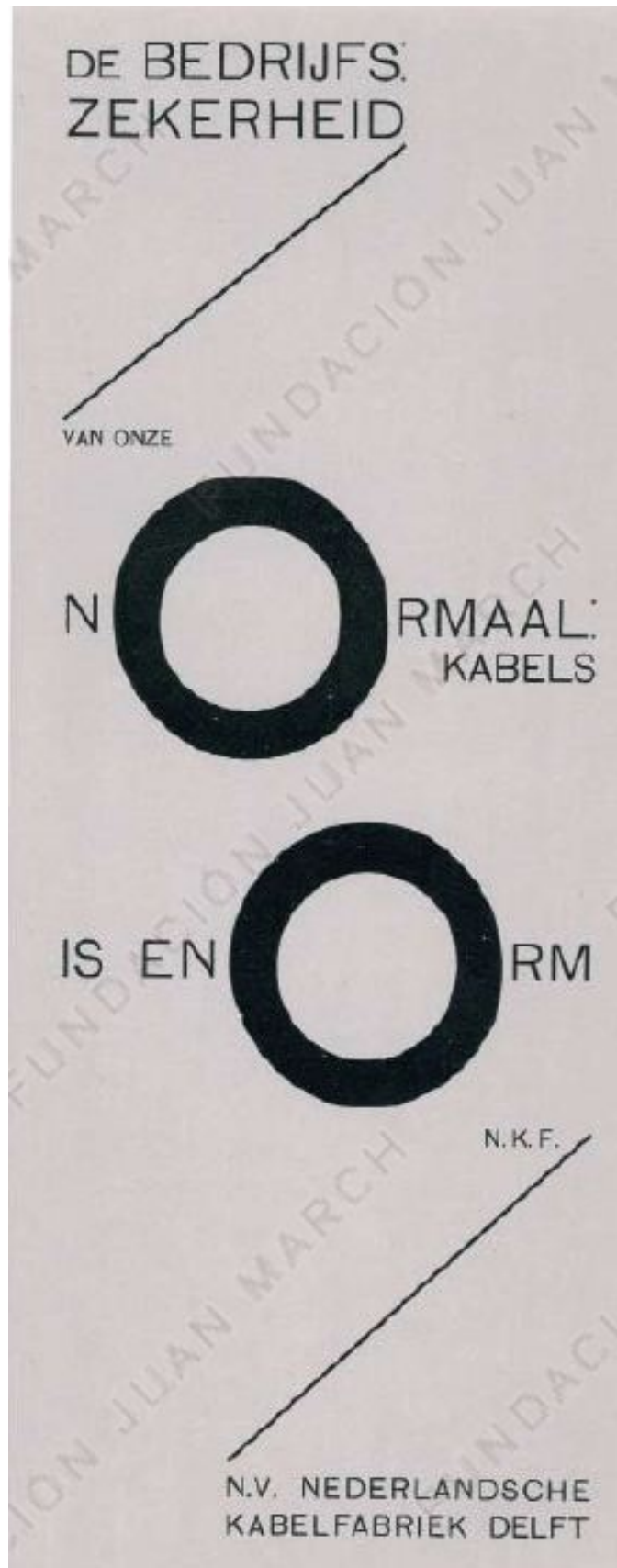
CAT. L35

Josep Maríá Junoy i Muns.
Poemes & Cal·ligrames [Poemas
& Caligramas], por Josep Maríá
Junoy. Barcelona: Salvat-
Papasseit. Llibreria Nacional
Catalana, 1920. Libro: serigrafía,
30 pp. 26,8 x 21,5 cm. Con una
carta-prefacio de Guillaume
Apollinaire



CAT. L36

Piet Zwart. *De Bedrijfszekerheid van onze Normalkabels is enorm: N[ederlandsche] K[abel] F[abriek]* [La fiabilidad de nuestros cables normales es enorme: Fabrica Holandesa de Cable], 1926. Cartel publicitario: tipografía. 29,5 x 12 cm

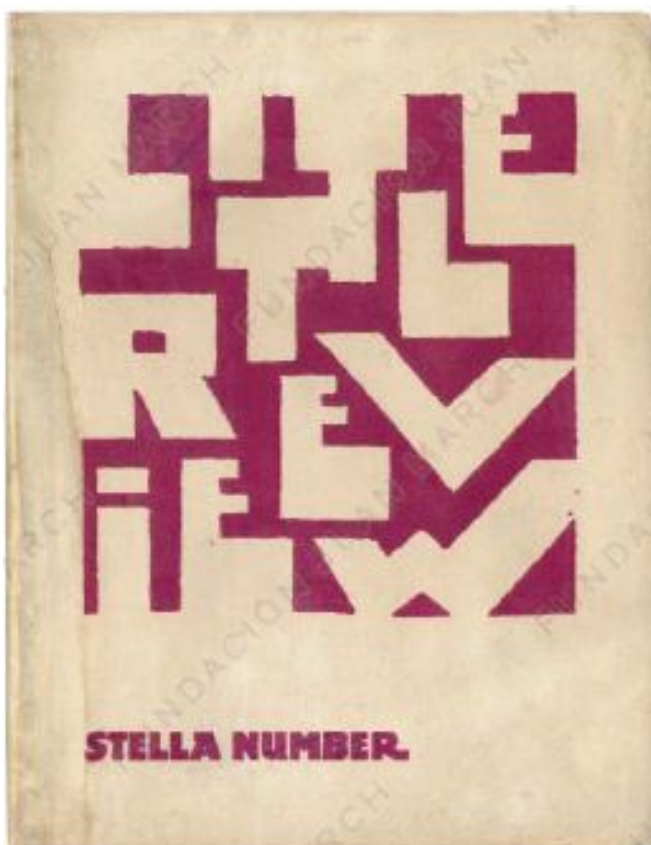
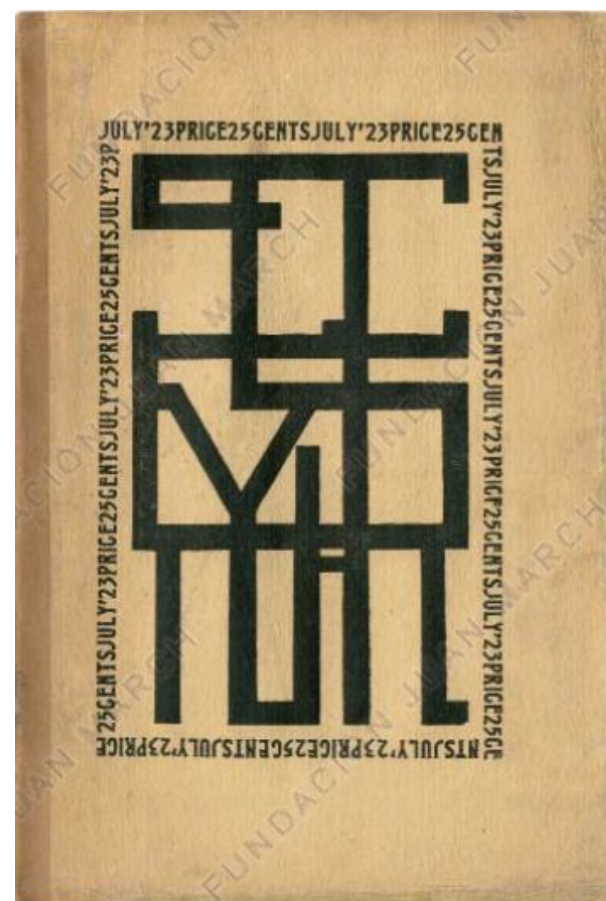


CAT. L37

Natalia Goncharova. *Górod: stiji*
[La ciudad: poesías], por Natalia
Goncharova. París: A[leksandr]
R[ubákin], 1920. Libro:
litografía, 56 pp. 25,5 x 16,2 cm

CAT. L38

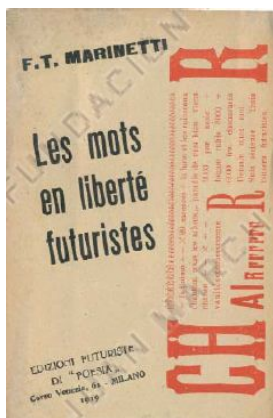
Desconocido. *Secesion*
[Secesión], nº 5, julio.
Directores: Kenneth Burke y
Gorham B. Munson. Viena:
Nueva York, 1923. Revista:
tipografía, 28 pp. 24,5 x 16,5 cm

**CAT. L39**

Francis Picabia. *Stella Number*
[Número de Stella], *The Little*
Review, vol. 9, nº 3, otoño.
Nueva York: Margaret Anderson,
1922. Revista: tipografía, 64 pp.
18,7 x 24,5 cm

CAT. L40

Karl Peter Röhl. *The Little*
Review, vol. 10, nº 1, primavera.
Nueva York: Margaret Anderson,
1924. Revista: tipografía, 64 pp.
24 x 19,7 cm

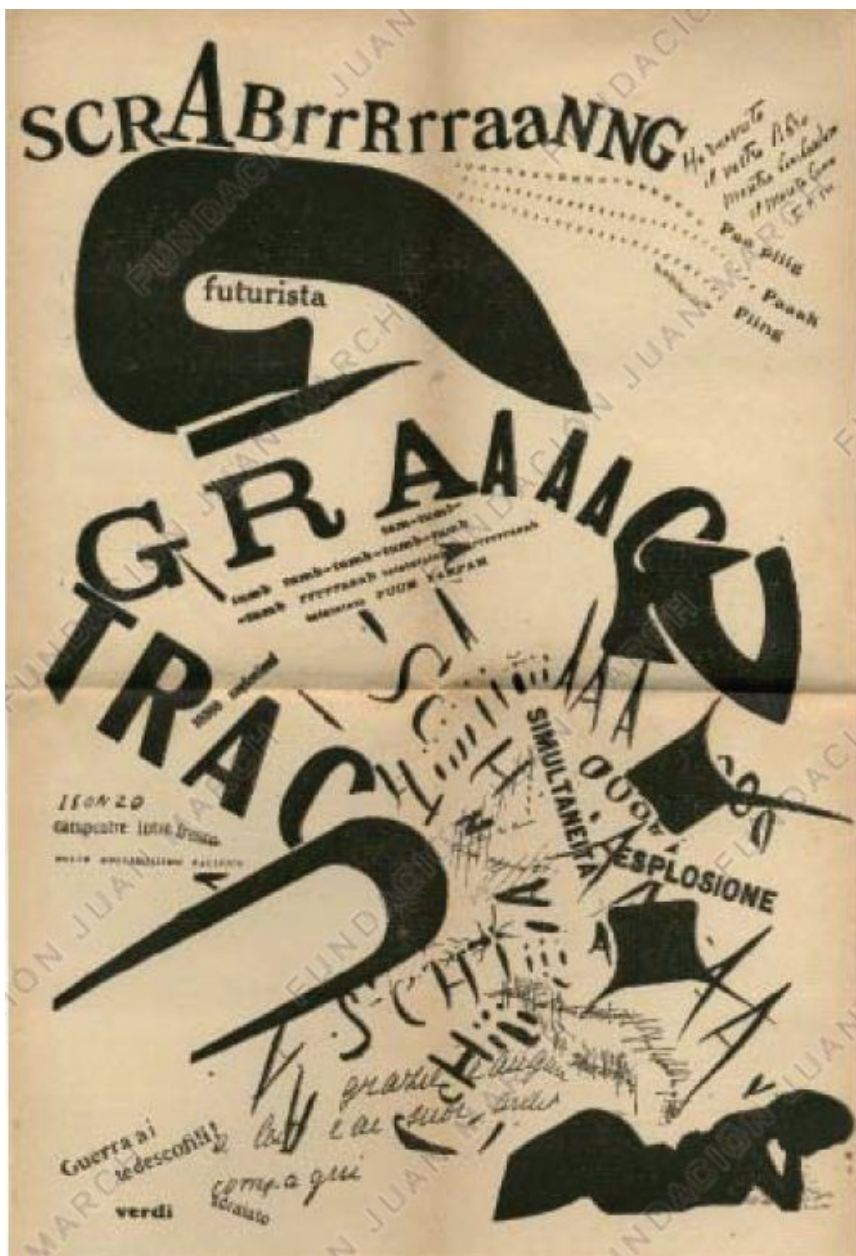


CAT. L41

Filippo Tommaso Marinetti. *Les Mots en liberté futuristes* [Las palabras en libertad futuristas], por Filippo Tommaso Marinetti. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1919. Libro: tipografía, 116 pp. 25,8 x 23,5 cm

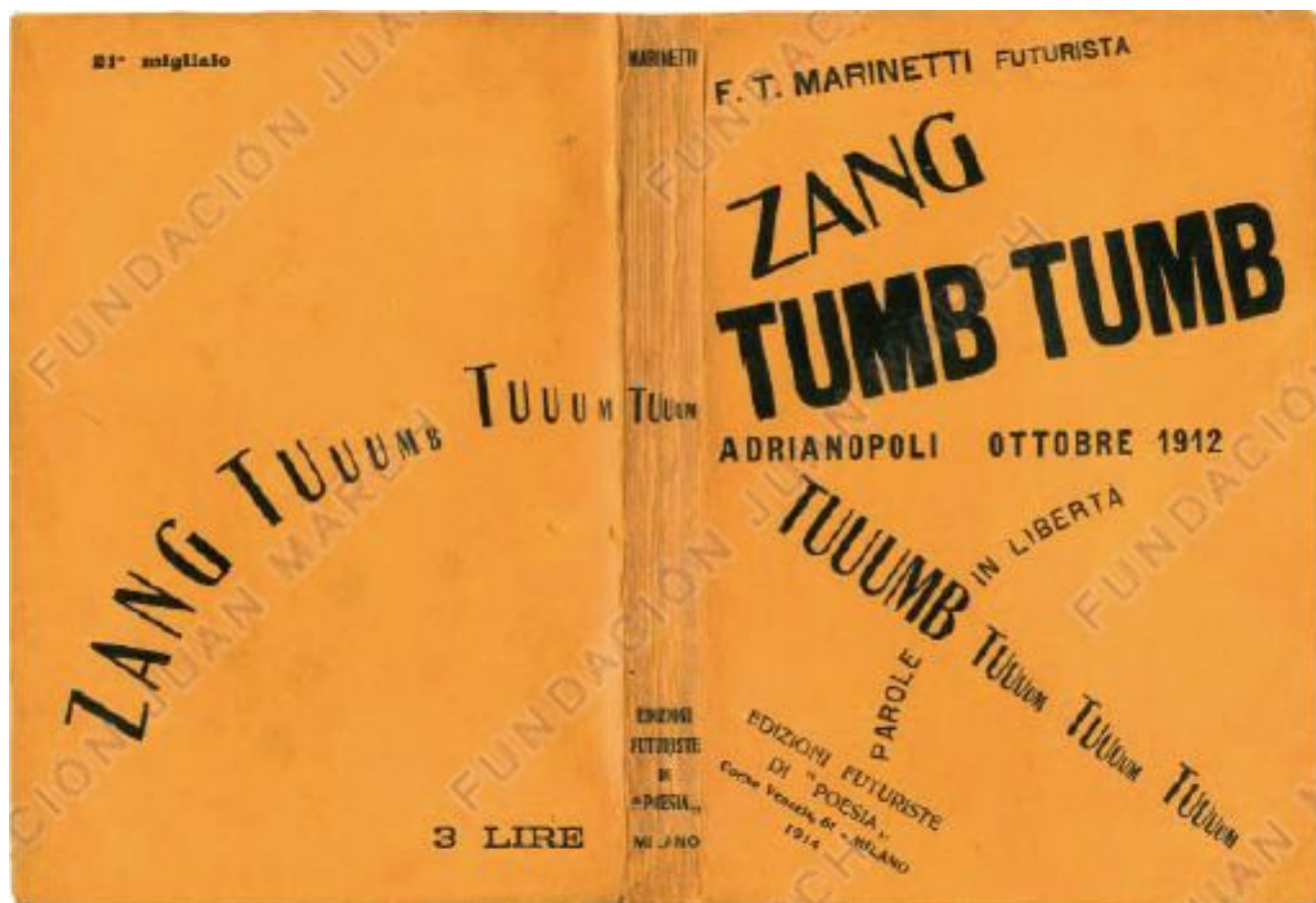
CAT. L42

Karel Čapek. *Osvobozená slova* [Las palabras en libertad], por Filippo Tommaso Marinetti. Traducción al checo por Jirky Makak. Praga: (Edice Atom) Nakladatelé Petra Tvrdy, 1922. Libro: huecograbado, 96 pp. 13,6 x 20,3 cm



CAT. L43

Filippo Tommaso Marinetti.
*Zang Tumb Tumb: Adrianopoli
Ottobre 1912: Parole in Libertà*
[Zang Tumb Tumb: Adrianópolis
octubre 1912: Palabras en
libertad], por Filippo Tommaso
Marinetti. Milán: Edizioni
Futuriste di Poesia, 1914. Libro:
tipografía, 226 pp. 20,1 x 14 cm





CAT. L44

Ardengo Soffici. *BIF&ZF+18*
Simultaneità e chimismi lirici
 [BIF&ZF+18 Simultaneidad y
 quimismos líricos], por Ardengo
 Soffici. Florencia: Vallecchi
 Editore, 1919. Libro: tipografía,
 120 pp. 19,8 x 13,7 cm



CAT. L45
 Volt Futurista. *Archi Voltaici. Parole in libertà e sintesi teatrali*
 [Arcos voltaicos. Palabras en libertad y síntesis teatrales], por Volt. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1916. Libro: tipografía, 60 pp. 21,3 x 15,8 cm



CAT. L47
 Desconocido. *Parole consonanti vocali numeri in Libertà*
 [Palabras consonantes vocales números en libertad], por Filippo Tommaso Marinetti, Corrado Govoni, Francesco Cangiullo y Paolo Buzzi. Milán: Direzione del Movimento Futurista, 11 febrero 1915. Folleto: tipografía, 4 pp. 29,2 x 22,9 cm

CAT. L46
 Filippo Tommaso Marinetti. *Cavalcando il Sole. Versi liberi*
 [Cabalgando sobre el Sol. Versos libres], por Enrico Cavacchioli. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1914. Libro: tipografía, 320 pp. 18,7 x 16,6 cm



CAT. L48

Nelson Morpurgo. *Il fuoco delle piramidi. Liriche e parole in libertà* [El fuego de las pirámides. Lírica y palabras en libertad], por Nelson Morpurgo. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1923. Libro: tipografía, 32 pp. 17 x 24,3 cm



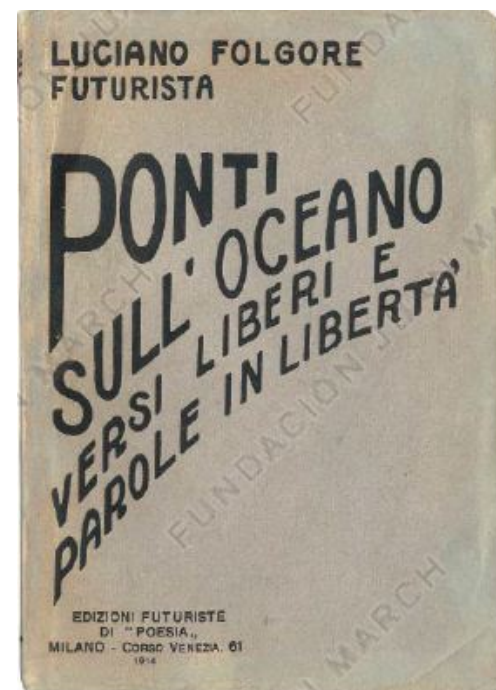
CAT. L50

Corrado Govoni. *Rarefazioni e parole in libertà* [Rarefacciones y palabras en libertad], por Corrado Govoni. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1915. Libro: tipografía, 56 pp. 32 x 24 cm



CAT. L49

Antonio Sant'Elia. *Ponti sull'oceano. Versi liberi (Lirismo sintetico) e parole in libertà 1912-1913-1914* [Puentes sobre el océano. Versos libres (lirismo sintético) y palabras en libertad 1912-1913-1914], por Luciano Folgore. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1914. Libro: tipografía, 176 pp. 14,3 x 20,5 cm





CAT. L51

Filippo Tommaso Marinetti.
Baionette. Versi liberi e parole in libertà [Bayonetas. Versos libres y palabras en libertad], por Auro D'Alba. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1915. Libro: tipografía, 144 pp. 22,4 x 16,5 cm

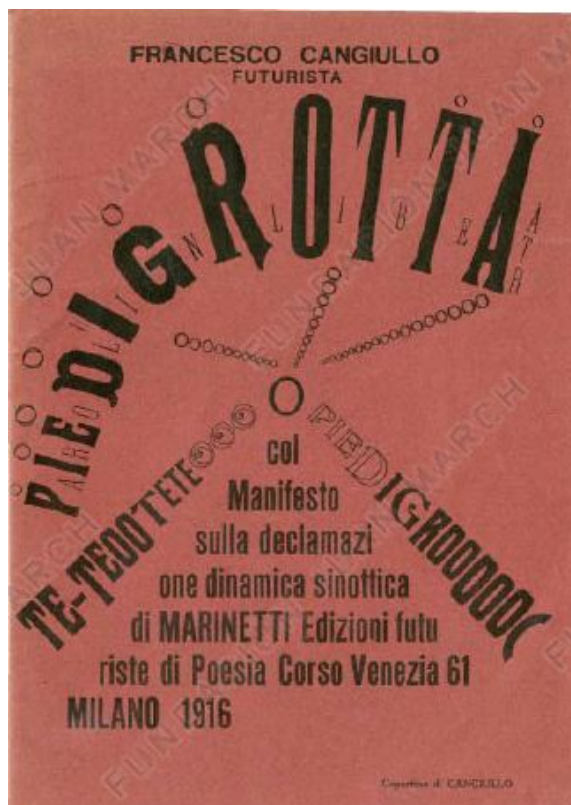


CAT. L54

Ivo Pannaggi. *L'angoscia delle macchine. Sintesi tragica in tre tempi* [La angustia de las máquinas. Síntesis trágica en tres tiempos], por Ruggero Vasari. Turín: Edizioni Rinascimento, 1925. Libro: litografía, 70 pp. 18 x 13,1 cm

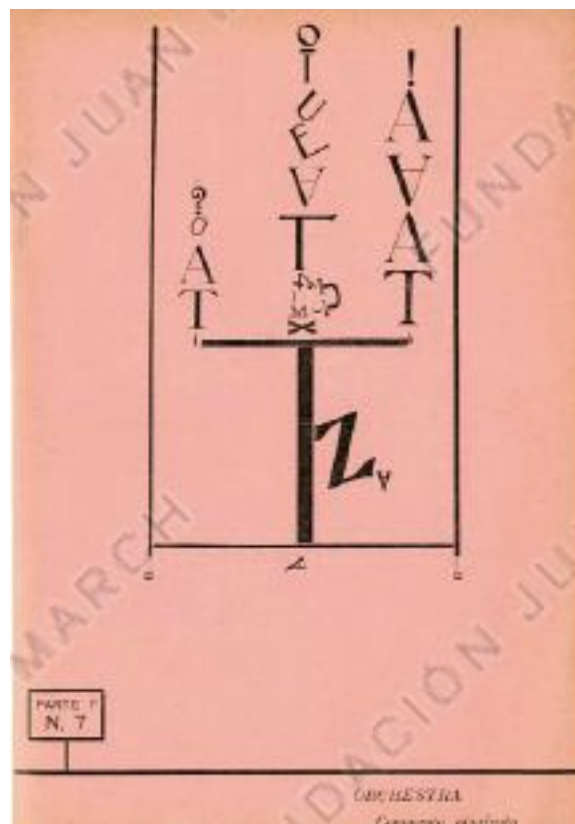
CAT. L52

Francesco Cangiullo.
Piedigrotta. Col Manifesto sulla declamazione dinamica sinottica di Marinetti [Piedigrotta. Con el Manifiesto de la declamación dinámica sinóptica de Marinetti], por Francesco Cangiullo. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1916. Libro: tipografía, 28 pp. 26,5 x 18,7 cm



CAT. L53

Francesco Cangiullo.
Caffèconcerto - Alfabeto a Sorpresa [Café concierto - Alfabeto sorpresa], por Francesco Cangiullo. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1919. Libro: litografía, 48 pp. 24,7 x 17,6 cm

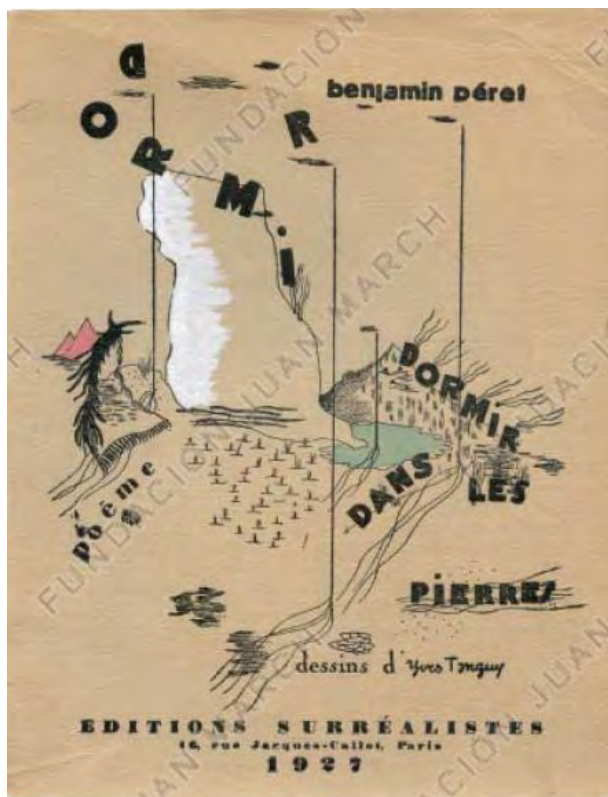


CAT. L55

Yves Tanguy. *Dormir, dormir dans les pierres* [Dormir, dormir en las piedras], por Benjamin Péret. París: Éditions Surréalistes, 1927. Libro: litografía, 36 pp. 22,5 x 17,4 cm

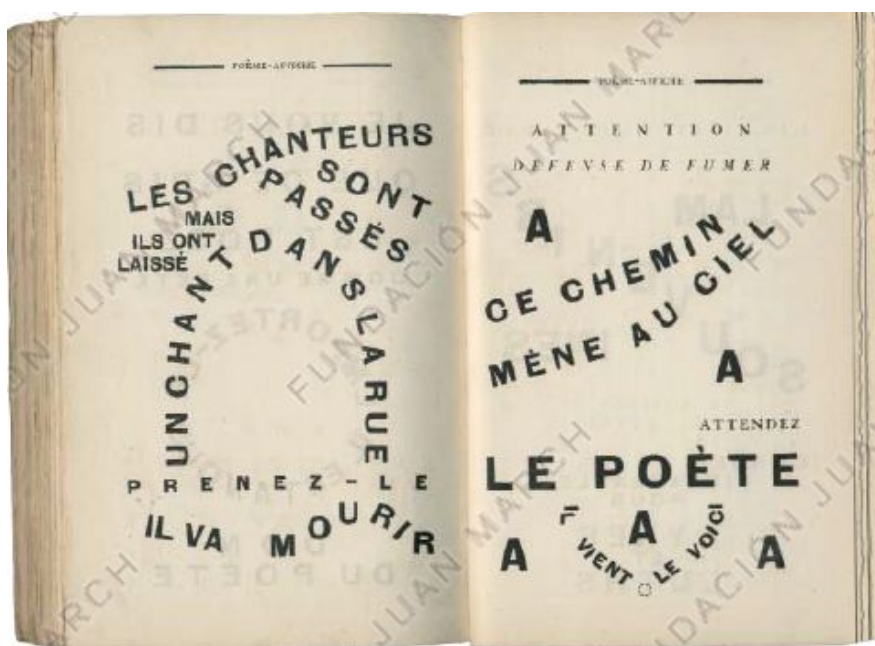
CAT. L56

José Soler Darás. *Terremotos líricos y otros temblores*, por José Soler Darás. Buenos Aires: El Inca, 1926. Libro: tipografía y litografía, 112 pp. 18,9 x 14,1 cm



CAT. L57

Desconocido. *La lune ou Le livre des poèmes* [La luna o El libro de los poemas], por Pierre Albert-Birot. París: Jean Budry et Cie., 1924. Libro: tipografía, 243 pp. 19 x 12,5 cm



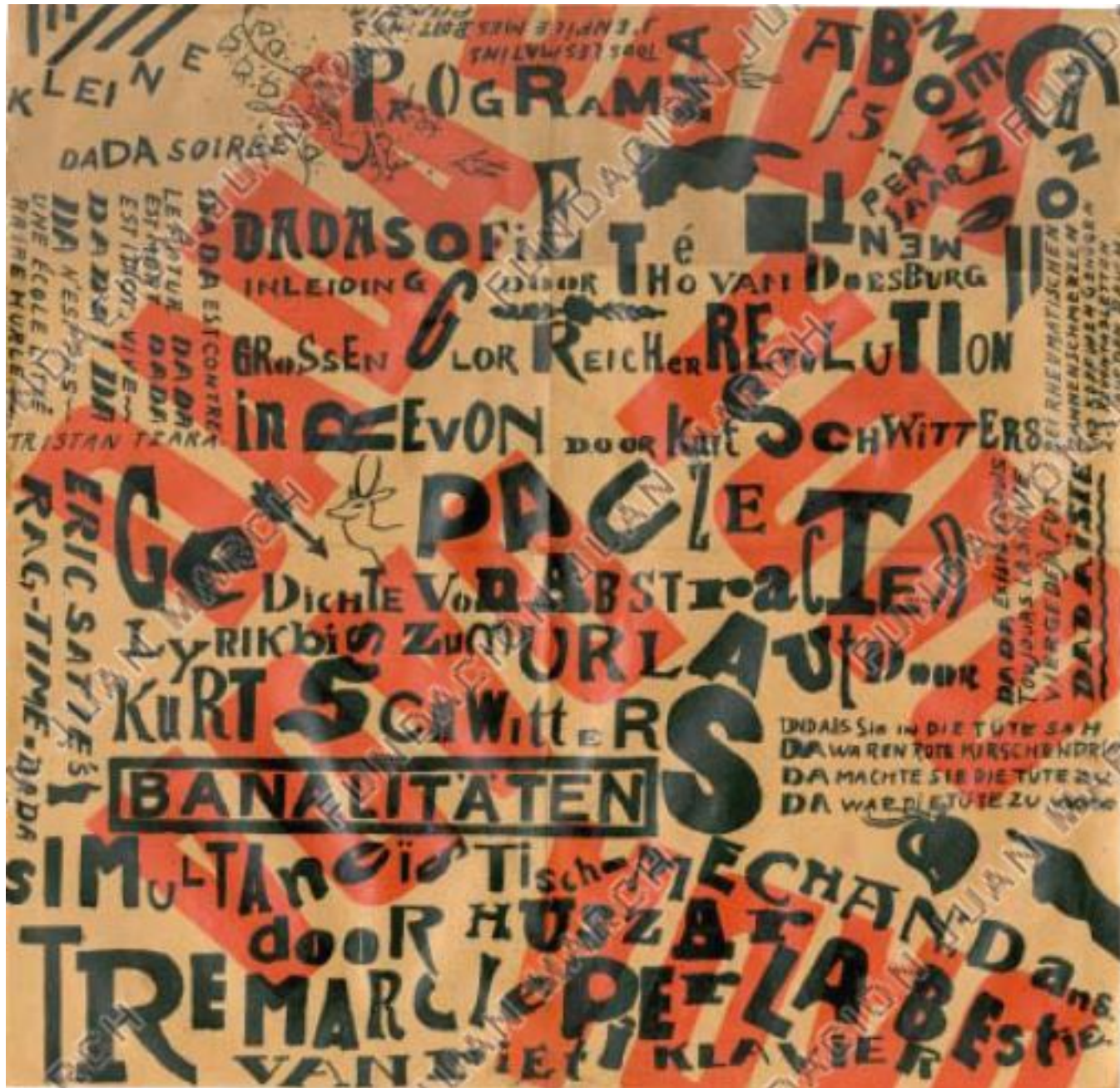
CAT. L58

Claude Dalbanne. *Bonjour cinéma* [Buenos días cine], por Jean Epstein. París: Éditions de la Sirène, 1921. Libro: tipografía, 128 pp. 18 x 11,4 cm



CAT. L59

Kurt Schwitters y Theo van Doesburg. *Kleine Dada-Soirée*. *Programma* [Pequeña velada dadaísta. Programa]. La Haya, 1922. Cartel: huecograbado. 30 x 30 cm



CAT. L60

Władysław Strzemiński.
Szósta! Szósta! Utwór teatralny
w 2 częściach [iLa Sexta! iLa
Sexta! Obra teatral en dos
partes], por Tadeusz Peiper.
Cracovia: Zwrotnica, 1925.
Libro: huecograbado, 48 pp.
21,9 x 17,5 cm



CAT. 61/B140

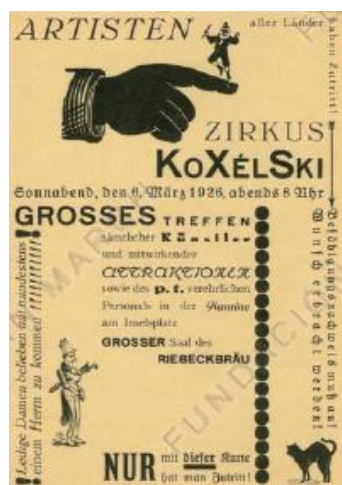
Władysław Strzemiński. *Z Ponad. Poezje* [Del más allá. Poesía], por Julian Przyboś. Cieszyn, 1930. Libro: tipografía. 21,6 x 19 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. L62

Walter Dexel. *Zirkus Koxélski* [Circo Koxélski]. Jena, 1926. Tarjeta para festival de artistas: litografía. 15 x 10,6 cm

CAT. L63

Ladislav Medgyes. *Broom*, vol. 3, nº 4, noviembre. Nueva York: Harold A. Loeb, 1922. Revista: litografía, 70 (241-312) pp. 33,2 x 22,6 cm

**CAT. L64**

Kurt Schwitters, Käte Steinitz y Theo van Doesburg. *Die Scheuche: Märchen* [El espantapájaros: cuentos], Merz, nº 14-15, por Kurt Schwitters, Käte Steinitz y Theo van Doesburg. Hannover: Aposso-Verlag, 1925. Revista: litografía, 12 pp. 20,3 x 24,5 cm



CAT. L65

Desconocido. *Looping* [Bucle], por Juan Marín. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1929. Libro: litografía, 120 pp. 19,7 x 20 cm

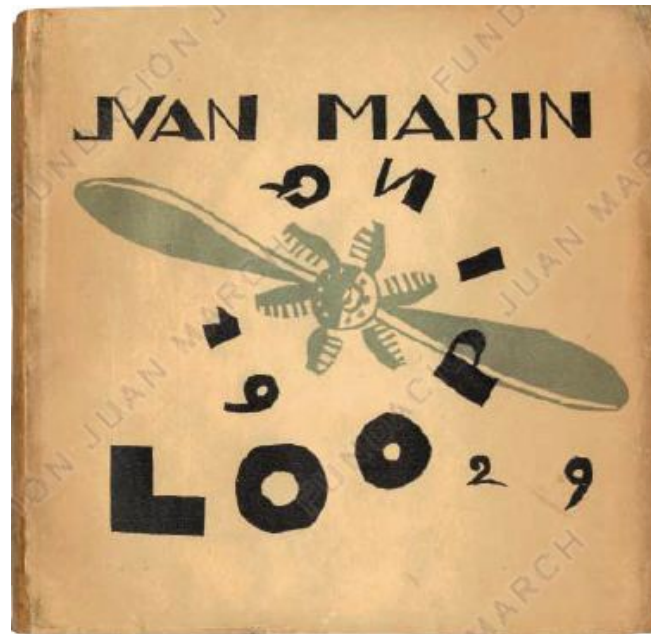
CAT. L68

Desconocido. *Cartazes* [Carteles], por Paulo Mendes de Almeida. São Paulo: Livraria Liberdade, 1928. Libro: litografía, 76 pp. 19,5 x 14,1 cm



CAT. L67

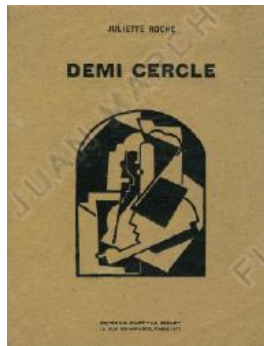
Desconocido. *Klaxon*. Mensario de arte moderna [Klaxon. Revista Mensual de Arte Moderno], nº 1, mayo. São Paulo, 1922. Revista: tipografía, 16 pp. 25,9 x 18,2 cm



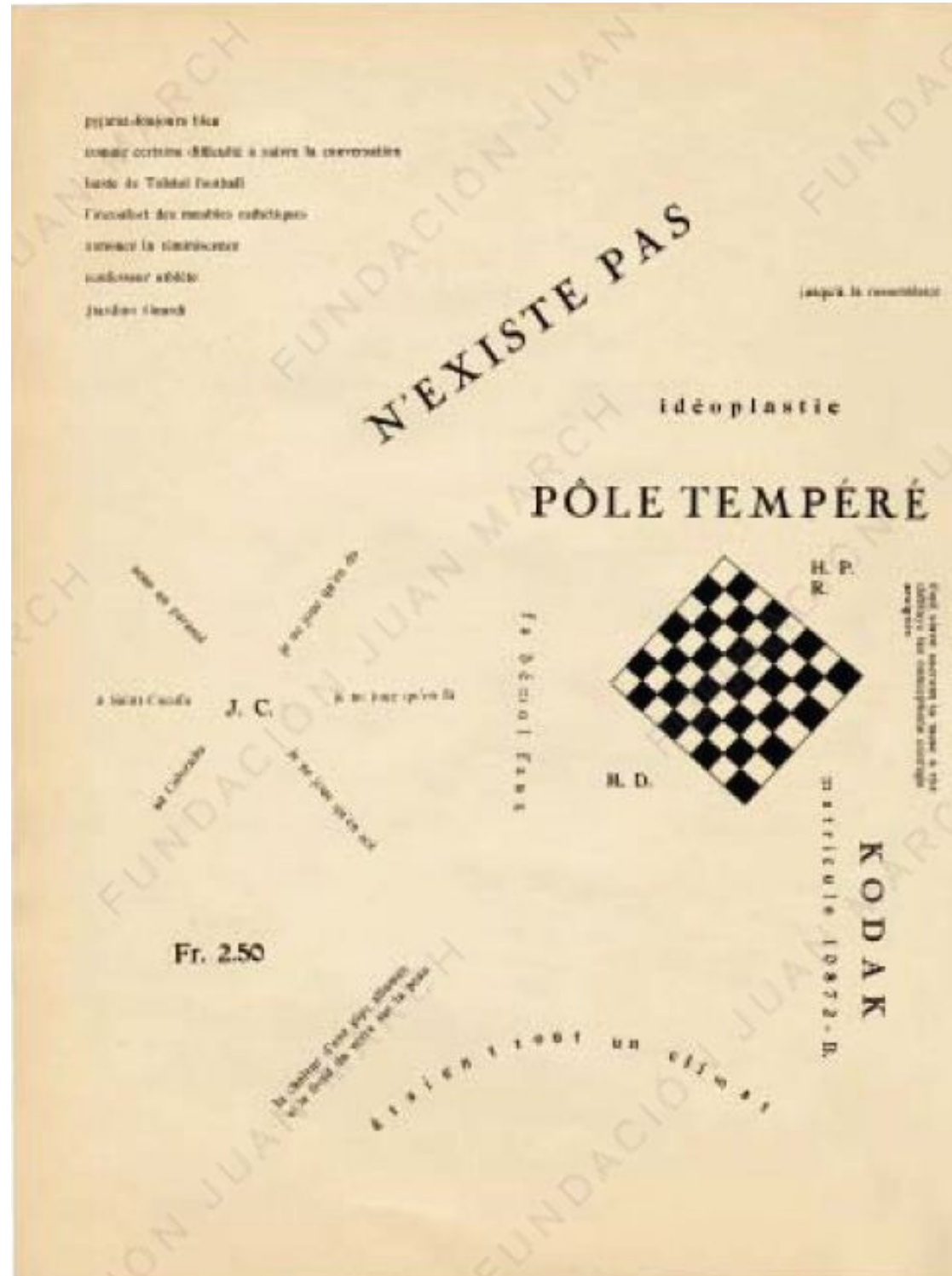
CAT. L66

Desconocido. *L'irradiador del port i les gavines*. Poemes d'avantguarda [El irradiador del puerto y las gaviotas. Poemas de vanguardia], por Joan Salvat-Papasseit. Barcelona: Atenes A. G., 1921. Libro: tipografía, 128 pp. 11,7 x 18,4 cm



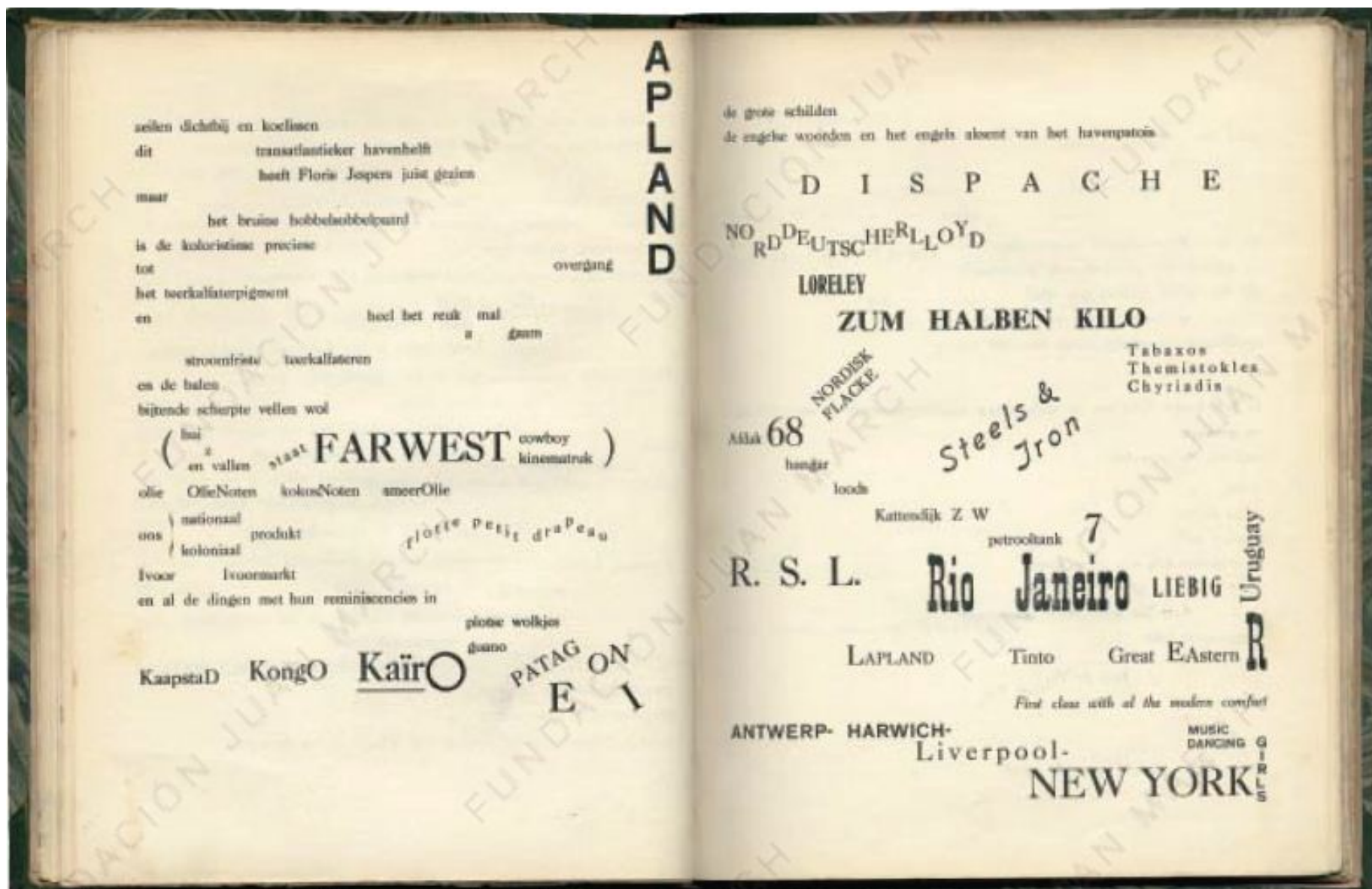


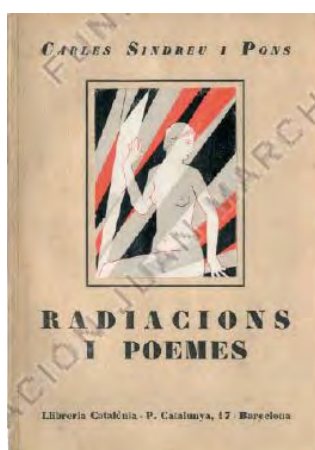
CAT. L69
 Albert Gleizes. *Demi cercle*
 [Semicírculo], por Juliette
 Roche. París: Éditions d'art La
 Cible, 1920. Libro: tipografía,
 52 pp. 31,9 x 24,5 cm



CAT. L70

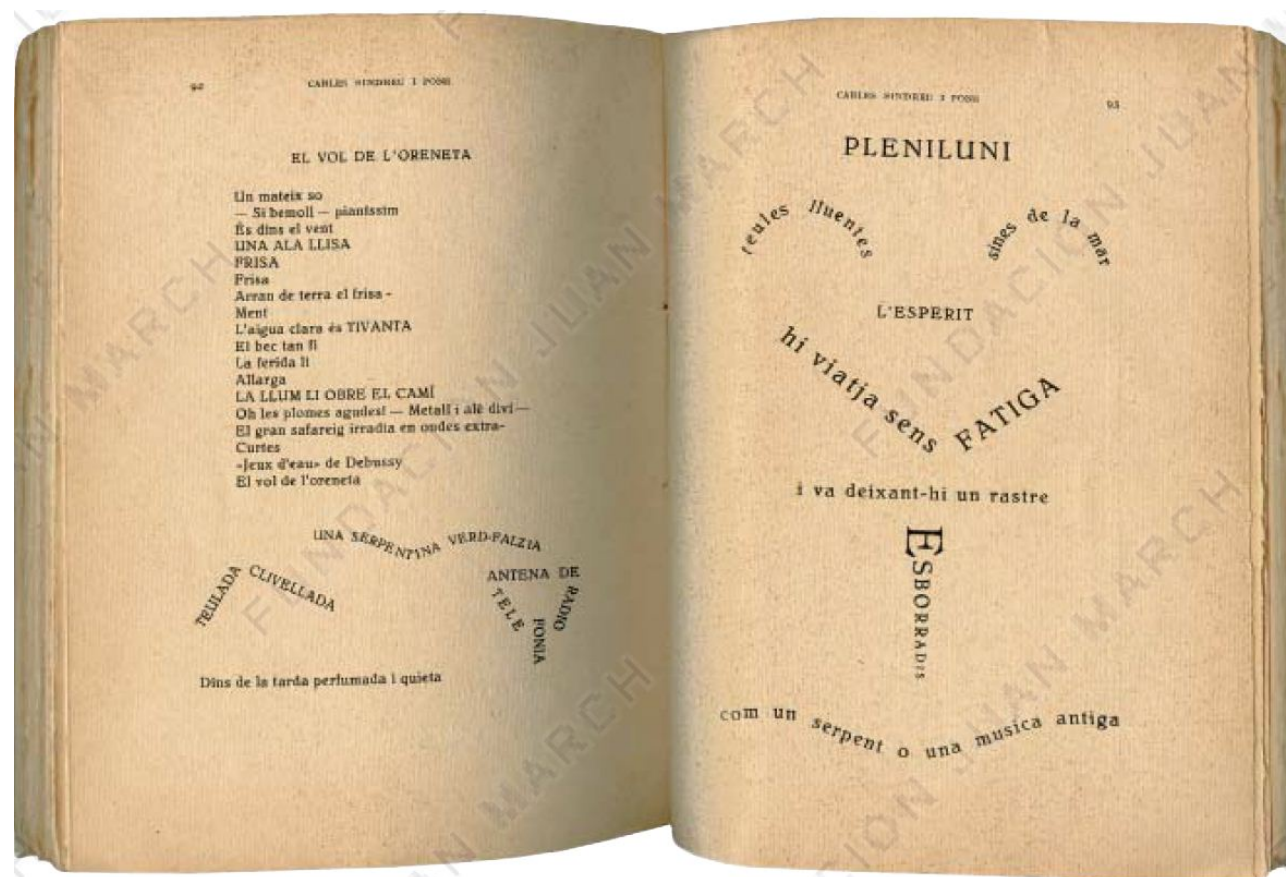
Oscar Jespers (grabados y dibujos). *Bezette Stad* [La ciudad ocupada], por Paul van Ostaijen. Amberes: Uitgave van het Sienjaal, 1921. Libro: tipografía, 142 pp. 29,5 x 22,5 cm

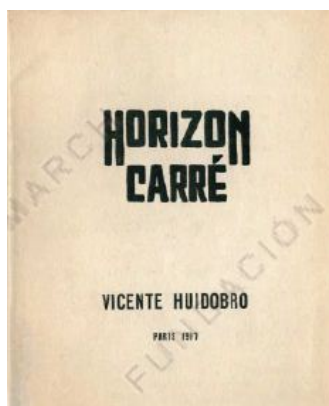




CAT. L71

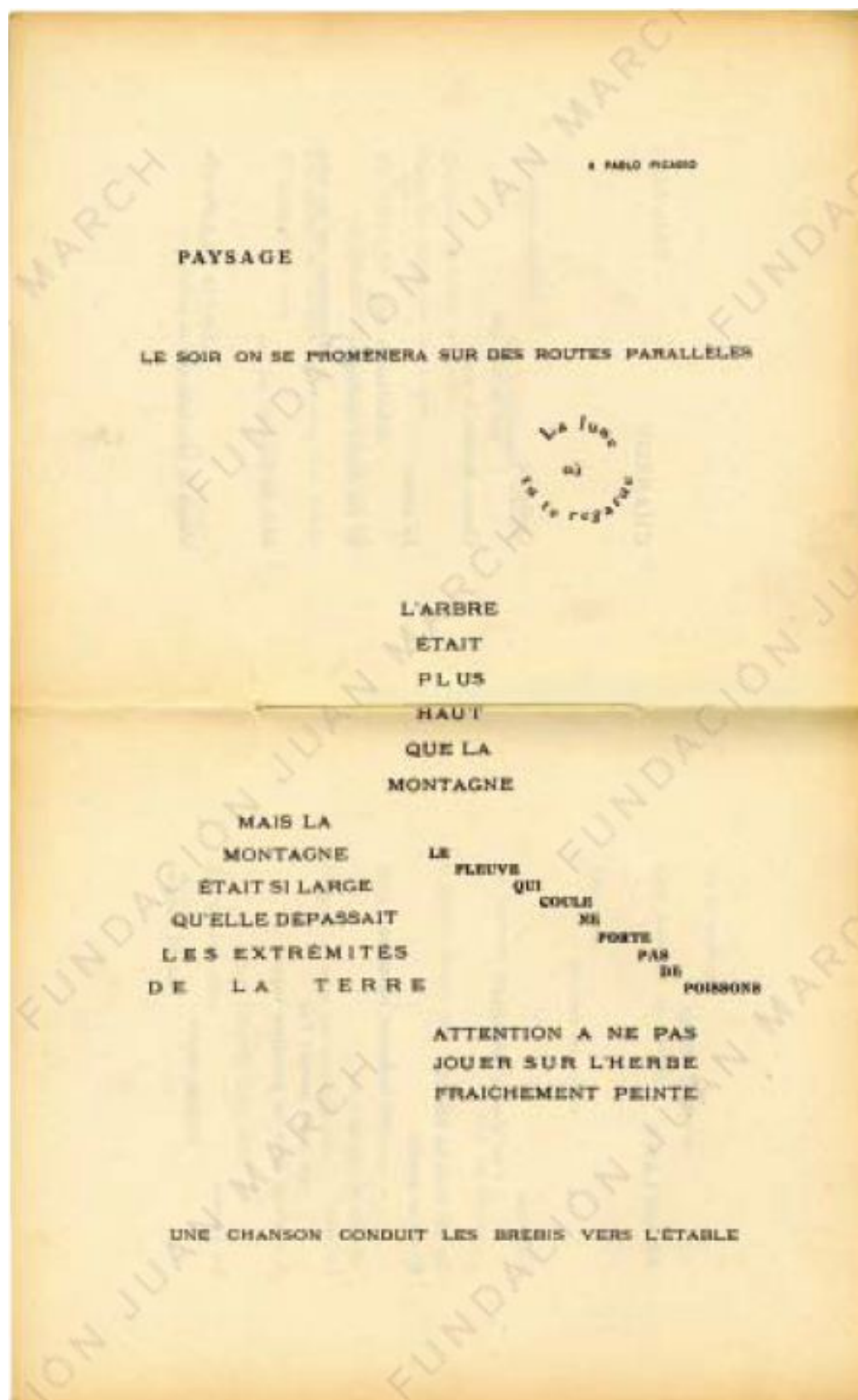
Ramon de Capmany.
Radiacions i poemes
 [Radiaciones y poemas],
 por Carles Sindreu i Pons.
 Barcelona: Llibreria Catalònia,
 1928. Libro: tipografía, 100 pp.
 21,3 x 14,9 cm





CAT. L72

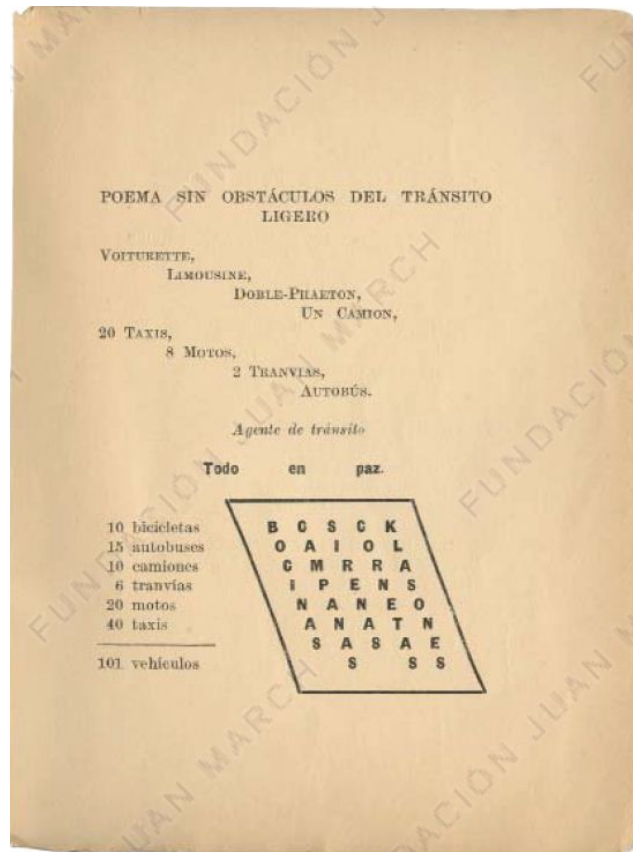
Desconocido. *Horizon carré* [Horizonte cuadrado], por Vicente Huidobro. París: Paul Birault, 1917. Libro: tipografía, 80 pp. 22,7 x 18,3 cm





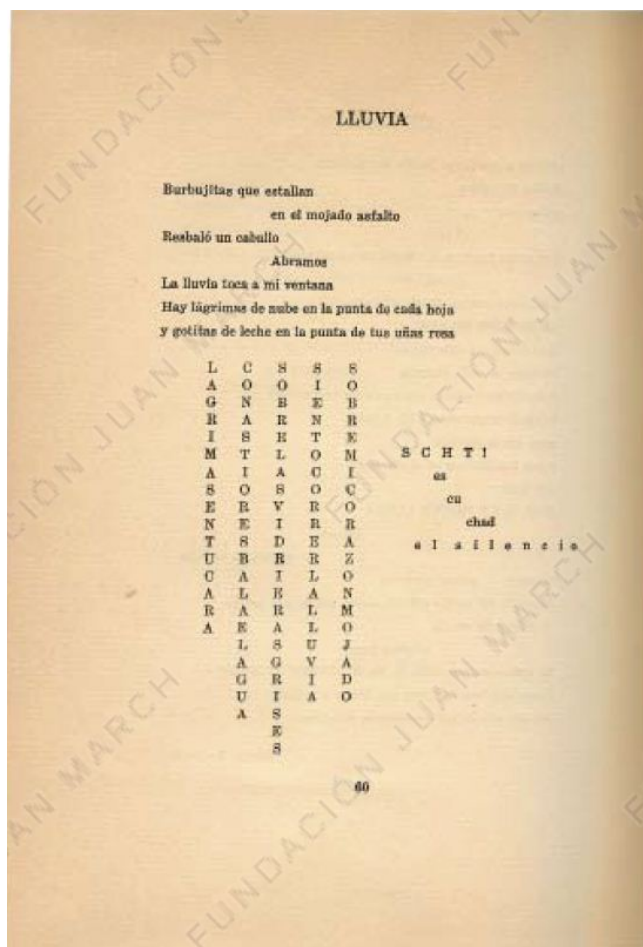
CAT. L73

Renée Magariños. *El hombre que se comió un autobús.* Poemas con olor a nafta, por Alfredo Mario Ferreiro. Montevideo: Editorial La Cruz del Sur, 1927. Libro: tipografía, 104 pp. 19,7 x 14,5 cm



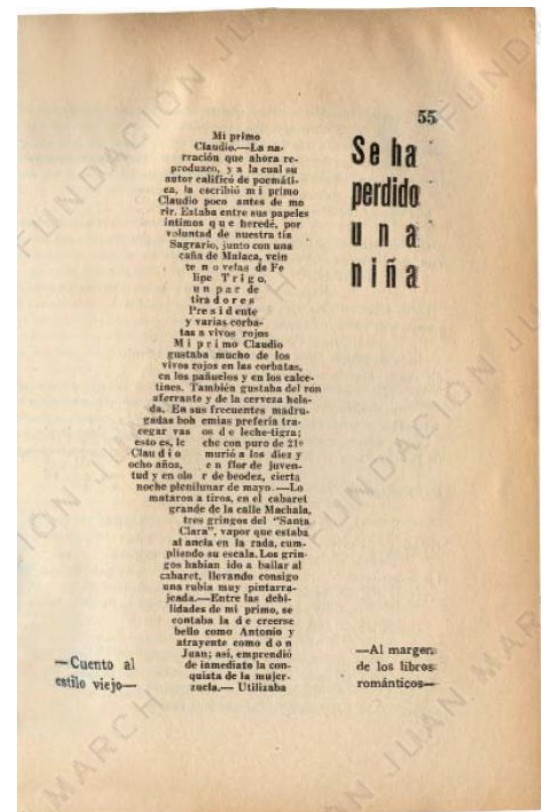
CAT. L74

Desconocido. *Avión*, por Kyn Tanilla [Luis Quintanilla]. México: Editorial Cultura, 1923. Libro: tipografía, 128 pp. 23,3 x 17 cm



CAT. L75

L. Tejada. *Guasinton*, por José de la Cuadra. Quito: Talleres Gráficos de Educación, 1938. Libro: litografía, 164 pp. 15,3 x 21,2 cm



CAT. L76

Desconocido. *Aliverti líquida*. Primer libro neosensible de letras atenienses. Apto para señoritas. Salón de «Harte» Ateniense, Montevideo. s. l. [Montevideo]: s. e., 1932. Libro: tipografía con aplicaciones manuales de lápiz y cera, 64 pp. 19,4 x 14 cm

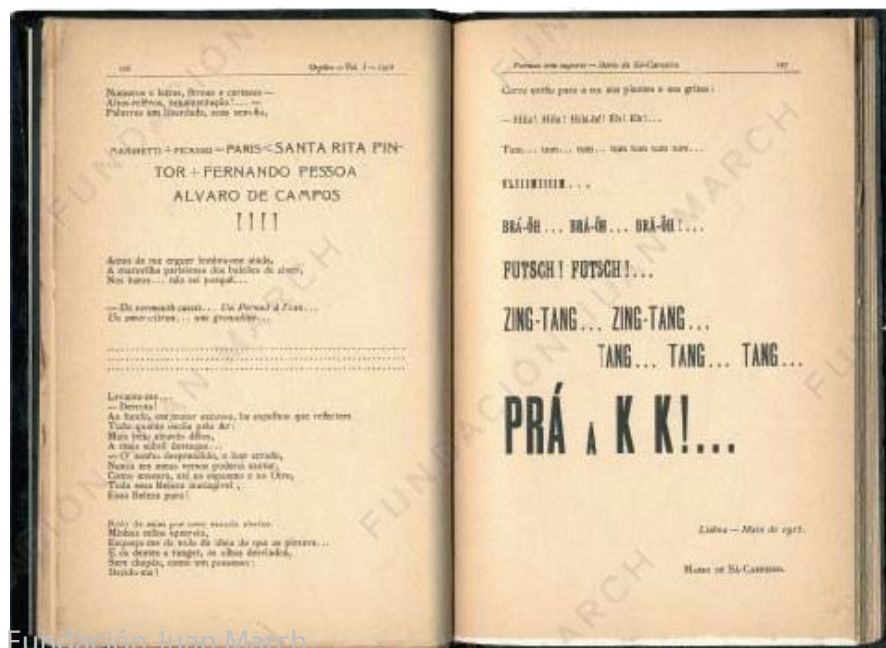
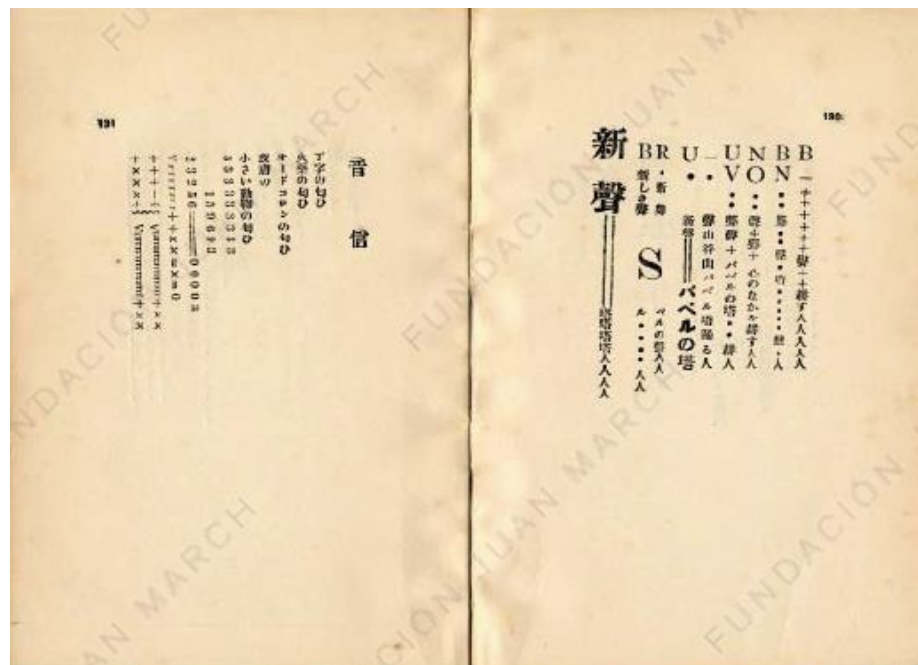
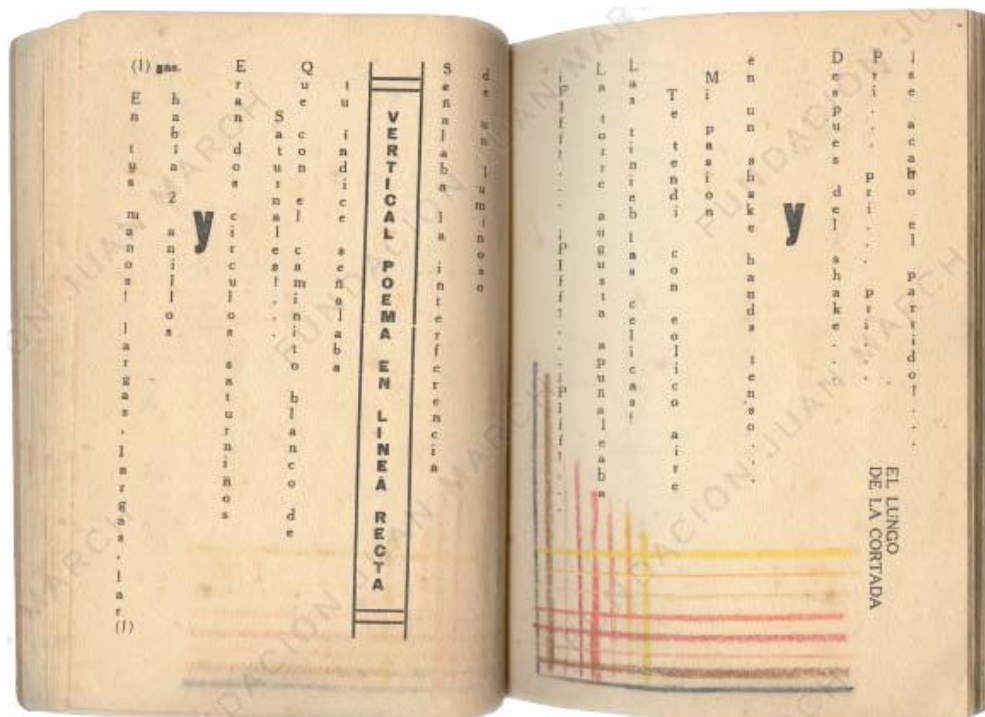


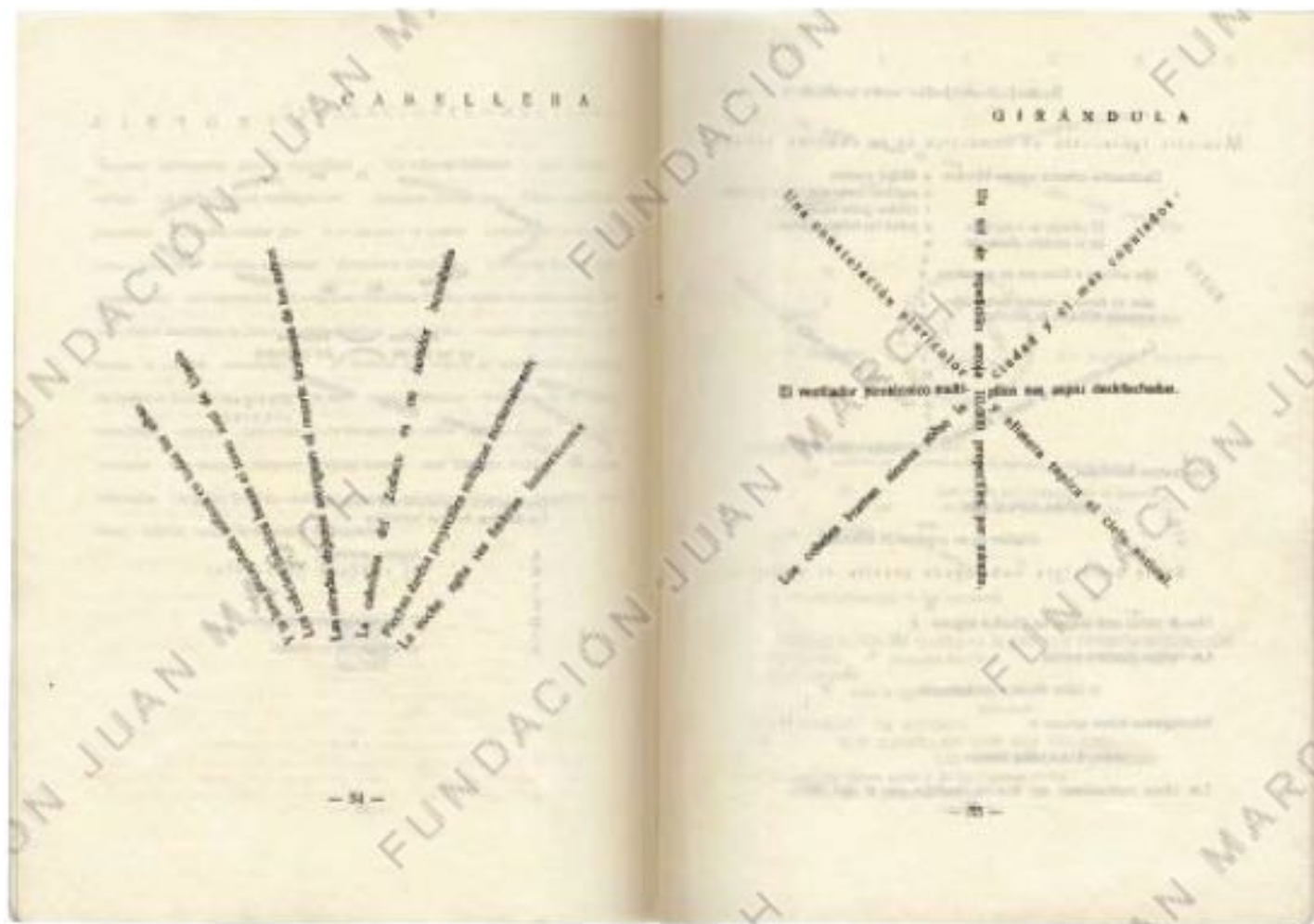
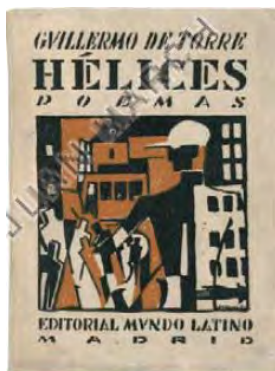
CAT. L77

Desconocido. *Hirato Renkichi shishū* [Colección de poemas de Hirato Renkichi], por Hirato Renkichi. Tokio: Hirato Renkichi Shishū Kankōkai, 1931. Libro: huecograbado, 208 pp. 17,4 x 12,5 cm

CAT. L78

José Pacheco. *Orpheu* [Orfeo], año 1, nº 2, abril-junio. Directores: Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro. Lisboa; Río de Janeiro: Antonio Ferro, 1915. Revista: tipografía y litografía, 164 pp. 16,4 x 24,1 cm





CAT. L79

Rafael Barradas. *Hélices*.
Poemas, por Guillermo de
Torre. Madrid: Editorial Mundo
Latino, 1923. Libro: tipografía y
litografía, 128 pp. 25,4 x 18,7 cm

CAT. L80

Desconocido. *Canciones en
la noche*. Libro de modernas
trovas, por Vicente García
Huidobro Fernández. Santiago
de Chile: Ed. Imprenta y
 encuadernación Chile, 1913.
Libro: tipografía, 122 pp.
19,5 x 13,8 cm

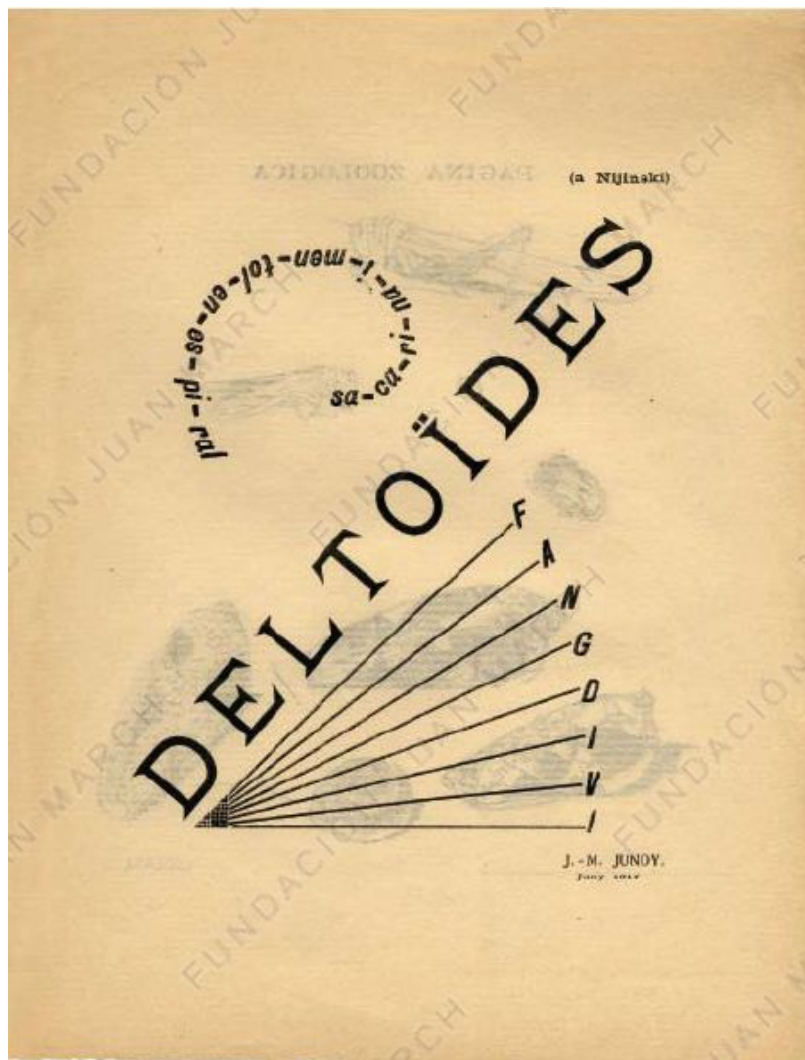
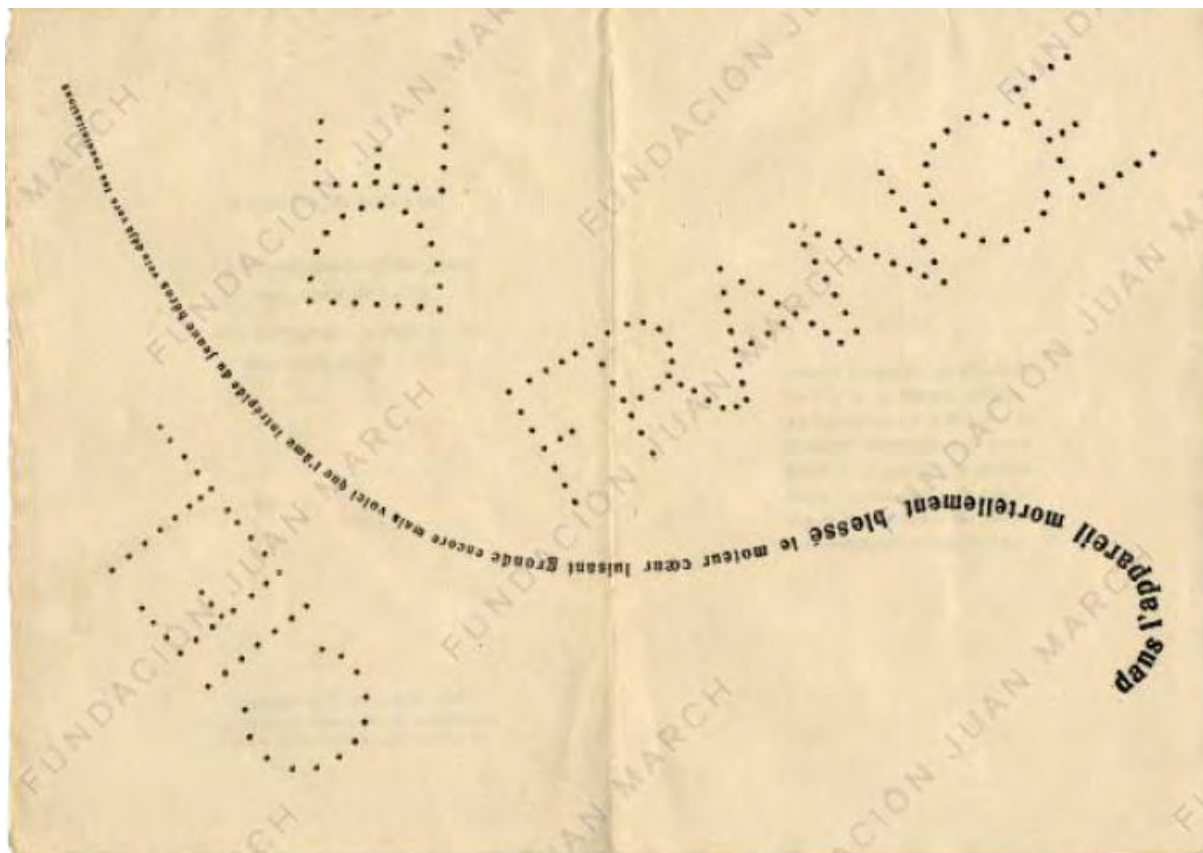


CAT. L81

Desconocido. *Guynemer*, por Josep Maria Junoy. Barcelona: Librerie Antonio López, 1918. Libro: tipografía, 8 pp. 14 x 19,5 cm

CAT. L82

Desconocido. *Troços* [Trozos], nº 1, septiembre. Director: Josep Maria Junoy. Barcelona: Galeries Dalmau, 1917. Revista desplegable: litografía, 8 pp. 28 x 22 cm



O B R A S

E N

E X P O S I C I Ó N

[2]

P A L A B R A S

Q U E

D E V I E N E N

I M Á G E N E S

[C A T . L 8 3 - L 1 5 9]



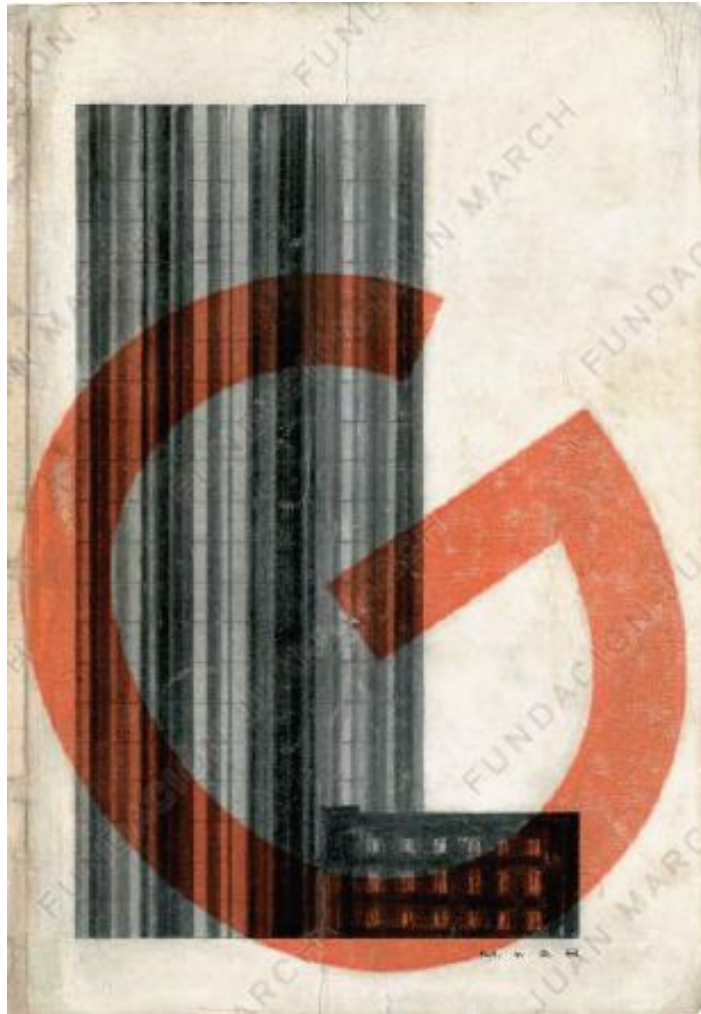
CAT. L83

Frederick Kiesler.

Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik [Exposición internacional de nueva técnica teatral]. Viena: Kunsthandlung Würthle & Sohn, 1924. Catálogo de exposición: tipografía, 112 pp. 22,8 x 15,8 cm

CAT. L84

Ludwig Mies van der Rohe.
*Ga. Zeitschrift für elementare
Gestaltung* [Ga. Revista de
Diseño Elemental], nº 3, junio.
Director: Hans Richter. Berlín,
1924. Revista: huecograbado,
64 pp. 17,4 x 25 cm

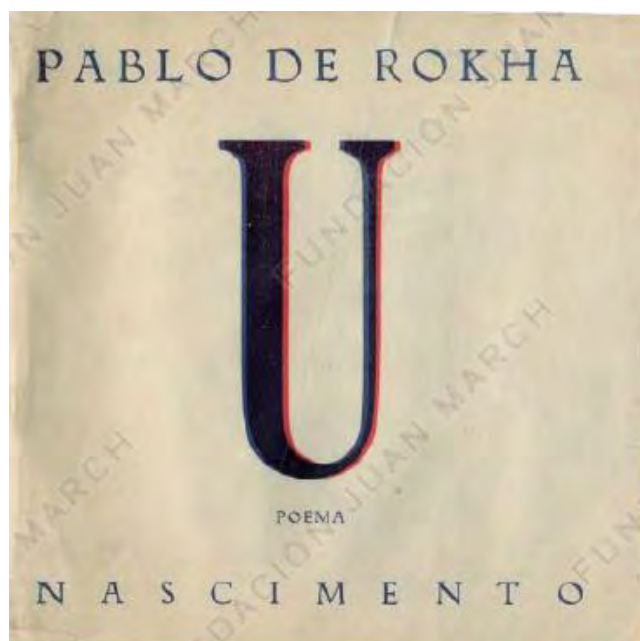


CAT. L85

Paul Schuitema. *Filmliga* [Liga del Cine], n° 1. Ámsterdam: J. Clausen, 1927. Revista: tipografía, 14 pp. 31,6 x 24,3 cm

CAT. L27

Paolo (Paul) Alcide Saladin. *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra. Manifesto futurista* [Arte tipográfico de guerra y posguerra. Manifiesto futurista], por Filippo Tommaso Marinetti, por Filippo Tommaso Marinetti, *Graphicus*, año XXXII, n° 5, marzo. Roma, 1942. Revista: tipografía, 22 pp. 32,9 x 24,5 cm

**CAT. L86**

Desconocido. *UPoema*, por Pablo de Rokha [Carlos Díaz Loyola]. Santiago de Chile: Nacimiento, 1926. Libro: litografía, 52 pp. 19 x 19 cm

CAT. L87

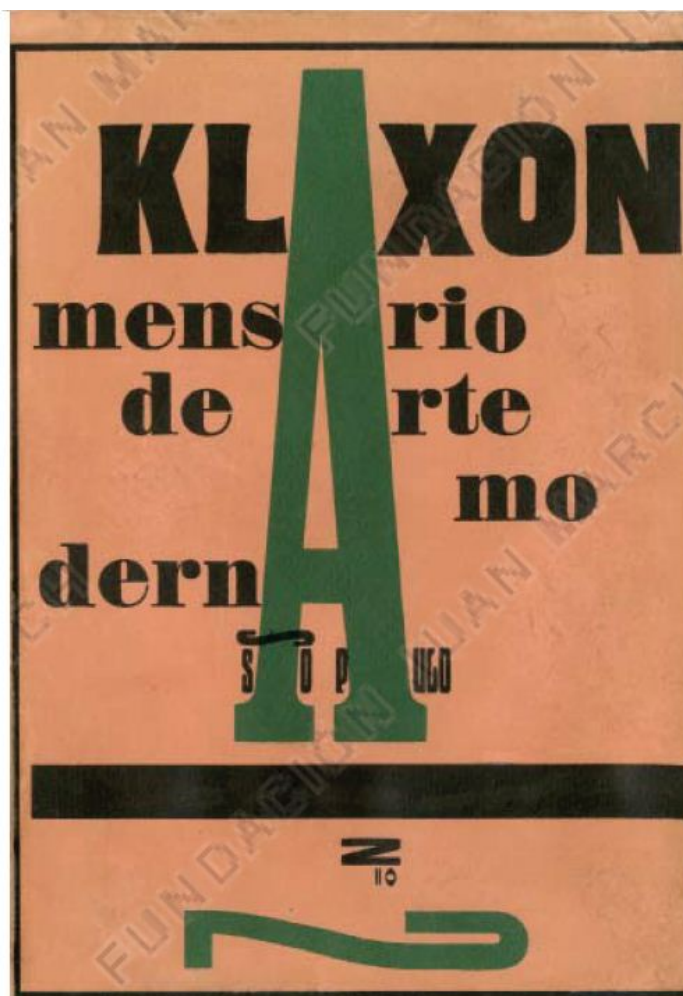
Ricas + Munari [Riccardo Castagnedi y Bruno Munari]. *Tavolozza di possibilità tipografiche* [Paleta de posibilidades tipográficas], por Ricas + Munari. Milán: Officina Grafica Rinaldo Muggiani, 1935. Sobre: tipografía. 21 x 21 cm



CAT. L88
Andreas Martinus Oosterbaan. *Blokken* [Bloques], por Ferdinand Bordewijk. Utrecht: De Gemeenschap, 1931. Libro: tipografía, 112 pp. 19,6 x 13,7 cm

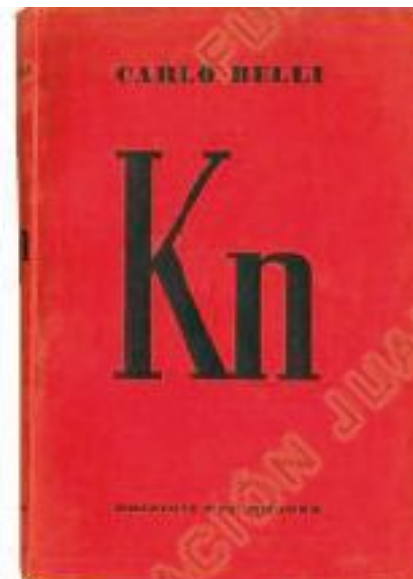
CAT. L89
Desconocido. *Borbá za molodiózh* [Lucha a favor de la juventud], por Jristián Rakovski. Járkov: Gosudárstvennoye izdátelstvo Ukraíny, Yunsektor, 1925. Libro: litografía, 82 pp. 17,6 x 13 cm

CAT. L90
Gustavs Klucis. *Priyómy Léniński rechi* [Recursos de la oratoria de Lenin], por Alekséi Kruchiónij. Moscú: Izd. Vserossiyskogo Soyuza Poétov, 1928. Libro: litografía, 64 pp. 17 x 13,2 cm



CAT. L91
El Lissitzky. *Die Kunstismen 1914-1924. Les ismes de l'art 1914-1924. The isms of art 1914-1924* [Los ismos del arte 1914-1924], por Jean (Hans) Arp y El Lissitzky. Erlenbach-Zúrich: Eugen Rentsch, 1925. Libro: litografía, 48 pp. 26,4 x 20,5 cm

CAT. L92
Desconocido. *Klaxon, Mensario de arte moderna* [Klaxon. Revista Mensual de Arte Moderno], nº 2, junio. Director: Mário de Andrade. São Paulo, 1922. Revista: tipografía, 16 pp. 25,9 x 18,2 cm



CAT. L93

Susanne Ehmcke. *Hurra wir lesen! Hurra wir schreiben!* [¡Hurra, leemos! ¡Hurra, escribimos!], por Tom Seidmann-Freud. Berlín: Herbert Stuffer Verlag, 1930. Libro: litografía, 64 pp. 25,1 x 20,3 cm

CAT. L95

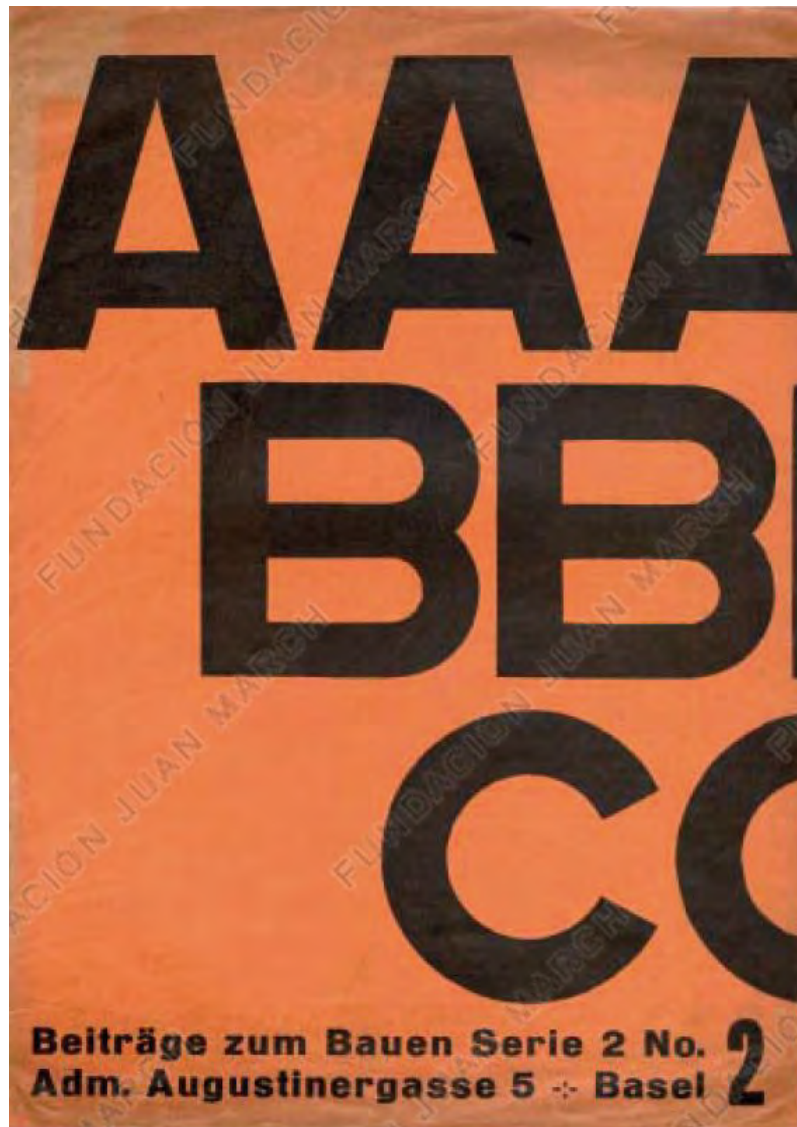
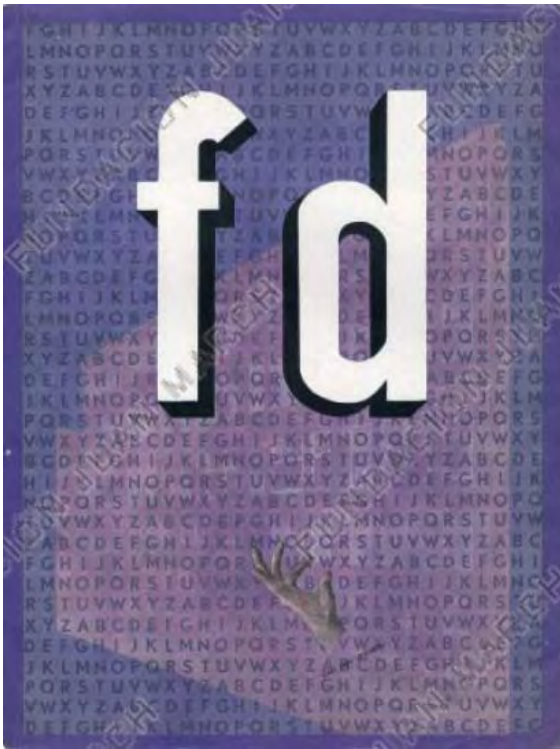
Otto Gustav Carlsund. *AC. Numéro d'introduction du groupe et de la revue Art Concret* [AC. Número introductorio del grupo y la revista Arte Concreto], abril. Director: Otto Gustav Carlsund. París: Art Concret, 1930. Revista: litografía, 16 pp. 18,5 x 13,9 cm

CAT. L96

Desconocido. *Kn*, por Carlo Belli. Milán: Edizioni del Milione, 1935. Libro: litografía, 228 pp. 20,1 x 13,7 cm

CAT. L94

Piet Zwart. *NCW, Netherlands Cable Works* [Fábrica holandesa de cable], por Piet Zwart. Delft, 1927. Libro: litografía y huecograbado, 64 pp. 30 x 21,7 cm

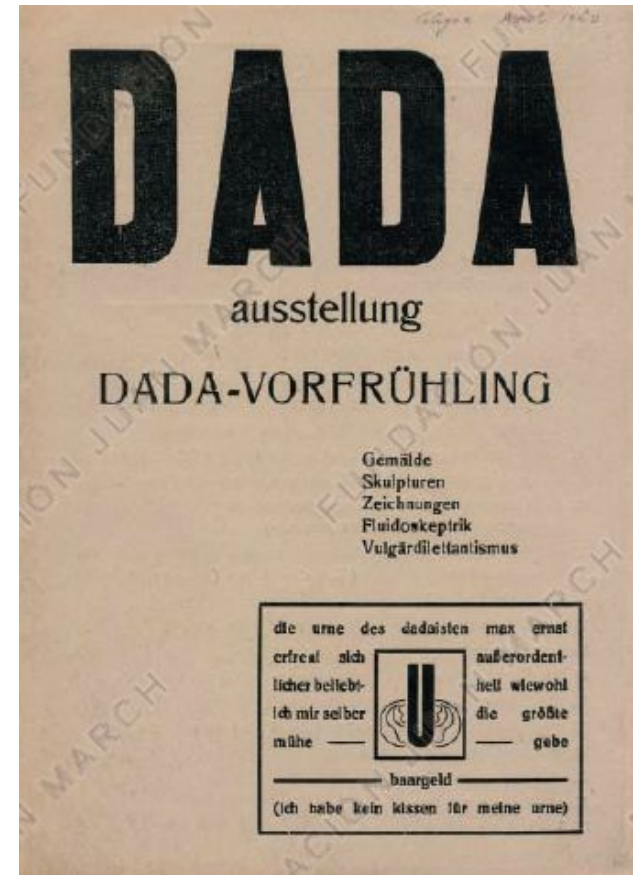


CAT. L97
El Lissitzky. *ABC. Beiträge zum Bauen* [ABC. Artículos sobre construcción], serie 2, nº 2. Director: Hannes Meyer. Basilea, 1927-28. Revista: litografía, 8 pp. 34,5 x 24,5 cm

CAT. L98
Friedrich Vorderberge-Gildewart. *F. D. [Frans Duwaer]. (Van Zijn Vrienden)* [F. D. [Frans Duwaer], (de sus amigos)]. Ámsterdam: J. F. Duwaer und Zonen, [c 1945]. Libro: tipografía y huecograbado, 32 pp. 25x 33,1 cm. Homenaje a Frans Duwaer, asesinado por los nazis en 1944

CAT. L99
Desconocido. *Arte*, año 1, nº 1, septiembre. Director: Manuel Abril. Madrid: Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos, 1932. Revista: tipografía, 48 pp. 27,9 x 21,5 cm

CAT. L100
Desconocido. *Arte*, año 2, nº 2, junio. Director: Manuel Abril. Madrid: Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos, 1933. Revista: tipografía, 46 pp. 27,9 x 21,5 cm



CAT. P105

Nicolái Kupreyánov (cubierta). *Mena Vsej. Konstruktivisty poéty* [Intercambio de todos. Poesía constructivista], por Alekséi Chicherin, Ilyá Selvinski y Korneli Zelinski. Moscú, 1924. Libro: tipografía, 84 pp. 24 x 17,5 cm

CAT. L106

Alekséi Gan. *Konstruktivizm* [Constructivismo], por Alekséi Gan. Moscú: Tver, 1922. Libro: litografía, 70 pp. 26,3 x 21 cm

CAT. L107

Aleksandr Ródchenko. *Ízbrannoye. Stiji 1912-1922* [Selección. Versos 1912-1922], por Nikolái Aséyev. Moscú-Petrogrado: Iz. Krug, 1923. Libro: huecograbado, 132 pp. 20,4 x 14,3 cm

CAT. L108

Aleksandr Ródchenko. *LEF. Zhurnál Lévoego Fronta* [LEF. Revista del Frente Artístico de Izquierdas], nº 1. Moscú: Leningrado: Gosizdat, 1924. Revista: litografía, 162 pp. 22,9 x 15 cm





CAT. L101

Desconocido. *Manomètre* [Manómetro], nº 9, enero. Lyon: Émile Malespine, 1928. Revista: litografía y tipografía, 16 (141-156) pp. 26,5 x 18 cm

CAT. L102

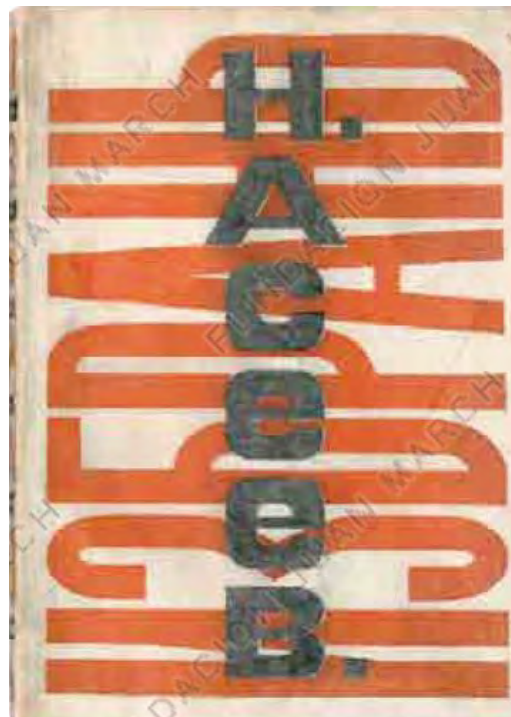
Kurt Schwitters. *Dada Ausstellung, Holland Dada* [Exposición dadaísta. Dada Holanda], *Merz*, nº 1. Hannover: Merz Verlag, enero 1923. Revista: huecograbado, 16 (33-48) pp. 23 x 14,2 cm

CAT. L103

Johannes Baargeld. *Dada-Vorfrühling* [Primavera dadaísta], Exposición, Brauhaus Winter, Colonia, abril. Colonia, 1919. Catálogo de exposición: huecograbado. 21,5 x 15,3 cm

CAT. L104

Theo van Doesburg. *Wat is Dada?* [¿Qué es Dada?], por Theo van Doesburg. La Haya: De Stijl, 1923. Periódico: litografía. 15,6 x 12,3 cm



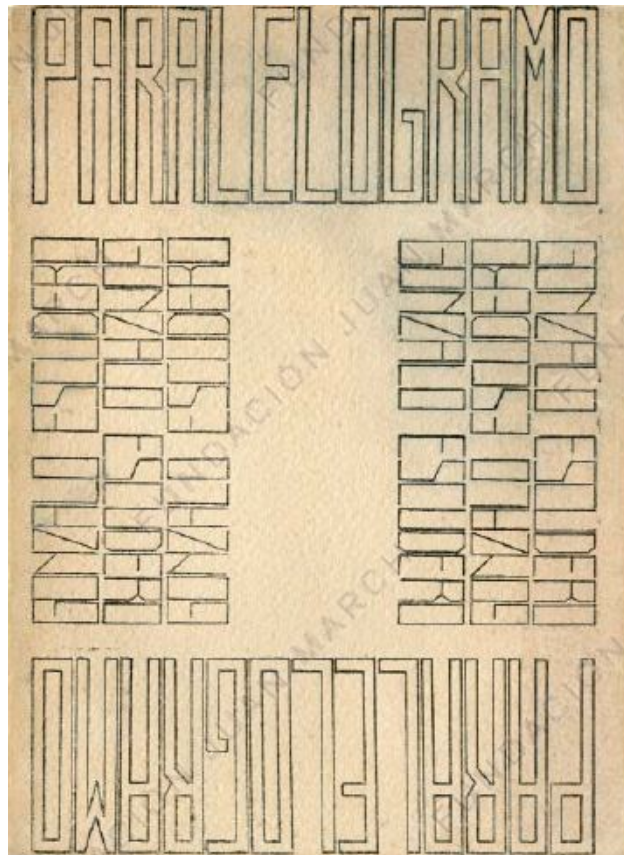


CAT. L109

Vilmos Huszár.
Volkswoningbouw [Construcción
de vivienda pública], por
H[endrik] P[etrus] Berlage
(introducción); Jan Wils
(dibujos). Róterdam: Vereniging
Haagsche Kunstkring,
1919. Portfolio: tipografía.
42,5 x 32,8 cm

CAT. L110

Francisco Alexander.
Paralelogramo, por Gonzalo
Escudero. Quito: imprenta
de la Universidad Central,
1935. Libro: litografía, 160 pp.
22,5 x 16,4 cm





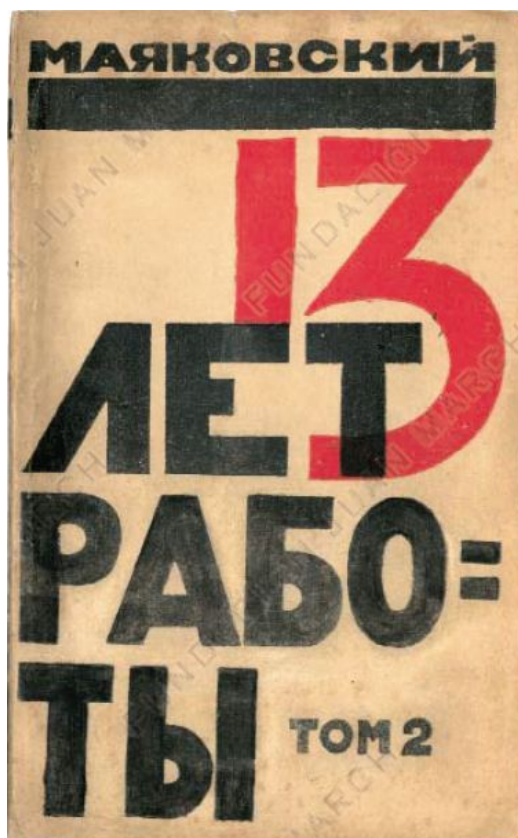
CAT. L111
Francisco Rivero Gil. *Las 7 virtudes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931. Libro: litografía, 260 pp. 12,7 x 19,3 cm



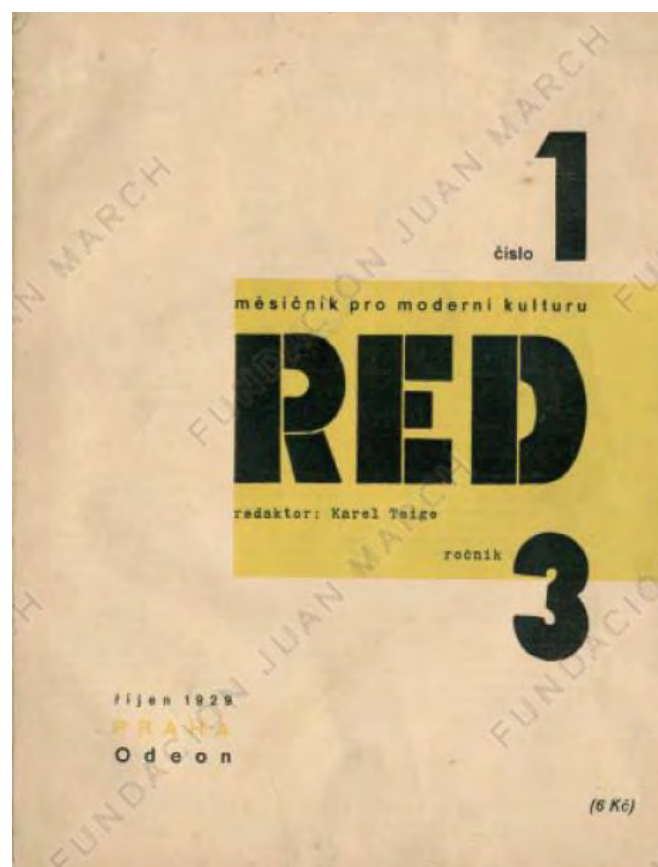
CAT. L112
Desconocido. *26 poemas*, por Jaime Sánchez Andrade. Quito: Ediciones Antorcha, 1939. Libro: tipografía, 64 pp. 11,4 x 16,1 cm



CAT. L113
Solomón Telingáter. *10 Loshadinyj sil* [10 caballos de vapor], por Ilyá Erenburg. Moscú; Leningrado: Izd. GIIL, 1933. Libro: tipografía, 152 pp. 20 x 13 cm

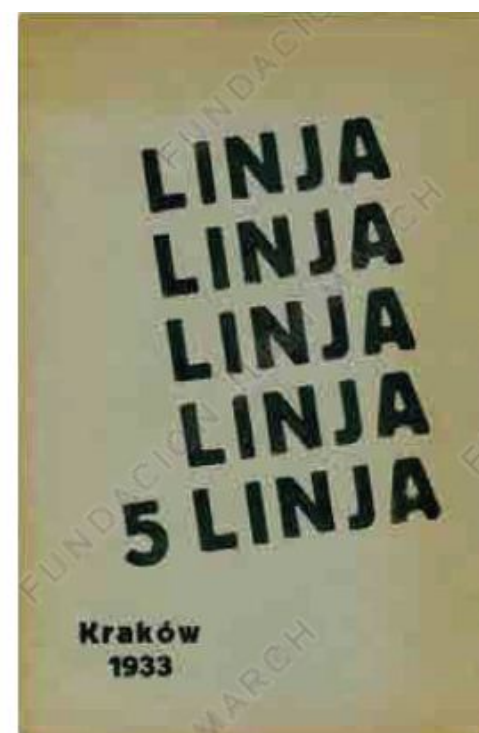
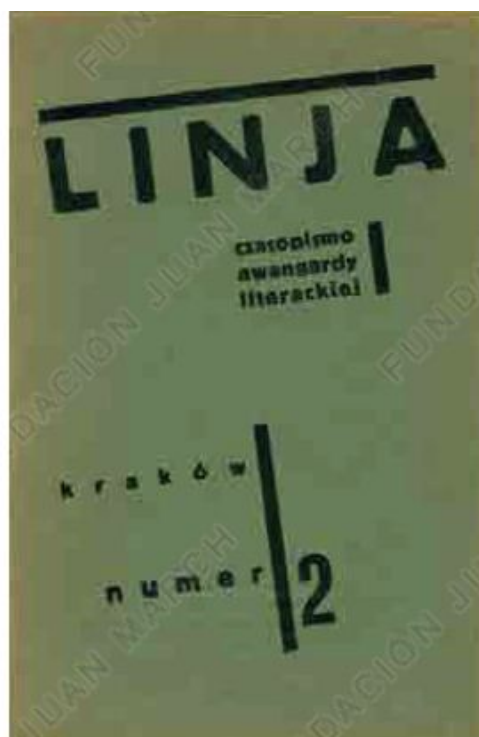


CAT. L114
Antón Lavinski. *13 let raboty* [13 años de trabajo], por Vladímir Mayakovski. Tomo 2. Moscú: F y VKhUTEMAS, 1922. Libro: litografía, 464 pp. 19 x 12 cm



CAT. L115
Karel Teige. *ReD* [Revue Devétsil] [Revista Devétsil], año 3, nº 1, octubre. Praga: Odeon, 1929. Revista: tipografía, 32 pp. 23,4 x 18 cm

CAT. L116: 1, 2, 3, 4, 5, 6
 Kazimir Podsadecki. *Linja*
 [Línea], n° 1, 2, 3, 4, 5 y
 recopilatorio (1-5). Cracovia,
 1931-33. Revista: tipografía,
 48 (vol. 1), 16 (49-64) (vol. 2),
 20 (65-84) (vol. 3), 20 (85-
 104) (vol. 4), 16 (105-120)
 (vol. 5), 122 (recopilatorio) pp.
 15,3 x 22,7 cm



CAT. L117

Man Ray. *Une bonne Nouvelle*
[Una buena noticia]. París:
Librairie six, 1921. Tarjeta
de invitación a exposición:
tipografía. 20,4 x 19,1 cm



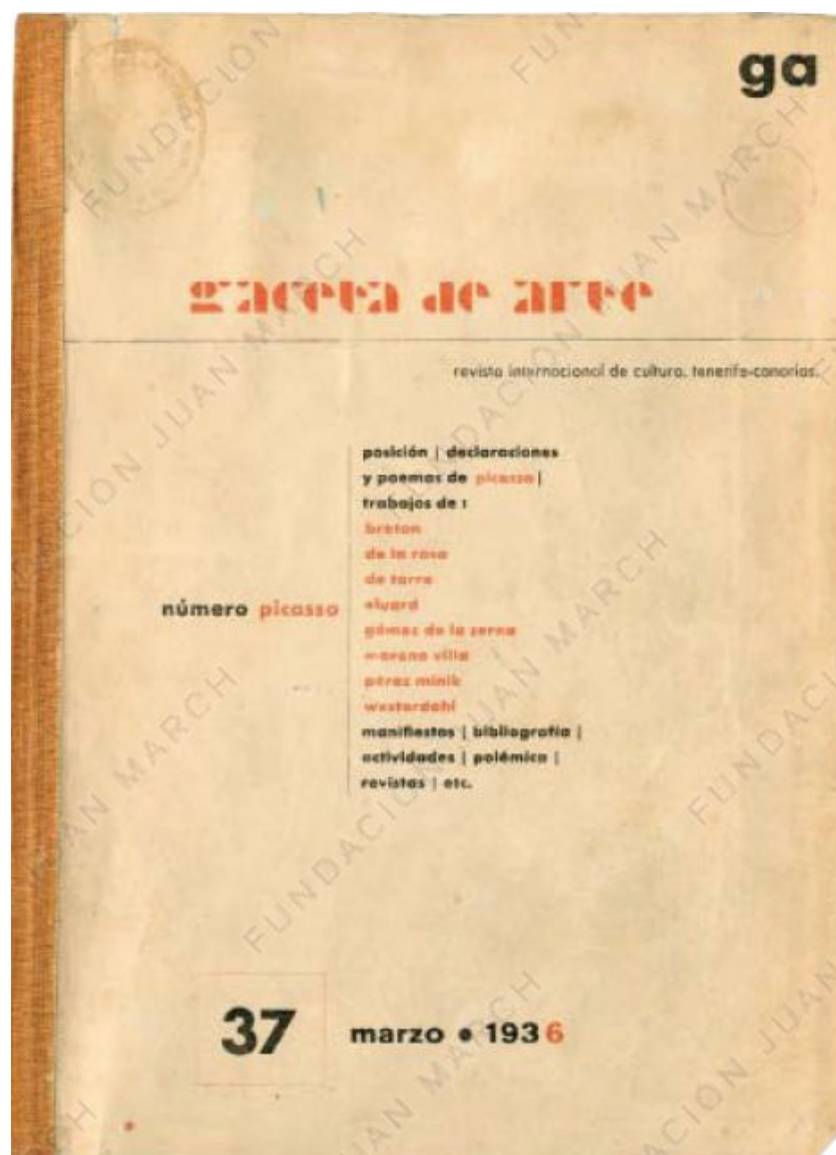


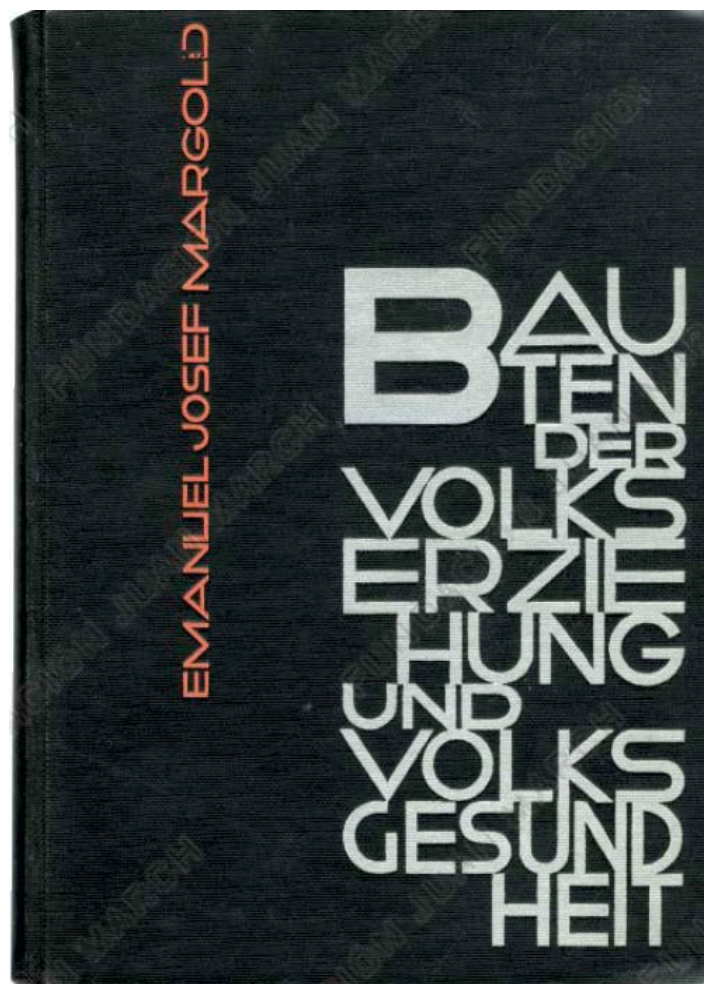
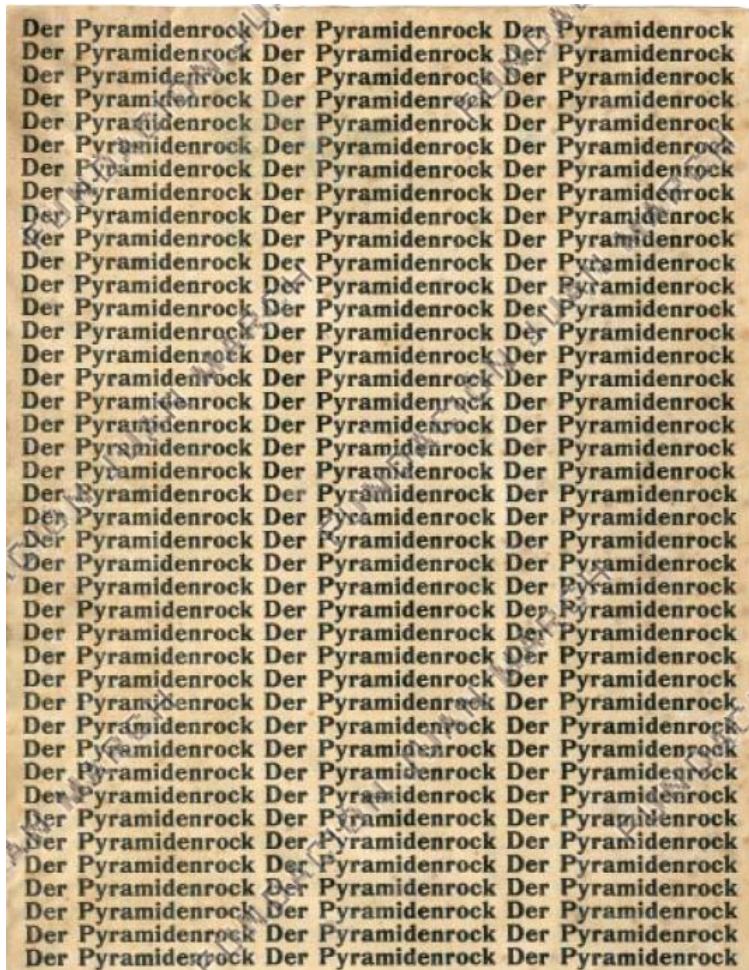
CAT. L118

Desconocido. *Manifestes* [Manifestos], por Vicente Huidobro. París: Éditions de la Revue Mondiale, 1925. Libro: tipografía, 112 pp. 18,9 x 12 cm. Ejemplar dedicado por el autor a Man Ray

CAT. L119

Desconocido. *Gaceta de Arte*, nº 37, marzo. Director: Eduardo Westerdahl. Tenerife: ga ediciones, 1936. Revista: litografía, 100 pp. 23,9 x 17,5 cm





CAT. L120

Jean (Hans) Arp. *Der Pyramidenrock* [La falda de la pirámide], por Hans Arp. Erlenbach-Zürich; Múnich: Eugen Rentsch, 1924. Libro: tipografía, 72 pp. 29,1 x 19,5 cm

CAT. L121

Emanuel Josef Margold. *Bauten der Volkserziehung und Volksgesundheit* [Construcciones de la educación pública y la salud pública], por Emanuel Josef Margold. Berlín: Ernst Pollak Verlag, 1930. Libro: tipografía, 364 pp. 30,5 x 21,7 cm



CAT. L122

Kurt Schwitters. *Sehr geehrter Herr! BISMARCK pflegte zu sagen: 'Das Bier verfehlt seinen Zweck, wenn es nicht getrunken wird'...* [¡Estimado señor! BISMARCK solía decir: "La cerveza no cumple su objetivo si no es bebida"]. Hannover, [c 1926]. Postal: huecograbado. 10,5 x 14,7 cm

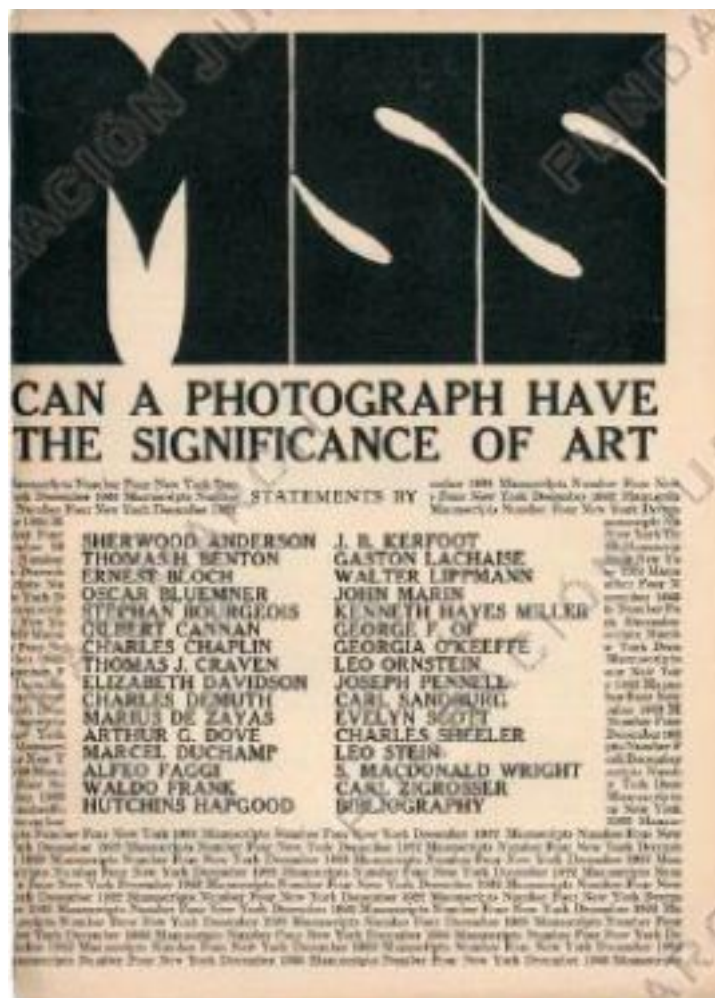
CAT. L125

Paul Schuitema. *Berkel. Róterdam, 1929. Folleto publicitario: tipografía. 18,8 x 22,5 cm*



CAT. L124

Walter Dexler. *Fotografie der Gegenwart* [Fotografía actual]. Jena, 1929. Folleto: tipografía. 20,8 x 29,5 cm



CAT. L123

Georgia O'Keeffe. *Can a Photograph Have the Significance of Art* [¿Puede una fotografía tener valor artístico?]. MSS, nº 4, diciembre. Director: Paul Rosenfeld. Nueva York: 1922. Revista: tipografía, 18 pp. 28 x 20,5 cm

DOCUMENTS INTERNATIONAUX DE L'ESPRIT NOUVEAU

dans ce numéro :
 hans arp - celine arnauld - willi baumeister - marcel breuer - paul dermée - albert de la salpêtrière - pierre flouquet - luciano folgore - goldvinger - walter gropius - attila jozsef - paul joostens - andré ker-tész - syrjusz korngold - maurice lavergne - fernand léger - ladislas medgyès - lucia moholy - moholy-nagy - piet mondrian - f. t. marinetti - enrico prampolini - platon-sotgia roveli - étienne rajk - robert rist - seuphor - victor servranckx - kurt schwitters - szivesy - saint paul - saint-just - tristan tzara - herman vonck - vordem-berge gildewart.

No 1

PANORAMA

DIRECTION : PAUL DERMÉE ET M. SEUPHOR
23 RUE DES MORILLONS PARIS (15^e)

L'ESPRIT NOUVEAU DE

CAT. L126

Desconocido. *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* [Documentos Internacionales del Espíritu Nuevo], nº 1. Directores: Paul Dermée, Michel Seuphor y Enrico Prampolini. París: a kockelbergh, 1927. Revista: tipografía, 60 pp. 26,1 x 21,3 cm



CAT. L127

Ljubomir Mitzitch. *Zenit* [Cénit],
año 4, nº 26-33, octubre.
Director: Ljubomir Mitzitch.
Belgrado, 1924. Revista:
litografía, 32 pp. 30,7 x 21,9 cm



CAT. L128

Herbert Bayer. 1.000.000.000
Eine Milliarde Mark [Mil millones
de marcos]. Weimar, 1923.
Billete: tipografía y litografía.
9 x 14,1 cm

CAT. L129

Herbert Bayer. 2.000.000 *Zwei
Million Mark* [Dos millones de
marcos]. Weimar, 1923. Billete:
tipografía y litografía. 7 x 15 cm

CAT. L130 / CAT. B64

Oskar Schlemmer. Weimar.
Staatliches Bauhaus. Die erste Bauhaus-Ausstellung in Weimar [Weimar. Staatliches Bauhaus. La primera exposición de la Bauhaus en Weimar], julio-septiembre. Weimar, 1923. Folleto de exposición: litografía. 20,1 x 60 cm. Anverso (Colección José María Lafuente) y reverso (Colección Merrill C. Berman)

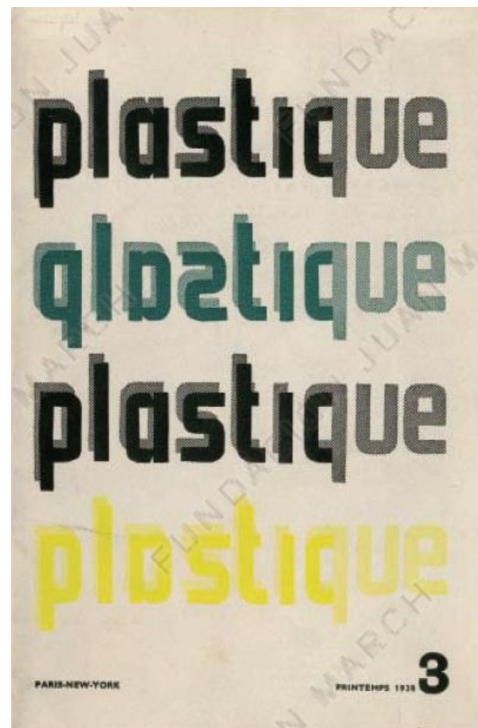


DAS STAATLICHE BAUHAUS		DIE AUSSTELLUNG 1923	
<p>Ist die erste und bisher einzige staatliche Schule des Reichs — wenn nicht der Welt — welche die schöpferischen Kräfte bildender Kunst aufruft zu wirken während sie lebendig sind und zugleich mit der Errichtung von Werkstätten auf handwerklicher Grundlage deren Verbindung und fruchtbare Durchdringung erstrebt. Mit dem Ziel der Vereinigung im Bau. Der Baudanke soll die verlorene Einheit wiederbringen, die in einem versackten Akademizismus und einem verbosselten Kunstgewerbe zugrunde ging; er soll die grosse Beziehung aufs Ganze wiederherstellen und in einem höchsten Sinn das Gesamtkunstwerk ermöglichen. Das Ideal ist alt, seine Fassung jedoch immer wieder neu; die Erfüllung ist der Still und nie war der Wille zum Still mächtiger als oben heute. Aber die Verwirrung der Geister und Begriffe macht, dass Kampf und Streit um sein Wesen ist, das aus dem Zusammenprall der Ideen heraus sich bilden wird als die neue Schönheit. — Eine solche Schule, bewegend und in sich selbst bewegt, wird ungewollt zum Gradmesser der Erschütterungen des politischen und geistigen Lebens der Zeit und die Geschichte des Bauhauses wird zur Geschichte gegenwärtiger Kunst.</p> <p>Das Staatliche Bauhaus, gegründet nach der Katastrophe des Kriegs, im Choss der Revolution und zur Zeit der Höhepunkte einer gefühlgeladnen explosiven Kunst, wird zunächst zum Sammelplatz derer, die zerkünderfüllt-himmelstüchtig die Kathedrale des Sozialismus bauen wollen, die Triumphe von Industrie und Technik vor dem Klag und deren Orgie in Zeichen der Verunsicherung währenddessen rufen, jene leidenschaftliche Romantiker, die in demander Protest vor gegen Materialismus und Mechanisierung von Kunst und Leben. Die Not der Zeit war auch die Not der Geister. Ein Kult der Unbewussten, Unentbehrlichen, ein Hang zu Mystik und Sekularität entpflanzte dem Suchen nach den letzten Dingen, die in einer Welt voll Zweifel und Zerissenheit von ihren Binn gebrocht zu werden drohten. Der Durchbruch der Technik, der Maschine, der Maschine, die in der Forderung des Daseins, die in der Forderung des Daseins sind der Künste der Regier, Besatz, Kinder und ihrer Nahrung oder Bestätigung fand. Der Ursprung künstlerischen Schaffens wurde absonderlich gesucht wie seine Grenzen nicht erweitert. Eine Inbrunst der Kunst, dem Ideal stand wie auf den Bildern der Ädikre. Doch Bilder und immer wieder Bilder sind es, in die sich die andachtsvoll-vollen Werte schoben. Als höchstselbstigen, individueller Überzeugung, heisslos und unlosig zugleich, mussten sie der praktischen Synthese ausser der Einheit des Bildes selbst alles selbständig bleiben. — Das hiedere Handwerk tummelt sich in anstössiger Lust am Stoffe und die Baukunst übt Utopien auf Papier.</p> <p>Die Umkehrung der Werte, Wechsel von Standpunkt, Name und Begriff ergibt das Gegenbild, den nächsten Glaube. Dada, Humor in diesem Reiche, spielt auf im Prolog und macht die Atmosphäre bei und leicht. Anarchismus auf Europa übertragen, die neue in die alte Welt gewalt, Tod der Vergangenheit, eines Menschens und der Seele, es erachtet mit Drogenregere die Gegenwart sicher. Verortet und Wissenschaft „des Menschen, ethische Kraft“ sind die Regeln und der Ingenieur ist der geübte Vollstrecker der unbegrenzten Möglichkeiten. Mathematik, Konstruktion und Mechanismus sind die Elemente und Macht und Geld die Diktatoren der modernen Phänomene aus Eisen, Stein, Glas, Strahlkraft. Geschwindigkeit, das Starke, Einmaterialisierung der Materie, Organisation des Unorganischen erzeugen Wunder der Abstraktion. Grundgedanke auf Naturgesetze sind sie das Werk des Geistes zur Bewingung der Natur, gegründet auf die Macht des Kapitals ein Werk des Menschen gegen Menschen. Tempo und Hochspannung des Merkantilien machen Zweck und Nutzen zum höchsten aller Wirkung und die Berechnung ergibt die transzendente Welt: die Kunst ein Logarithmus. Sie, ihre Namen liegt herab, lebt ein Leben nach dem Tode, im Monument des Worts und im Farbaquadrat. Religion ist der private Denkprozess und Gott ist tot. Der Mensch, der Selbstbewusstsein und Volkkommenne, von jeder Puppe an Exaktheit überboten, harrt auf die Resultate der Sorten, bis sie die Formel auch für „Gott“ gefunden.</p> <p>Gottin: „Wenn die Hoffnungen sich verwirklichen, dass die Menschen sich mit allen ihren Kräften, mit Herz und Geist, mit Verstand und Liebe sich vereinigen und voneinander Kenntnis nehmen, so wird sich ereignen, woran jetzt noch kein Mensch denken kann — Allah braucht nicht mehr zu schaffen, wir erschaffen seine Welt.“ Es ist die Synthese, die Zusammenfassung, Steigerung und Verdichtung alles Positiven zur starken Mitte. Die Idee der Mitte, fern von Halbheit und Schwäche, verstanden als Wage und Gleichgewicht wird zur Idee der deutschen Kunst. Deutschland, Land der Mitte, und Weimar, Herz in diesem, ist nicht zum ersten Mal Wahlstatt geistiger Entscheidung. Es geht um die Erkenntnis dessen, was uns gemäss ist, um uns nicht ziellos zu verlieren, im Ausgleich der polarisierenden Gegensätze; fernste Vergangenheit wie fernste Zukunft lebend; Reaktion wie Anarchismus abgewandt; von Selbstzweck, Einzelich im Anmaß auf das Typische, vom Problematischen zum Gältigen und Festen — so werden wir zu Trägern der Verantwortung und zum Gewissen der Welt. Ein Idealismus der Aktivität, der Kunst und Wissenschaft und Technik umfasst, durchdringt und einigt und der in Forschung — Lehre — Arbeit wirkt, wird den Kunst-Bau des Menschen aufzuführen, der zu dem Weltgebäude nur ein Glied ist. Wir können heute nicht mehr tun, als den Plan des Ganzen zu bedenken, Grund zu legen und die Bausteine zu bestellen. Aber</p> <p>W I R S I N D I N W I R W O L L E N I U N D W I R W I R S C H A E F E N I</p>		<p>DIE SCHULE zeigt Erziehung und Bildung des Menschen auf dem Wege von Handwerk und Kunst. Die Schule will den bildnerisch Begabten aus dem naiven Basteln und Werken zu der Erkenntnis seiner Mittel und ihrer Gesetze und daraus zur Freiheit schöpferischen Gestaltens führen. An Schulbeispielen solcher Art mit besonderer Einstellung auf das Werkmässige werden Lehrgänge gezeigt, die von programmatischer Bedeutung für den Kunstunterricht sind.</p> <p>DIE WERKSTÄTTEN zeigen selbständige und auf den Bau bezogene Werkarbeit der Tischlerei, Holz- und Stoffbildhauerei, Wandmalerei, Glas- und Metallwerkstätten, Töpfer- und Weberlei. Die Kenntnis des Materials, seine Gesetze und Möglichkeiten, die Durchdringung des Handwerklichen und Formalen (künstlerische Phantasie) soll aus dem Zusammenbruch des zufälligen Werkes von einst und qualitatloser Maschinenarbeit von heute jene Synthese herstellen, die ein Gebilde schön, neu und zweckmässig macht. Auf dem Wege solcher Gestaltung ist das Handwerk im allen Sinne heute Übergang, das die vollendete Maschine nicht ausschliesst, sondern erstrebt. Die Ueberleitung der Schulwerkstätten in produktive ist eine Frage aber auch ein Gebot der Zeit.</p> <p>DER BAU zeigt das einfache Haus und seine Einrichtung. Denn Sinn und Wesen der Bauhausarbeit ist der Bau und unser unmittelbares Ziel die Gestaltung unserer Wohnstätte nach den Bedürfnissen und Möglichkeiten heutigen Lebens. Der Zusammenschluss aller wirkmässigen Gestaltens im Dienste einer Idee, der Bau- und Hausidee, die Zweckbeziehung und Bindung aller Teile macht kollektive Arbeit zur Notwendigkeit und damit das Bau zum Gemeinschaftswerk. Das Siedlungsgebiet des Bauhauses soll einem weitgelassenen Siedlungsplan dienen, der Einzelhäuser, Bäd, Spielplatz und Gärten umfasst. Das weitgesteckte Ziel des Bauhauses schliesst das metaphysische Bau nicht aus, der über die Schönheit der Zweckvollen hinaus als wahrhaftes Gesamtkunstwerk die Verwirklichung einer abstrakten monumentalen Schönheit erstrebt.</p> <p>MALEREI UND PLASTIK zeigen Einzelwerke und ihre Vereinigung und Bindung durch Architektur. Die Aufgabe der bildenden Kunst war zu allen Zeiten, grossen Stoffe ethische und sie wird es fernerhin sein. Stoff und Ideen der Darstellung haben sich gewandt ebenso wie ihre Darstellungsmittel. Mit der Herankunft einer neuen Baukunst ist die monumentale Kunst heute wieder im Werden, vorweggenommen oder vorbereitet im Einzeligen, das sich von architektonischen Vorstellungen leiten lässt oder auch über jegliche Beziehung sich hinwegsetzt. Solche Unabhängigkeit schafft ihm weitaus Spielraum und lässt es die Grenzen bildnerischen Gestaltens kühn erweitern.</p> <p>DIE BÜHNE zeigt Schau-Spiele, Spiele zum Schauen verschiedener Art, in denen die Ursprünge theatralischer Kunst zum Ausdruck kommen und zu neuen Wegen der Gestaltung führen. Sie sollen einer neuen Festlichkeit zum Siege helfen, über das Leben durchdringt. Die Bühnenkunst gleich der Architektur eine synthetische Kunst ist die Welt des Spiels, und des Scheitens Zufluchtsort des Irrationalen.</p>	
I N W E I M A R		D I E B A U H A U S W O C H E	
		bringt Vorträge über Bauhausbestrebungen, über Architektur, Kunst, Handwerk, Technik, Industrie, Schule, Erziehung; Aufführungen der Bühnenwerkstatt, Spielgänge, Tänze, Marionetten- u. Lichtspiele, Kino; Musikalische Veranstaltungen. Ein Fast der Bauhäuser im Park von Weimar oder Umgebung	



CAT. L131

Enrique Garrán. *Tam Tam*, por Tomás Borrás. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931. Libro: tipografía y litografía. Ilustraciones de Rafael Barradas en el interior, 148 pp. 17,2 x 24,3 cm



CAT. L132

Desconocido. *Plastique* [Plástica], n° 3, primavera. París; Nueva York, 1938. Revista: tipografía, 32 pp. 15,8 x 23,9 cm

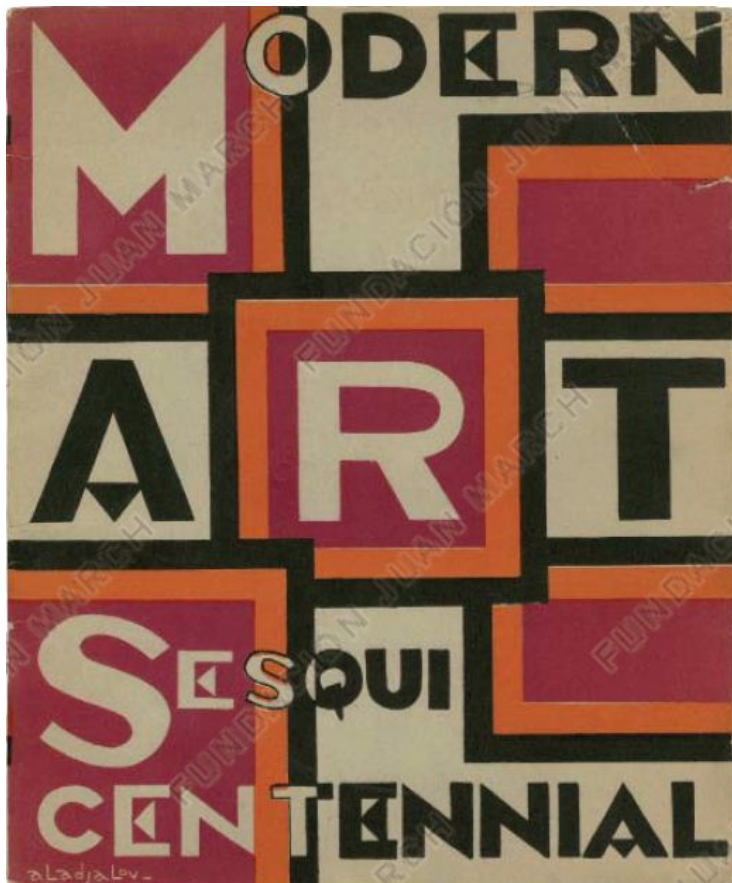
CAT. L134

Herbert Bayer (cubierta) y László Moholy-Nagy (diseño). *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923* [Staatliches Bauhaus en Weimar 1919-1923], por Walter Gropius et. al. Weimar; Múnich: Bauhaus Verlag, s. a. [c 1923]. Libro: tipografía, 226 pp. 24,7 x 25,3 cm



CAT. P133

Aleksandr Ródchenko. *Mayakovski ulybayetsa; Mayakovski smeyótsa; Mayakovski izdeváyetsa* [Mayakovski sonrre; Mayakovski rre; Mayakovski se burla], por Vladímir Mayakovski. Moscú; Petrogrado: Iz. Krug, 1923. Libro: tipografía y litografía, 112 pp. 17,5 x 13 cm



CAT. L135

Constantin Alajalov. *Modern Art at the Sesqui-Centennial Exhibition* [Arte moderno en la exposición sesquicentenario], Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York: Societé Anonyme, 1926. Catálogo de exposición: litografía, 24 pp. 26,6 x 22 cm



CAT. L136

Aleksandr Ródchenko. *L'art décoratif et industriel de l'U.R.S.S - Exposition internationale des arts décoratifs, Paris* [El arte decorativo e industrial de la URSS - Exposición internacional de artes decorativas, París]. París: Édition du comité de la section de l'U.R.S.S., 1925. Catálogo de exposición: tipografía, 152 pp. 27 x 20 cm

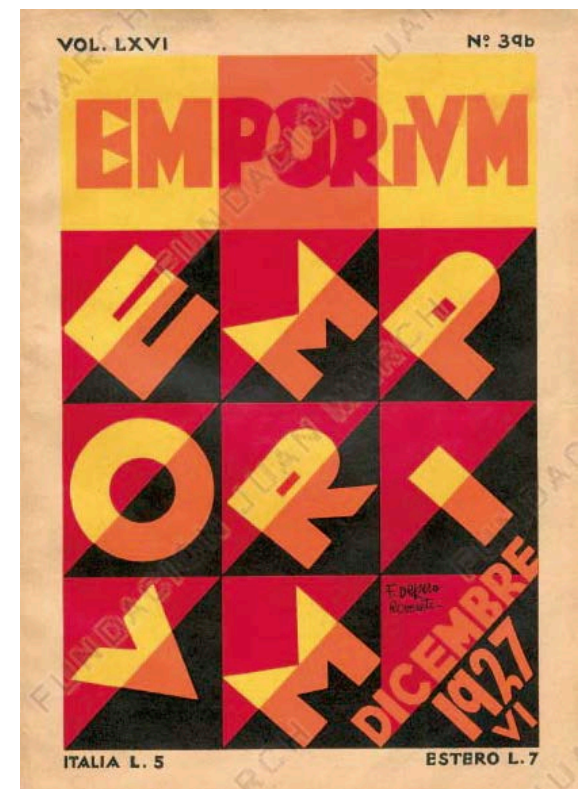
CAT. L138

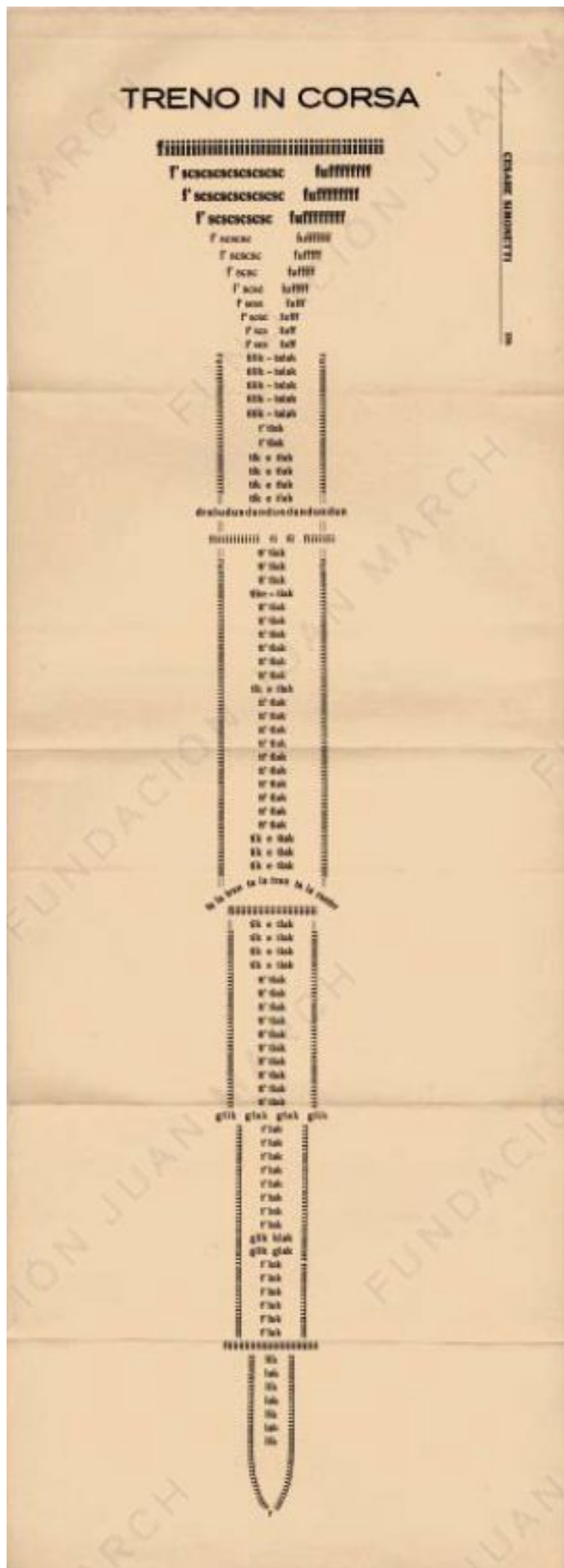
Fortunato Depero. *Emporium* [Emporio], vol. LXVI, n° 39 b, diciembre. Bérgamo: Istituto italiano d'arte grafiche, 1927. Revista: litografía, 60 (331-392) pp. 27,7 x 19,9 cm



CAT. L137

John Heartfield. *Mit Pinsel und Schere. 7 Materialisationen* [Con pincel y tijera. 7 materializaciones], por George Grosz. Berlín: Malik-Verlag, 1922. Libro: litografía, 16 pp. 31,3 x 23,8 cm





CAT. L140

Desconocido. *I nuovi poeti futuristi* [Los nuevos poetas futuristas]. Roma: Edizioni Futuriste di Poesia, 1925. Libro: tipografía, 362 pp. 20,5 x 14,5 cm



CAT. L139

Desconocido. *Periplo*, por Juan Filloy. Buenos Aires: Ferrari Hnos., 1931. Libro: litografía, 208 pp. 18,2 x 13,2 cm



CAT. L141

Fedele Azari. *Primo dizionario aereo italiano* [Primer diccionario aéreo italiano], por Filippo Tommaso Marinetti y Fedele Azari. Milán: Editore Morreale, 1929. Libro: tipografía, 160 pp. 18 x 12,5 cm



CAT. L142
 Enrico Prampolini. *Poesia pentagrammata* [Poesía pentagramada], por Francesco Cangiullo. Nápoles: Gaspare Casella, 1923. Libro: litografía, 44 pp. 22,1 x 16,2 cm



CAT. L143
 Fernand Léger. *La fin du monde*, filmée par l'Ange N.-D. Roman [El fin del mundo, filmada por el Ángel N.-D. Novela], por Blaise Cendrars. París: Éditions de la Sirène, 1919. Libro: litografía, 60 pp. 31,2 x 25 cm



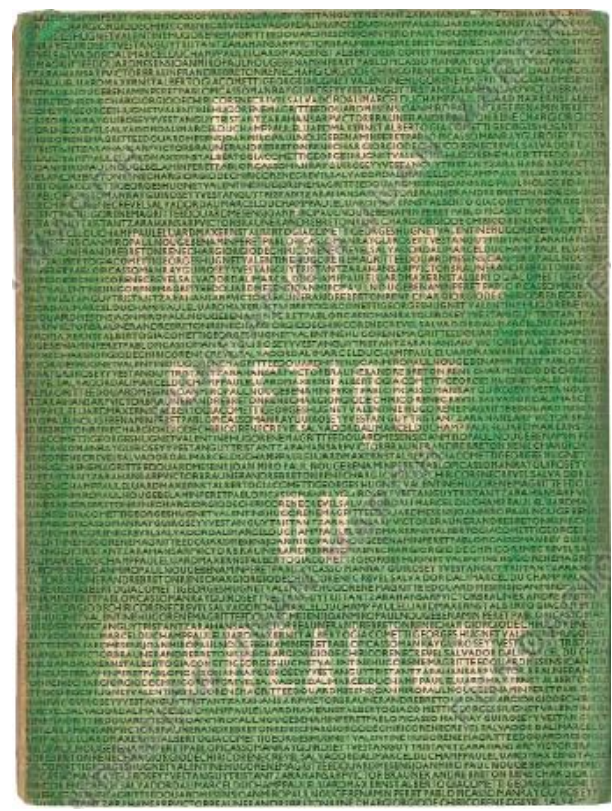
Dieu le père est à son bureau américain. Il signe hâtivement d'innombrables papiers. Il est en bras de chemise et a un abat-jour vert sur les yeux. Il se lève, allume un gros cigare, consulte sa montre, marche nerveusement dans son cabinet, va et vient en mâchonnant son cigare. Il se rassied à son bureau, repousse fiévreu-

CAT. L144

Marcel Duchamp. *3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie* [3 o 4 gotas de altura nada tienen que ver con el salvajismo], *Transition*. A quarterly review, n° 26. Nueva York; Londres; París: Eugene Jolas & Elliott Paul, 1937. Revista en formato libro: huecograbado, 220 pp. 21,4 x 15,5 cm

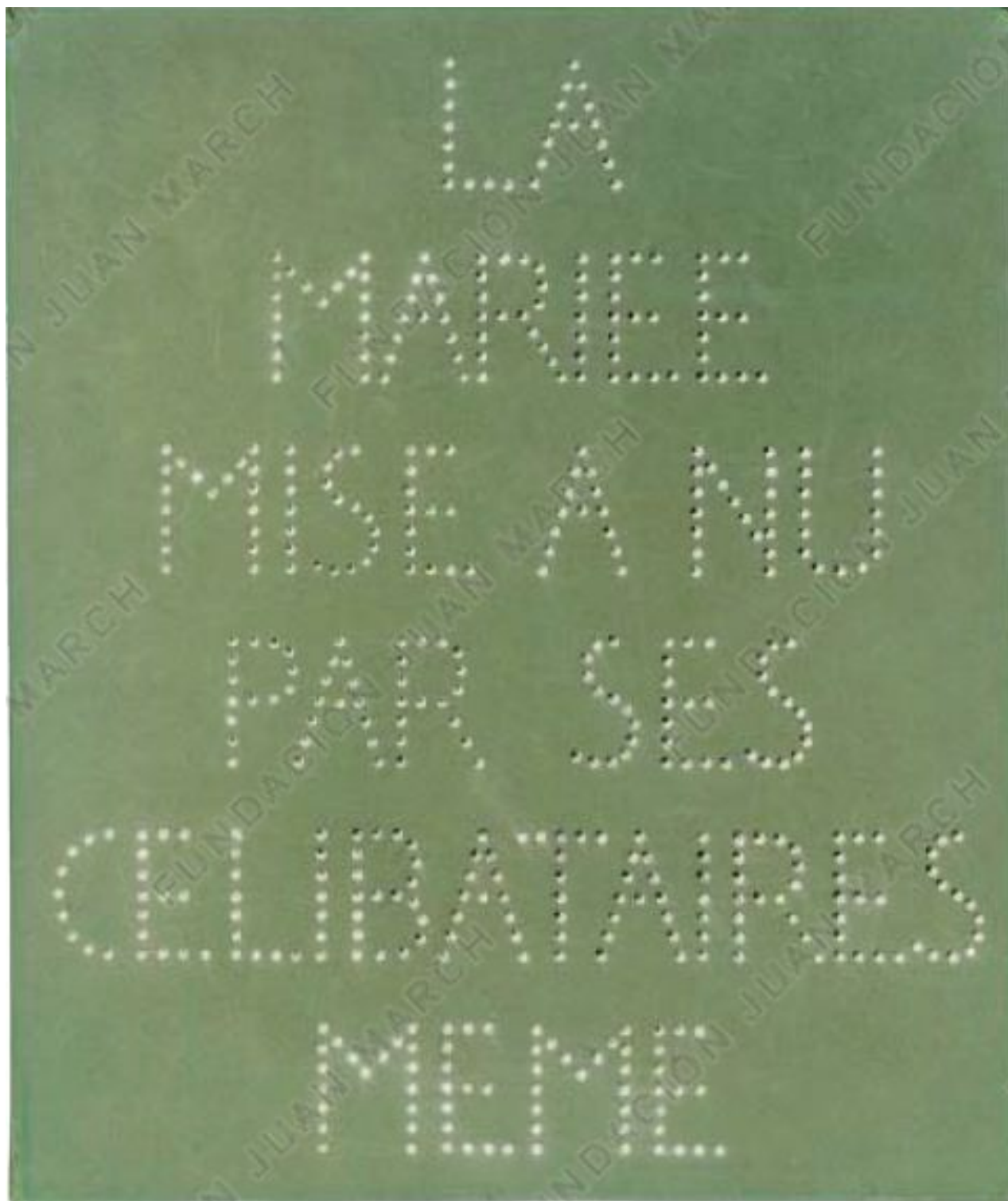
CAT. L145

Marcel Duchamp. *Petite Anthologie Poétique du Surréalisme* [Pequeña antología poética del surrealismo]. París: Éditions Jeanne Bucher, 1934. Libro: tipografía y litografía, 172 pp. 19,2 x 14,2 cm



CAT. L146

Marcel Duchamp. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [La novia desnudada por sus solteros, incluso], por Marcel Duchamp. París: Édition Rose Sélavy, 1934. Estuche: gouache sobre terciopelo, 33,2 x 27,9 cm





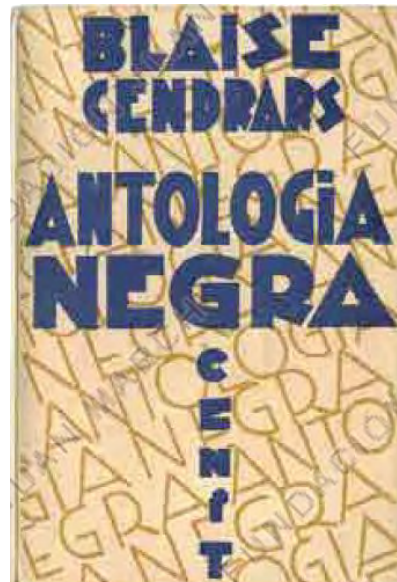
CAT. L147

Ardengo Soffici. *Contro la morale sessuale* [Contra la moral sexual], por Italo Tavolato. Florencia: Ferrante Gonnelli, 1913. Libro: huecograbado, 24 pp. 19,5 x 13,6 cm



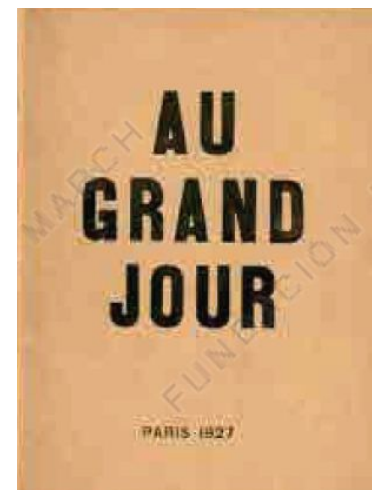
CAT. L149

Desconocido. *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa* [El arte en relación con el hombre eterno y el hombre que pasa], por Joaquín Torres-García. Sitges: Edició dels Amics de Sitges, 1919. Libro: litografía, 32 pp. 16,9 x 12 cm



CAT. L148

Desconocido. *Antología negra*, por Blaise Cendrars. Madrid: Cénit, 1930. Libro: tipografía y litografía, 380 pp. 19,4 x 13 cm



CAT. L150

Desconocido. *Au Grand Jour* [A plena luz]. París: Les éditions surréalistes, 1927. Libro: litografía, 32 pp. 16 x 12,2 cm



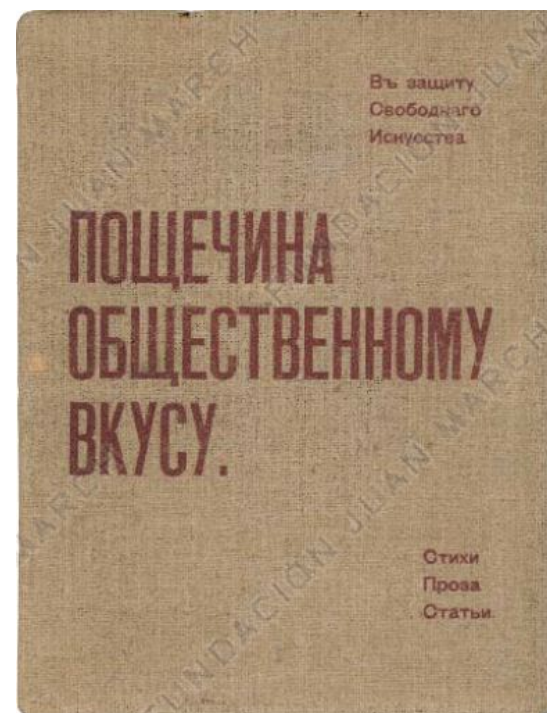
CAT. L151

Desconocido. *Fotodinamismo futurista* [Fotodinamismo futurista], por Anton Giulio Bragaglia. Roma: Nalato editore, 1913. Libro: litografía, 78 pp. 25,5 x 19,5 cm



CAT. L152

Desconocido. *Dibujos en el suelo*, por Bernardo Canal Feijoo. Buenos Aires: Juan Roldán y Cia. editores, 1927. Libro: tipografía, 112 pp. 21,1 x 15 cm



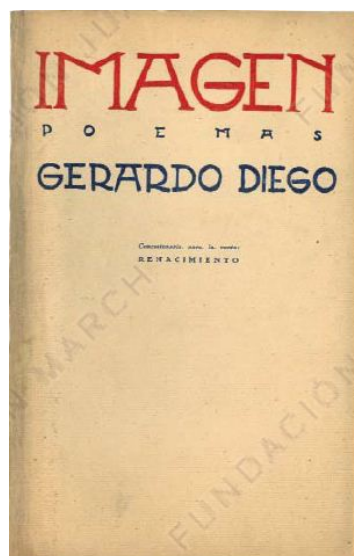
CAT. P153

Desconocido. *Poschióchina Obschéstvennomu Vkusu. Stijj, Proza, Statj* [Una bofetada al gusto del público. Versos, prosa, ensayos]. Moscú: G. L. Kuzmín, 1912. Libro: tipografía, 114 pp. 24,3 x 18 cm



CAT. L154

Desconocido. *Un montón de pájaros de humo*, por Clemente Andrade Marchant. Santiago de Chile: Editorial Run-Run, 1928. Libro: tipografía, 100 pp. 13,3 x 19,7 cm



CAT. L155

Atribuido a Pancho Cossío. *Imagen. Poemas*, por Gerardo Diego. Madrid: Renacimiento, 1922. Libro: tipografía, 128 pp. 18,6 x 11,9 cm



CAT. L156

Desconocido. *Tre razzi rossi* [Tres cohetes rojos], por Ruggero Vasari. Milán: Edizioni Futuriste di *Poesia*, 1921. Libro: tipografía y litografía, 40 pp. 18,4 x 17,3 cm



CAT. L157

Desconocido. *Guerra sola igiene del mondo* [Guerra única higiene del mundo], por Filippo Tommaso Marinetti. Milán: Edizioni Futuriste di *Poesia*, 1915. Libro: tipografía, 164 pp. 19,1 x 16,4 cm



CAT. L158

Desconocido. *Pettoruti: futurismo, cubismo, expresionismo, sintetismo, dadaísmo*, por Alberto M. Candiotti. Berlín; Buenos Aires: Editora Internacional, 1923. Libro: tipografía, 58 pp. 21,9 x 16,6 cm



CAT. L159

Desconocido. *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*, por Juan Parra del Riego. Montevideo: tip. Morales, 1925. Libro: litografía, 158 pp. 21 x 15,4 cm

O B R A S

E N

E X P O S I C I Ó N

[3]

P A L A B R A S

Y

F O R M A S

E L E M E N T A L E S

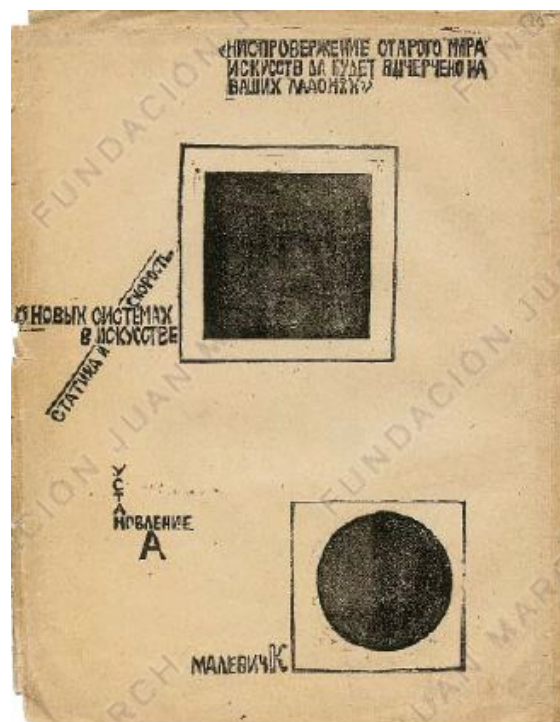
[C A T . L 1 6 0 - L 2 3 0]

CAT. L160

El Lissitzky (cubierta) y Kasimir Malévich (contracubierta).
O nóvij sistémaj v iskusstve. Státika i skórost [Nuevos sistemas en el arte. Estática y velocidad], por Kasimir Malévich. Vítebsk: Artél judózhestvennogo trudá pri Vitsvomas (Vítebskij svobódnij masterskij), 1919. Libro: litografía, 32 pp. 23 x 17,5 cm

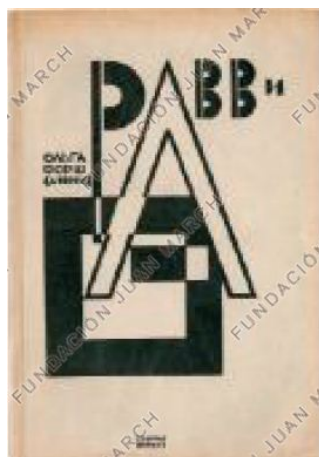
CAT. L161

Kasimir Malévich. *Pérvyj tsikl léktsij, chítannij na kratkosróchnyj kúrsaj dljá uchiteléi risovániya* [Primer ciclo de conferencias, destinado a cursos de corta duración para profesores de dibujo], por Nikolái Punin. Petrogrado: 17-ia Gosudárstvennaya Tipográfiya, 1920. Libro: litografía, 84 pp. 21,5 x 13 cm



CAT. L162

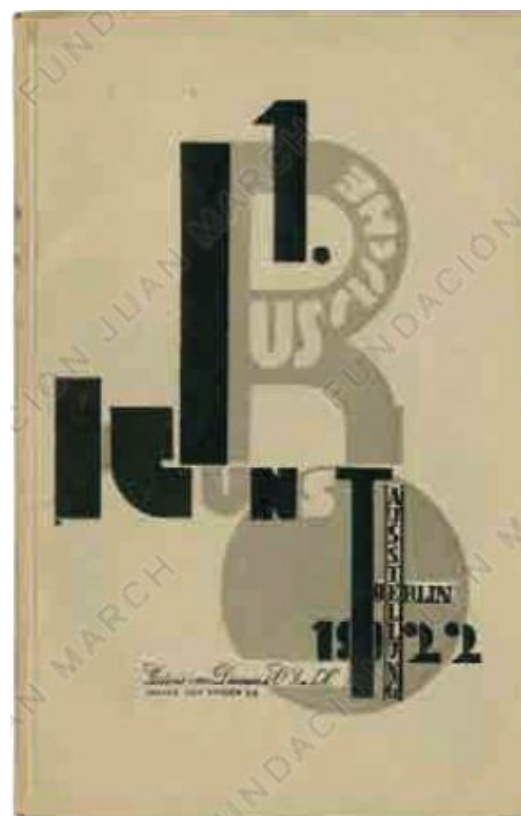
El Lissitzky. *Rabbi. Piésa v triój déístviyaj* [Ravvi. Obra en tres actos], por Olga Forsh. Berlín: Verlag Skythen, 1922. Libro: litografía, 64 pp. 13,6 x 19,9 cm

**CAT. L408**

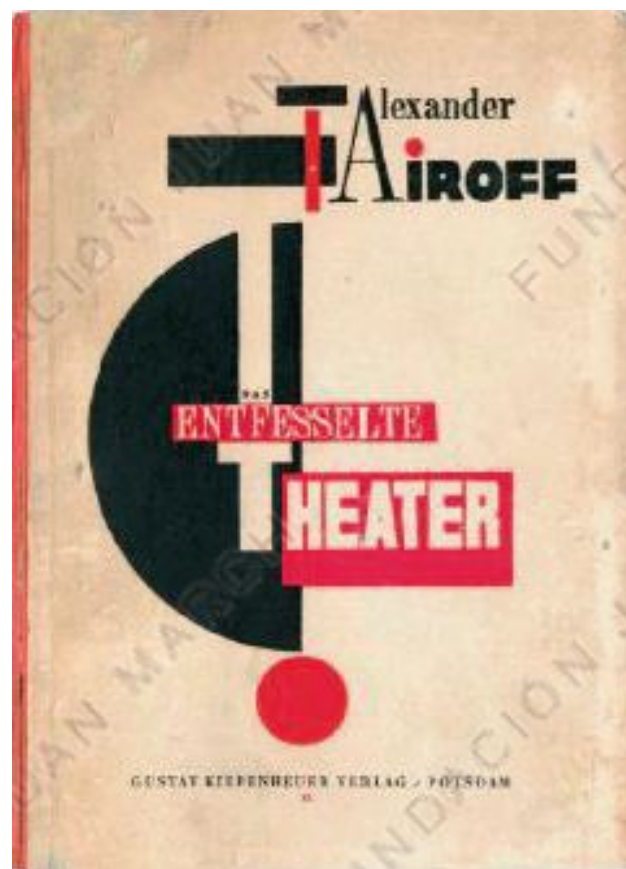
El Lissitzky. Diseño para libro de Aleksandr Kusikov *Ptitsa Bezymiánnaya* [El pájaro sin nombre], 1922. Acuarela, grafito y lápiz sobre papel. 19,9 x 13,7 cm

**CAT. L164**

El Lissitzky. *Ptitsa Bezymiánnaya. Izbrannye stijj 1917-1921* [El pájaro sin nombre. Poesías escogidas, 1917-1921], por Aleksandr Kúsikov. Berlín: Skify, 1922. Libro: tipografía, 64 pp. 20,7 x 13,9 cm

**CAT. L163**

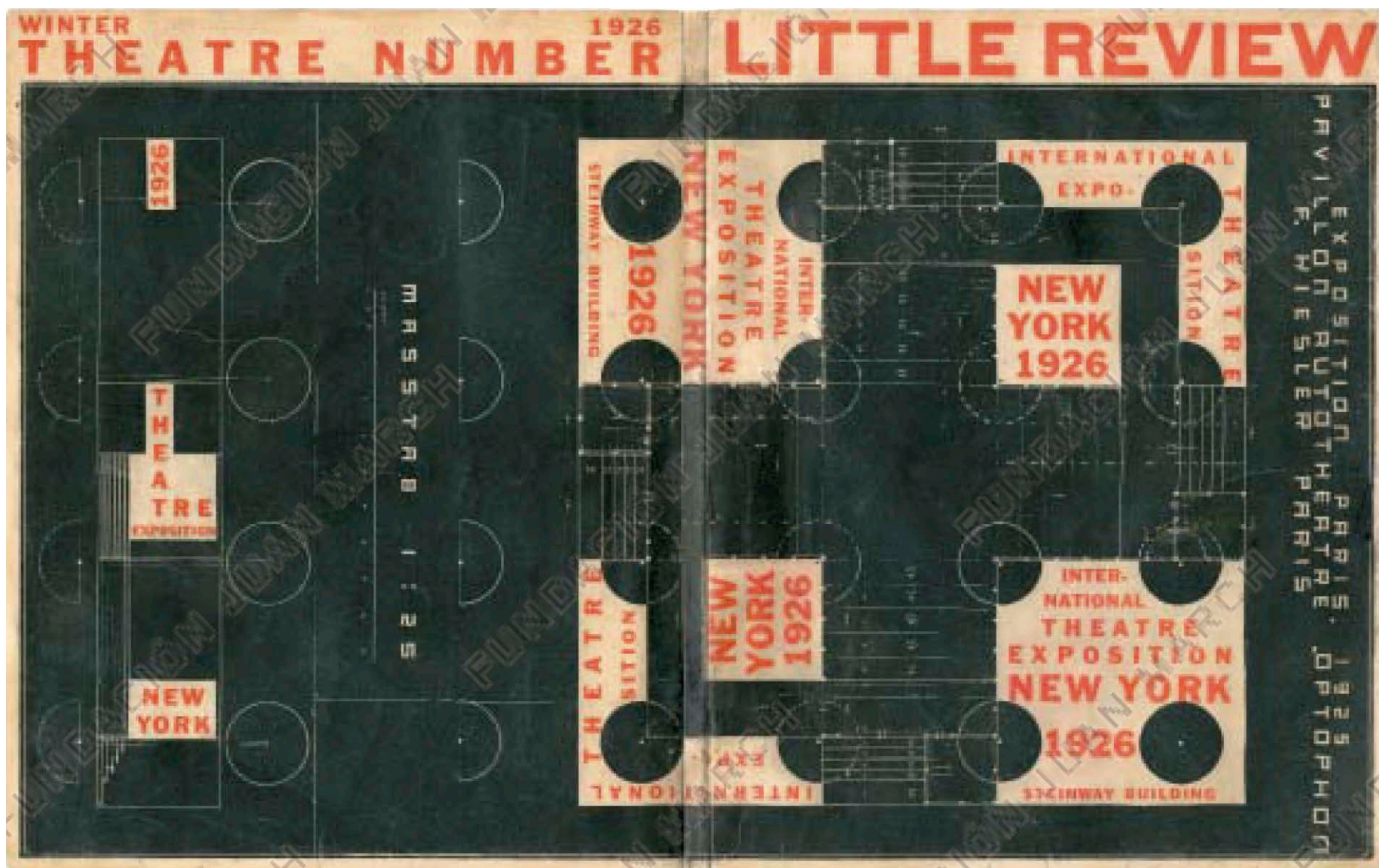
El Lissitzky. *Erste Russische Kunstausstellung* [Primera Exposición de Arte Ruso]. Galerie Van Diemen & Co., Berlín, octubre-diciembre 1922; Stedelijk Museum, Ámsterdam, abril-mayo 1923. Berlín: Internationale Arbeiterhilfe, 1922. Catálogo de exposición: tipografía, 80 pp. 22,6 x 14,5 cm

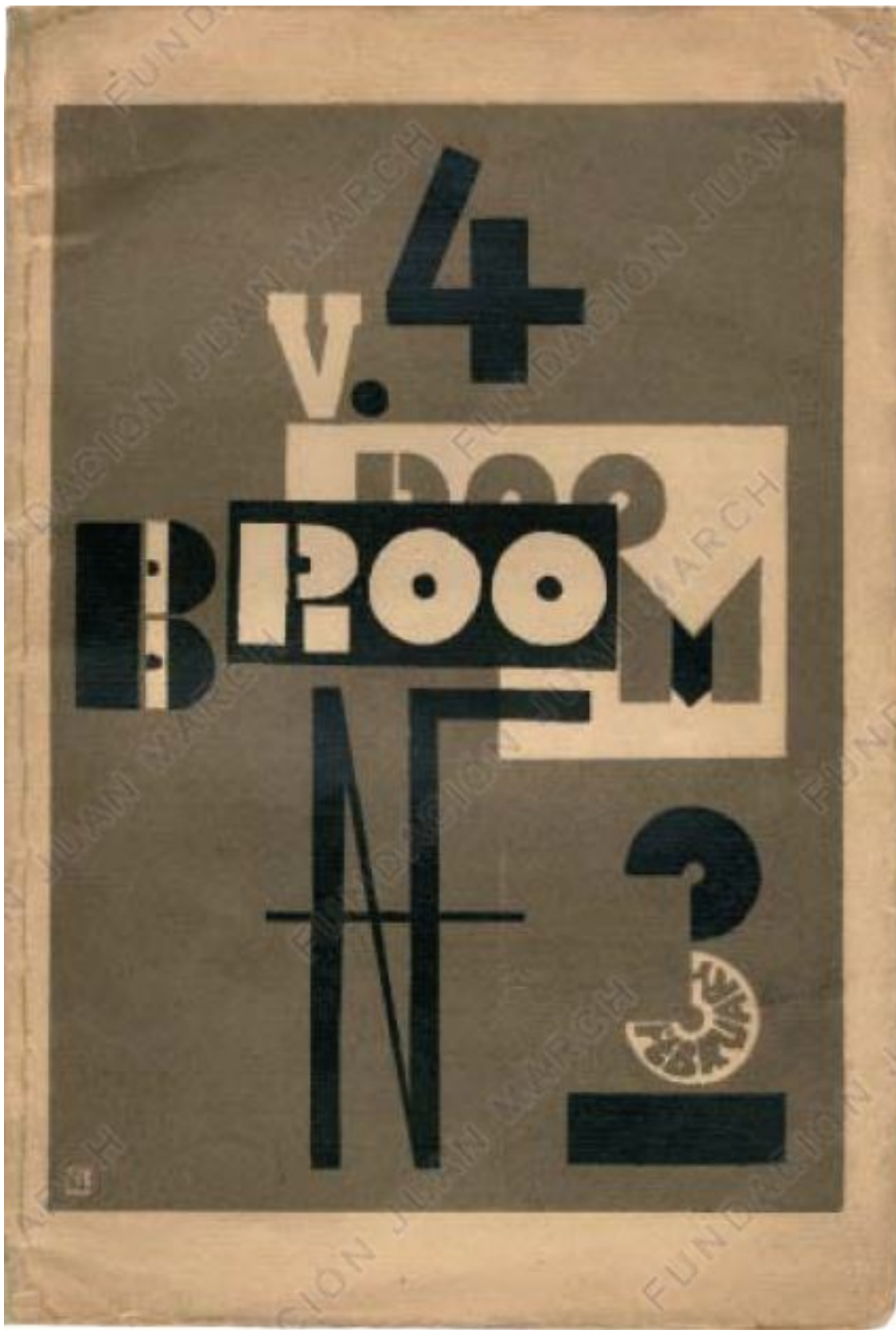
**CAT. L165**

El Lissitzky. *Das Entfesselte Theater* [El teatro desatado], por Aleksandr Tairov. Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1923. Libro: tipografía, 112 pp. 24,9 x 18 cm

CAT. L166

Frederick Kiesler. *Special Theatre Number* [Número especial teatro]. *The Little Review*, invierno. Director: Jane Heap. Nueva York: Margaret Anderson, 1926. Revista: litografía, 122 pp. 24,5 x 19,3 cm





CAT. L167

El Lissitzky. *Broom*, vol. 4, nº
3, febrero. Berlín; Nueva York:
Harold A. Loeb, 1923. Revista:
litografía, 64 (147-212) pp.
33,4 x 22,7 cm

CAT. L168

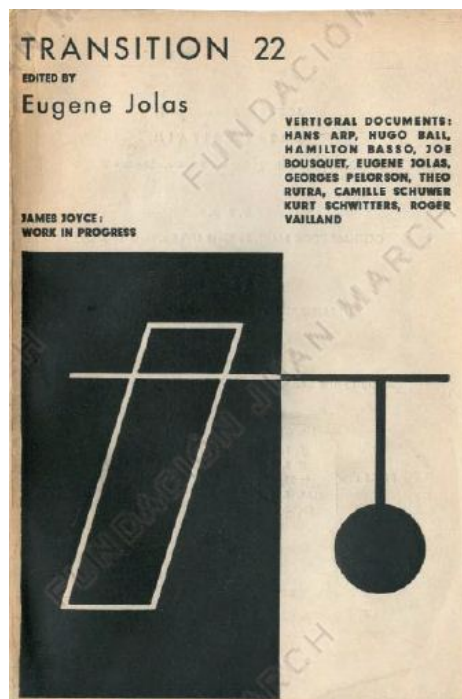
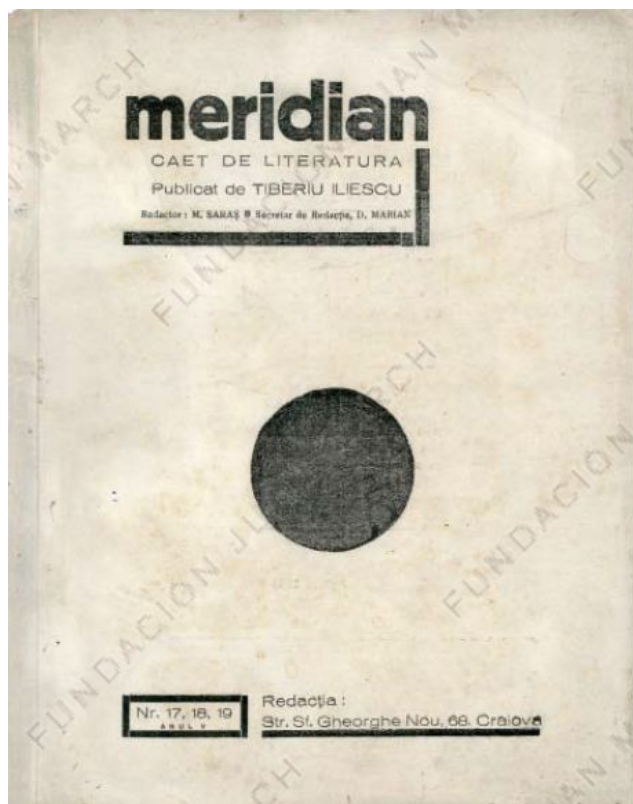
Enrico Prampolini, *Broom*, vol. 2,
nº 1, abril. Roma; Nueva York:
Harold A. Loeb, 1922. Revista:
litografía, 96 pp. 32,5 x 22,4 cm



CAT. L169

Enrico Prampolini. *Noi. Rivista D'Arte Futurista* [Nosotros. Revista de Arte Futurista], año 1, serie 2, n° 1, abril. Roma, 1923. Revista: tipografía, 16 pp. 34,4 x 24,5 cm





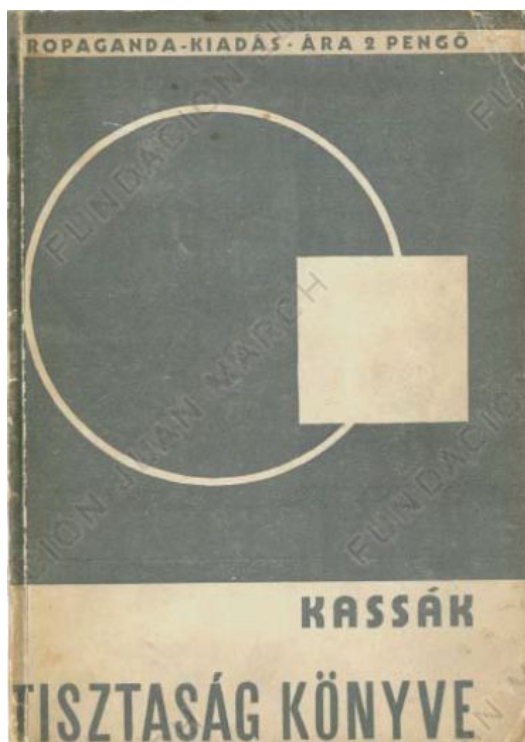
CAT. L170
Desconocido. *Meridian*
[Meridiano], nº 17, 18, 19, abril.
Craiova: Tiberiu Iliescu, 1943.
Revista: litografía, 70 pp.
26 x 20,4 cm

CAT. L171
Sophie Täuber-Arp. *Transition*
[Transición], nº 22, febrero. Ed.
Eugene Jolas. La Haya: Servire
Press, 1933. Revista: litografía,
192 pp. 23,2 x 15,5 cm

CAT. L172
Ljubomir Mitzitch. *Zenit* [Cénit],
año 5, nº 36, octubre. Belgrado,
1925. Revista: tipografía y
litografía, 20 pp. 30,7 x 21,9 cm

CAT. L173
Ljubomir Mitzitch. *Zenit* [Cénit],
año 5, nº 37, noviembre-
diciembre. Belgrado, 1925.
Revista: tipografía y litografía,
20 pp. 30,7 x 21,9 cm





CAT. L174

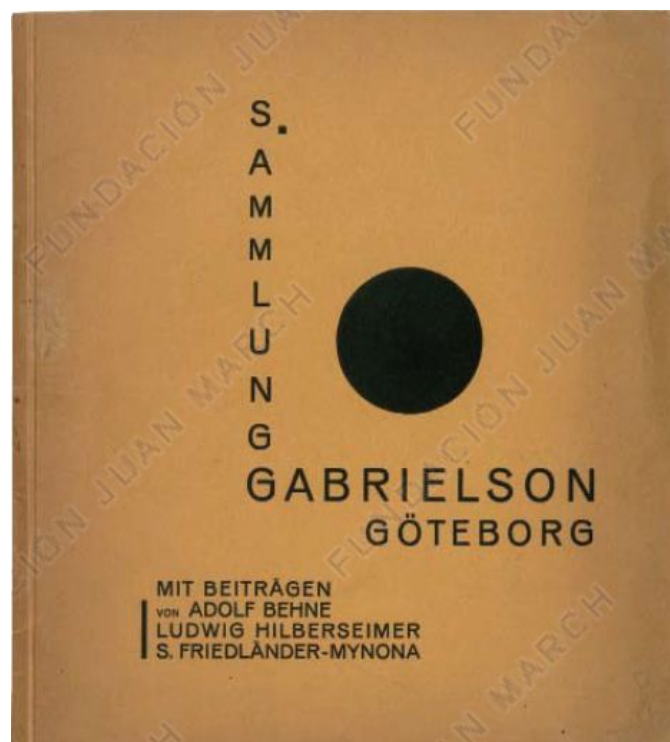
Lajos Kassák. *Tisztaság Könyve*
[Libro de la pureza], por Lajos
Kassák. Budapest: Horizont
Kiadó, 1926. Libro: litografía,
128 pp. 24,3 x 17,1 cm

CAT. L175

Erich Buchholz. *Sammlung
Gabrielson - Göteborg*
[Colección Gabrielson -
Göteborg]. Berlín, 1926.
Catálogo de colección
[adquisiciones 1922-1923]:
tipografía, 74 pp. 22,9 x 20,9 cm

CAT. L176

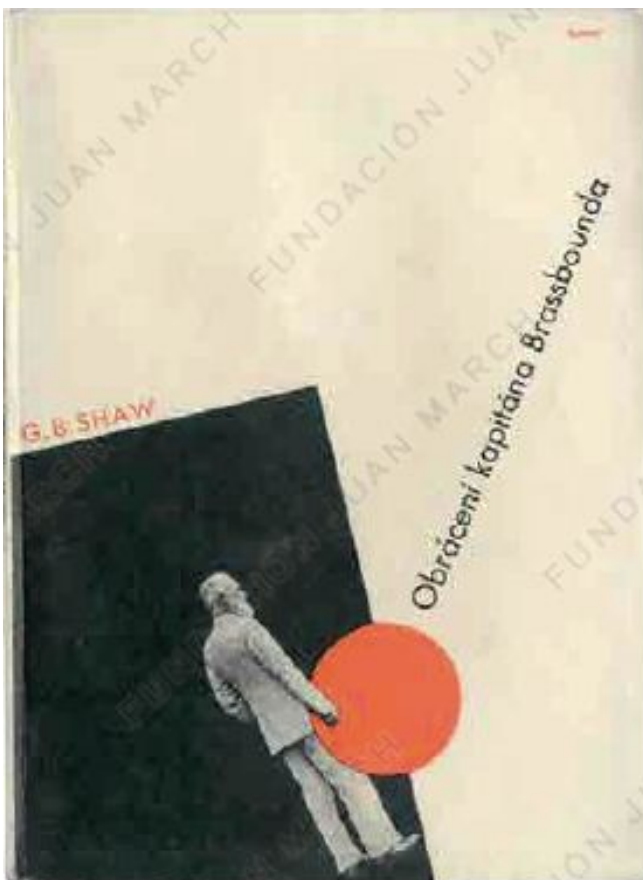
Joost Schmidt. *Junge
Menschen - Bauhaus Weimar*
[Gente Joven - Bauhaus
Weimar], año 5, n° 8, noviembre.
Melle-Hannover: Walter
Hammer, 1924. Revista:
tipografía, 14 (169-192) pp.
29,3 x 22,6 cm



CAT. L177

Desconocido. *Cercle et Carré*
[Círculo y Cuadrado], n°
1, marzo. Director: Michel
Seuphor. París, 1930. Revista:
impresión tipográfica, 8 pp.
31,6 x 23,4 cm



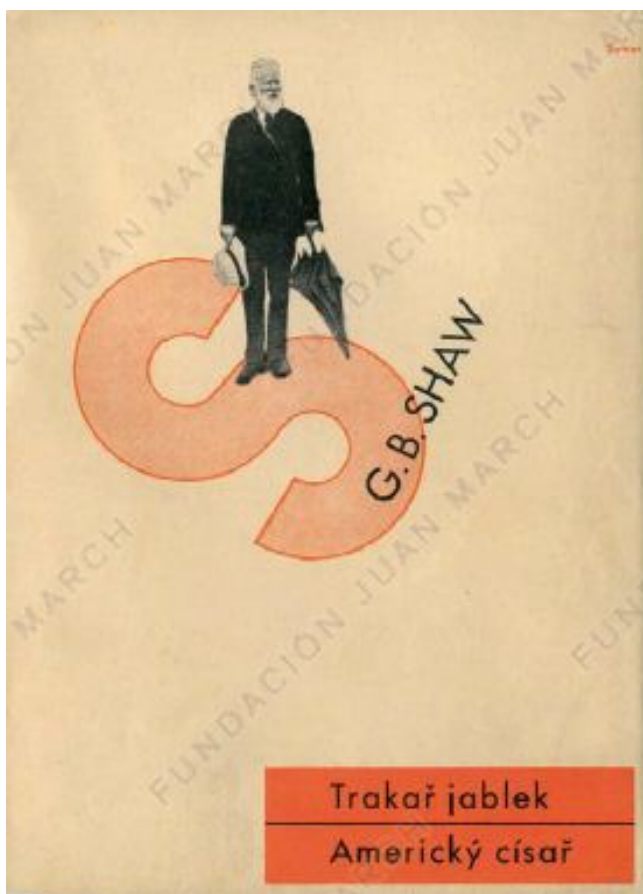
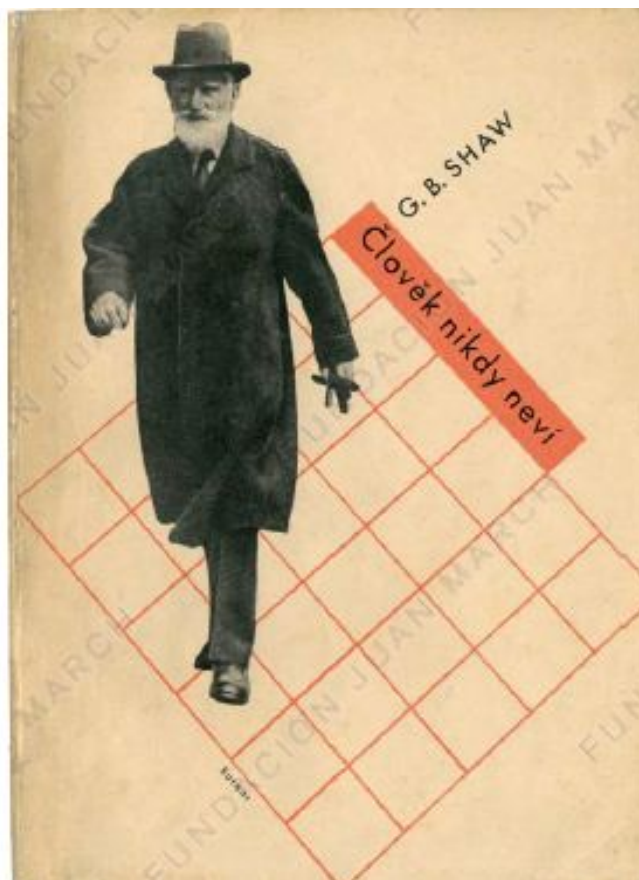


CAT. L178

Ladislav Sutnar. *Obráčení Kapitána Brassbounda* [La conversión del capitán Brassbound], por George Bernard Shaw. Praga: B. M. Klika, 1932. Libro: litografía y huecograbado, 132 pp. 19,3 x 14,2 cm

CAT. L179

Ladislav Sutnar. *Člověk nikdy neví* [De esta agua no beberé], por George Bernard Shaw. Praga: B. M. Klika, 1931. Libro: huecograbado, 168 pp. 19,4 x 14,2 cm

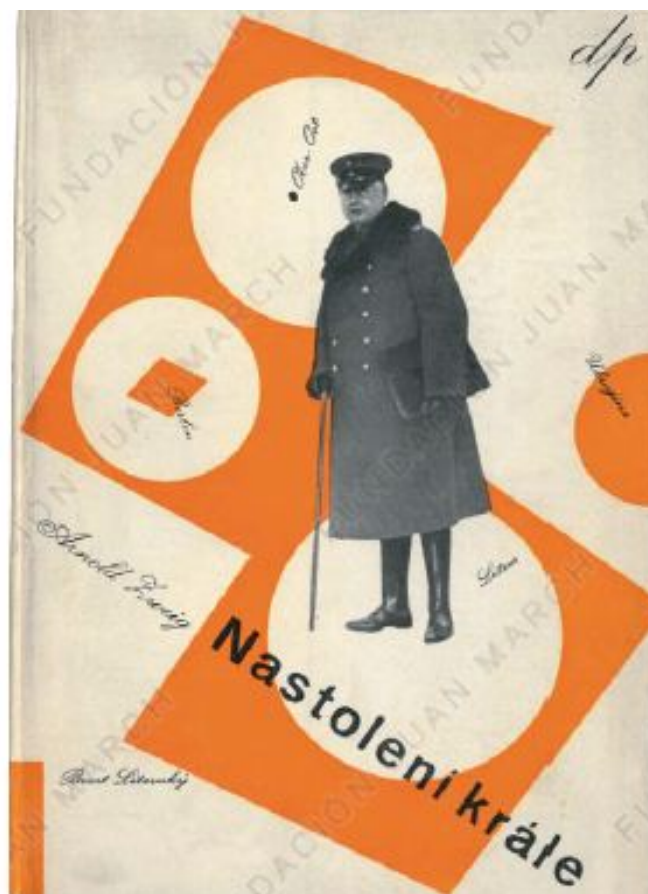


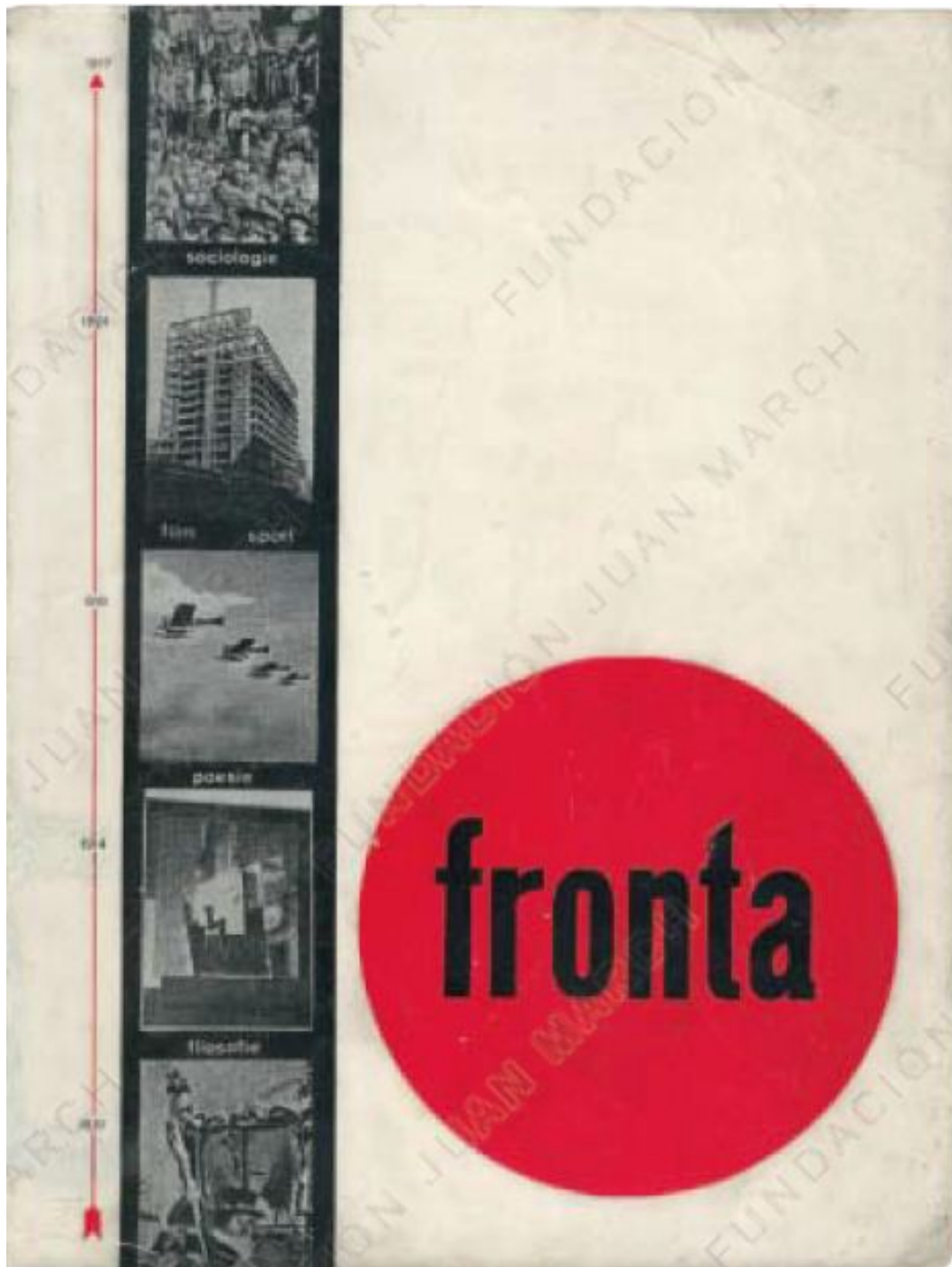
CAT. L180

Ladislav Sutnar. *Trakař jablek* [El carro de manzanas], por George Bernard Shaw. Praga: B. M. Klika, 1932. Libro: huecograbado, 164 pp. 19,3 x 14,2 cm

CAT. L181

Ladislav Sutnar. *Nastolení Krále* [La coronación de un rey], por Arnold Zweig. Praga: Druževní práce v praze, 1938. Libro: tipografía y huecograbado, 496 pp. 19,2 x 13,2 cm





CAT. L182

Zdeněk Rossmann, *Fronta*
[Frente]. Brno: Bedrich
Vaclavek, 1927. Revista
(número especial): tipografía
y huecograbado, 260 pp.
30,5 x 23,5 cm



CAT. P183

José de Almada Negreiros. *K4 o quadrado azul* [K4 el cuadrado azul], por José de Almada Negreiros. Lisboa: Amadeo de Souza Cardoso y José Almada, 1917. Libro: tipografía y papeles pegados, 20 pp. 22,9 x 16,9 cm. Colección Riccardo y Amelia Sozio, Italia

CAT. L184

Desconocido. *L'art contemporain. Sztuka Współczesna* [El arte contemporáneo], n° 1. París: Société Nouvelle d'Éditions Franco-Slaves, 1929. Revista: litografía, 48 pp. 31,2 x 24,4 cm



CAT. L185

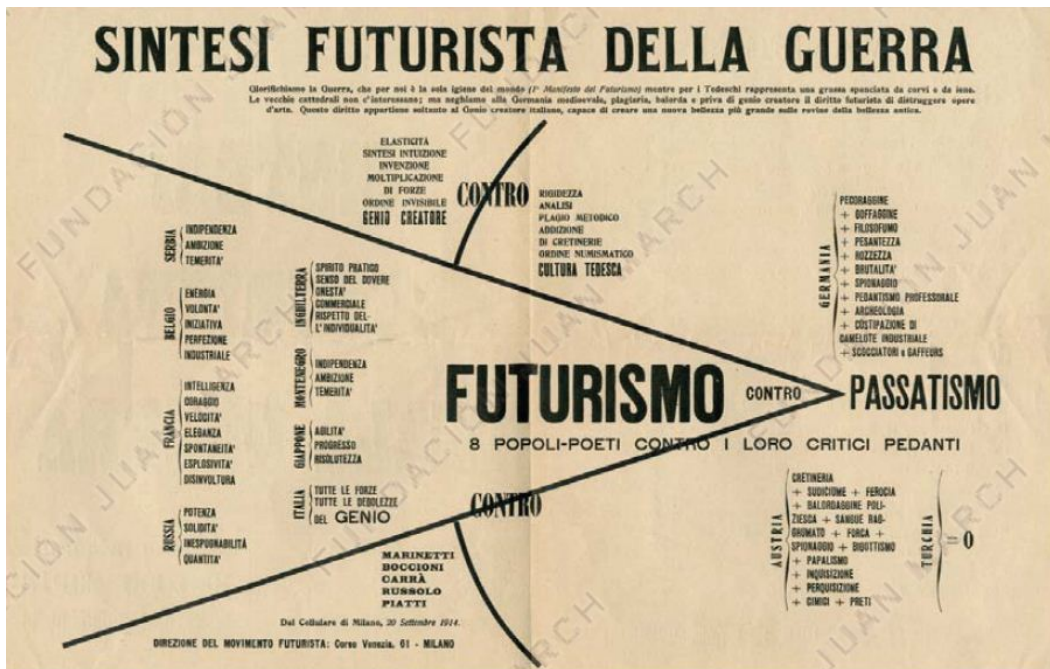
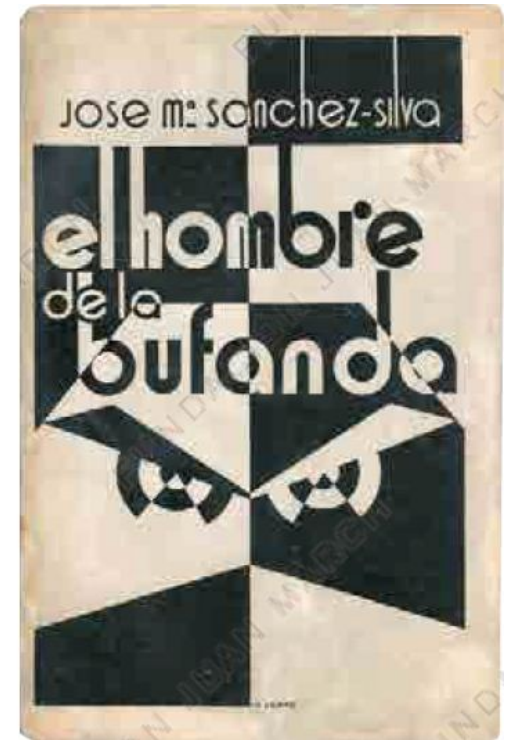
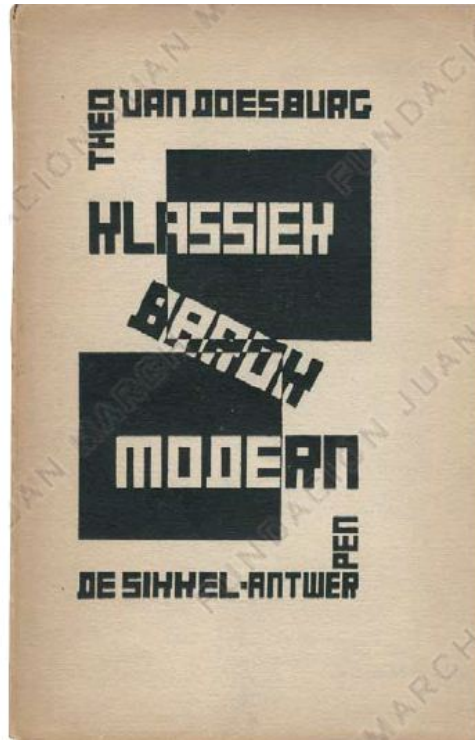
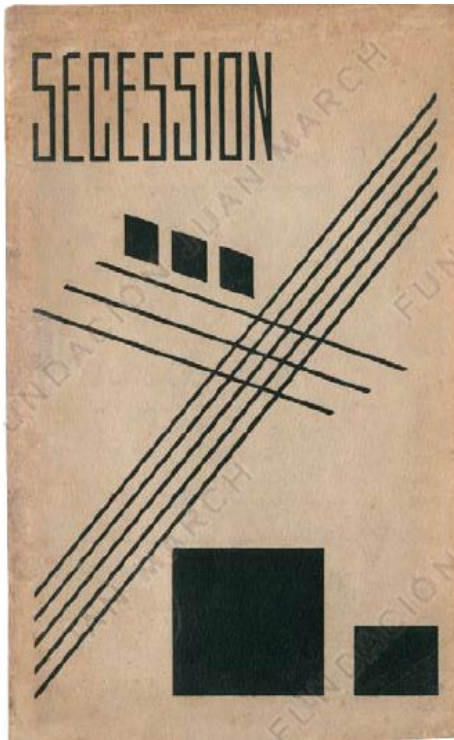
Lajos Kassák. *Secession*, [Secesión], nº 2, julio. Nueva York: Gorham B. Munson, 1922. Revista: tipografía, 32 pp. 22,5 x 13,7 cm

CAT. L186

Theo van Doesburg. *Klassiek-Barok-Modern* [Clásico-Barroco-Moderno], por Theo van Doesburg. Amberes: De Sikkel, 1920. Libro: tipografía, 48 pp. 22,4 x 14,3 cm

CAT. L187

V. L. Campo. *El hombre de la bufanda*, por José María Sánchez Silva. Madrid: Imprenta Graphia, 1934. Libro: tipografía, 200 pp. 19,4 x 13 cm



CAT. L188

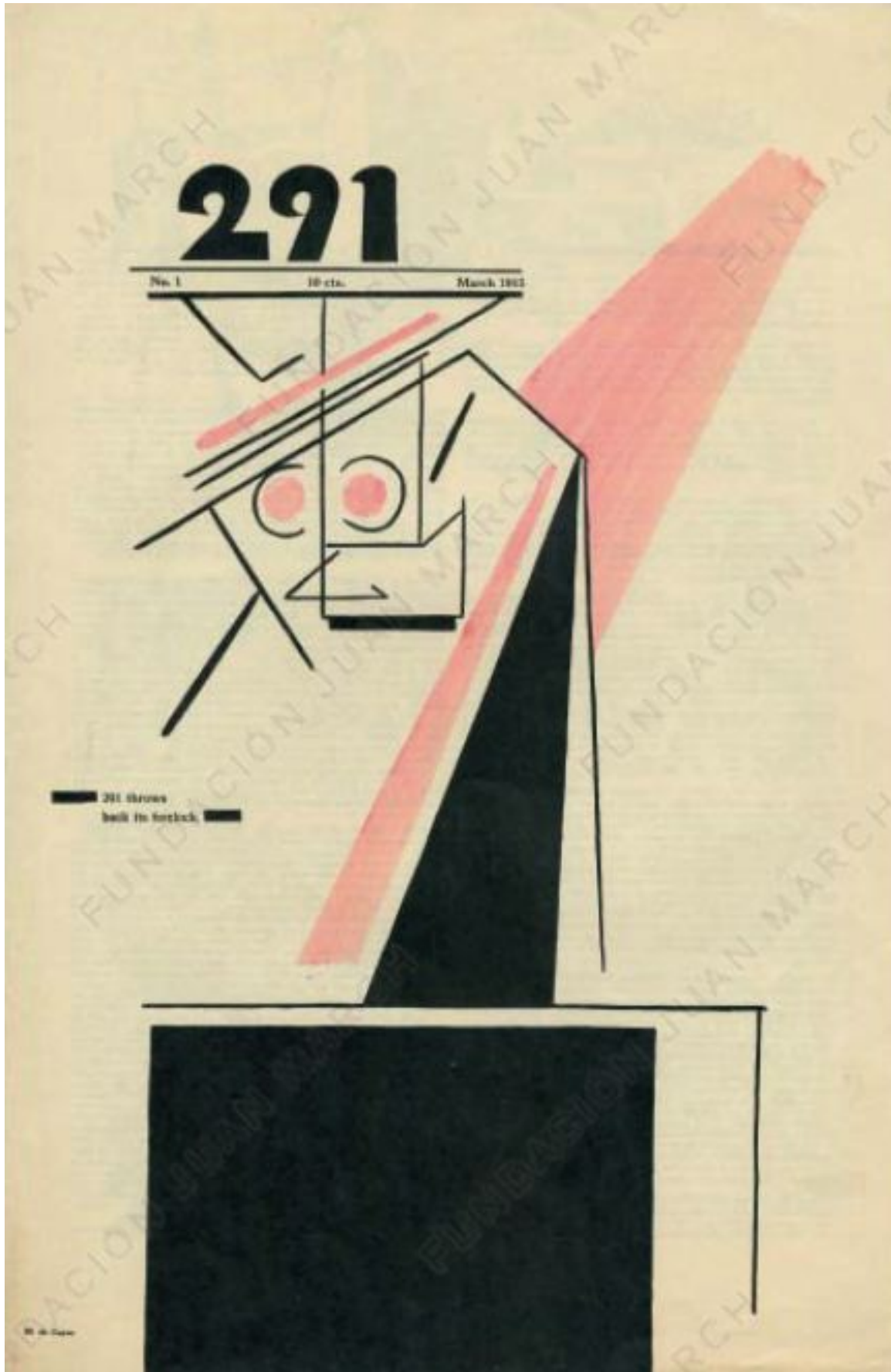
Desconocido. *Sintesi futurista della guerra* [Síntesis futurista de la guerra]. Roma: Direzione del Movimento Futurista, 1914. Folleto: huecograbado, 4 pp. 29 x 23 cm

CAT. L189

Desconocido. *Die freie Strasse* [La Calle Libre], nº 9, noviembre. Friedenau (Berlín): Verlag freie Strasse, 1918. Revista: huecograbado, 4 pp. 42,5 x 29,1 cm

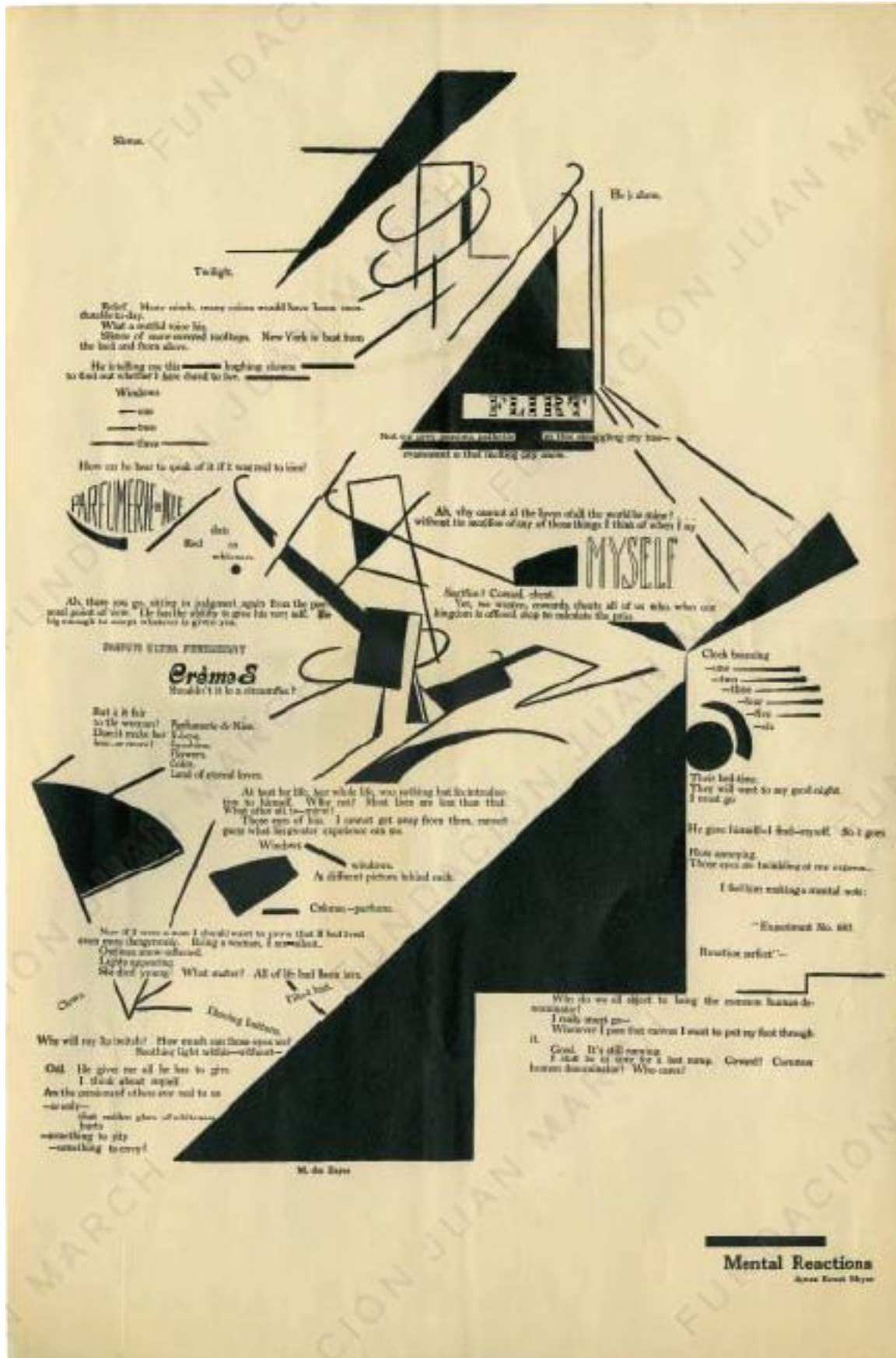
Die freie Strasse
 9. November 1918
Gegen den Besitz!

Was ist denn groß geschehen?
 Was ist denn groß geschehen?
 Was ist denn groß geschehen?
Aber jetzt beginnt was Großes zu geschehen:



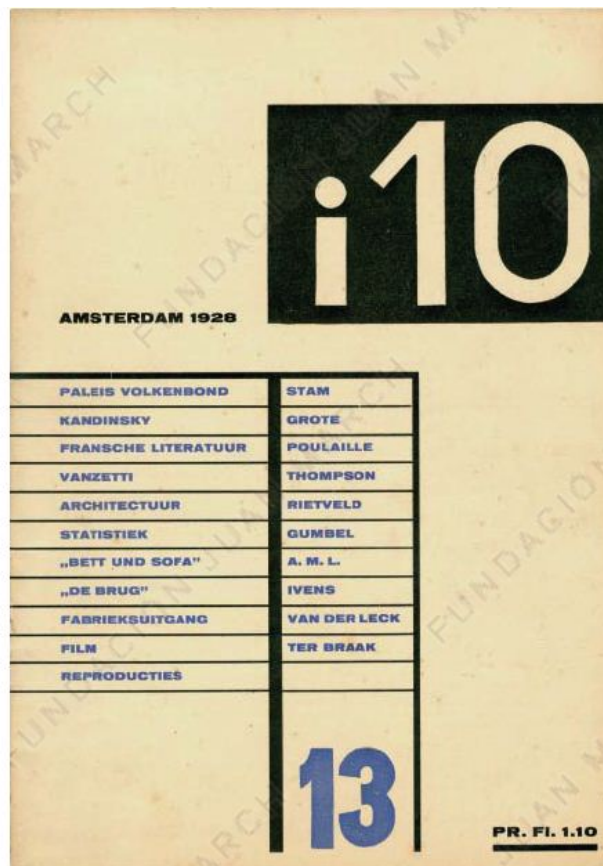
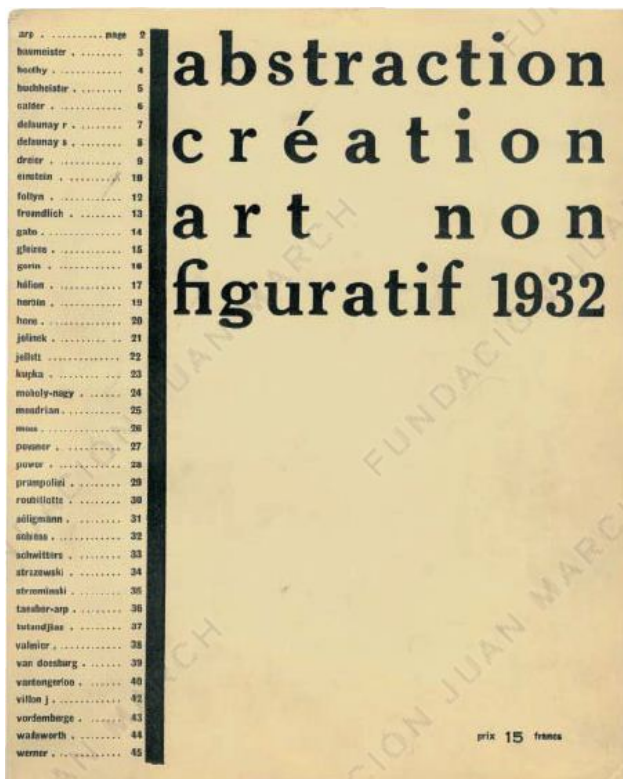
CAT. L190

Marius de Zayas. 291, nº 1.
Director: Alfred Stieglitz. Nueva
York, 1915. Revista: litografía,
6 pp. 44,2 x 29,2 cm



CAT. L191

Francis Picabia, Marius de Zayas (página interior).
291, nº 2. Director: Alfred Stieglitz. Nueva York, 1915.
Revista: huecograbado, 4 pp.
48,2 x 31,8 cm

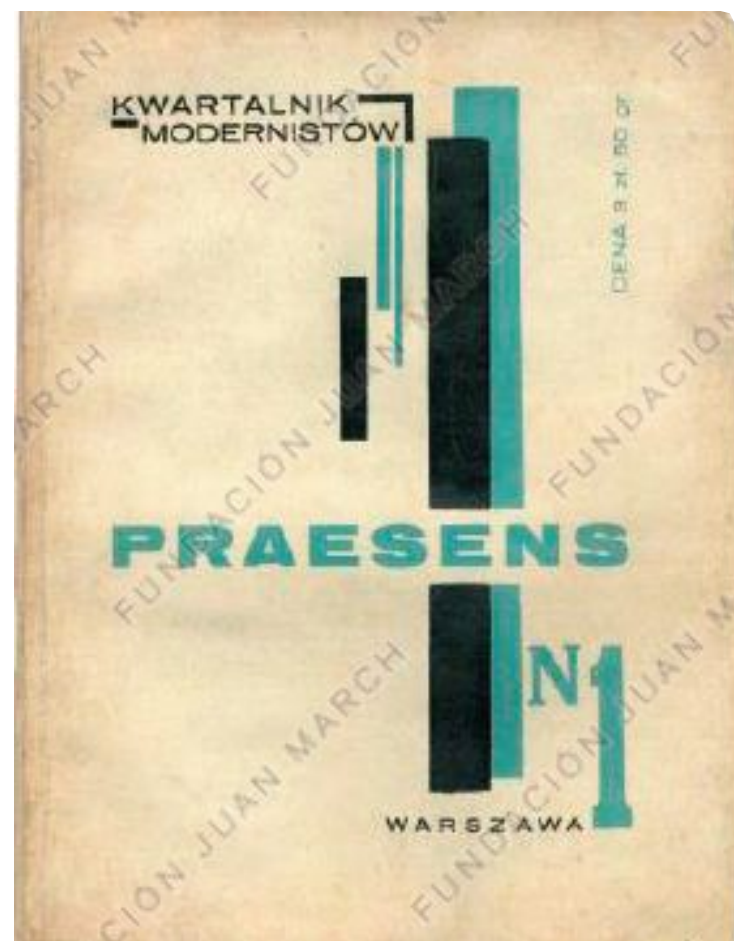
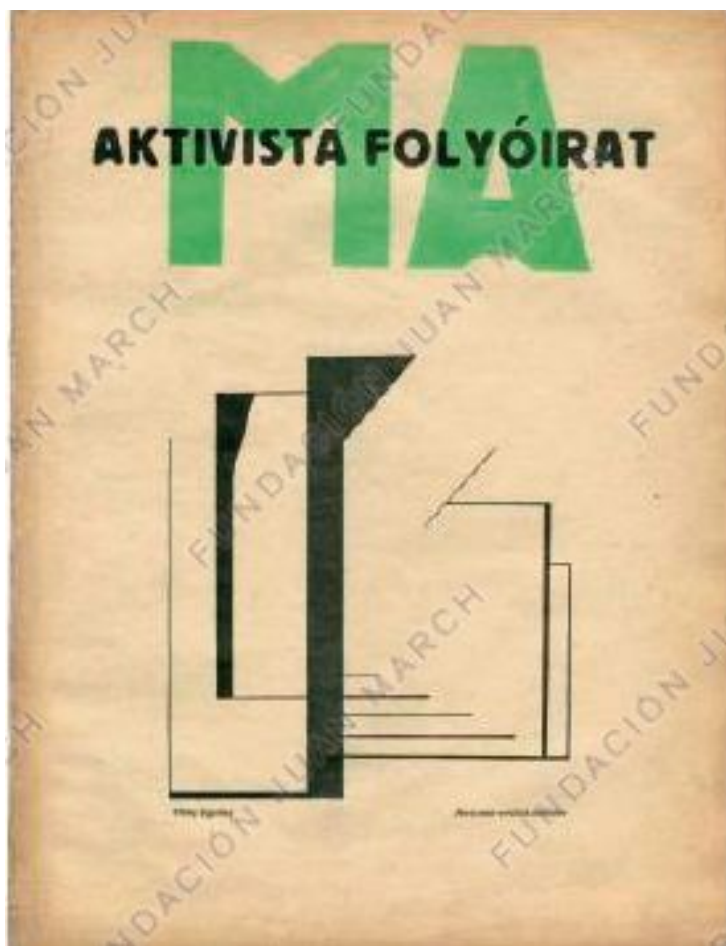


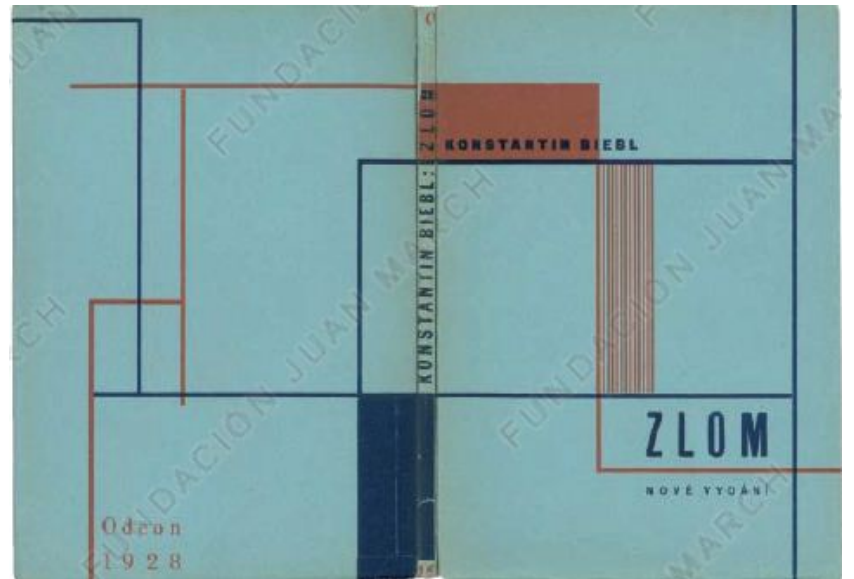
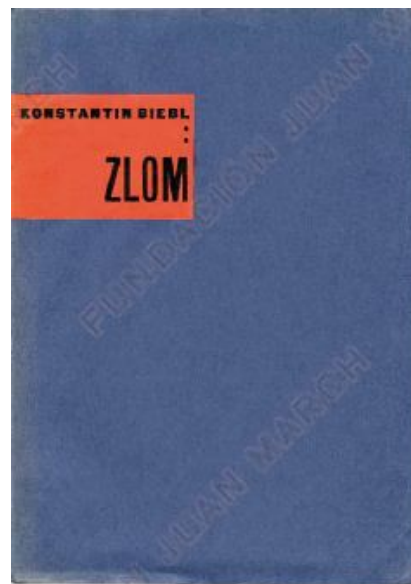
CAT. L192
Desconocido. *Abstraction, Création, art non figuratif* [Abstracción, creación, arte no figurativo], nº 1. París: Éditions les Tendances Nouvelles, 1932. Revista: tipografía, 48 pp. 27,7 x 22,2 cm

CAT. L193
Césaire Domela. *i10*, nº 13. Ámsterdam, 1928. Revista: litografía, 24 pp. 29,8 x 21 cm

CAT. L194
Viking Eggeling. *Ma. Aktivista Folyóirat* [Hoy. Periódico Activista], vol. VI, nº 8. Viena: Lajos Kassák, 1921. Revista: huecograbado, 16 (101-116) pp. 32 x 24 cm

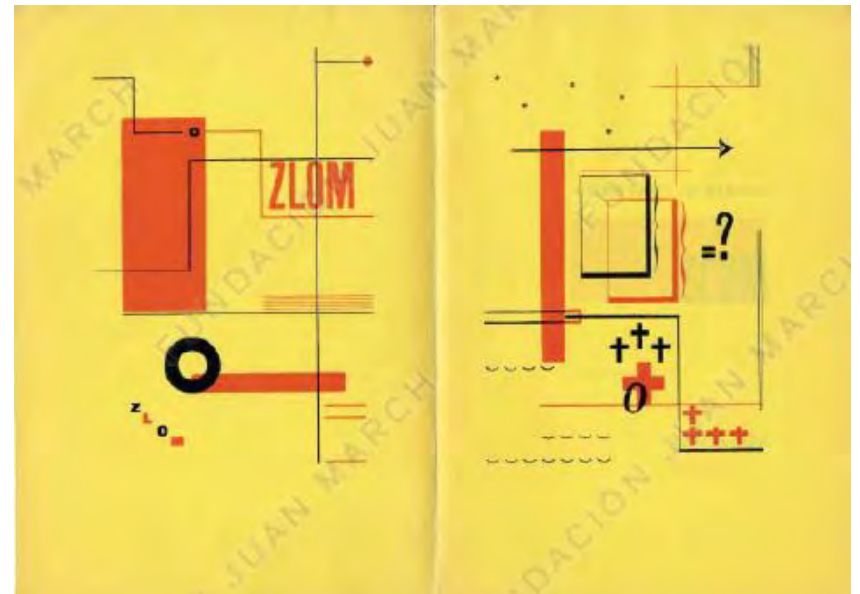
CAT. L195
Desconocido. *Praesens* [Presente], nº 1. Varsovia: 1926. Revista: litografía, 64 pp. 30,8 x 23,7 cm





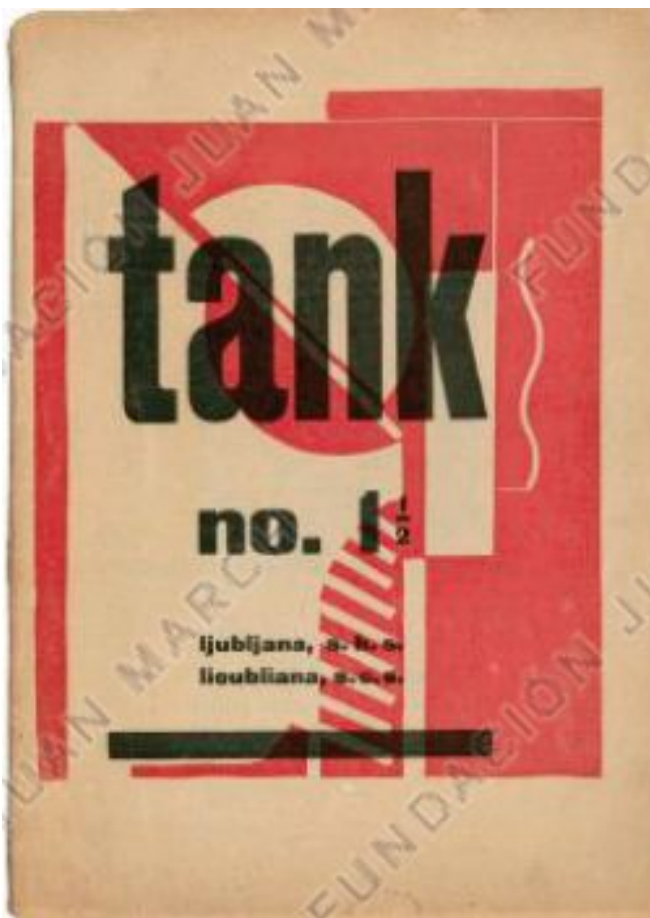
CAT. L196: 1, 2

Karel Teige. *Zlom* [Ruptura], por Konstantin Biebl. Praga: Odeon, 1928. 2 vols. Libros: tipografía (vol. 1), litografía (vol. 2), 68 (vol. 1), 68 (vol. 2) pp. 20 x 14 cm



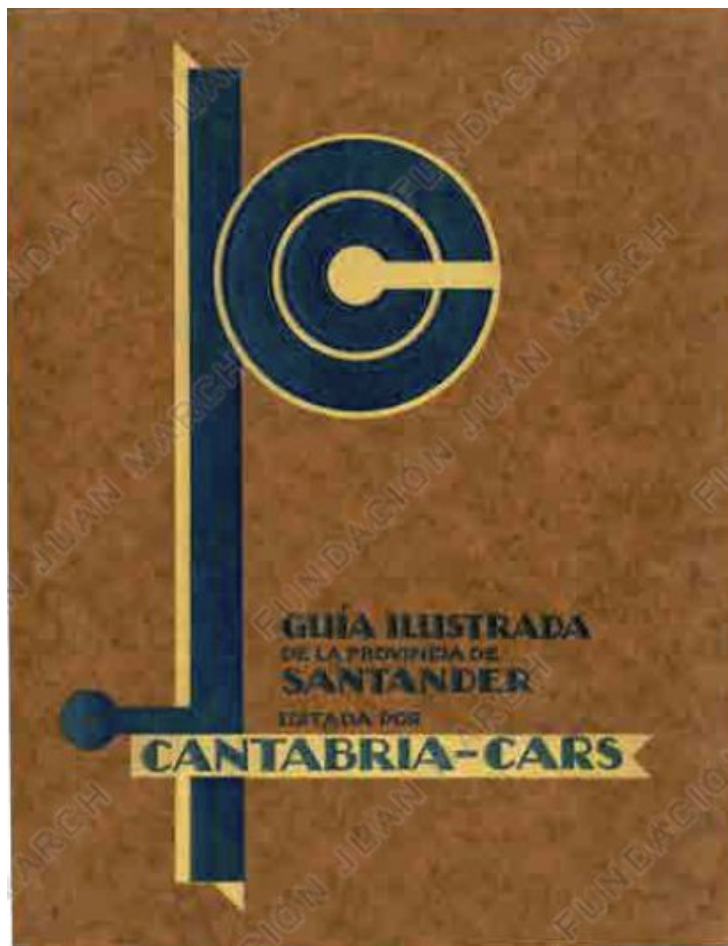
CAT. L197

Karel Teige. *ReD* [Revue Devětsilu]. *Měsíčník pro moderní kulturu* [Revista Devětsil. Revista Mensual para la Cultura Moderna], n° 3. Praga: Odeon, 1927. Revista: litografía, 40 (89-128) pp. 23,4 x 18,3 cm



CAT. P198

August Cernigoj y Karlo Cernigoj. *Tank* [Tanque], nº 1½. Director: Delak Ferdinand. Liubliana, 1927. Revista: litografía, 64 pp. 25,6 x 18,7 cm.. Colección Riccardo y Amelia Sozio, Italia



CAT. L199

Desconocido. *Guía ilustrada de la provincia de Santander*, por autor desconocido. Santander: Cantabria-Cars, s. a. [c 1930]. Libro: tipografía y litografía, 96 pp. 27,3 x 22,4 cm



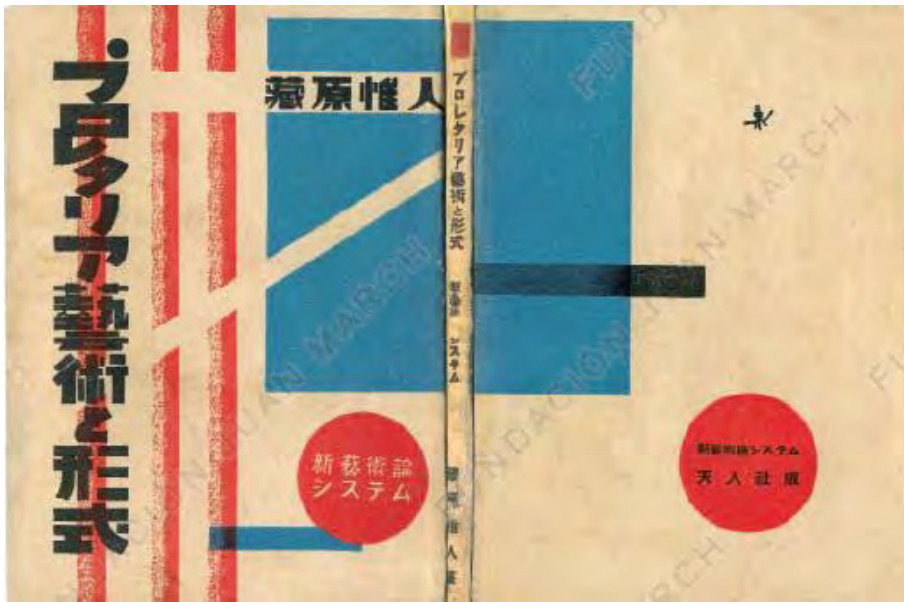
CAT. L201

Karel Teige. *Stavba a báseň. Umění dnes a zítra 1919-1927* [Construcción y poesía. Arte hoy y mañana, 1919-1927], por Karel Teige. Praga: Edice Olymp, 1927. Libro: litografía, 224 pp. 24 x 16,2 cm



CAT. L200

Karel Teige. *S lodi jež dováží čaj a kávu: Poesie* [Con el barco que importa el té y el café: poemas], por Konstantin Biebl. Praga: Odeon, 1928. Libro: tipografía, 70 pp. 20 x 14,1 cm



CAT. L202

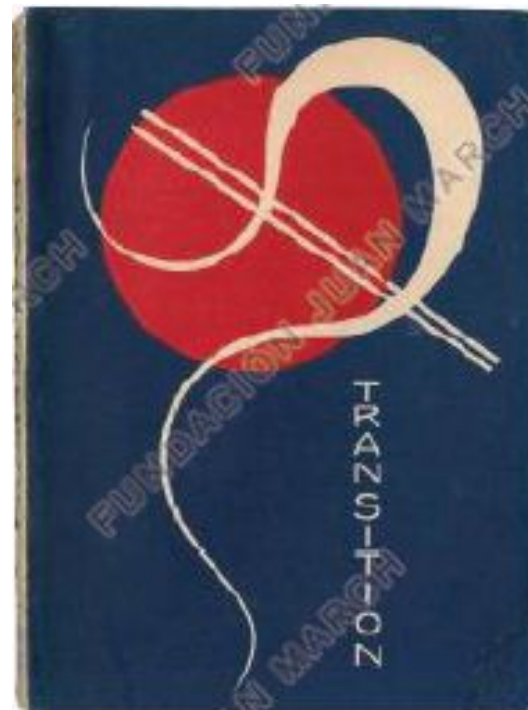
Desconocido. *Puroretaria gèjutsu to kèshiki* [El arte y el estilo proletario], por Korehito Kurahara. s. l.: Tenjinsha, s. a. Libro: litografía, 130 pp. 17,3 x 12,4 cm

CAT. L203

Carlo Maria Dormàl. *1ª Mostra triveneta d'arte futurista* [1ª muestra triveneta de arte futurista], febrero. Padua, 1932. Catálogo de exposición: tipografía, 58 pp. 17,4 x 12,3 cm

CAT. L204

Bruno Giordano Sanzin. *Mostra Fotografia Futurista (ceramiche)* [Muestra Fotografía Futurista (cerámicas)], abril. Trieste: Movimento Futurista, 1932. Catálogo de exposición: tipografía, 24 pp. 17,2 x 12,3 cm



CAT. L205

Vasili Kandinski. *Transition. Tenth Anniversary* [Transición. Décimo Aniversario], nº 27, abril-mayo. Director: Eugene Jolas. París, 1938. Revista en formato libro: tipografía, 388 pp. 20,3 x 14,8 cm

CAT. L206

Karel Teige y Jaromir Krejcar. *Sever-Jih-Západ-Východ* [Norte-Sur-Oeste-Este], por Karel Schulz. Praga: V. Vortel y R. Reiman, 1923. Libro: impresión tipográfica, 140 pp. 18,4 x 13,3 cm



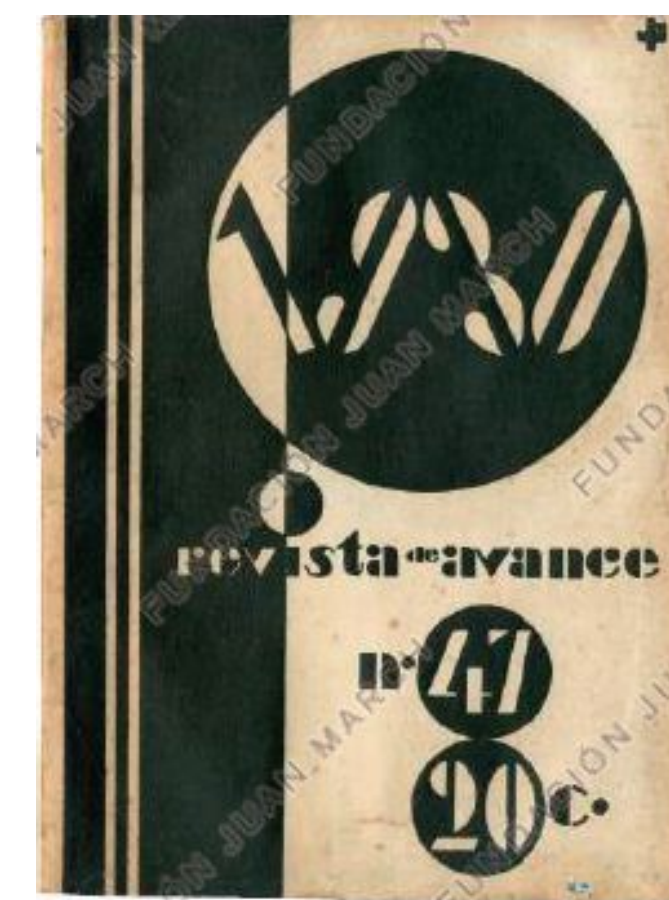
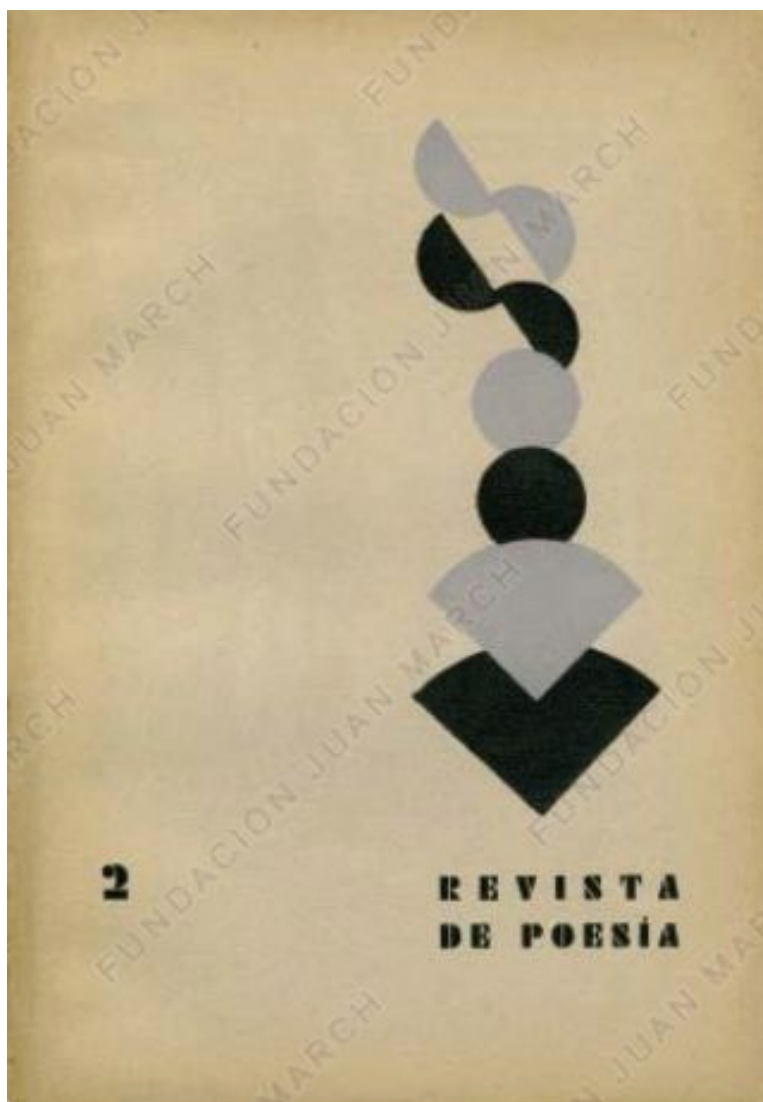
CAT. L207

Desconocido. *Tribine*.
Revolucion s kulturās žurnāls
 [Tribuna. Revista de Cultura
 Revolucionaria], n° 1, Riga:
 Izd. L. Laicens Latvju Kultura,
 1932. Revista: tipografía, 48 pp.
 22,8 x 15,3 cm



CAT. L208

Desconocido. *Niema mnie w domu*
 [No estoy en casa], por
 Grzegorz Timofiejew. Varsovia:
 Biblioteka Meteora, 1930.
 Revista: tipografía, 40 pp.
 20,3 x 14,3 cm



CAT. L209

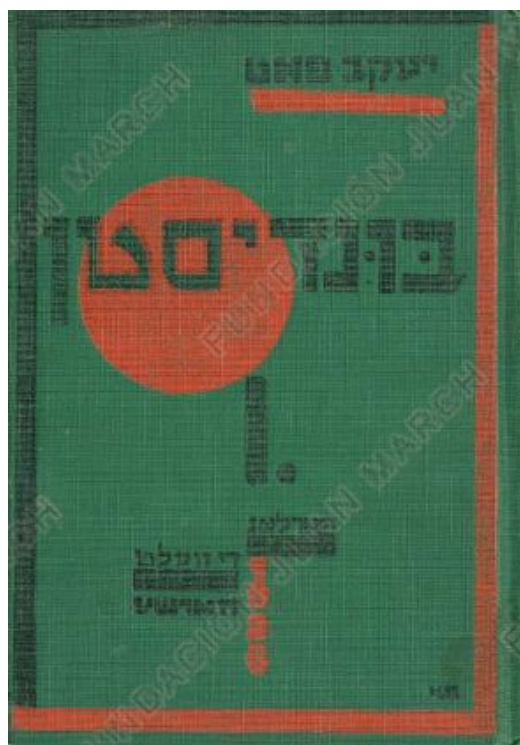
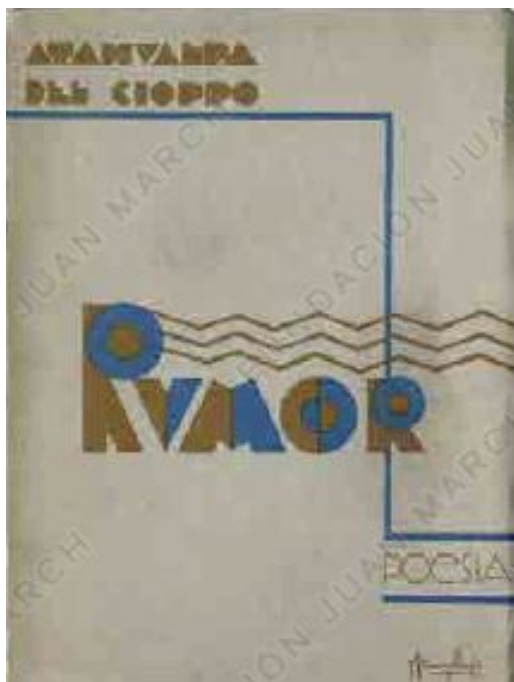
Desconocido. *Revista de Avance*,
 año IV, tomo V, n° 47, junio.
 Ed. Francisco Ichaso y otros.
 La Habana, 1930. Revista:
 tipografía, 32 (161-192) pp.
 26,6 x 19,5 cm

CAT. L210

Desconocido. *Ddooss*. *Revista de Poesía*, n° 2, febrero.
 Valladolid, 1931. Revista:
 tipografía, 24 pp. 31,3 x 21,5 cm

CAT. L211

Desconocido. *Rumor. Poesía*,
por Atahualpa del Cioppo.
Montevideo: Impresora
Uruguaya, 1931. Libro:
tipografía, 90 pp. 19 x 14,1 cm



CAT. L212

Franciszek Benesz y Tytus
Czyżewski. *Waż, Orfeusz i
Euridika. (Ah Nic Tak)* [La
serpiente, Orfeo y Eurídice
(Ah nada de eso)], por Tytus
Czyżewski. Cracovia: Inst. Wydal
"Niezależnyche", 1922. Libro:
litografía, 32 pp. 15,3 x 11,6 cm



CAT. L213

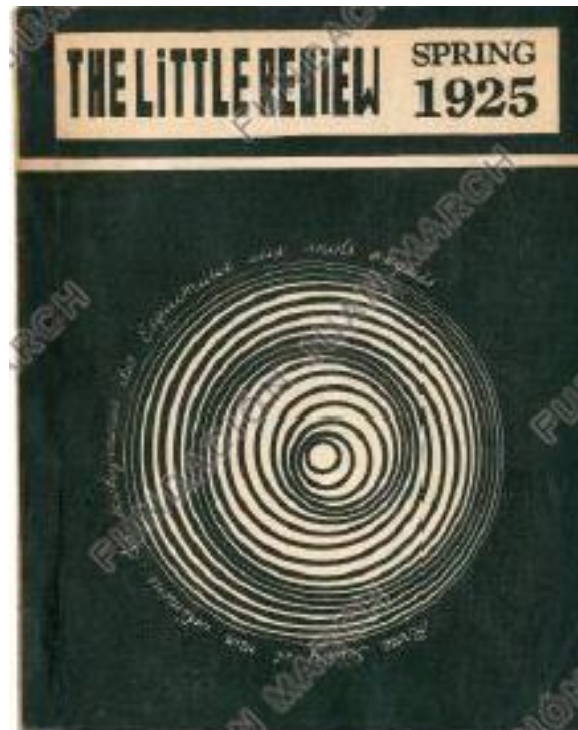
Henryk Berlewi. *Bundistn*
[Bundists: miembros del
sindicato general de obreros
judíos], por Jacob Pat. Vol. 1.
Warsaw: Farlag "Kultur-Lige"
/ Farlag "Di Velt", 1926. Libro:
tipografía, 130 pp. 24,4 x 14,3 cm

CAT. L214

Desconocido. *Signals* [Signo], n°
3, diciembre. Riga: Izd. N kotnes
Kultura, 1928. Revista: tipografía
y litografía, 32 (65-96) pp.
21,5 x 14,6 cm



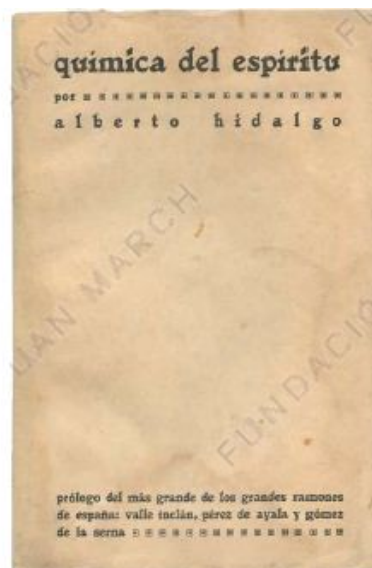
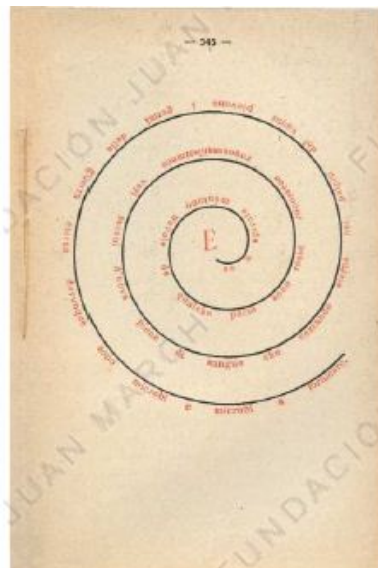
CAT. L215
Francis Picabia. *Le Pilhaou-Thibao* [El Pilhaou-Thibau], 391, suplemento ilustrado, nº 15. París, 1921. Revista: litografía, 12 pp. 31,7 x 24,7 cm



CAT. L216
Marcel Duchamp. *The Little Review*, vol. 11, nº 1, primavera. Nueva York: Margaret Anderson, 1925. Revista: litografía, 64 pp. 24,5 x 19,4 cm



CAT. L217
Desconocido. *L'Ellisse e la Spirale*. Film + Parole in libertà [La elipsis y la espiral. Film + Palabras en libertad], por Paolo Buzzi. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1915. Libro: tipografía, 352 pp. 19,1 x 12,2 cm



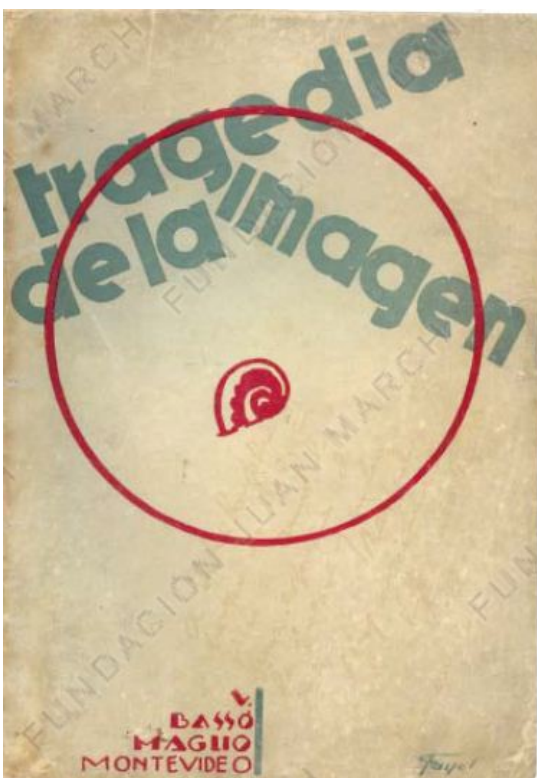
CAT. L218
Desconocido. *Química del espíritu*, por Alberto Hidalgo. Buenos Aires: Imprenta Mercatali, 1923. Libro: tipografía, 112 pp. 18,6 x 12,5 cm





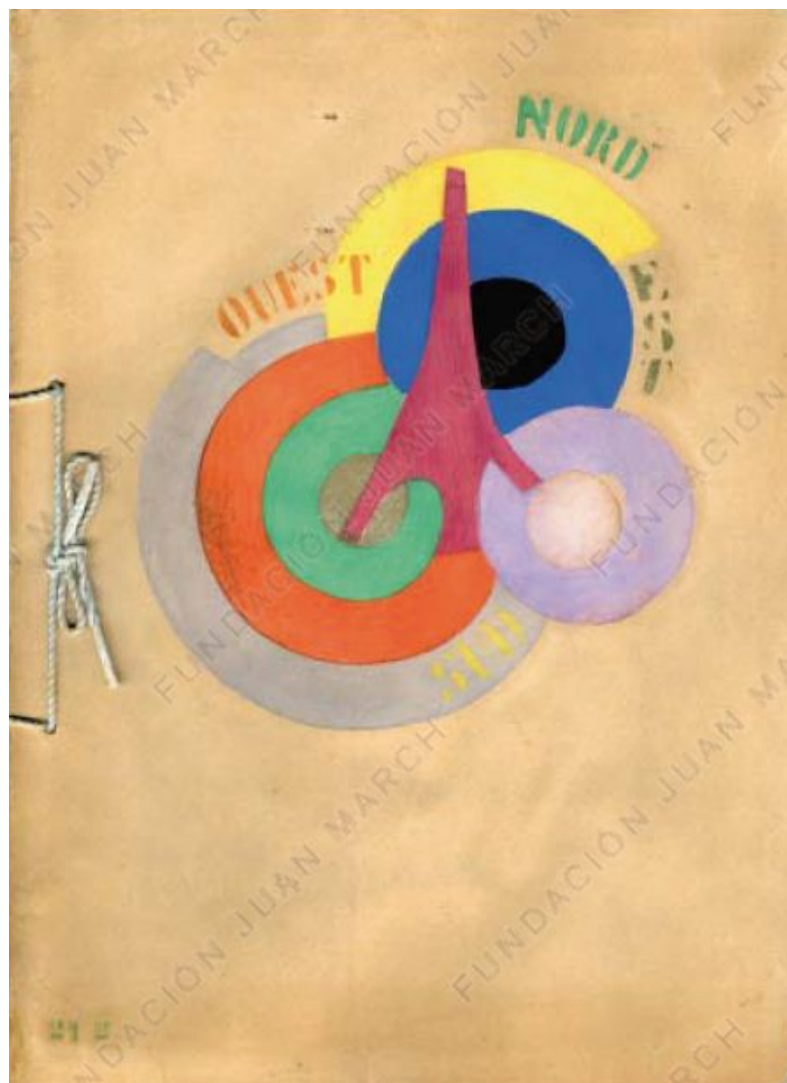
CAT. L219

Fermín Revueltas. *El son del corazón*, por Ramón López Velarde. México: Editorial Crisol, 1932. Libro: litografía, 122 pp. 23,4 x 17,5 cm



CAT. L220

C.Fayol. *Tragedia de la imagen*, por Vicente Basso Maglio. Montevideo: [c 1930]. Libro: litografía, 64 pp. 23,9 x 16,8 cm



CAT. L221

Robert Delaunay. *Tour Eiffel* [Torre Eiffel], por Vicente Huidobro. Madrid: Imprenta J. Pueyo, 1918. Libro: gouache, 14 pp. 35,5 x 26 cm



CAT. L222

Tarsila do Amaral. *Pau Brasil*, por Oswald de Andrade. París: Au Sans Pareil, 1925. Libro: litografía, 112 pp. 16,4 x 13 cm

CAT. L223

José de Almada Negreiros. *Direcção única* [Dirección única], por José de Almada Negreiros. Lisboa: Of. Gráficas U. P., 1932. Libro: tipografía, 56 pp. 18,5 x 13,5 cm



CAT. L224

Herbert Bayer. *Deutsches Volk - Deutsche Arbeit* [Pueblo alemán - Trabajo alemán], Exposición, Kaiserdamm, Berlín, 21 abril-13 junio. Berlín: Ala Anzeigen-Aktiengesellschaft, 1934. Catálogo de exposición: huecograbado, 132 pp. 20,7 x 20,7 cm

CAT. L225

Joost Schmidt. *Bauhaus-Heft*
[Número de Bauhaus], *Offset-
Buch- und Werbekunst*, nº
7. Leipzig: Der Offset Verlag
G.M.B.H., 1926. Revista:
litografía, 80 (353-432) pp.
30,9 x 23,3 cm





CAT. L226

Johannes Molzahn. *Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* [La nueva vivienda. La mujer como creadora], por Bruno Taut. Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1924. Libro: tipografía, 112 pp. 20,4 x 13,6 cm

CAT. L227

Desconocido. *Laranja da china* [Naranja de china], por António de Alcântara Machado. São Paulo: Of. da Empresa Gráfica, 1928. Libro: tipografía, 156 pp. 19,1 x 14,3 cm



CAT. L228

Lev Blatný. *Sborník Literární skupiny* [Antología del grupo literario]. Praga: Edice Obzínových Tisků, 1923. Libro: litografía, 116 pp. 26,5 x 21,5 cm

CAT. L229

Desconocido (Avevst). *Él, Ella, Ellos*, por Antonio Botín Polanco. Madrid: Editorial Renacimiento, 1929. Libro: litografía, 272 pp. 19,4 x 12,6 cm





CAT. L230: 1, 2, 3, 4.
 Walter Dexel. *Thüringer Verlagsanstalt und Druckerei GmbH* [Establecimiento editorial e imprenta de Turingia S. L.]. Jena: Thüringer Verlagsanstalt und Druckerei GmbH, 1927 (nº 1), 1928 (nº 2), 1929 (nº 3) y 1930 (nº 4). Calendarios: litografía. 32,3 x 24,7 (nº 1), 24,7 x 32,3 (nº 2), 32,8 x 26 (nº 3), 34 x 24,7 (nº 4) cm



O B R A S

E N

E X P O S I C I Ó N

[4]

P Á G I N A S

E N

M O V I M I E N T O

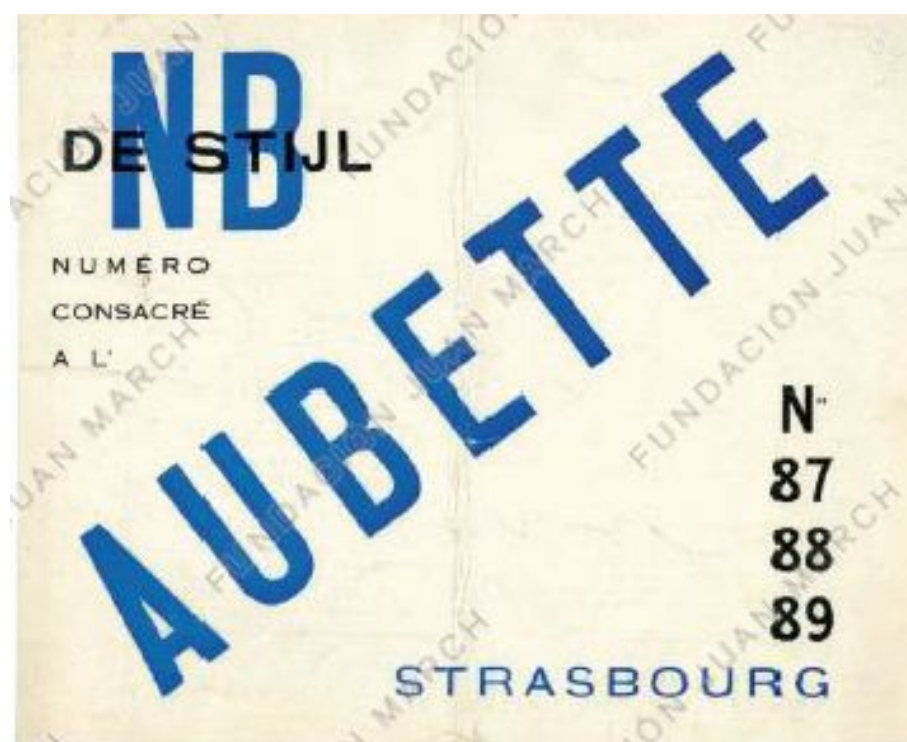
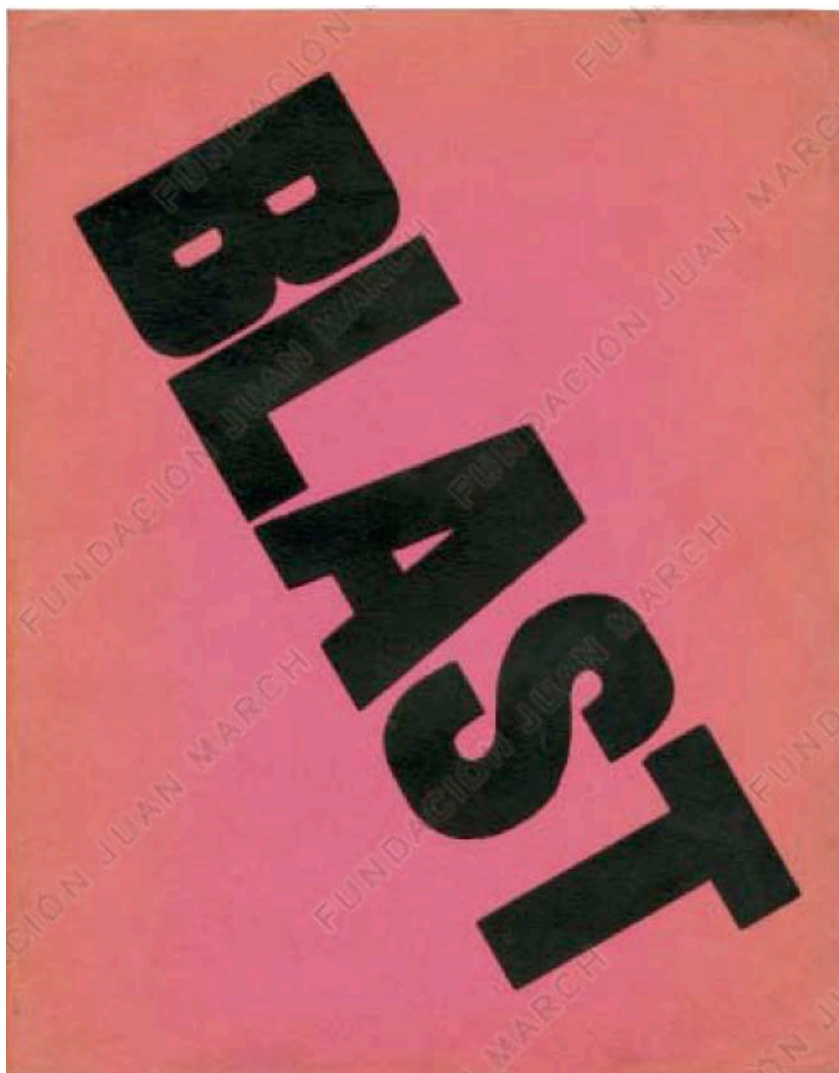
[C A T . L 2 3 1 - L 2 8 2]

CAT. L231

Wyndham Lewis. *Blast*.
*Review of the Great English
Vortex* [Blast. La revista del
gran vórtice inglés], nº 1.
Londres: John Lane, 1914.
Revista: tipografía, 164 pp.
30,5 x 24,1 cm

CAT. L232

Theo van Doesburg. *De Stijl*.
Numéro consacré à l'Aubette
[De Stijl. Número consagrado
al Aubette], nº 87, 88, 89.
Leiden, 1928. Revista: tipografía
y huecograbado, 20 pp.
21,4 x 27,5 cm



CAT. L409

Óscar Domínguez. *Homenaje
de "Gaceta de Arte"*. Collage.
8 x 11 cm

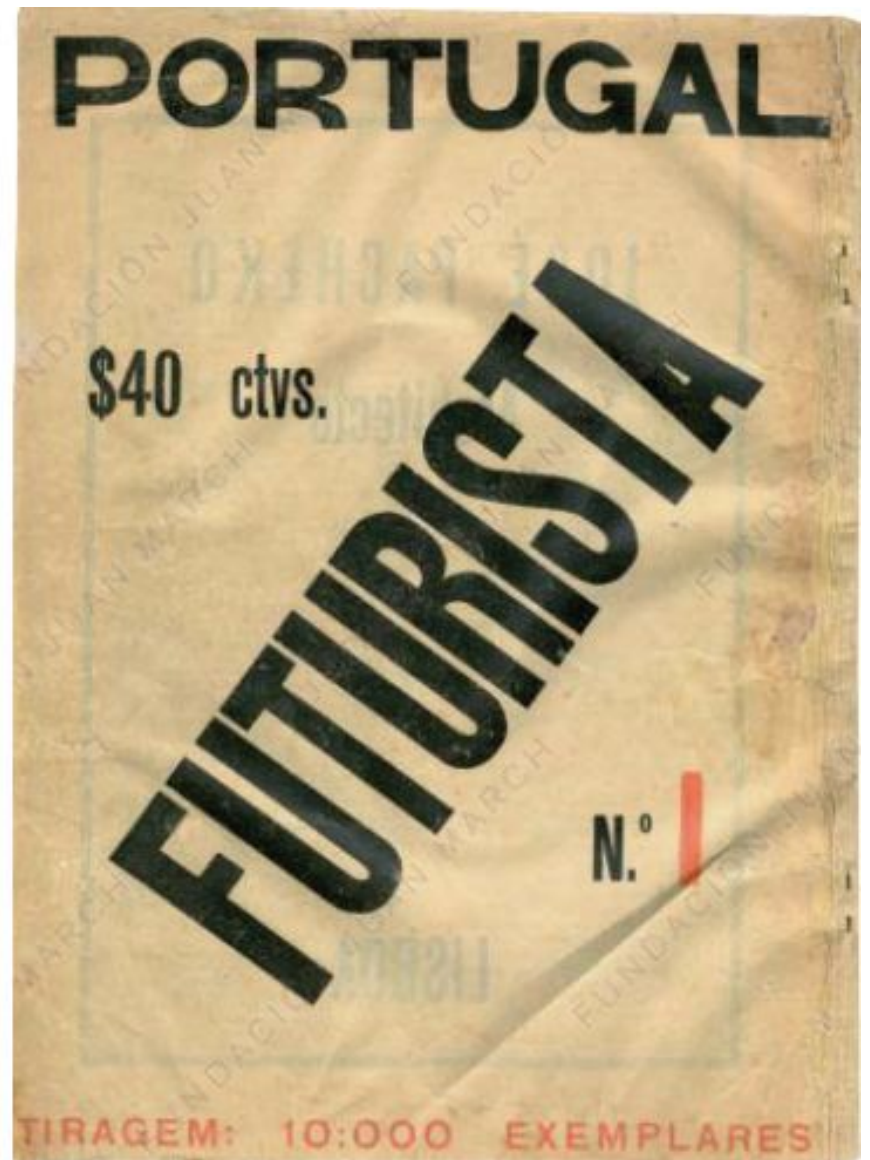
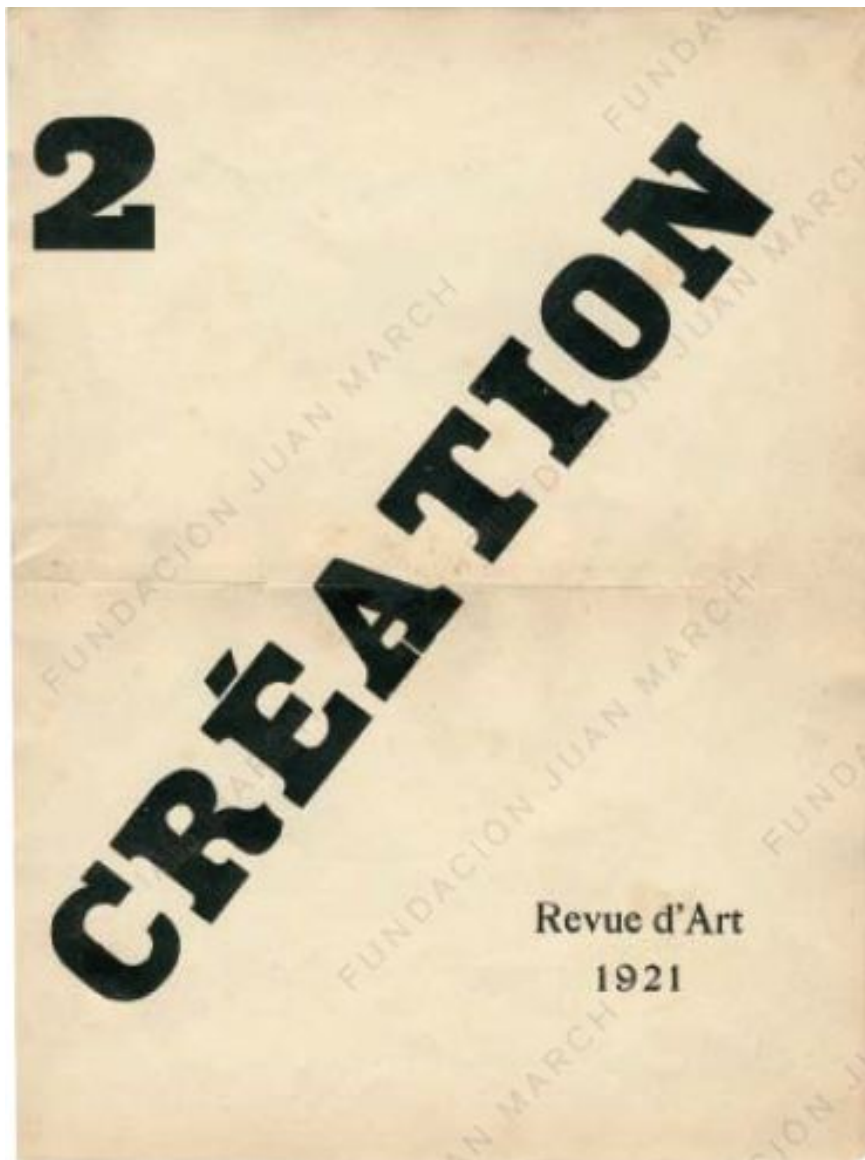


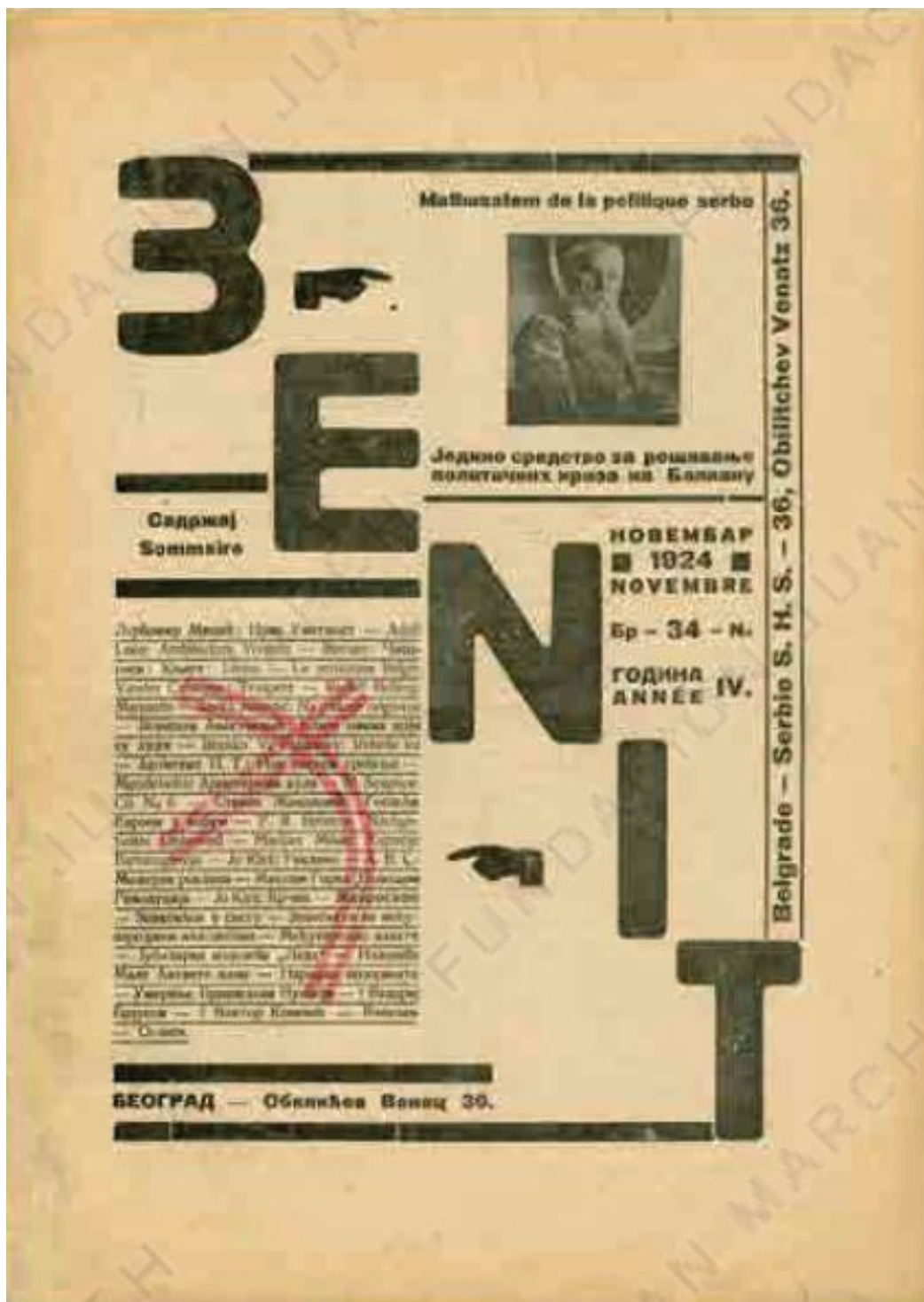
CAT. L233

Desconocido. *Création*
[Creación], nº 2. Director:
Vicente Huidobro. París: 1921.
Revista: litografía, 10 pp.
31,6 x 24,5 cm

CAT. L234

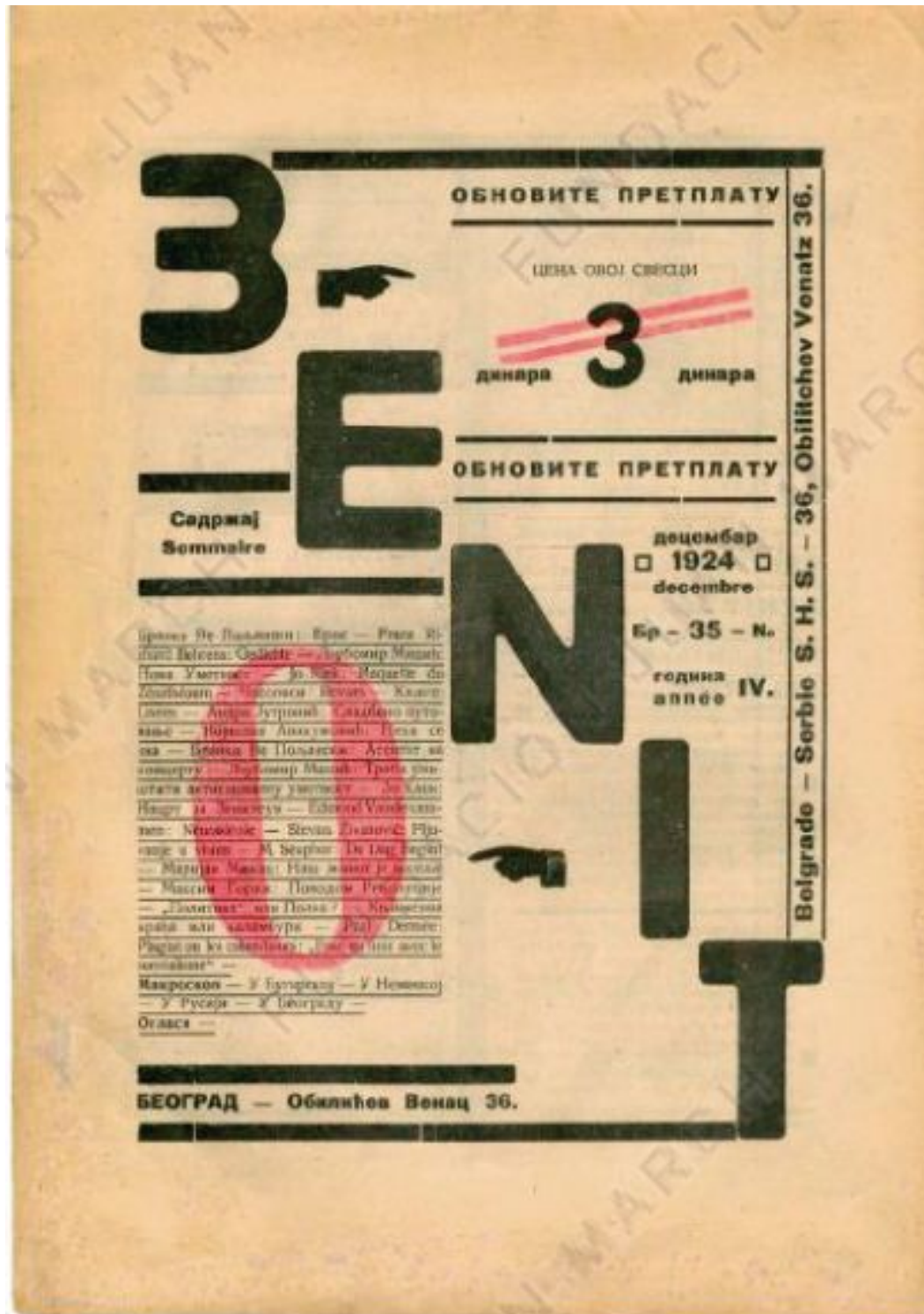
Desconocido. *Portugal Futurista*,
nº 1 (número único). Director:
Carlos Felipe Porfirio. Lisboa, [c
1917]. Revista: tipografía, 44 pp.
34 x 24,9 cm





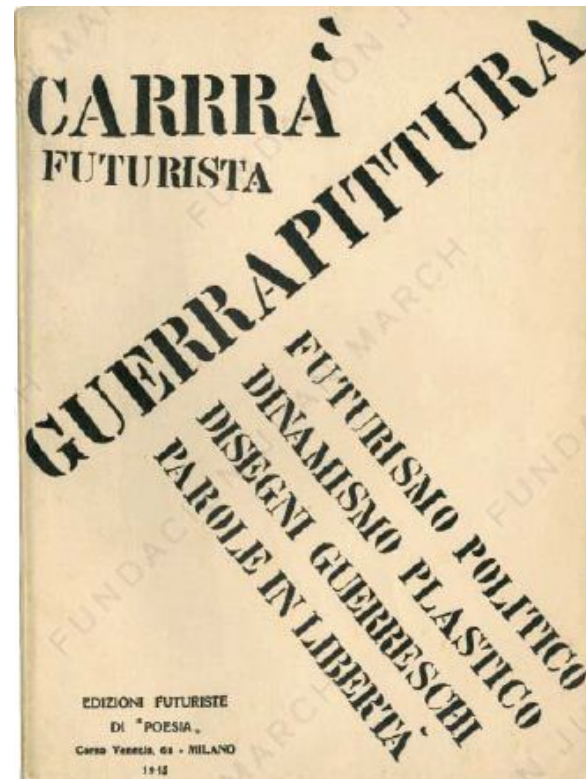
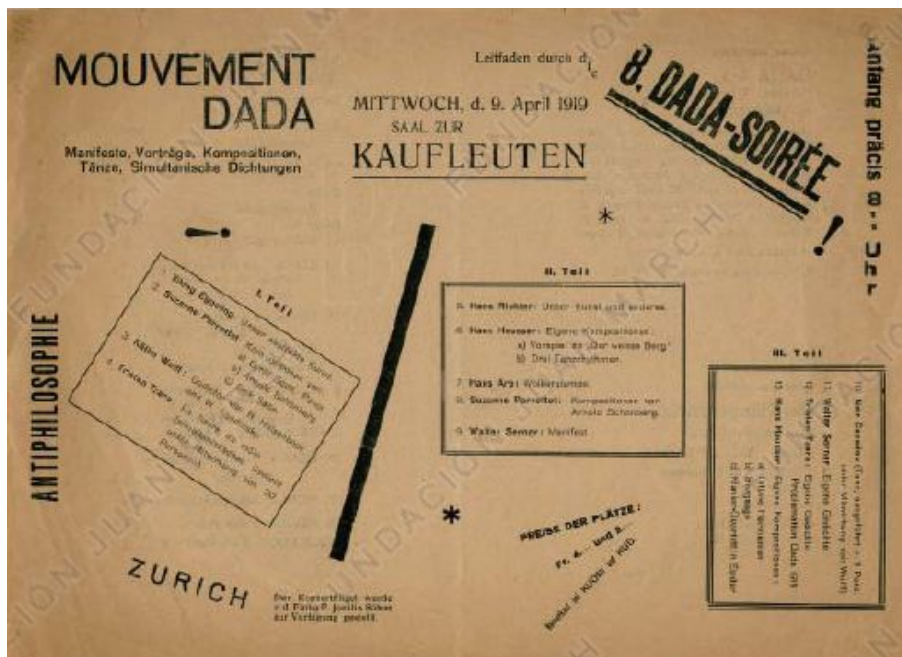
CAT. L235

Ljubomir Mitzich. *Zenit* [Cénit],
año 4, nº 34, noviembre. Ed.
Ljubomir Mitzich. Belgrado,
1924. Revista; huecograbado,
16 pp. 30,7 x 21,9 cm



CAT. L236

Ljubomir Mitzitch. *Zenit* [Cénit],
año 4, nº 35, diciembre. Ed.
Ljubomir Mitzitch. Belgrado,
1924. Revista: huecograbado,
16 pp. 30,7 x 21,9 cm



CAT. L237

Desconocido. *Mouvement Dada. Manifeste, Vorträge, Kompositionen, Tänze, Simultanische Dichtungen. Leitfaden durch die 8. Dada-Soirée.* Zürich [Movimiento Dada. Manifiestos, Conferencias, Composiciones, Danzas, Poetizaciones simultáneas. Guía de la 8ª velada dadaísta], Sala de Kaufleuten, Zürich, 9 abril 1919. Programa: huecograbado. 20,5 x 27,8 cm

CAT. L238

Carlo Carrà. *Guerrapittura. Futurismo politico - Dinamismo plastico - Disegni guerreschi - Parole in libertà* [Guerrapittura. Futurismo político - Dinamismo plástico - Dibujos guerreros - Palabras en libertad], por Carlo Carrà. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1915. Libro: litografía, 116 pp. 26,2 x 19 cm

CAT. L239

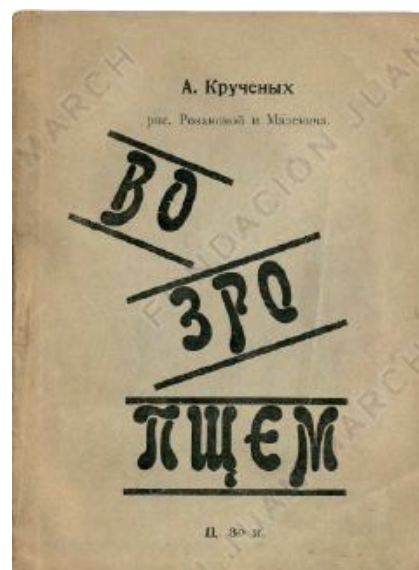
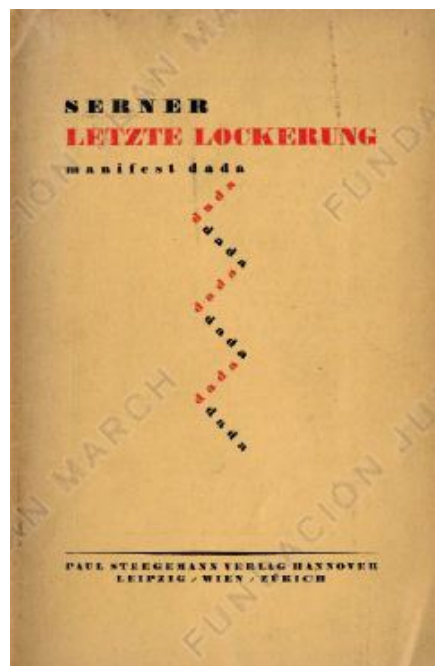
Desconocido. *Letzte Lockerung. Manifest Dada* [Última relajación. Manifiesto Dada], por Walter Serner. Hannover: Paul Steegemann, 1920. Libro: tipografía, 48 pp. 22,2 x 14,6 cm

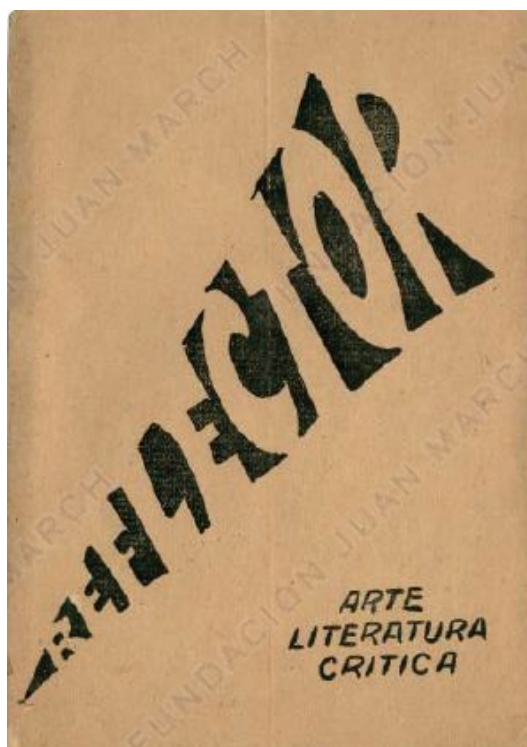
CAT. L240

Kasimir Malévich. *Vozrópschem* [Murmuraremos quejosamente], por Alekséi Kruchiónij. San Petersburgo: Ed. Sviét, 1913. Libro: huecograbado, 12 pp. 19,0 x 14,3 cm

CAT. L241

Desconocido. *Dada soulève tout* [Dada agita todo], París, enero 1921. Panfleto: tipografía, 27,8 x 21,2 cm





CAT. L242

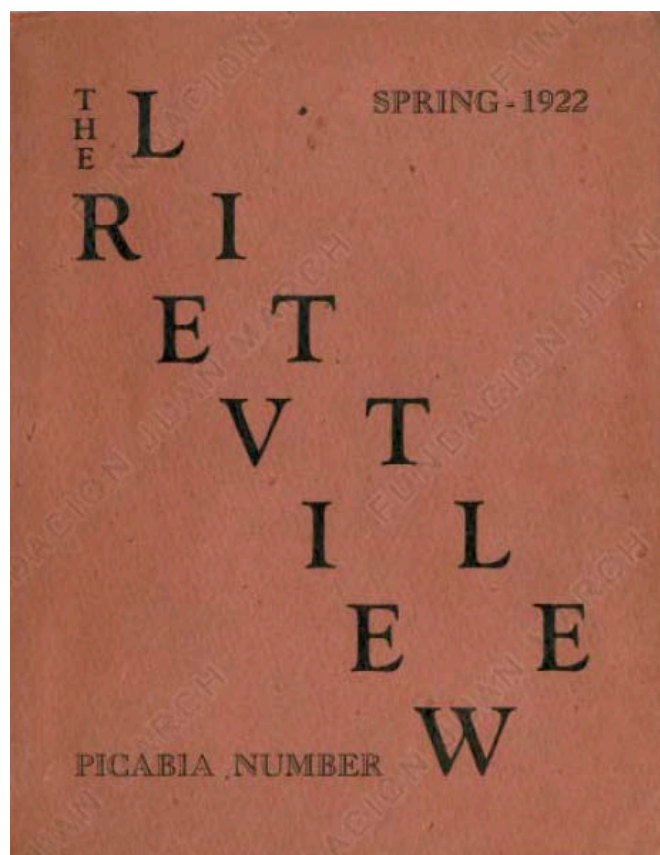
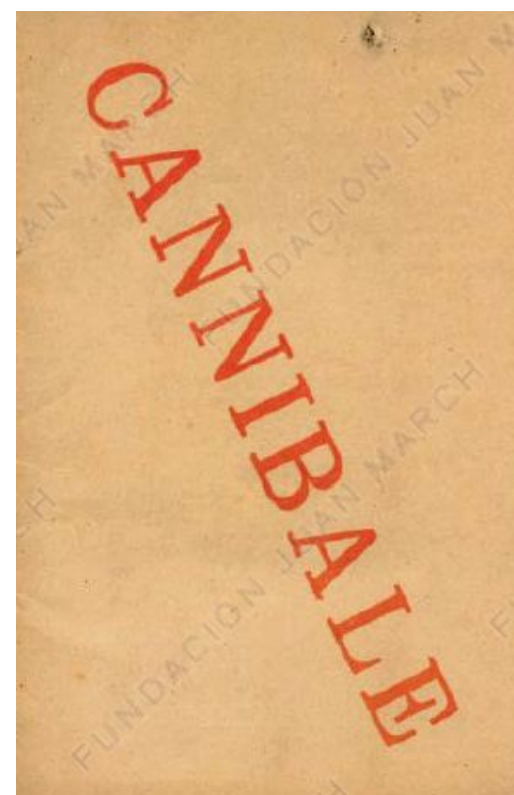
Rafael Barradas. *Reflector*, nº 1. Director: José de Ciria y Escalante. Madrid, 1920. Revista: litografía, 20 pp. 24,3 x 17,3 cm

CAT. L243

Desconocido. *Luz*, año 1, nº 1. La Coruña, 1922. Revista: litografía, 16 pp. 28,6 x 22 cm

CAT. L245

Francis Picabia. *Cannibale* [Caníbal], nº 1. Director: Francis Picabia. París: Au Sans Pareil, 1920. Revista: tipografía, 16 pp. 24,1 x 15,6 cm



CAT. L244

Francis Picabia. *Picabia Number* [Número de Picabia], *The Little Review*, vol. 8, nº 2, primavera, 1922. Revista: tipografía, 64 pp. 24,6 x 19,2 cm

CAT. L246

Ladislav Medgyes. *Broom*, vol. 2, nº 3, junio. Nueva York: Harold A. Loeb, 1922. Revista: litografía, 88 (185-272) pp. 32,3 x 22,7 cm

CAT. L248

Fernand Léger. *Broom*, vol. 2, nº 4, julio. Nueva York: Harold A. Loeb, 1922. Revista: litografía, 80 (273-352) pp. 32,5 x 22,5 cm



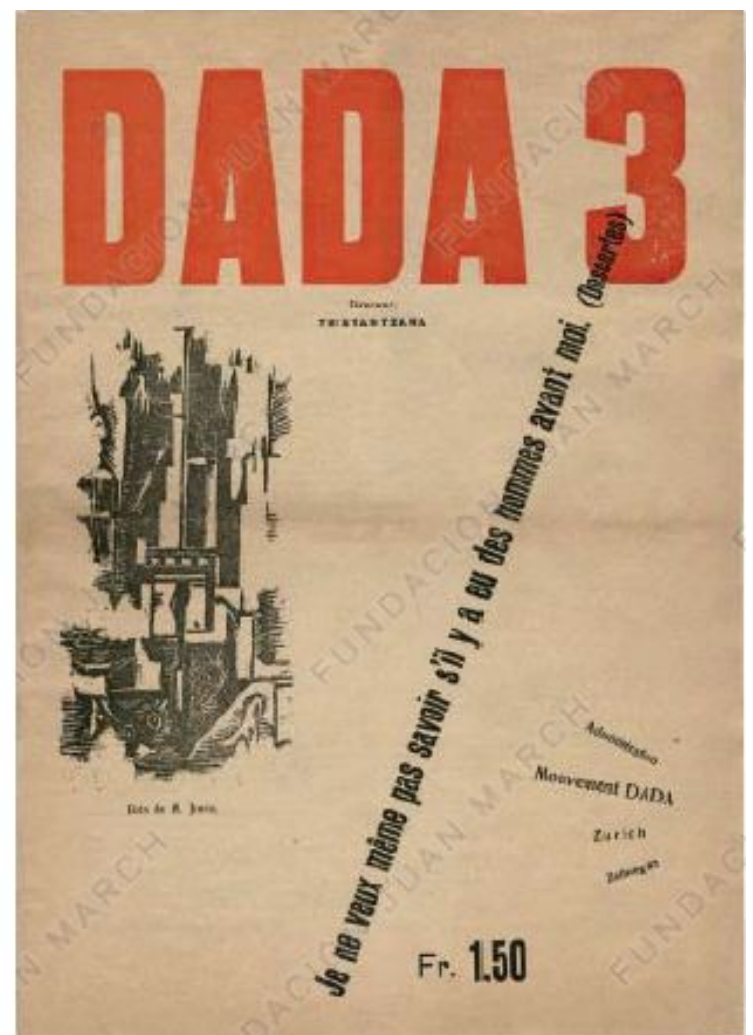
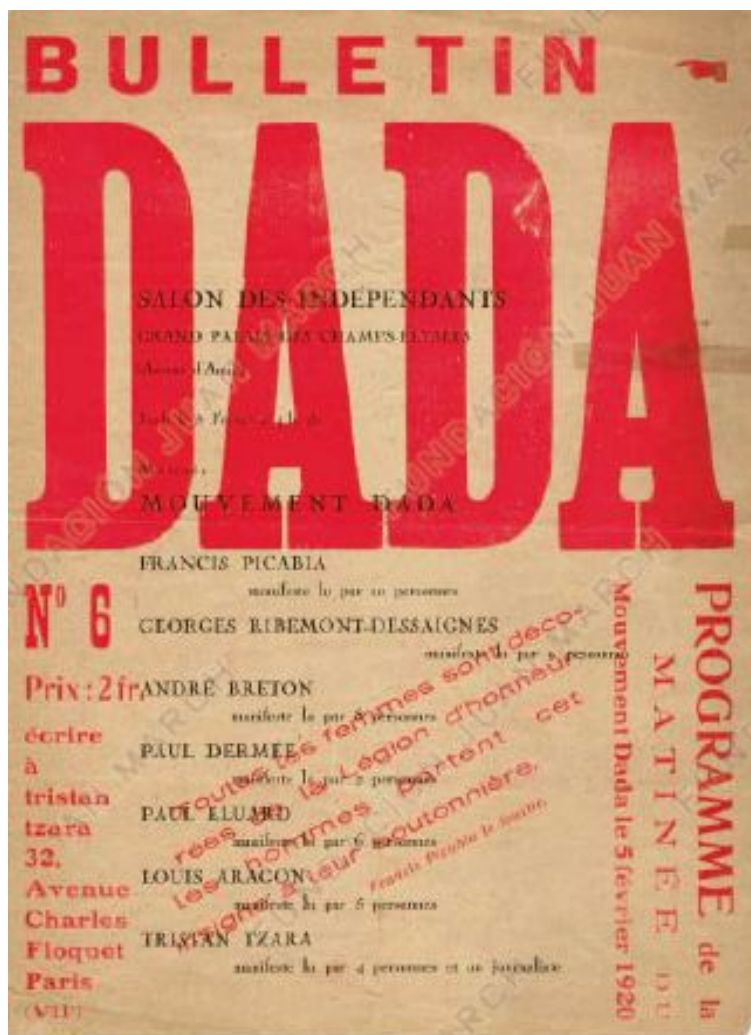
CAT. L247

El Lissitzky. *Broom*, vol. 5, nº 4, noviembre. Nueva York: Harold A. Loeb, 1923. Revista: tipografía, 48 (143-240) pp. 27,9 x 20 cm

CAT. L249

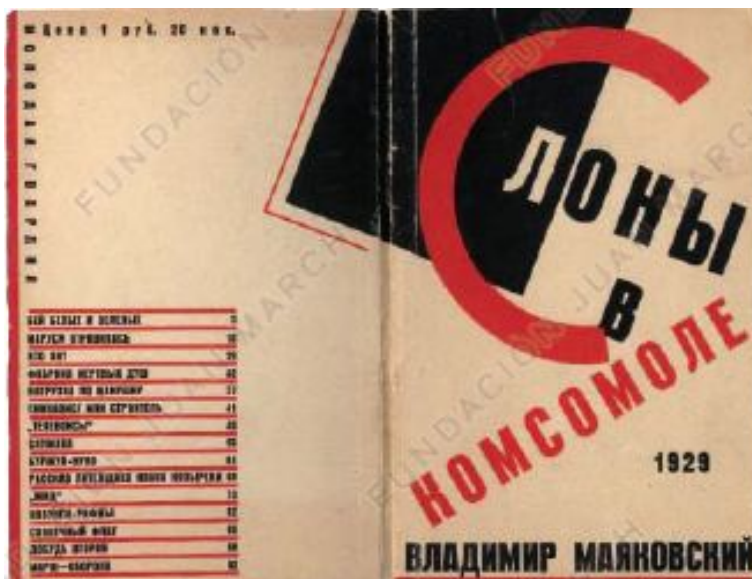
El Lissitzky. *Broom*, vol. 6, nº 1, enero. Nueva York: Harold A. Loeb, 1924. Revista: tipografía, 32 pp. 27,9 x 20 cm





CAT. P250

Nikolái Ilyín. *Sloný v Komsomole* [Elefantes en el Komsomol], por Vladímir Mayakovski. Moscú: Molodaya Gvárdiya, 1929. Libro: tipografía, 96 pp. 17,8 x 11,5 cm



CAT. L251

Francis Picabia. *Bulletin Dada* [Boletín Dada], nº 6, febrero. París: Tristan Tzara, 1920. Revista: tipografía y litografía, 4 pp. 37,7 x 27,5 cm

CAT. L252

Marcel Janco. *Dada*, nº 3. Director: Tristan Tzara. Zürich: Mouvement Dada, 1918. Revista: litografía, 20 pp. 34,5 x 24,4 cm

CAT. L253

Walter Dexel. *Radikal* [Radical],
Jena, 1924. Folleto publicitario:
tipografía y litografía.
15 x 39,7 cm

CAT. L254

El Lissitzky y Kurt Schwitters.
Nasci [Nacer], *Merz*, nº 8-9,
abril-julio. Hannover: Merz
Verlag, 1924. Revista: litografía,
16 (72-89) pp. 31 x 47 cm

FEUERLÖSCHPROBE

Gestern Sonntag nachmittag fand auf dem Schießplatz die praktische Vorführung des neuen Trockenfeuerlöschers „Radikal“ statt. Der Feuerherd war ca. 3 Meter hoch und 2 Meter breit, aus Holz gebaut, mit Teer und Benzol übergeben, so daß man eigentlich vorher daran zweifelte, daß ein derartiger Brandherd gelöscht werden könnte. Nachdem das Feuer angezündet war, entwickelte sich das Feuer durch die oben angegebenen Stoffe derart, daß man nur noch eine gewaltige Feuersäule sah. Nachdem das Feuer sich richtig entwickelt hatte, griff der Vorführer das Feuer mit einem Feuerlöcher „Radikal“ an und die zahlreich herbeigekommenen Interessenten und Neugierigen waren wirklich perplex, denn so eine nur Sekunden dauernde Löschung hatte man nicht für möglich gehalten. Das Feuer war sofort erstickt. Bei der Billigkeit des „Radikal“-Apparates dürfte ein solcher eigentlich in keinem Hause fehlen.

TROCKENFEUERLÖSCHER

DRUCKSACHE

H. BOLTZE u. Co.
FABRIK FÜR TROCKENFEUERLÖSCHER
RUDOLPHSTADT I. THÜR.
BANK-KONTO: STABT. SPARKASSE RUDOLPHSTADT
POSTKASSE-KONTO: AMT. LEYDIZIE NUMMER 1076
TELEGRAMM-ADR.: FARBENBOLITZE RUDOLPHSTADT
FERNSPRECHER 111

SAALFELDER VOLKSBLATT VCM 16. SEPT. 1924
NUMMER 214

ENTWURF
D. DEXEL
J. F. B. A.

MERZ

4

MERZ 1

2

3

4

5

6

7

10

11

ANZEIGE

ANZEIGE

F

8 MERZ 9

NATUR **NASCİ**

D. I. WERDEN ODER ENT.

STEHEN HEISST ALLES.

WAS SICH AUS SICH

SELBST DURCH EIGENE

KRAFT ENTWICKELT

GESTALTET UND BEWEGT

NASCİ

APRIL
JULI
1924

CAT. L255
 Francis Picabia, 391, n° 14,
 noviembre. Director: Francis
 Picabia. París, 1920. Revista:
 tipografía y huecograbado, 8 pp.
 49 x 32,6 cm

Copie d'un autographe d'Ingres
 par
Francis Picabia

(The French artist will find the work
 from Cézanne, the American from
 Renoir, Vermeer)



Rimbaud est allé au Havre
 pour fuir "Littérature",
 sans succès.

Paul Eluard dit toujours
 "Proverbe" au lieu de dire "prose".

C'est un Solovik,
 Rimbaud se soigne au Havre.
 Les arrets ont des lettres en élé
 pour se garantir du soleil.
 Produits chimiques.

391

Dieu nous aide et fait pousser le caca
 DADA

"391"

DADA



Je fais l'amour entre deux gendarmes

Francis Picabia

C'est très bon de sentir d'ou vient le vent en
 mouillant son doigt.

163

Francis PICABIA

Dites : Sal "1
 Et avec "Nim "1
 Et moi-même, dans l'empire
 Merd
 Je suis enroué

Il fut un Dadaïste
 C'était vraiment un idiot
 Mais son Francis Picabia
 Louis Blumenthal-Delanoë
 Louis Tristan Tzara
 Et nous en lire plus

CAT. L256

Desconocido. *Host (Měsíčník pro moderní kulturu)* [Invitado. (Revista Mensual para la Cultura Moderna)], año 6, nº 1. Director: Frantisek Götz. Praga, 1924. Revista: tipografía, 32 pp. 28,5 x 19,2 cm

CAT. L257

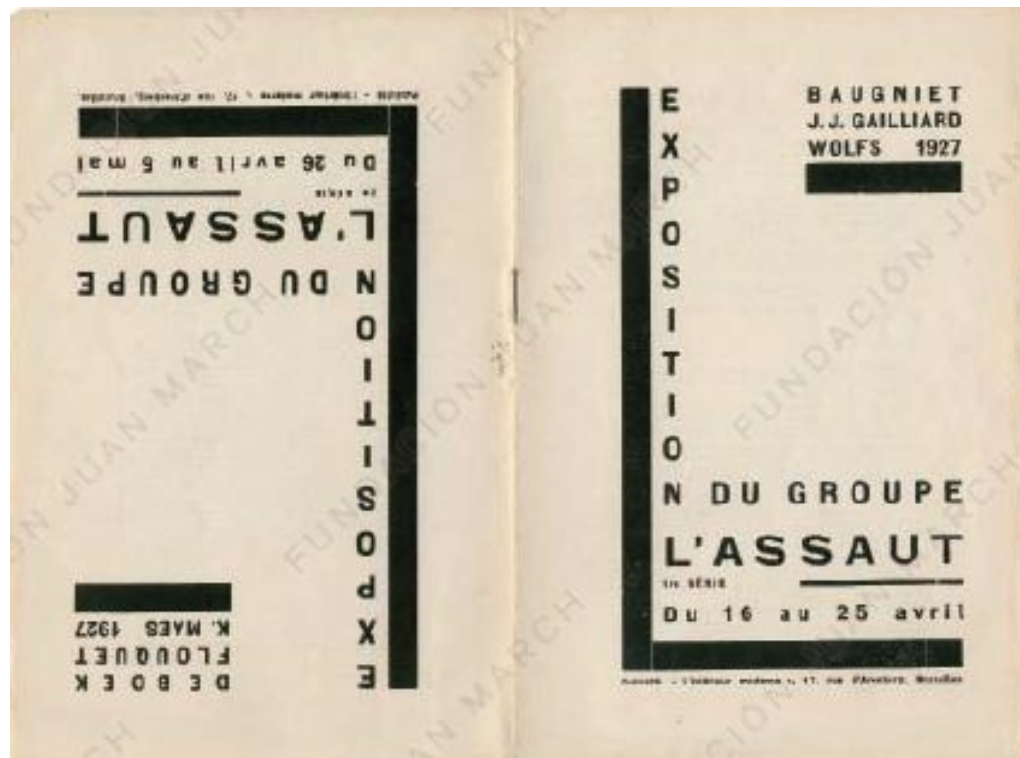
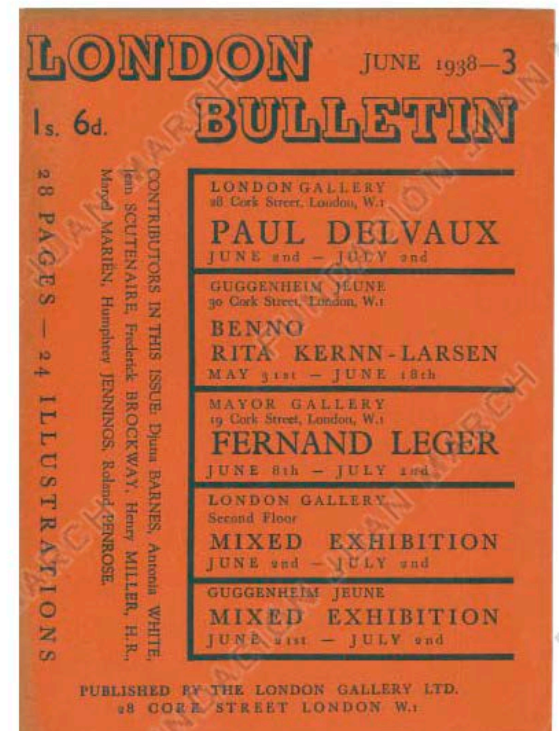
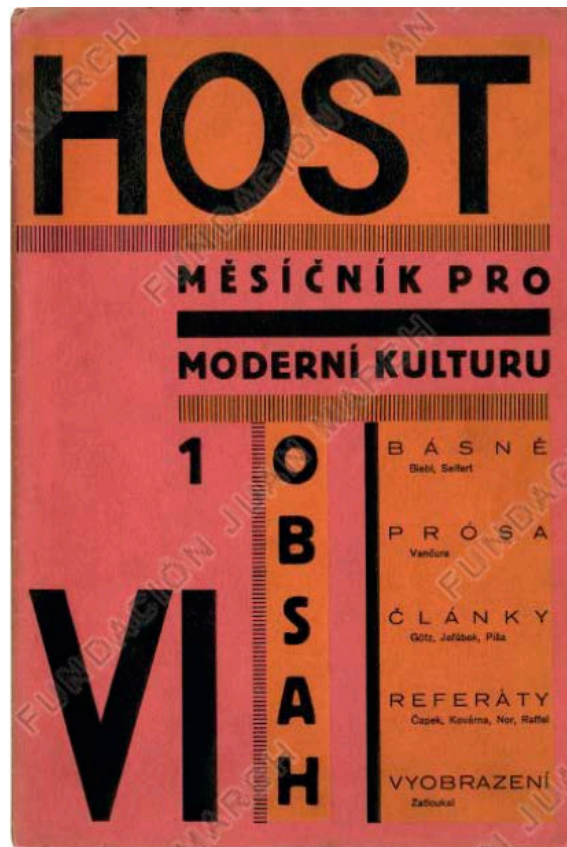
Desconocido. *London Bulletin*, nº 3, junio. Londres: London Gallery LTD, 1938. Revista: tipografía, 28 pp. 24,9 x 18,6 cm

CAT. L258

Desconocido. *Výkřiky od Těšína* [Gritos de Těšín], por Jindra Cink. Ostrava: Melantrich, 1934. Libro: tipografía, 32 pp. 20 x 13 cm

CAT. L259

Atribuido a Pierre-Louis Flouquet. *Exposition du Groupe L'Assaut*. [Exposición del Grupo El asalto], Galerie Fauconnier, Bruselas, abril-mayo. Bruselas: Galerie Fauconnier, 1927. Catálogo/folleto de exposición: litografía, 8 pp. 25,7 x 16,8 cm



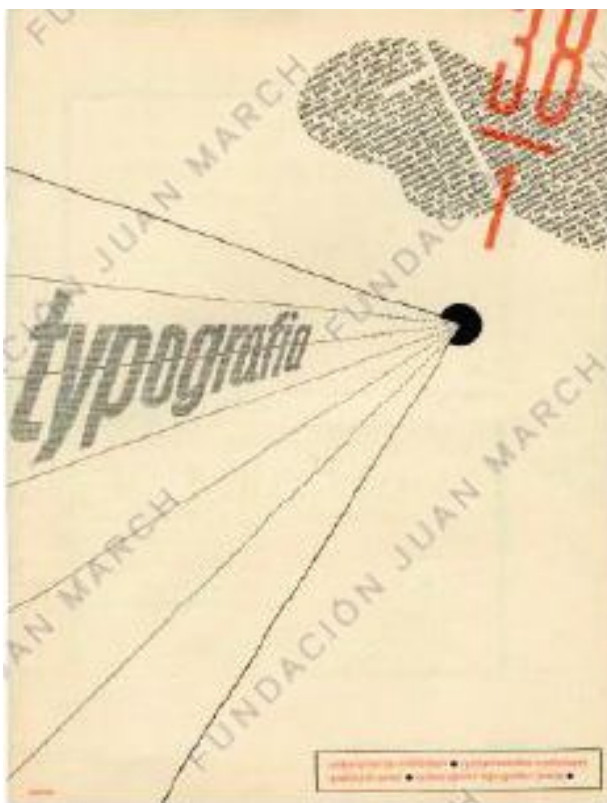


CAT. L260

Paul Schuitema. *Prisma der Kunsten. Foto '37* [Prisma de las artes. Foto '37], número especial, por Paul Schuitema. Ámsterdam, s. a. Revista: huecograbado, 40 (97-136) pp. 27 x 19,6 cm

CAT. L261

Ladislav Sutnar. *Typografia* [Tipografía], nº 1. Praga, 1938. Revista: tipografía y huecograbado, 84 pp. 31 x 23,7 cm

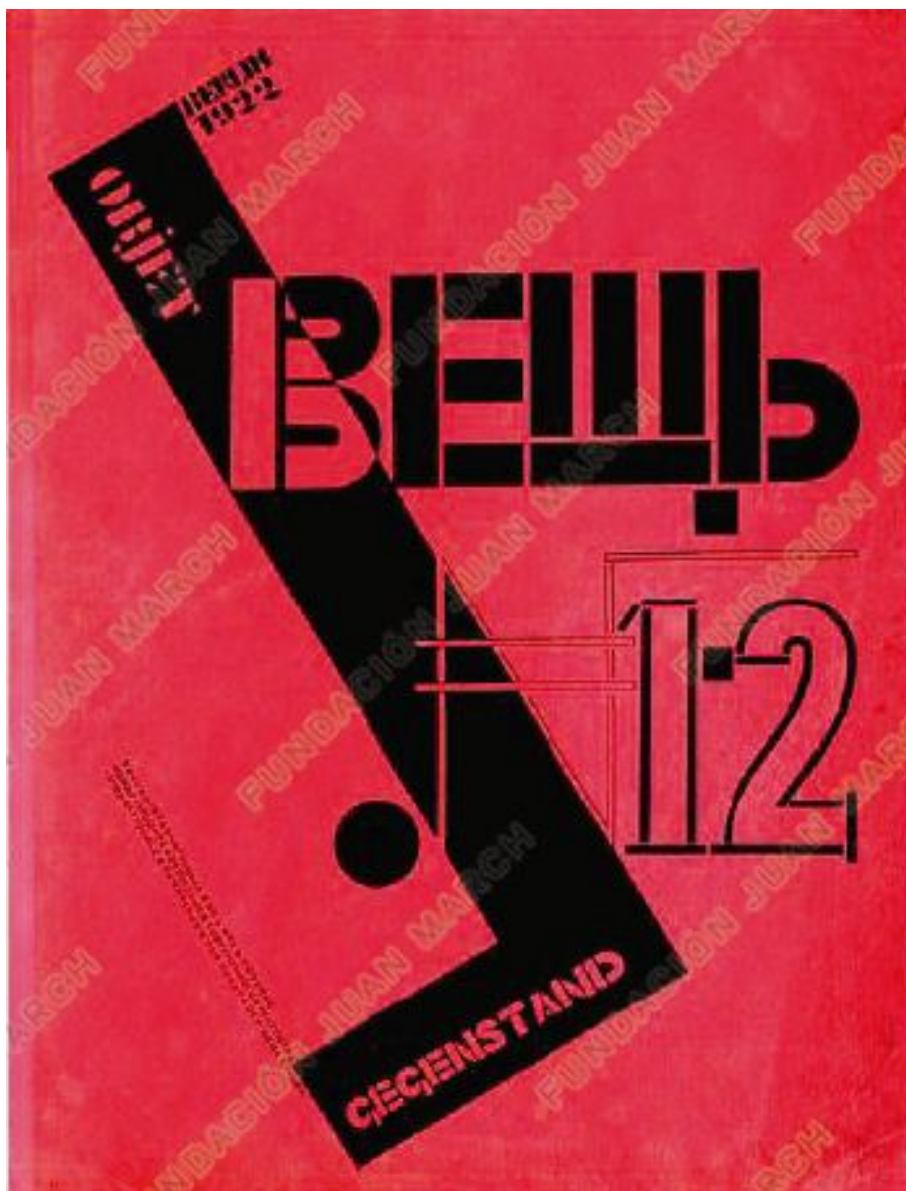


CAT. L262

Julius Evola. *Arte astratta. Posizione teorica / 10 poemi / 4 composizioni* [Arte abstracto. Posición teórica / 10 poemas / 4 composiciones], por Julius Evola. Zúrich: Collection Dada; Roma: P. Maglione e G. Strini, 1920. Libro: tipografía y litografía, 24 pp. 25,3 x 19,3 cm

CAT. L263

Henryk Stazeewski. *Grafika* [Arte Gráfico], nº 2, febrero. Varsovia: Tadeusz Gronowski, 1939. Revista: litografía, 58 pp. 30,6 x 23 cm

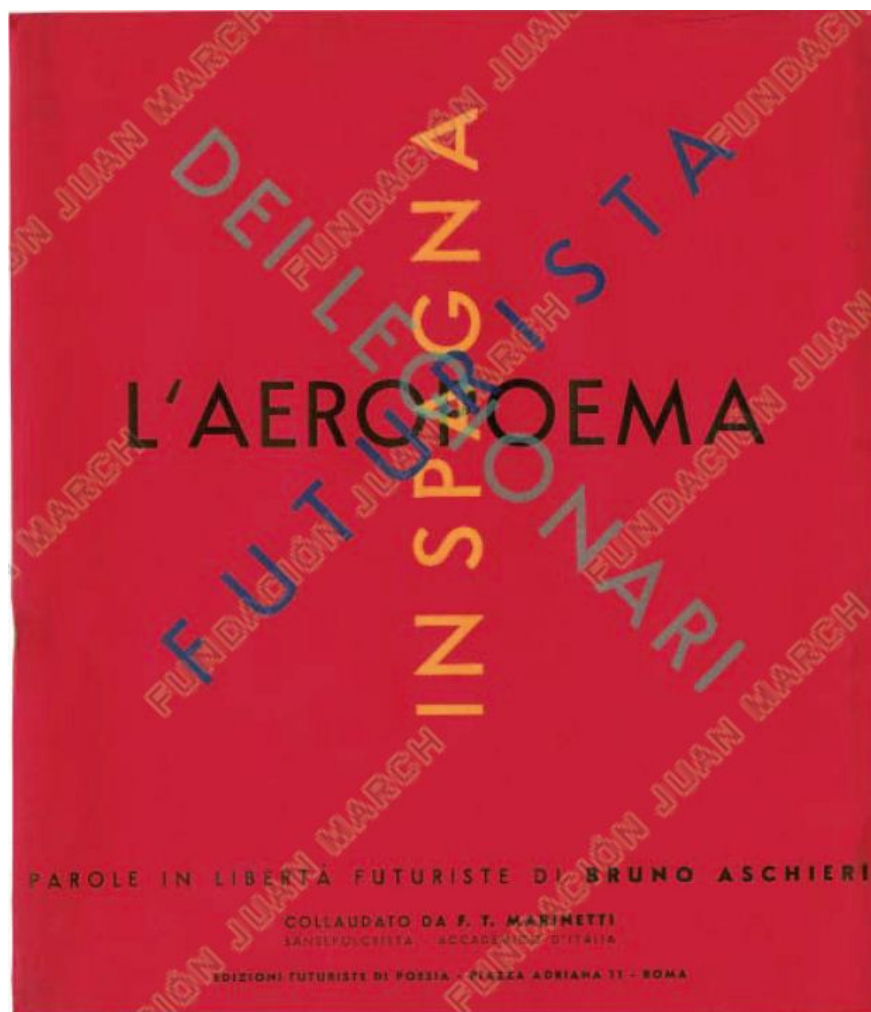


CAT. P264

El Lissitzky. *Vesch/Gegenstand/Objet* [Objeto], nº 1-2, por El Lissitzky e Ilyá Erenburg. Berlín: Izdatelstvo Skify/Verlag Skyten, 1922. Revista: tipografía, 32 pp. 31,3 x 23,5 cm

CAT. L265

Max Burchartz. *Probleme des Bauens - Der Wohnbau* [Problemas de la construcción. La construcción de viviendas], por Fritz Block. Potsdam: Müller und Kiepenheuer Verlag, 1928. Libro: litografía, 214 pp. 29,6 x 20,9 cm

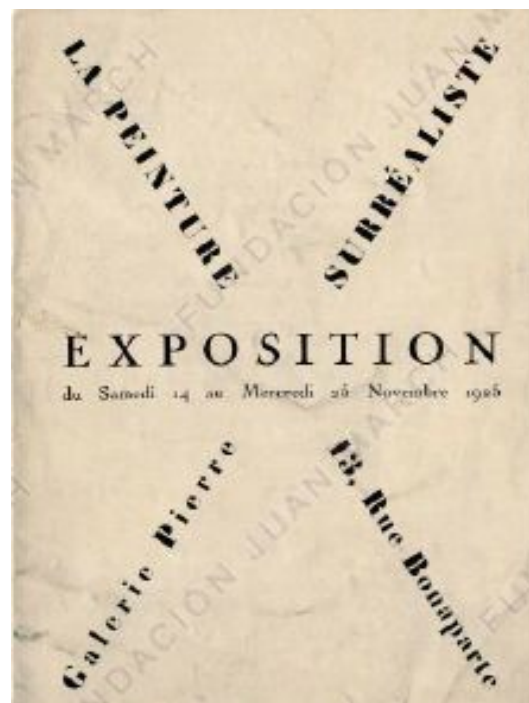


CAT. L266

Enrico Bona. *L'aeropoema futurista dei legionari in Spagna*. *Parole in libertà futuriste* [El aeropoema futurista de los legionarios en España. Palabras en libertad futuristas], por Bruno Aschieri. Roma: Edizioni Futuriste di Poesia, 1941. Libro: tipografía, 16 pp. 27,6 x 23,6 cm

CAT. L267

Desconocido. *La peinture surréaliste* [La pintura surrealista], Exposición, Galerie Pierre, noviembre, por André Breton y Robert Desnos (prefacio). París, 1925. Catálogo de exposición: litografía, 120 pp. 18,9 x 14,5 cm

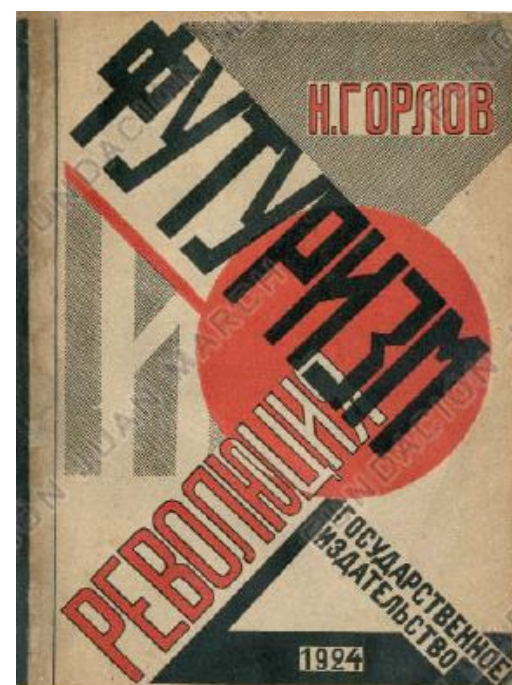
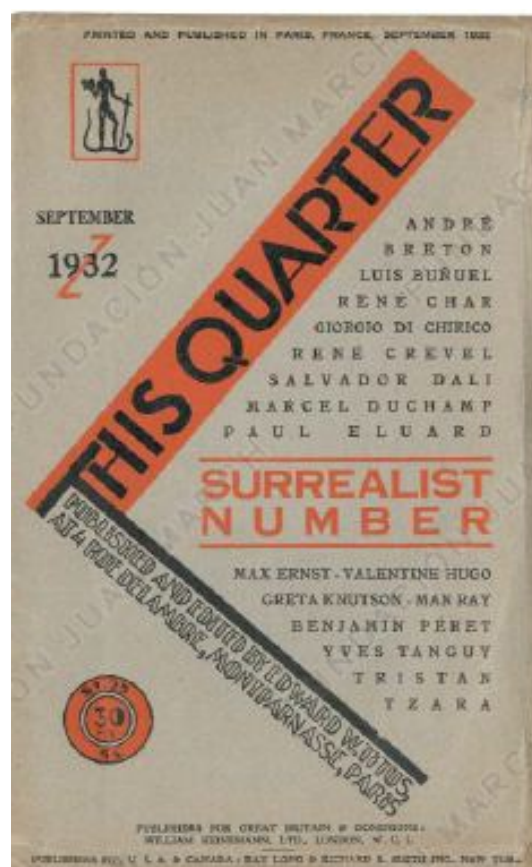


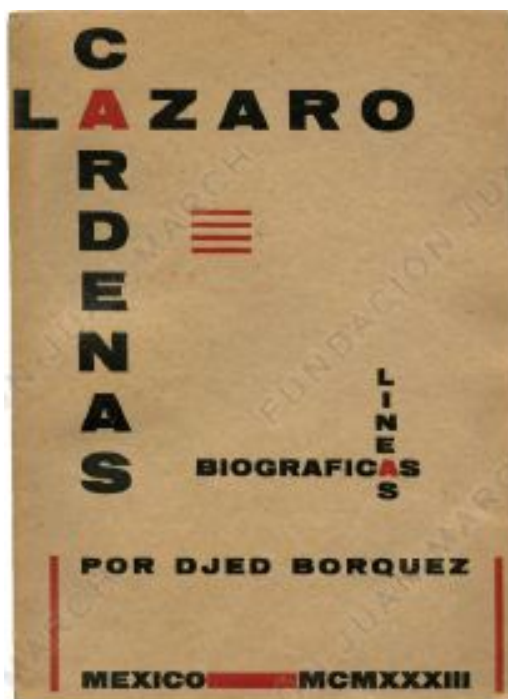
CAT. L268

Desconocido. *Surrealist Number* [Número surrealista], *This Quarter*, vol. 1, n° 5, septiembre. París: Edward W. Titus, 1932. Revista: tipografía, 212 pp. 23,8 x 14,7 cm

CAT. L269

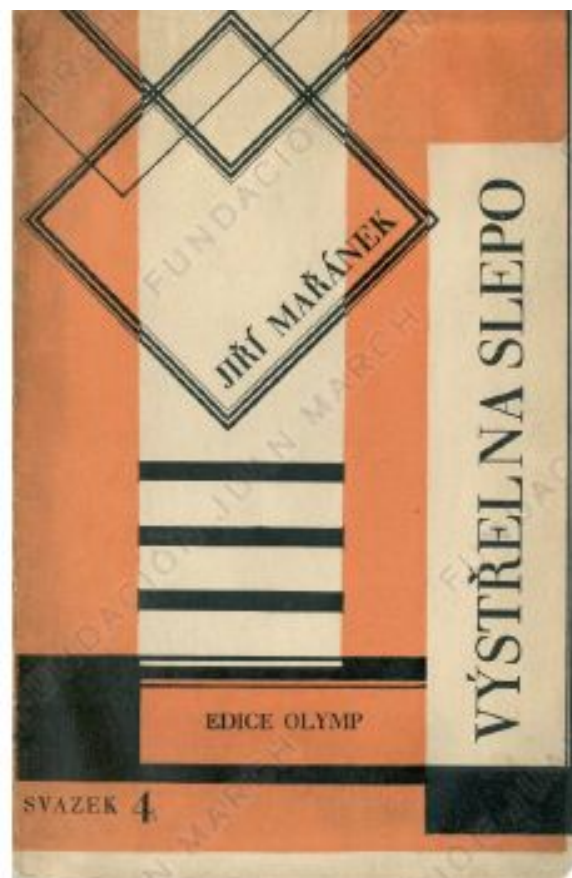
Desconocido. *Futurizm i revoliútsiya: Poéziya futurístov* [Futurismo y revolución: la poesía de los futuristas] por Nikolái Gorlov. Moscú: Gosudárstvénnoye Izdatelstvo, 1924. Libro: litografía, 86 pp. 17,7 x 13,4 cm





CAT. L270

Desconocido. Lázaro Cárdenas. *Líneas biográficas*, por Djed Bórquez. México: Imprenta mundial, 1933. Libro: tipografía, 142 pp. 19,5 x 14,3 cm



CAT. L271

Vít Obrtel. *Výstřel na slepo* [Disparo a ciegas], por Jiří Mařánek. Praga: Edice Olymp, 1926. Libro: tipografía, 44 pp. 24,5 x 16,2 cm

CAT. L272

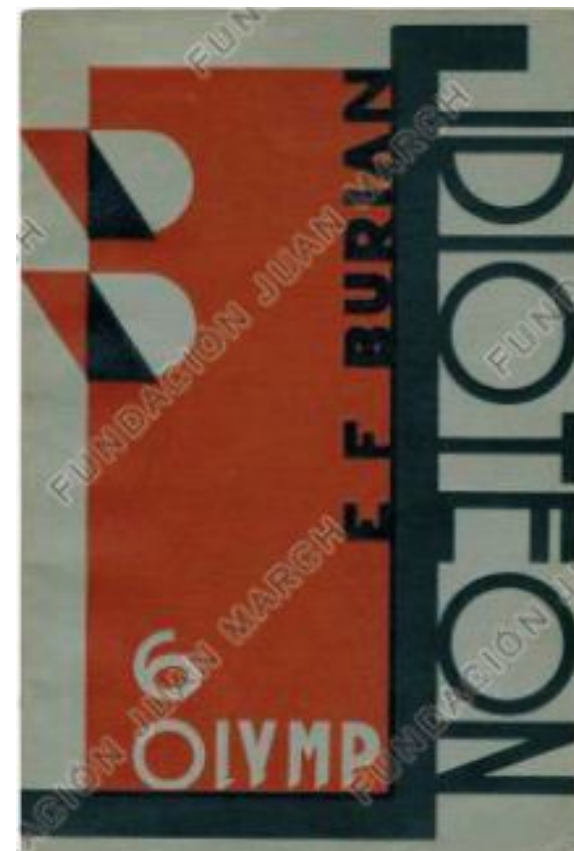
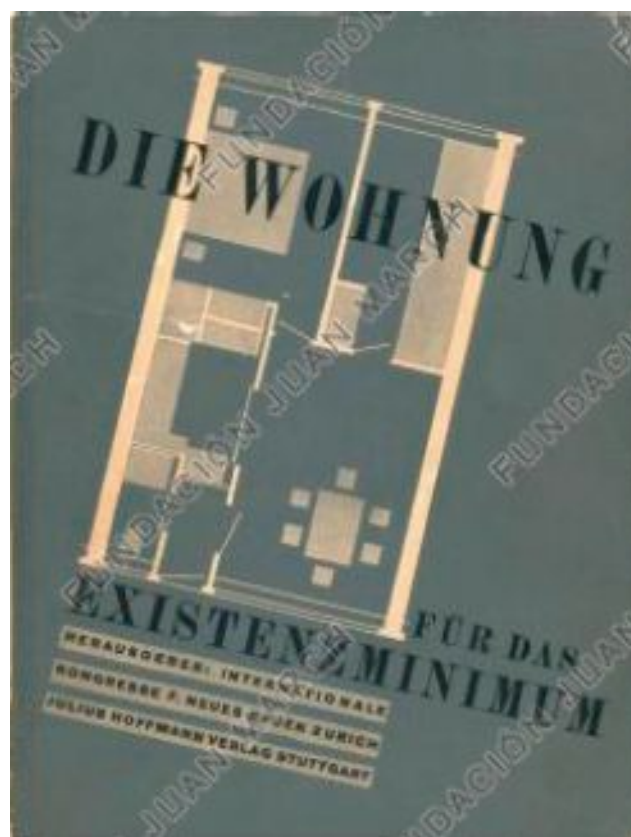
Kurt Schwitters. *Die Blume Anna. Die neue Anna Blume. La flor Anna. La nueva Anna Blume*, por Kurt Schwitters. Berlín: Verlag Der Sturm, s. a. [c 1922]. Libro: huecograbado, 32 pp. 22,9 x 15,5 cm

CAT. L273

Hans Leistikow. *Die Wohnung für das Existenzminimum* [La vivienda para el mínimo existencial]. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1933. Libro: tipografía y huecograbado, 420 pp. 24 x 18,4 cm

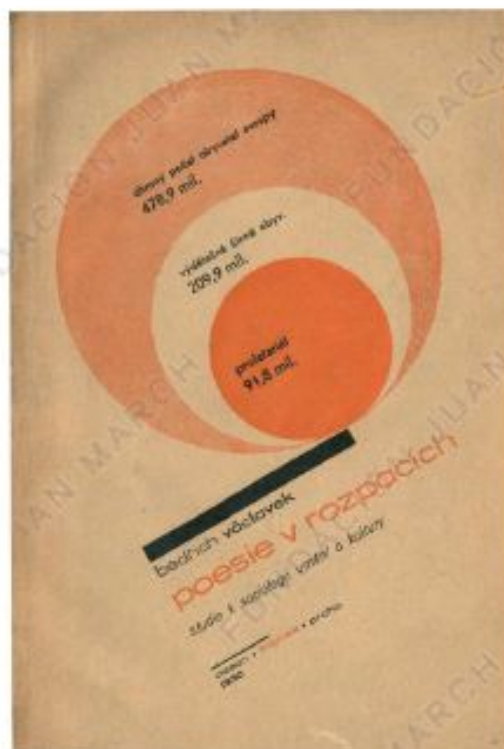
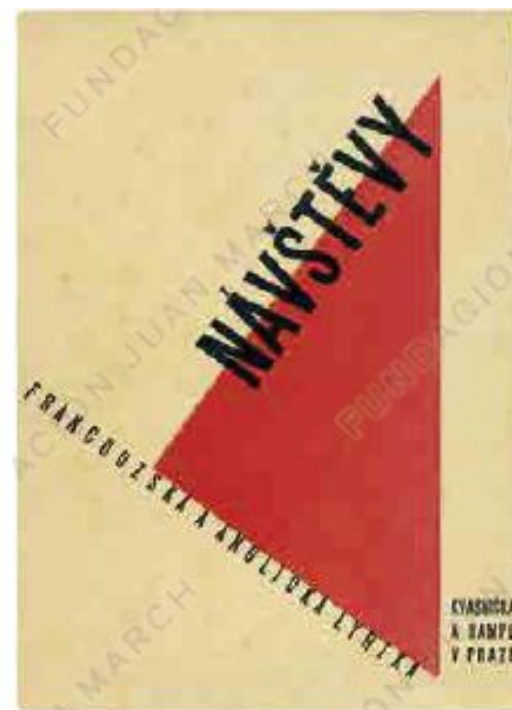
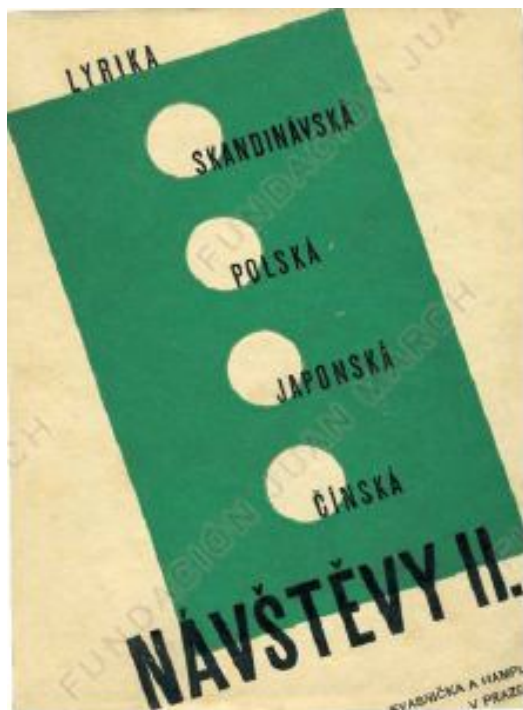
CAT. L274

Karel Hlavacek. *Idioteon*, por E. F. Burian. Praga: Edice Olymp, 1926. Libro: tipografía, 40 pp. 24,2 x 16,1 cm



CAT. L275: 1, 2

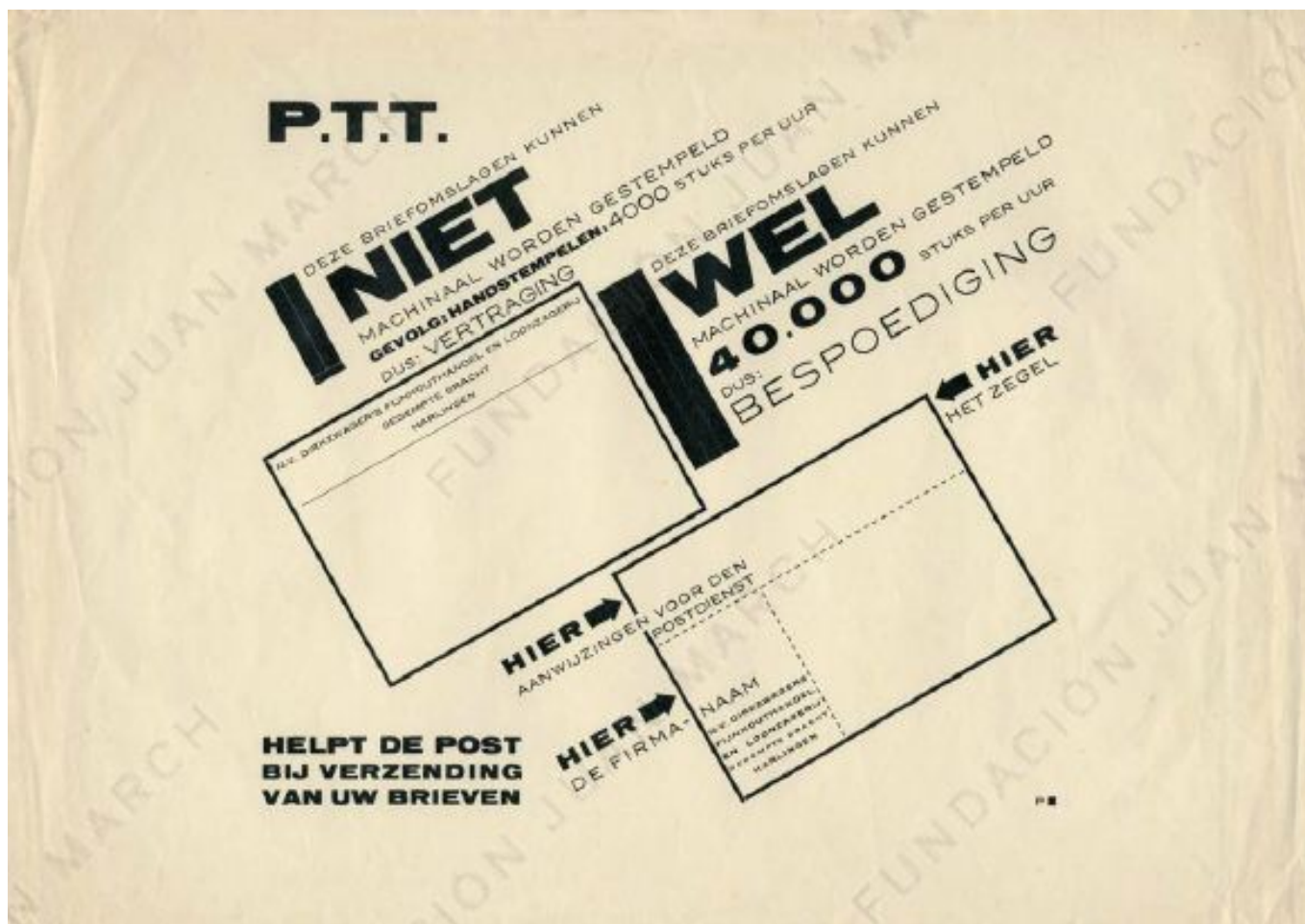
Jindřich Štyrský. *Návštěvy, I & II*
[Visitas, I & II]. Praga: Kvasnička
a Hampl, 1931-32. 2 volúmenes.
Libro: litografía, 164 (vol. 1), 200
(vol. 2) pp. 17,9 x 12,9 cm

**CAT. L276**

Zdeněk Rossmann. *Poesie v rozpácích. Studie k sociologii umění a kultury* [Poesía perpleja. Estudios de sociología del arte y la cultura], por Bedřich Václavek. Praga: Odeon, 1930.
Libro: litografía y huecograbado, 256 pp. 19,8 x 13,9 cm

CAT. L277

Ladislav Sutnar. *Pražská dramaturgie* [Dramaturgia de Praga], por Karel Hugo Hilar. Praga: Sfinx-Janda, 1930. Libro: tipografía y litografía, 208 pp. 20,2 x 13,7 cm



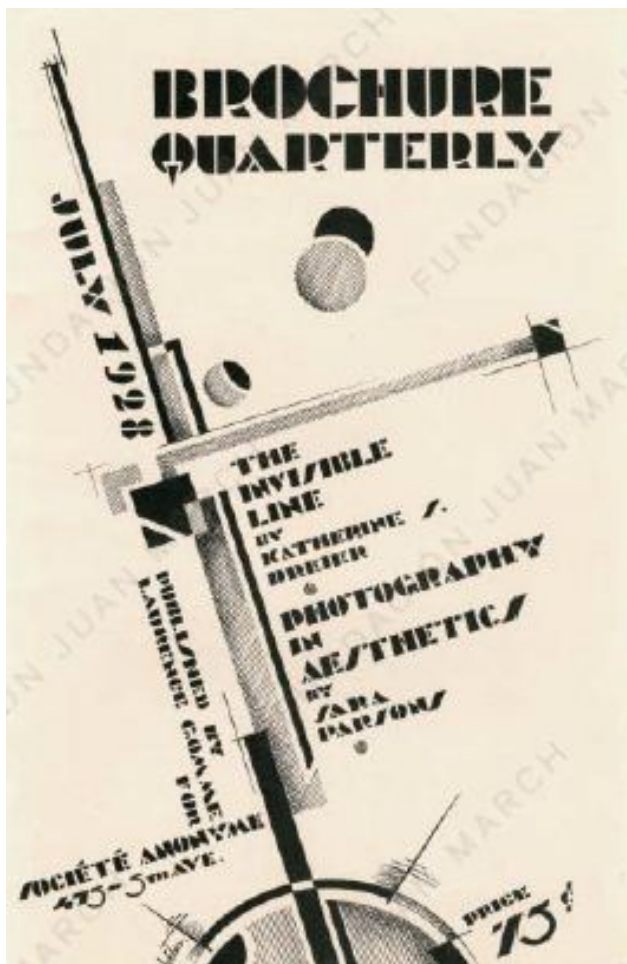
CAT. L278

Piet Zwart. *P.T.T.* (Posterijen, Telegrafie en Telefonie) [Correos]. Anuncio publicitario: tipografía. 25 x 35,5 cm

CAT. L+P279

Fortunato Depero. *New-York. Film vissuto. Primo libro parolibero sonoro* [Nueva York. Film vivido. Primer libro sonoro parolibre], por Fortunato Depero. s. l. [Rovereto], 1931. Panfleto: tipografía y huecograbado (cubierta). Tipografía (contracubierta): 4 pp. 20 x 22 cm



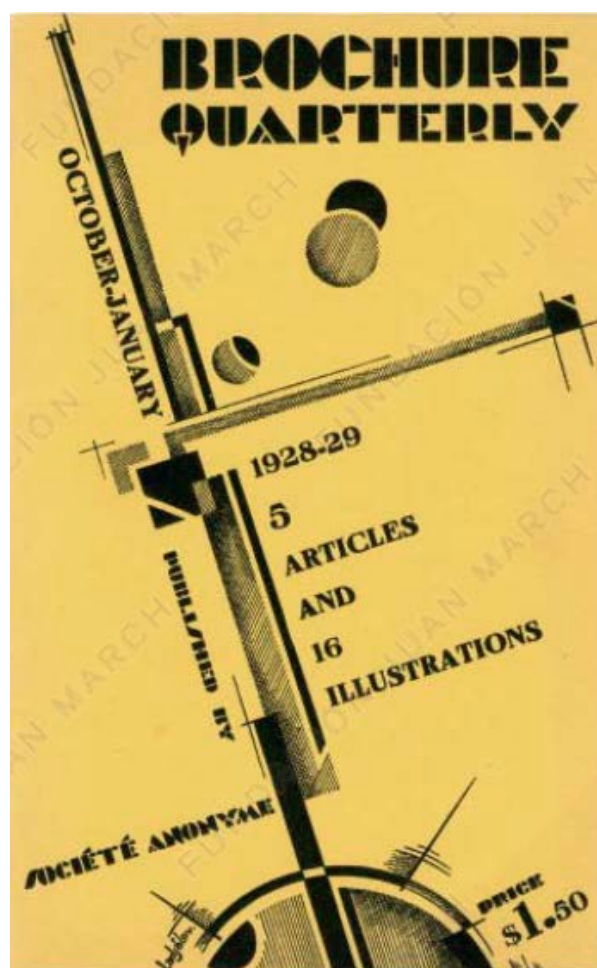


CAT. L280

Constantin Alajalov. *Brochure Quarterly*, n° 1, octubre-enero. Nueva York: Société Anonyme, 1928. Revista: serigrafía, 30 pp. 26,2 x 17,1 cm

CAT. L281

Constantin Alajalov. *Brochure Quarterly*, n° 2, julio. Nueva York: Société Anonyme, 1929. Revista: serigrafía, 28 pp. 26,2 x 17,1 cm



CAT. L282

Piet Zwart. *Radiodistributie NKF* (Nederlandsche Kabelfabriek) [Radio distribución NFK (F brica holandesa de cable)]. Delft, 1930. Anuncio publicitario: tipografía. 33 x 12 cm



O B R A S

E N

E X P O S I C I Ó N

[5]

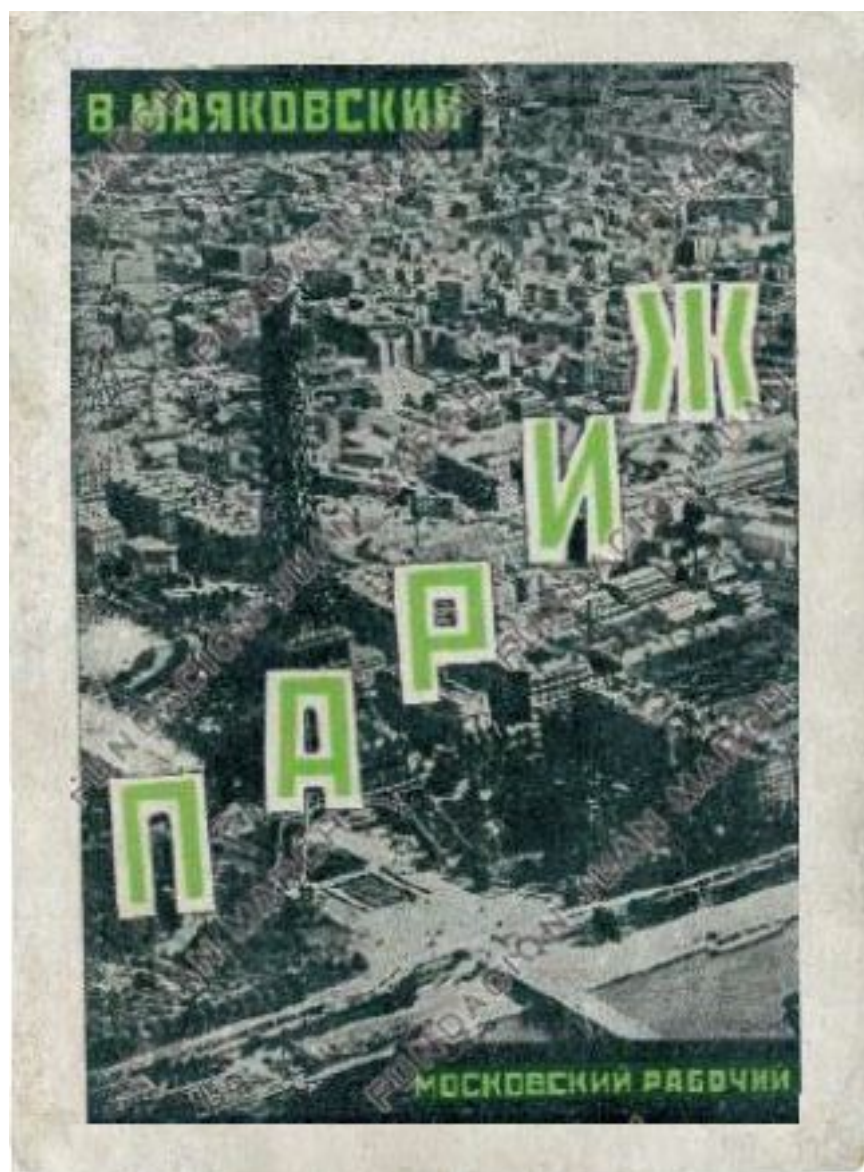
S I G N I F I C A D O S

P L U R A L E S :

E L U S O

D E L F O T O M O N T A J E

[C A T . L 2 8 3 - L 3 4 9]



CAT. L283

Aleksandr Ródchenko.
Parizh [París], por Vladímir
Mayakovski. Moscú: Iz.
Moskóvski Rabochi, 1925.
Libro: huecograbado, 40 pp.
17,6 x 12,9 cm



CAT. L284

El Lissitzky. *Moi Parizh* [Mi París], por Ilyá Erenburg. Moscú: Izogiz, 1933. Libro: tipografía, 42 pp. 16,6 x 19,4 cm

CAT. L285

John Heartfield. *Erste Internationale Dada-Messe*
[Primera Feria Internacional dadaísta], por Raoul Hausmann y John Heartfield. Berlín: Otto Burchard; Malik-Verlag, 1920.
Catálogo-cartel: huecograbado.
31,2 x 77,5 cm

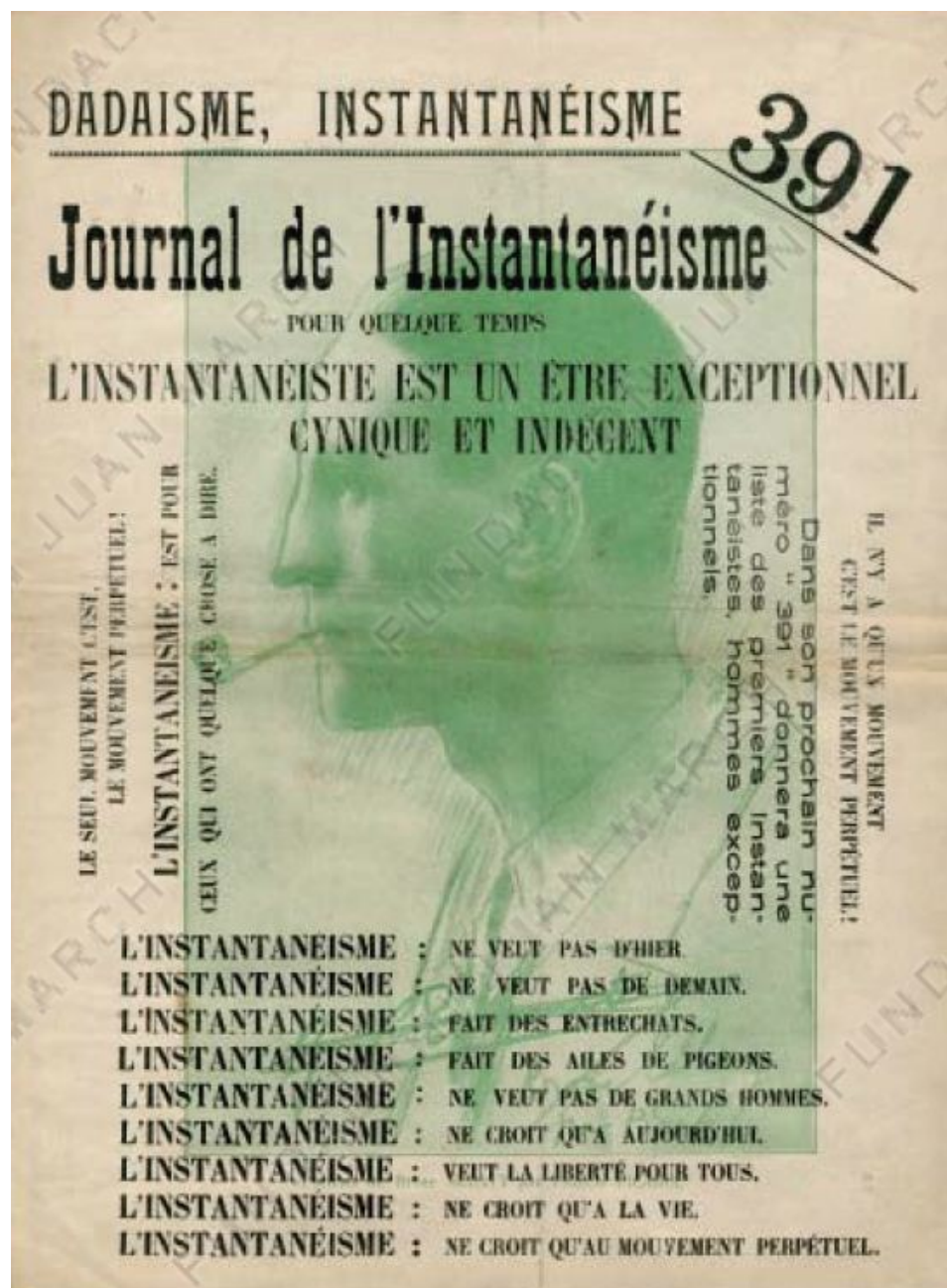
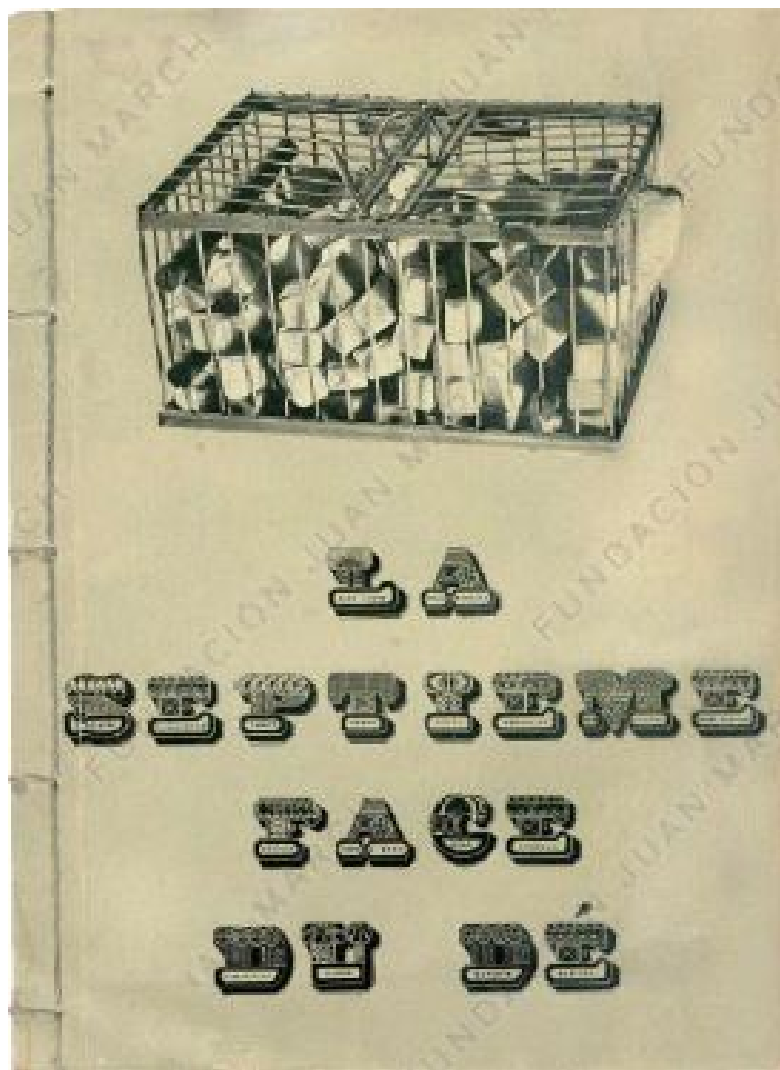


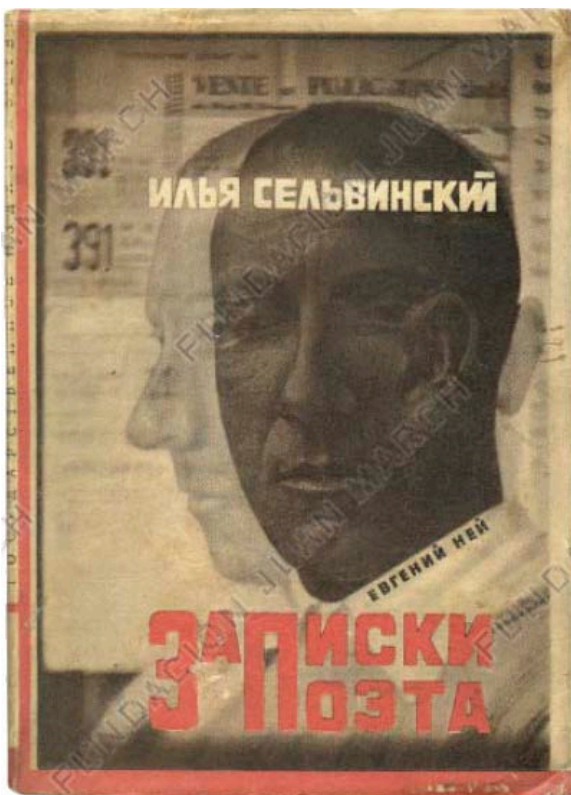
CAT. L286

Marcel Duchamp. *La septième face du dé. Poèmes-découpages* [La séptima cara del dado. Poemas-recorte], por Georges Hunget. París: Éditions Jeanne Bucher, 1936. Libro: huecograbado, 76 pp. 29,1 x 21,3 cm

CAT. L287

Francis Picabia. 391, n° 19, octubre. París, 1924. Revista: tipografía y huecograbado, 4 pp. 37 x 27,6 cm





CAT. L288

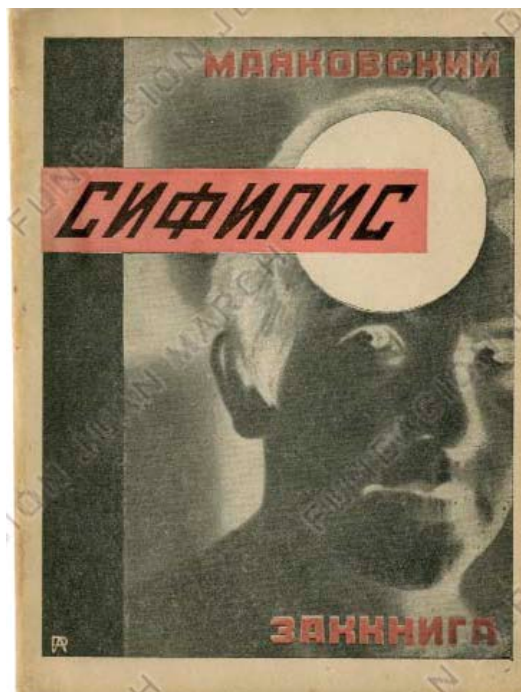
El Lissitzky. *Zapiski poéta: póvest* [Apuntes del poeta: relato], por Ilyá Selvinski. Moscú; Leningrado: GLZ, 1928. Libro: huecograbado, 98 pp. 17,5 x 12,5 cm

CAT. L289

Aleksandr Ródchenko. *Sífilis* [Sífilis], por Vladímír Mayakovski. Tbilisi (Tiflis): Zakkniga, 1926. Libro: huecograbado, 16 pp. 13 x 17 cm

CAT. L290

Aleksandr Ródchenko. *Pro eto. Ye i mne* [Sobre esto. Para ella y para mí], por Vladímír Mayakovski. Moscú: Gosudárstvennoye izdátelstvo, 1923. Libro: tipografía y huecograbado, 60 pp. 23 x 15,3 cm



CAT. L291

Solomón Telingáter. *Slovo predostavliáyetsa Kirsánovu* [La palabra la tiene Kirsánov], por Semión Kirsánov. Moscú, Gosudárstvennoye izdatelstvo, 1930. Libro: huecograbado, 84 pp. 19,9 x 8,8 cm

CAT. L292

Vladimir Mayakovski (retrato cubierta) y K. Bor-Rámenski (composición constructivista de la cubierta). *Yúnost Mayakovskogo* [La juventud de Mayakovski]. Tbilisi (Tiflis): Zakkniga, 1931. Libro: huecograbado, 86 pp. 17,6 x 12,7 cm



CAT. L294

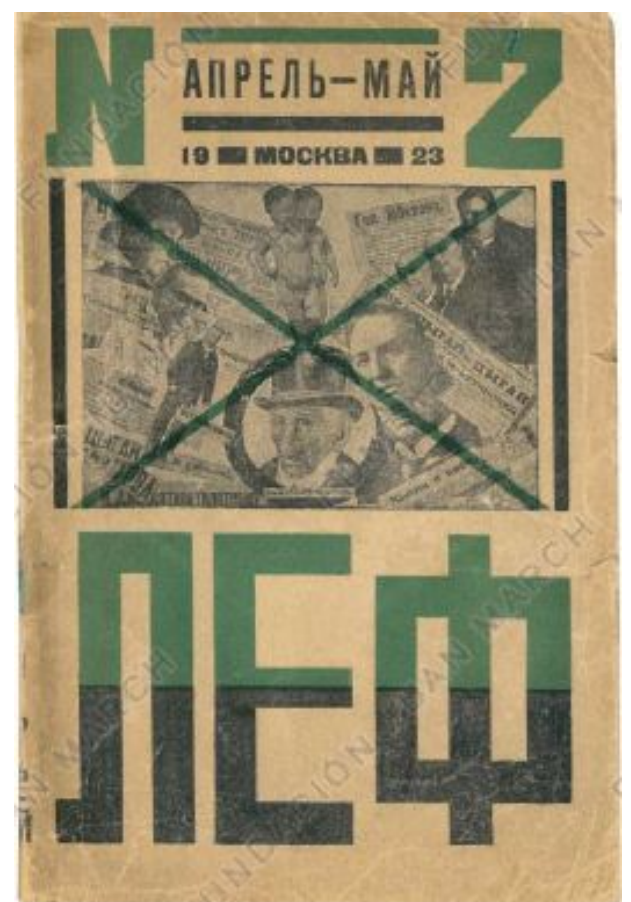
Aleksandr Ródchenko. *LEF: zhurnal Lévogo Fronta Iskusstv* [LEF: Revista del Frente Artístico de Izquierdas], director: Vladímir Mayakovski, nº 3, junio-julio. Moscú: Izdatel'stvo LEF, 1923. Revista: huecograbado, 192 pp. 23,5 x 16 cm

CAT. L295

Aleksandr Ródchenko. *LEF: zhurnal Lévogo Fronta Iskusstv* [LEF: Revista del Frente Artístico de Izquierdas], director: Vladímir Mayakovski nº 2, abril-mayo. Moscú: Petrogrado: Gosizdat, 1923. Revista: huecograbado, 180 pp. 23,4 x 15,5 cm

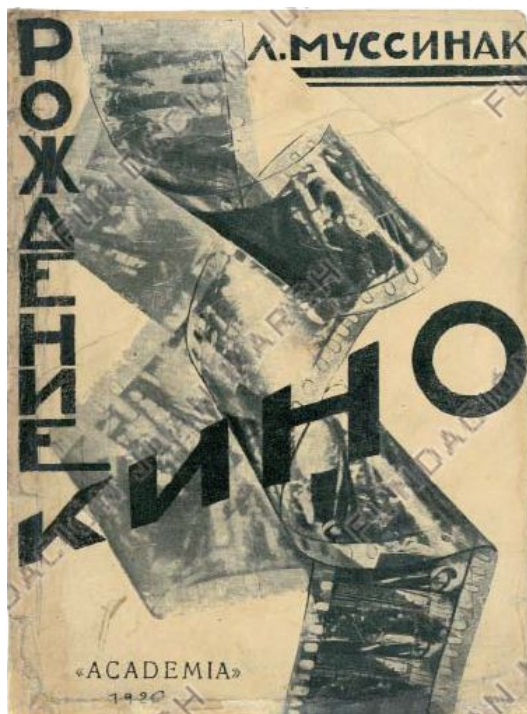
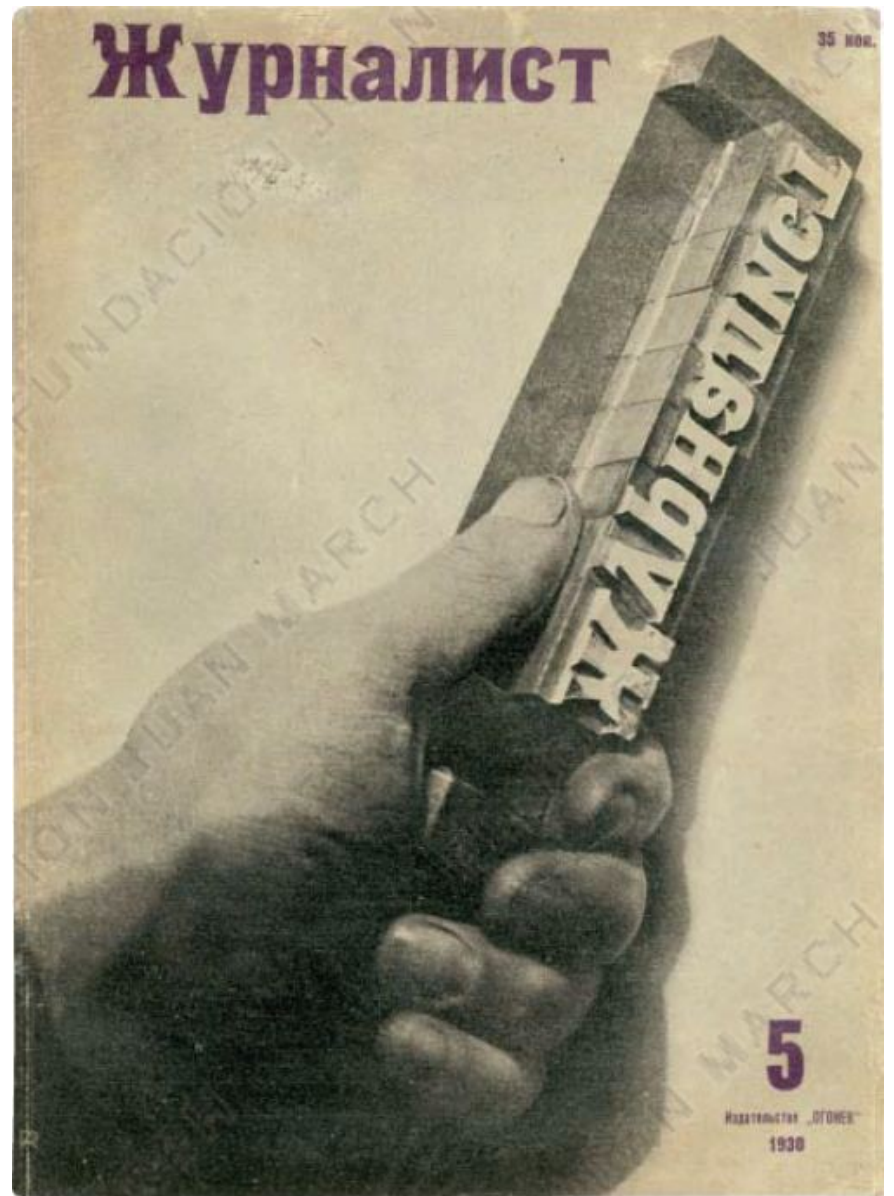
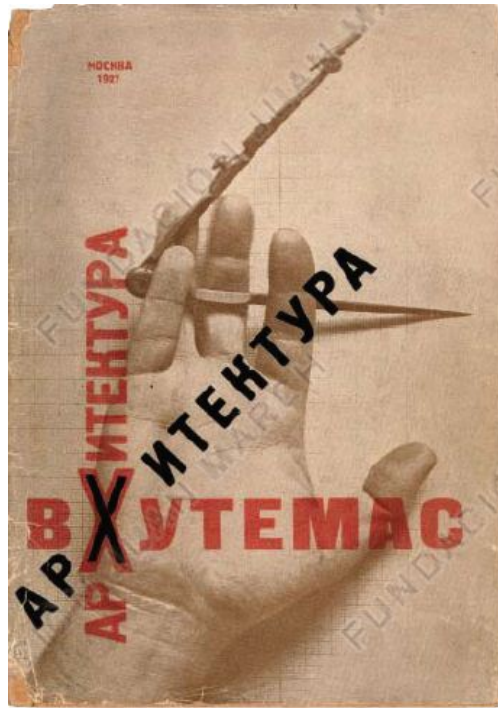
**CAT. L293**

Aleksandr Ródchenko. *Serguéyu Yeséninu* [a Serguéi Yesénin], por Vladímir Mayakovski. Tbilisi (Tiflis): Zakkniga, 1926. Libro: huecograbado, 16 pp. 18 x 13 cm



CAT. P296

El Lissitzky. *Arjitektura. Raboty arjitektúrnoĝo fakulteta VJUTEMASa. 1920-1927* [Arquitectura. Trabajos de la Facultad de Arquitectura de VJUTEMAS (Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica)]. Moscú: VJUTEMAS, 1927. Libro: huecograbado y litografía, 58 pp. 17 x 24 cm



CAT. L297

Aleksandr Ródchenko. *Zhurnalíst: Órgan Tsentrálnogo i Moskvóvskogo biuró séktsii rabótnikov pečati SRPP* [El Periodista: Órgano del Buró Central Moscovita de la Sección de Trabajadores de Prensa], nº 5, marzo. Moscú: Ogoniók, 1930. Revista: huecograbado, 32 (129-160) pp. 29,4 x 21,5 cm

CAT. L298

Nicolái Akímov. *Rozhdéniye Kinó* [El nacimiento del cine], por Léon Moussinac. Leningrado: Academia, 1926. Libro: huecograbado, 200 pp. 18,2 x 13,5 cm

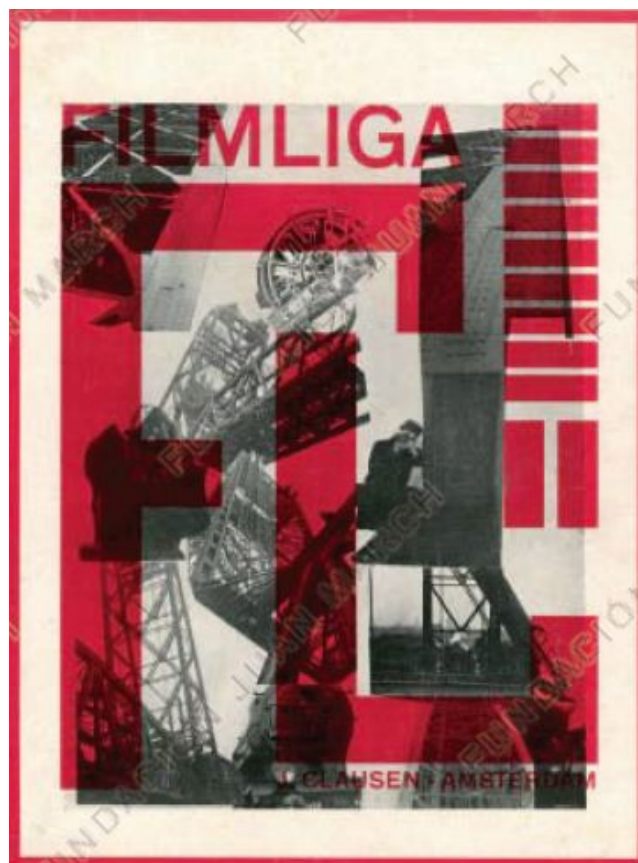
CAT. L299

Desconocido. *El paraíso norteamericano*, por Egon Erwin Kisch. Madrid: Cénit, 1931. Libro: huecograbado, 320 pp. 19,4 x 13,9 cm



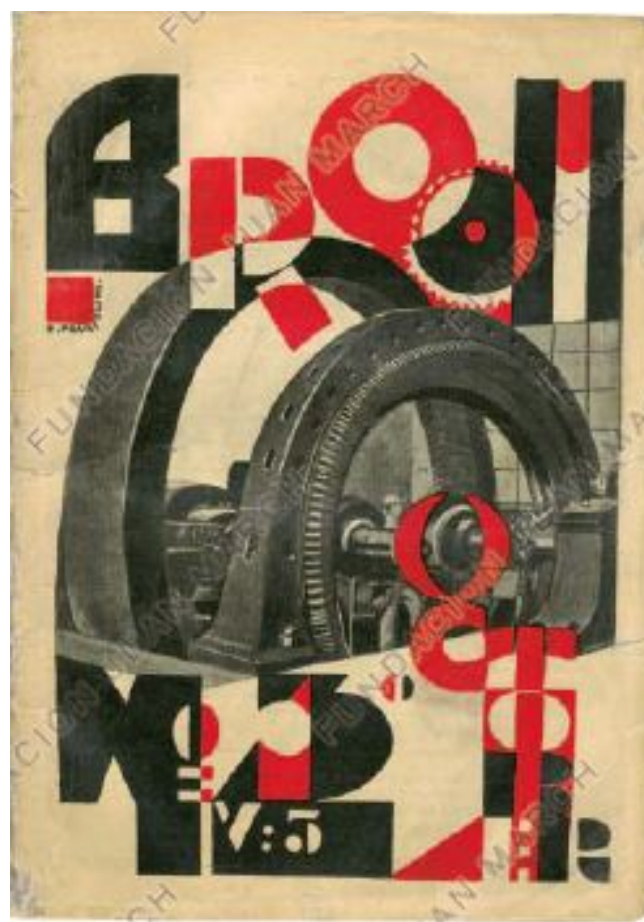
CAT. L300

Boruch [Boris] Aronson.
Der hamer: Komunistisher khoydesh-zhurnal / Der Hammer: Workers' Monthly [El martillo: comunista mensual], nº 2, abril. Nueva York: Freiheit Publishing Association, 1926. Revista: huecograbado. 27 x 21 cm



CAT. L301

Desconocido. *Filmliga* [Liga del Cine], nº 7, 8. Ámsterdam: J. Clausen, 1928. Revista: huecograbado, 12 pp. 31,8 x 24,7 cm

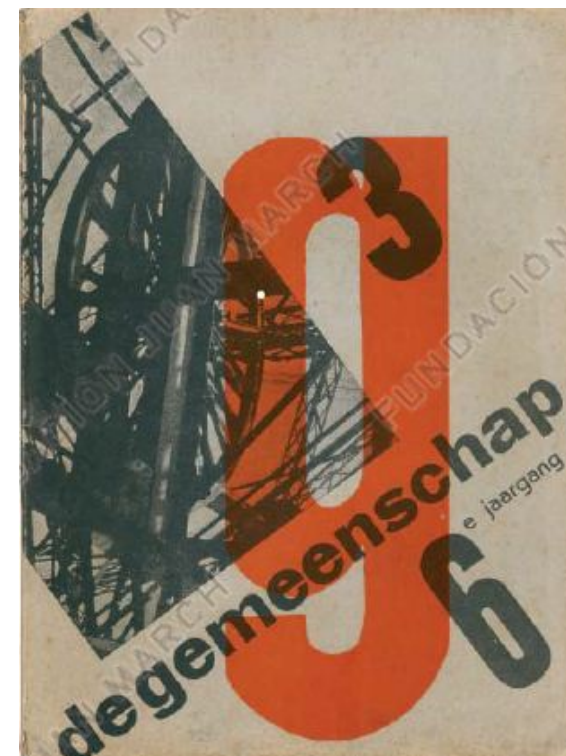


CAT. L302

Enrico Prampolini. *Broom*, vol. 3, nº 3, octubre. Nueva York: Harold A. Loeb, 1922. Revista: huecograbado, 76 (163-238) pp. 32,2 x 22,9 cm

CAT. L303

Paul Schuitema. *De Gemeenschap* [La Comunidad], vol. 6, nº 3. Utrecht: De Gemeenschap, 1930. Revista: huecograbado, 48 (81-128) pp. 25,3 x 18,6 cm





CAT. L304

Karel Teige. *ReD* [Revue Devětsilu]. *Měsíčník pro moderní kulturu* [Revista Devětsil. Revista Mensual para la Cultura Moderna], n° 2. Praga: Odeon, 1927. Revista: litografía y huecograbado, 40 (49-88) pp. 23,4 x 18,3 cm

CAT. L305

Ivo Pannaggi. *L'uomo e la macchina. Raun. Spettacolo di Ruggero Vasari* [El hombre y la máquina. Raun. Espectáculo de Ruggero Vasari], por Ruggero Vasari. Milán: Impresa editoriale Lino Cappuccio, edizioni Il Libro Futurista, 1933. Libro: tipografía y huecograbado, 80 pp. 24 x 17,5 cm



CAT. L306

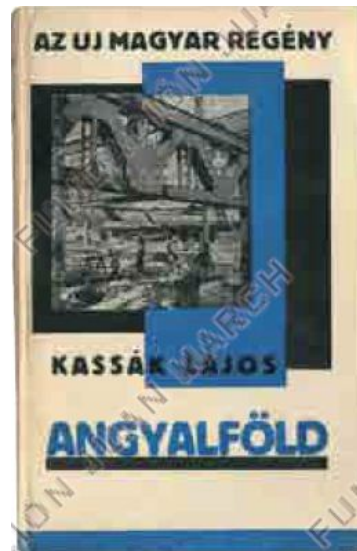
Lajos Kassák. *Angyalföld* [Campo del Ángel], por Lajos Kassák. Budapest: Pantheon Irodalmi Intézet, 1929. Libro: huecograbado, 360 pp. 18,9 x 12 cm

CAT. L307

Herbert Bayer. *Dessau. Die Stadt alter Kultur und neuer Arbeitsstätten* [Dessau. La ciudad de la antigua cultura y los nuevos centros de trabajo], por Herbert Bayer. Dessau: Gemeinnütziger Verein Dessau, 1927. Folleto desplegable en 9 secciones: litografía y huecograbado. 21 x 10,5 cm

CAT. L308

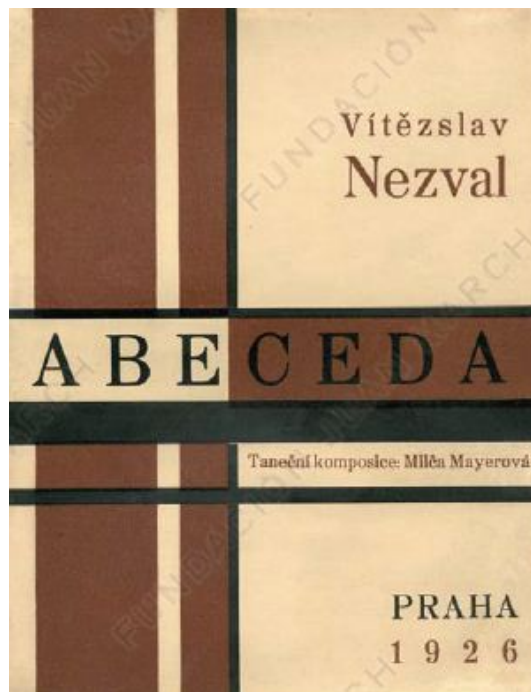
Paul Renner. *Kultur-bolschewismus?* [¿Bolchevismo cultural?], por Paul Renner. Leipzig: Eugen Rentsch, 1932. Libro: huecograbado, 64 pp. 22,1 x 14,6 cm





CAT. L309

Karel Teige, Bedřich Feuerstein, Jaromír Krejcar y Josef Šíma (diseño de cubierta), J. Krejcar (tipografía). *Život: Sborník nové krásy* [Vida. Antología de nueva belleza]. Praga: J. Krejcar, 1922. Libro: huecograbado, 214 pp. 25,4 x 18,6 cm



CAT. L310

Karel Teige. *Abeceda. Taneční kompozice Milči Mayerové* [Abecedario. Composición de la danza de Milča Mayerová], por Vítězslav Nezval. Praga: J. Otto, 1926. Libro: huecograbado, 60 pp. 29,5 x 23,4 cm



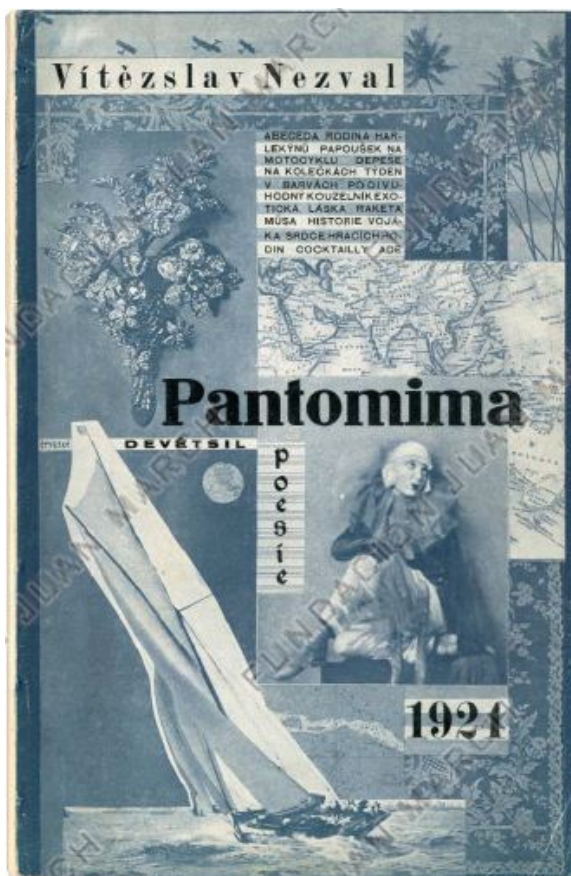


CAT. L311

Jindřich Štyrský (diseño de cubierta) y Karel Teige (tipografía). *Pantomima* [Pantomima], por Vítězslav Nezval. Praga: Edice Pražské Saturnalie, 1924. Libro: huecograbado, 144 pp. 25,1 x 16,2 cm

CAT. L312

Piet Zwart. *Amerikaansche filmkunst* [Cinematografía norteamericana] Serie *Monografieën over Filmkunst*, n° 7, por C. J. Graadt van Roggen. Róterdam: L & J. Brusse N. V., 1931. Revista: huecograbado, 72 pp. 22,3 x 17,3 cm

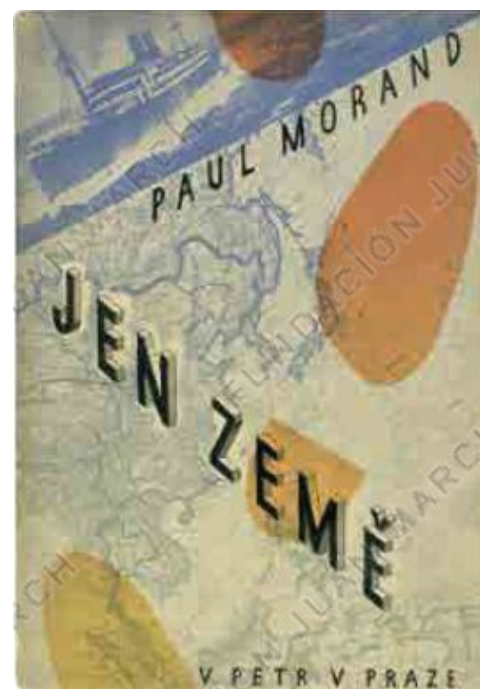


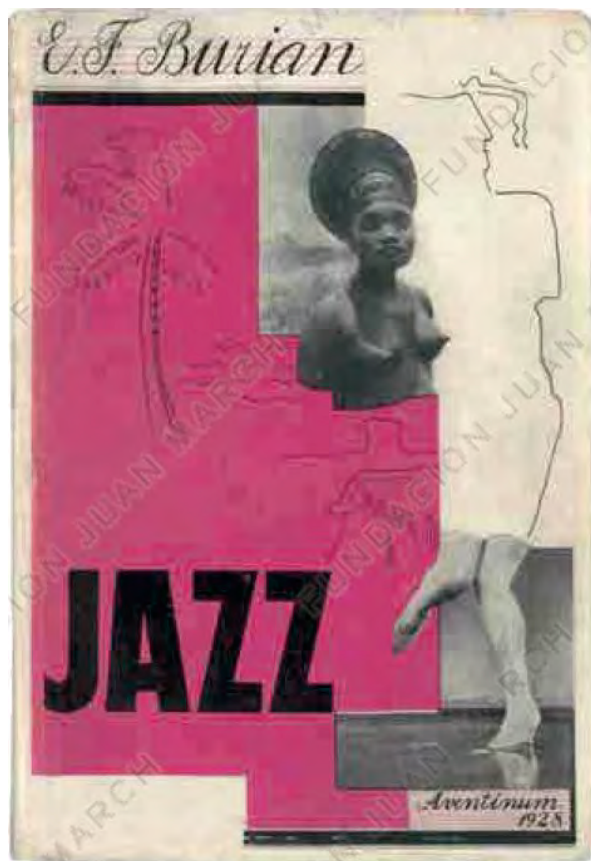
CAT. L313

Cas Oorthuys [Casparus Bernardus Oorthuys]. *Filmliga* [Liga del Cine], año 8, n° 7-8. Ámsterdam, 1935. Revista: huecograbado, 256 pp. 29,5 x 20,8 cm

CAT. L314

Cyril Bouda. *Jen země* [Nada más que la tierra], por Paul Morand. Praga: Petr Václav, 1928. Libro: huecograbado, 124 pp. 19,7 x 13,8 cm





CAT. L315

Karel Šourek. *Jazz*, por E. F. Burian. Praga: Aventinum, 1928. Libro: huecograbado, 208 pp. 25,4 x 18,3 cm

CAT. L317

Otakar Mrkvicka. *Samá Láska* [El amor mismo], por Jaroslav Seifert. Praga: Nakladatelství Večernice, 1923. Libro: litografía y huecograbado, 64 pp. 19,4 x 13,9 cm

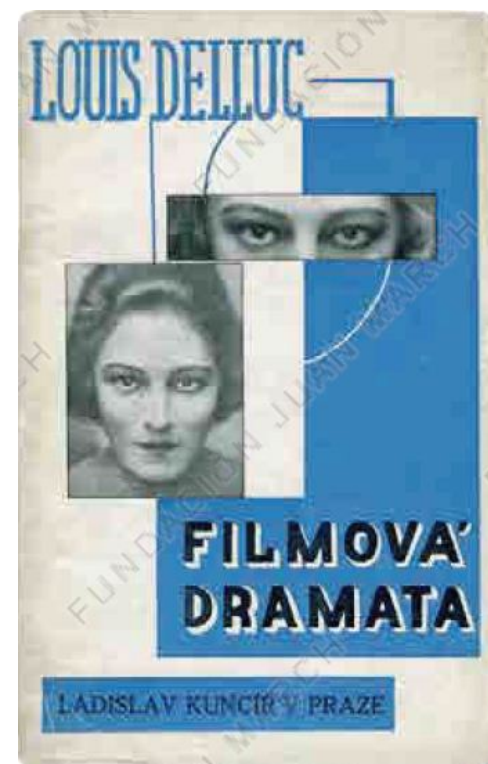


CAT. L316

Julio Vanzo. *Nuevo Arte*, por Felipe Cossío del Pomar. Buenos Aires: Editorial La Facultad, 1934. Libro: tipografía y huecograbado, 208 pp. 20,5 x 14,9 cm

CAT. L318

Karel Teige. *Filmová Dramata* [Dramas Cinematográficos], por Louis Delluc. Praga: Ladislav Kuncíř, 1925. Libro: tipografía y huecograbado, 84 pp. 19,8 x 12,1 cm

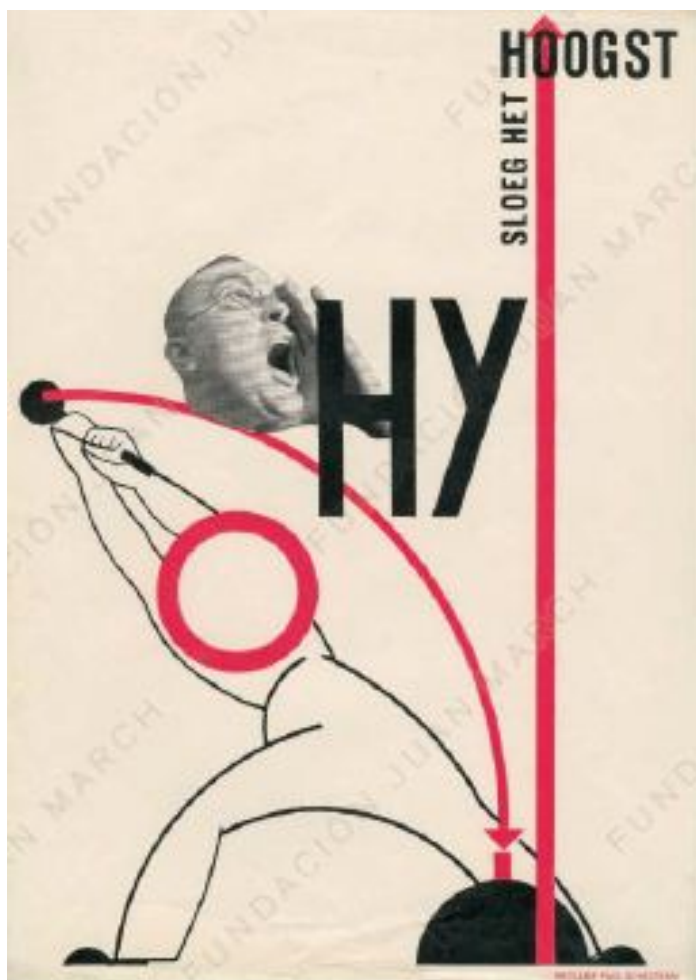


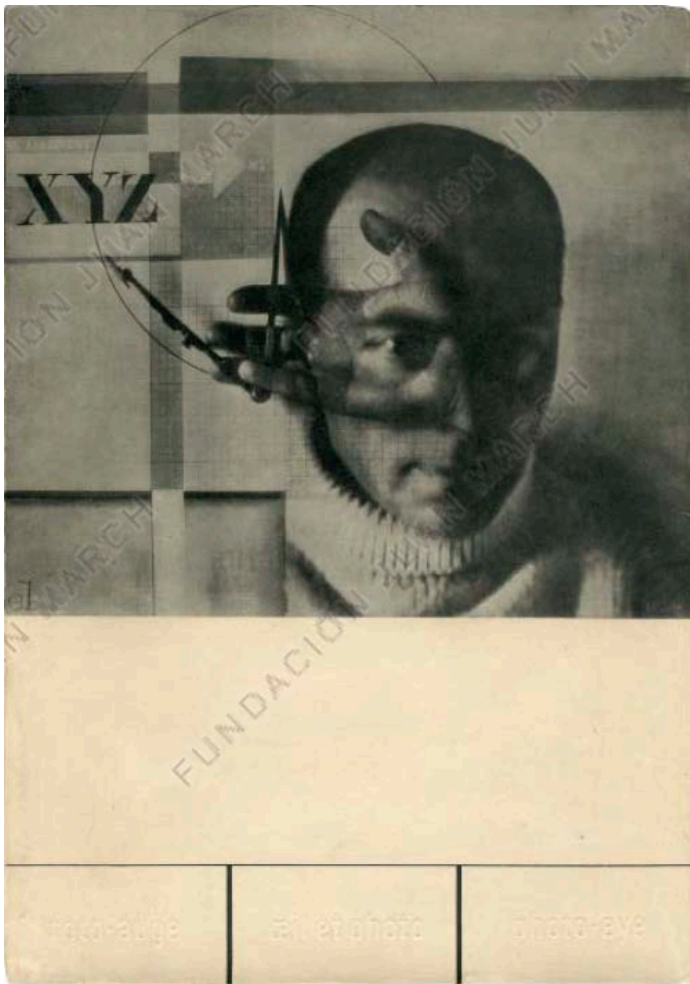
CAT. L319

Paul Schuitema. *Ohy Sloeg het Hoogst* [Ohy lo lleva a lo más alto]. Holanda: 1928. Tarjeta publicitaria: huecograbado. 30,2 x 21,5 cm

CAT. L320

Bruno Munari. *Il poema del vestito di latte. Parole in libertà futuriste* [El poema del vestido de leche. Palabras en libertad futuristas], por Filippo Tommaso Marinetti. Milán: Ufficio Propaganda della SNIA Viscosa, 1937. Libro: huecograbado, 14 pp. 34 x 24,5 cm





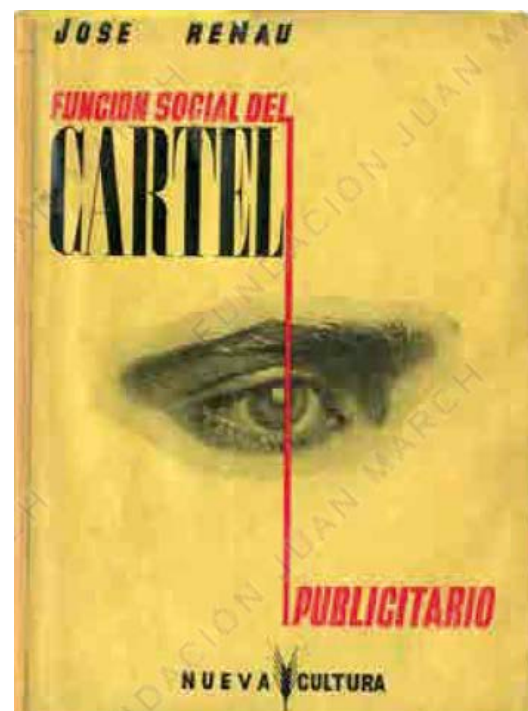
CAT. L321

El Lissitzky (foto cubierta) y JanTschichold (diseño). *Foto-Auge - Oeil et Photo - Photo-Eye* [Foto-Ojo], por Franz Roh. Stuttgart: Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., 1929. Libro: huecograbado, 98 pp. 29,5 x 20,9 cm



CAT. L323

László Moholy-Nagy (cubierta) y Jan Tschichold (diseño). *L. Moholy-Nagy, 60 fotos* [L. Moholy-Nagy, 60 fotos], por Franz Roh. Berlín: Klinkhardt & Biermann, 1939. Libro: tipografía y huecograbado, 76 pp. 24 x 17,5 cm

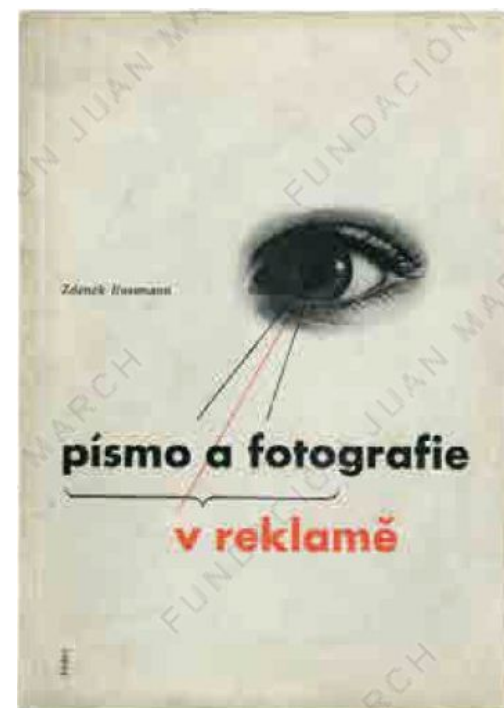


CAT. L324

Desconocido. *Función social del cartel publicitario*, por José Renau. Valencia: Nueva Cultura, 1937. Libro: tipografía y huecograbado, 66 pp. 21,5 x 15,7 cm

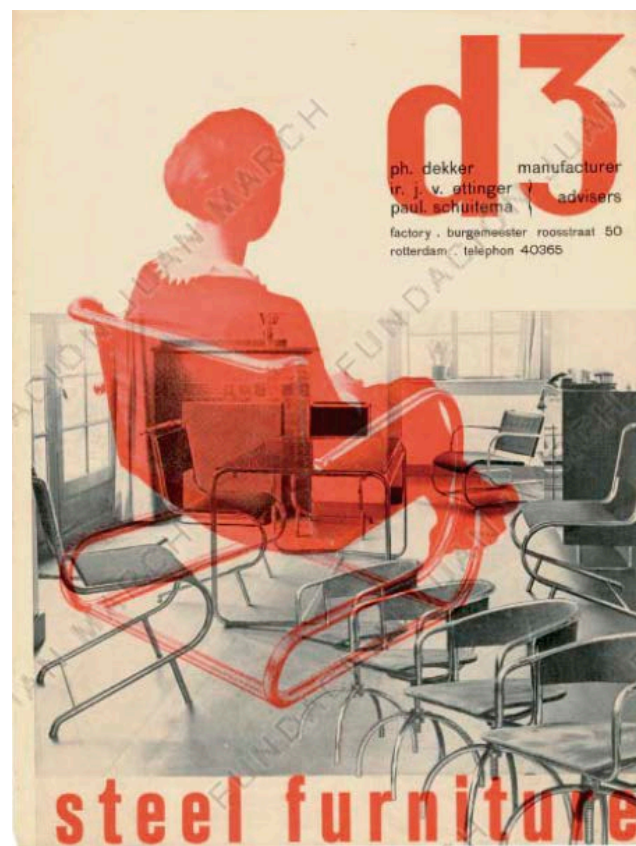
CAT. L322

Zdeněk Rossmann. *Písmo a fotografíe v reklamě* [Escritura y fotografía en la publicidad], por Zdeněk Rossmann. Brno: Index Olomouc, 1938. Libro: tipografía y huecograbado, 100 pp. 21 x 14,6 cm



CAT. L325
 John Heartfield. *Deutschland, Deutschland über alles* [Alemania, Alemania por encima de todo], por Kurt Tucholsky. Berlín: Neuer Deutscher Verlag, 1929. Libro: tipografía y huecograbado. 238 pp. 23,7 x 18,6 cm

CAT. L326
 Heinz Rasch y Bodo Rasch. *Gefesselter Blick* [Mirada atrapada]. Stuttgart: Dr. Zaugg & Co. Verlag, 1930. Libro: tipografía y huecograbado. 112 pp. 26,1 x 20,8 cm



CAT. L327
 Paul Schuitema. *Berkel*, 1928.
 Folleto pubblicitario: tipografía y
 huecograbado. 28,5 x 21,3 cm

CAT. L328
 Paul Schuitema. *D3 (Steel
 furniture)* [D3 (mobiliario
 en acero)]. Róterdam, 1933.
 Folleto pubblicitario: tipografía y
 huecograbado. 27,8 x 21 cm

CAT. L329

A. Bratashano (diseño de cubierta) y Man Ray (fotografía de cubierta). *Trois scénarii. Cinépoèmes (Papièes mûres, Barre fixe, Mtasipoj)* [Tres escenarios. Cinepoemas Párpados maduros, barra fija, Mtasipoj], por Benjamin Fondane [Benjamin Wechsler]. París: Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau, 1928. Libro: huecograbado, 64 pp. 23,1 x 18,3 cm

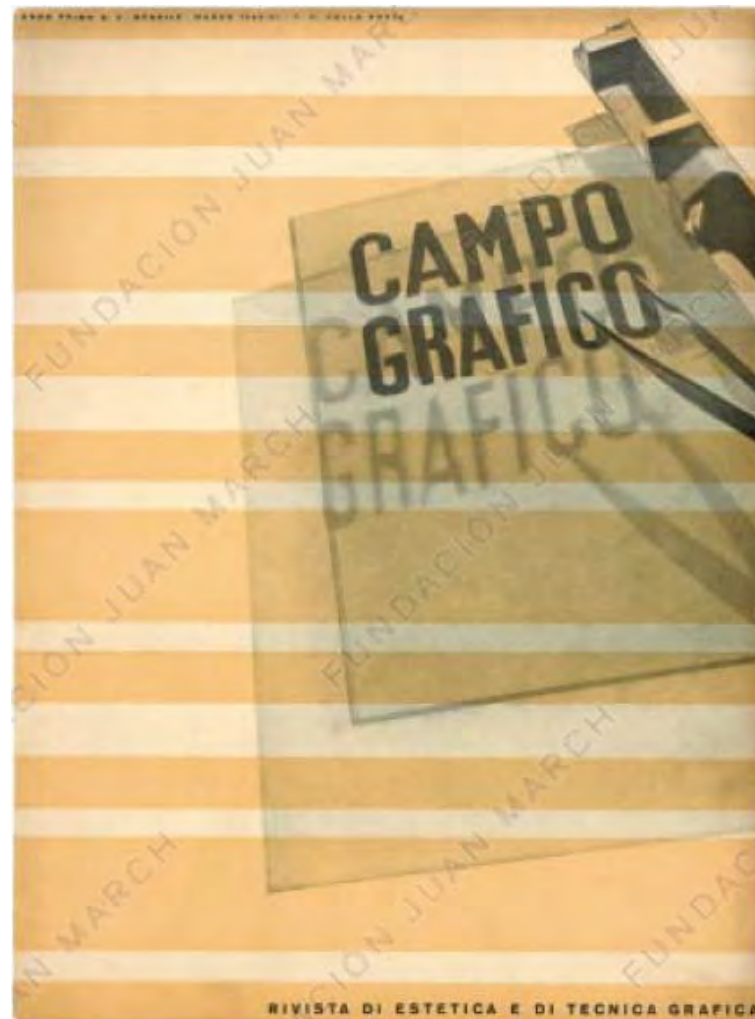


CAT. L331

Paul Schuitema. *Machinezetterij* [Composición]. Holanda, [c 1930]. Folleto publicitario: huecograbado, 17,5 x 22,2 cm

CAT. L+P279

Fortunato Depero. *New York Film Vissuto* [Nueva York Film Vivido], por Fortunato Depero. Rovereto: Casa d'Arte Depero, 1931. Panfleto: tipografía y huecograbado, 4 pp. 20 x 22 cm



CAT. P330

Arturo Baroni. *Campo grafico. Rivista di estetica di tecnica grafica* [Campo gráfico. Revista de estética de técnica gráfica], año1, nº 3, marzo. Milán, 1933. Revista: huecograbado y tipografía, 20 (33-52) pp. 32,2 x 23,3 cm

CAT. L332

Pruha. *D'ací i d'allà* [De aquí y de allá], vol. 24, nº 184, marzo. Barcelona: Antoni López Llausàs, 1936. Revista: huecograbado, 86 pp. 32,6 x 28,5 cm





だが脱落する
遠はれてきてつき刺さる
僕は透明な鏡の中を藻掻く
頬の上の泡の外に
女たちの笑や腰が見える
僕は赤い海岸傘の
白い柄を掴まうとわせる

31

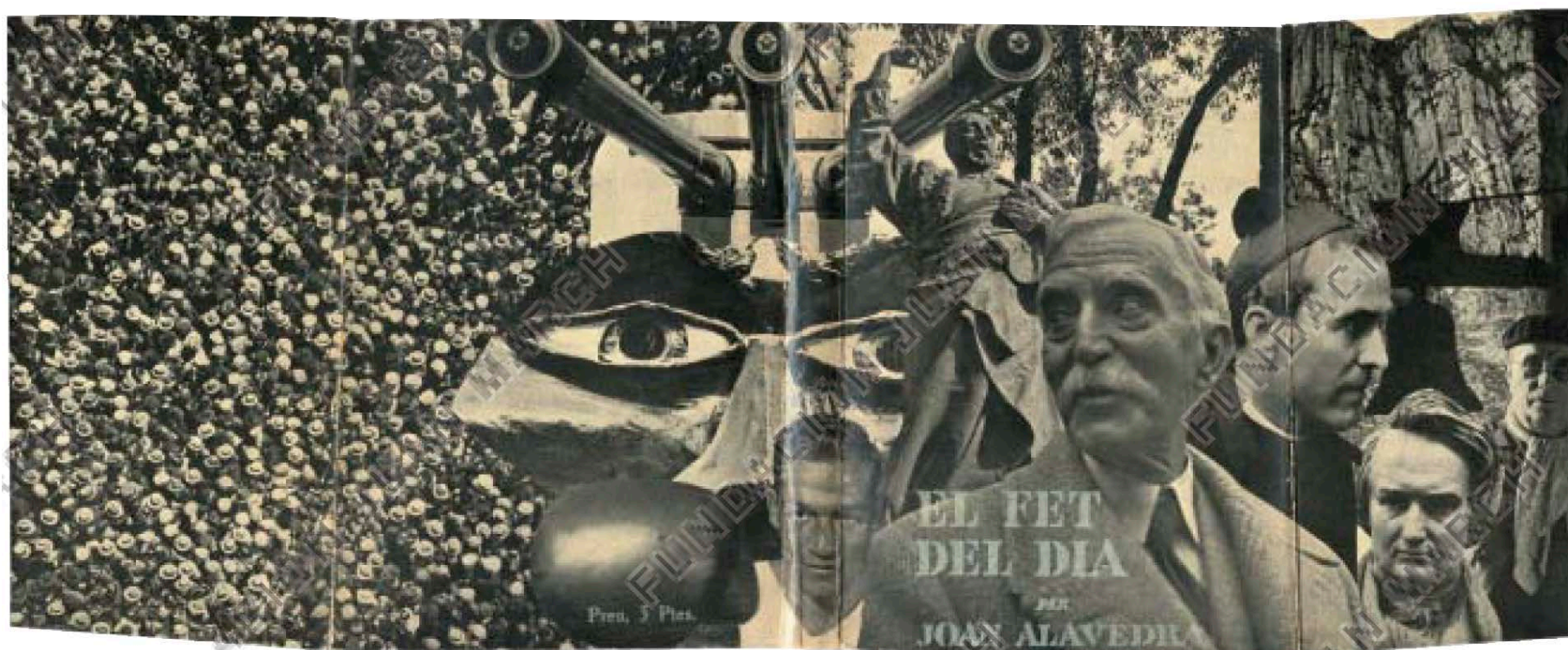
CAT. L333

Desconocido. *Taisô shishû*
[Colección de poemas de
gimnasia], por Shirô Murano.
Tokio: Aoi Shobô, 1939.
Libro: huecograbado, 46 pp.
26,5 x 19,3 cm

CAT. L334

Ramón Marinello. *Homenaje de Cataluña liberada a su Caudillo Franco*, número único. Barcelona: Fomento de la Producción Nacional, 1939. Revista: huecograbado, 170 pp. 31,9 x 23,5 cm





CAT. L335

Gabriel Casas. *El fet del dia*
[El acontecimiento del día],
por Joan Alavedra. Barcelona:
Llibreria Catalonia, 1935.
Libro: tipografía, 320 pp.
18,6 x 13,2 cm

CAT. L336

Desconocido. *Arte moderno*,
por Alfonso de Olivares. Madrid,
1934. Libro: huecograbado,
84 pp. 29,5 x 18,3 cm





CAT. L337

Le Corbusier. *Des canons, des munitions? Merci! Des logis... s.v.p.* [¿Cañones, Municiones? ¡Gracias! Viviendas... por favor]. París: Les éditions de l'architecture d'aujourd'hui, 1937. Libro: huecograbado y litografía, 148 pp. 23,4 x 29,4 cm

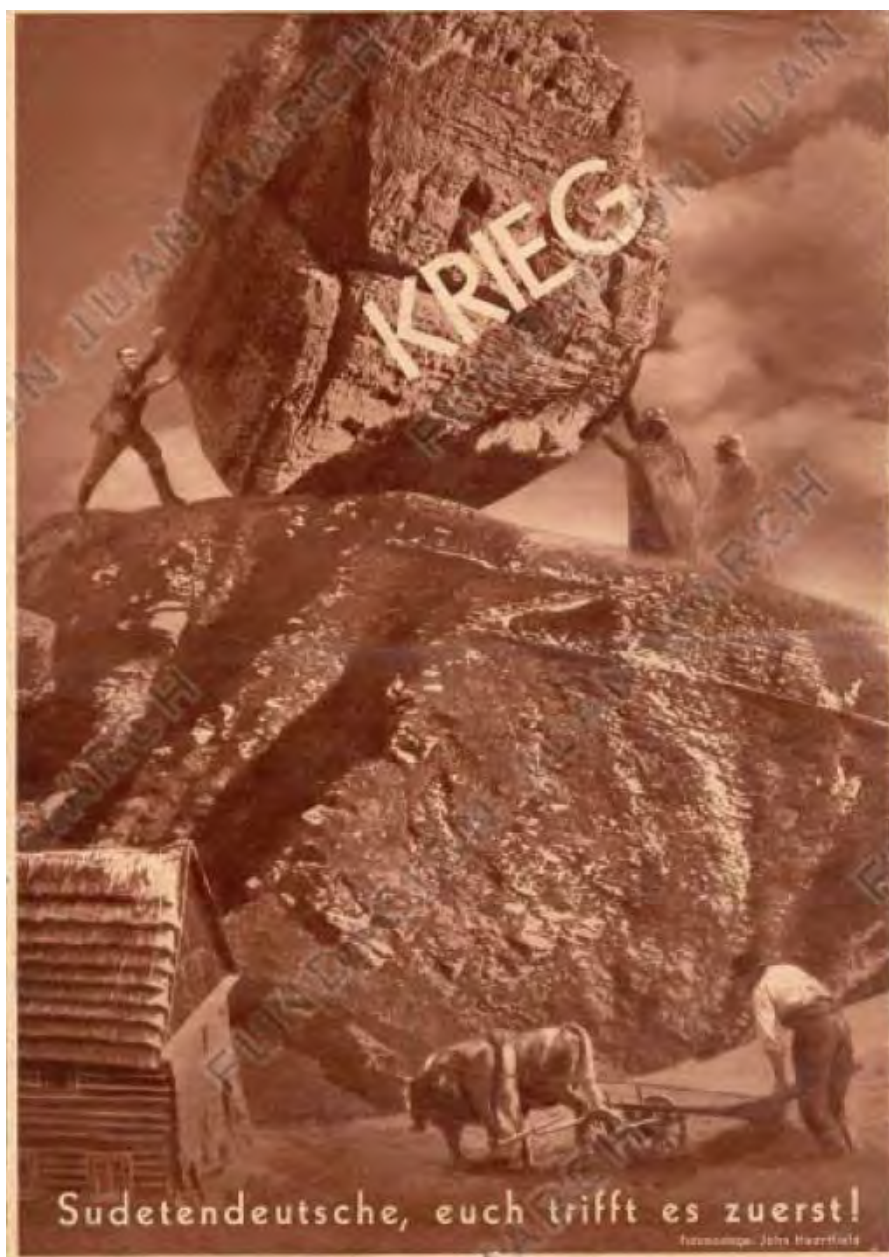


CAT. L338

Josep Renau. *Estudios. Los diez mandamientos. Sexto mandamiento*, 1934. Folleto: huecograbado. 37,6 x 23 cm

CAT. L339

Josep Renau. *Estudios. Los diez mandamientos. Octavo mandamiento*, 1934. Folleto: huecograbado. 37,6 x 23 cm

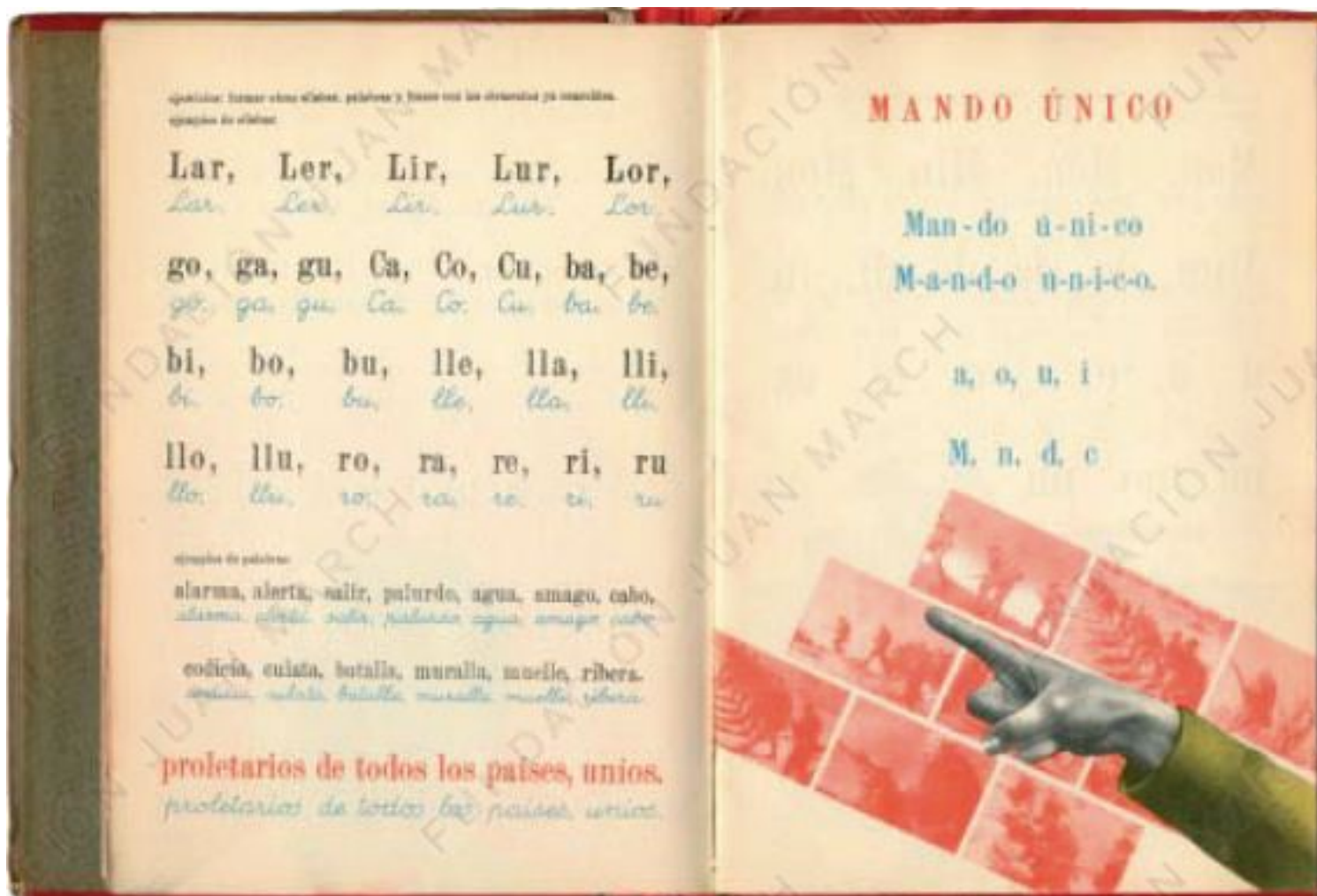


CAT. L340

John Heartfield. VJ. *Die Volks-Illustrierte*. "Sudetendeutsche, euch trifft es zuerst!" [VJ. El Ilustrado del Pueblo. "Sudeten (alemanes de Bohemia, Moravia y Silesia), ios concierne en primer lugar!"]. n° 42, octubre. Praga, 1937. Revista: huecograbado, 16 pp. 37,5 x 26,5 cm

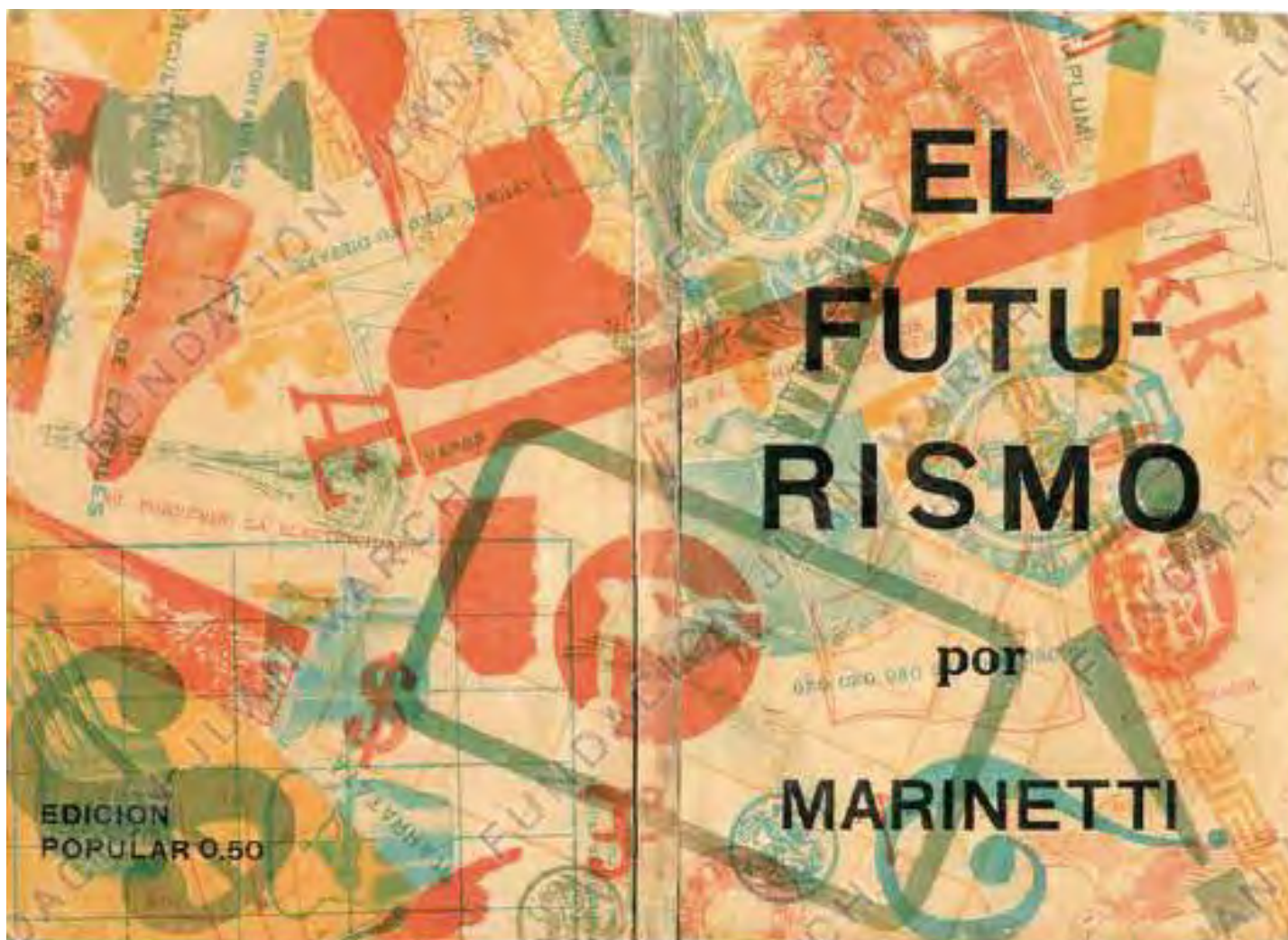
CAT. L341

John Heartfield. VJ. *Die Volks-Illustrierte*. "Schach den Friedensstörern!" [VJ. El Ilustrado del Pueblo. ¡Jaque a los perturbadores de la paz!]. n° 37, septiembre. Praga, 1938. Revista: huecograbado, 14 pp. 37,5 x 26,5 cm



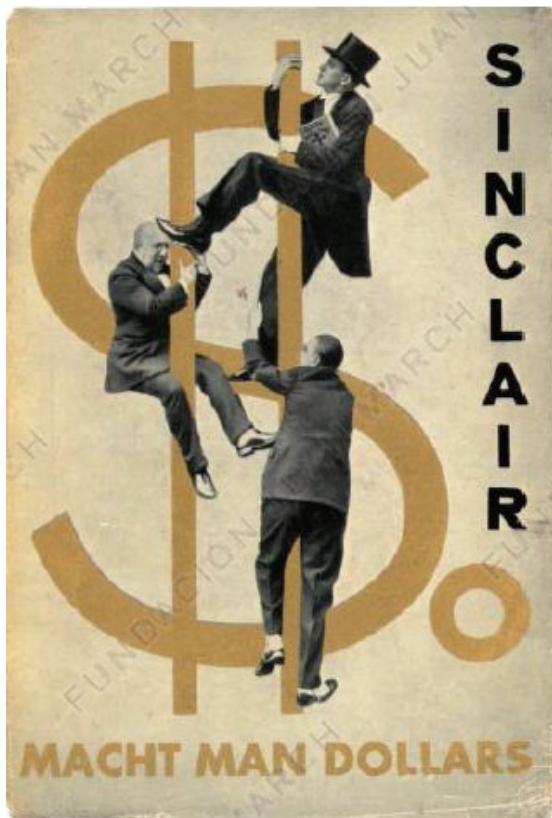
CAT. L342

Mauricio Amster. *Cartilla escolar antifascista*, por Fernando Sáinz y Eusebio Cimorra. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1937. Libro: huecograbado y litografía, 62 pp. 23,6 x 17 cm



CAT. L343

Desconocido. *El futurismo*, por Filippo Tommaso Marinetti. Trad. de Germán Gómez de la Mata y N. Hernández Luquero. Buenos Aires: Edición Popular, [c 1920]. Libro: tipografía, 96 pp. 18,9 x 12,6 cm



CAT. P344

John Heartfield. *So macht man Dollars* [Así se hacen dólares (trad. alemana de *Mountain City* (La ciudad de la montaña), 1930)], por Upton Sinclair. Berlín: Malik-Verlag, 1931. Libro: huecograbado y tipografía, 400 pp. 19 x 13 cm

CAT. L345

Mauricio Amster. *3 Cómicos del cine. Biografías de sombras*, por César M. Arconada. Madrid: Ediciones Ulises, 1931. Libro: huecograbado, 296 pp. 19,3 x 13 cm

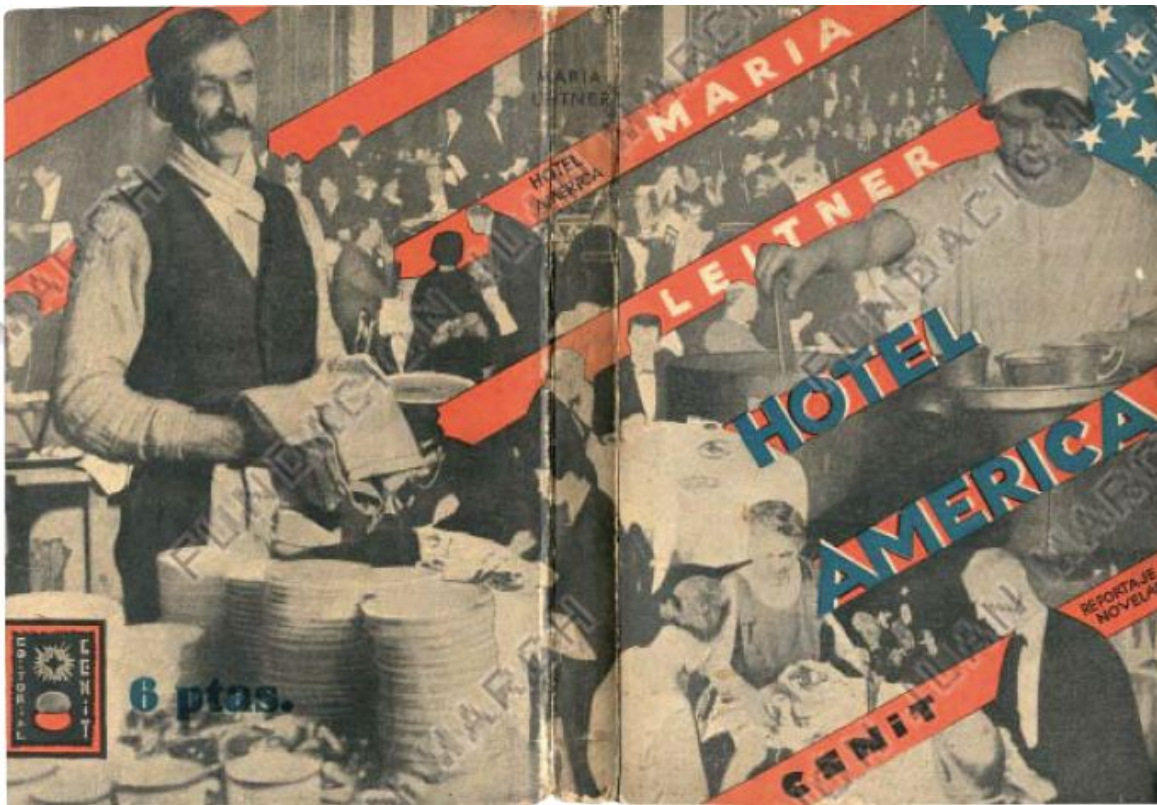


CAT. L347

Vinicio Paladini. *L'essenza del can barbone* [La esencia del perro callejero], por Umberto Barbaro. Roma: Le edizioni d'Italia, 1931. Libro: tipografía y huecograbado, 112 pp. 19 x 13,4 cm

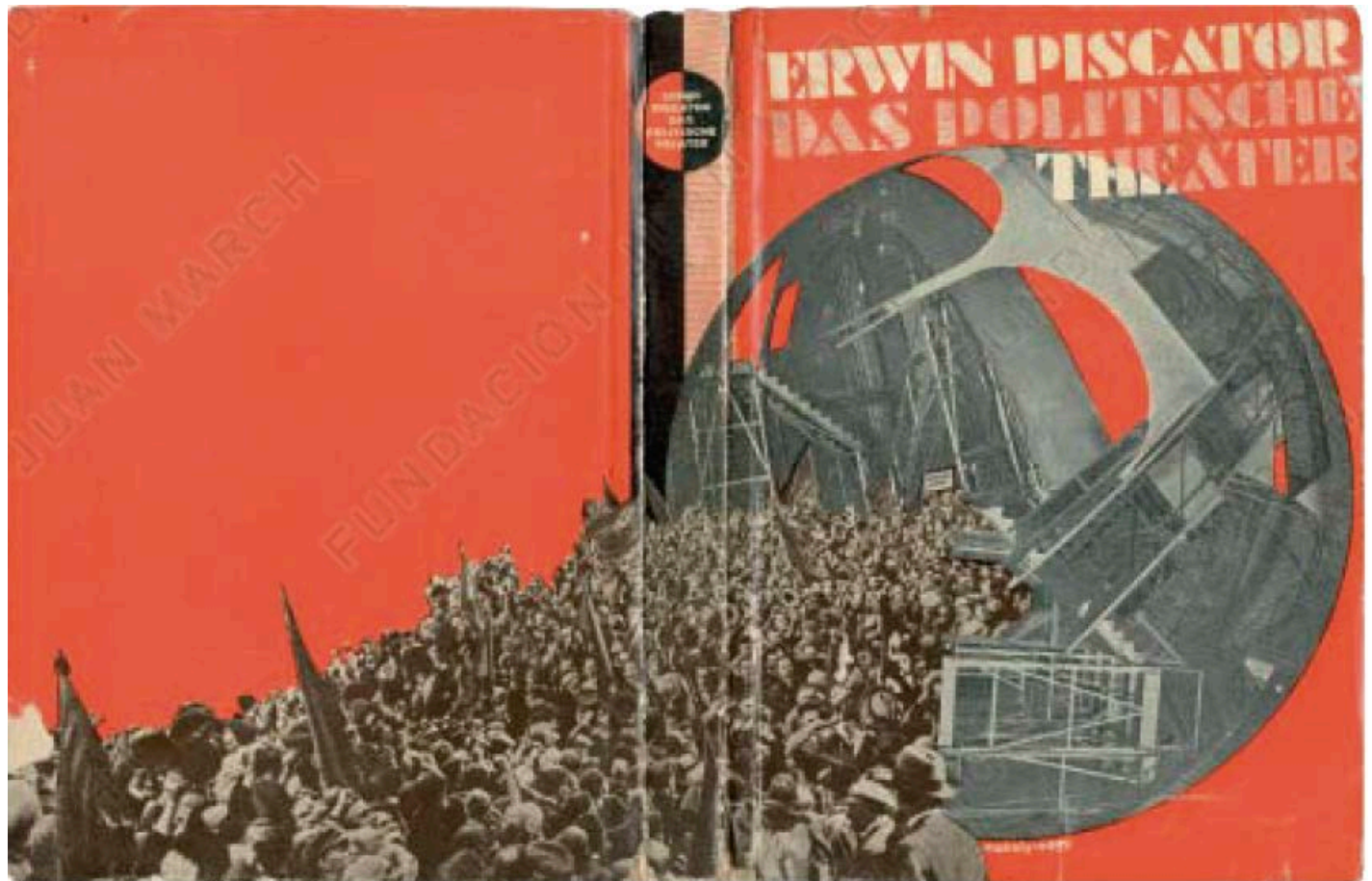
CAT. L346

Vinicio Paladini. *L'amico dell'angelo* [El amigo del ángel], por Dino Terra. Roma: La Ruota Dentata, 1927. Libro: huecograbado, 94 pp. 17,9 x 13,1 cm



CAT. L348
 John Heartfield (cubierta original de John Heartfield, retocada por Mauricio Amster y Mariano Rawicz). *Hotel América*, por María Leitner. Madrid: Cénit, 1931. Libro: litografía y huecograbado, 228 pp. 19 x 12,9 cm

CAT. L349
 László Moholy-Nagy. *Das politische Theater* [El teatro político], por Erwin Piscator. Berlín: Adalbert Schultz, 1929. Libro: huecograbado, 264 pp. 21,5 x 15,6 cm



O B R A S

E N

E X P O S I C I Ó N

[6]

NUEVOS

ESPACIOS

PARA

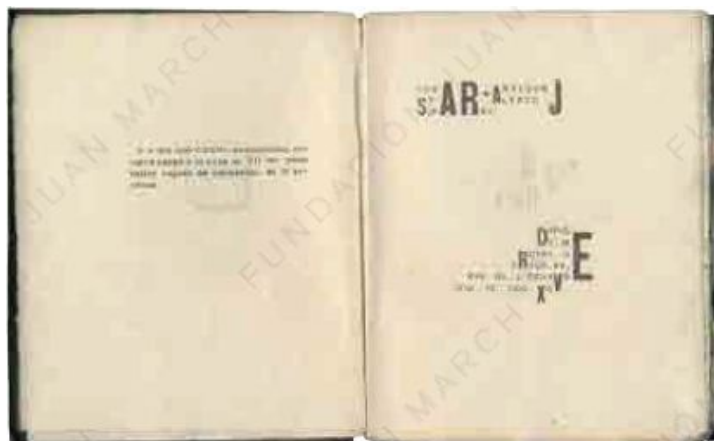
LA PÁGINA

[CAT. L 3 5 0 - L 4 0 4]

CAT. L350

Sonia Delaunay-Terk. *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* [La prosa del Transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia], por Blaise Cendrars. París: Éditions des Hommes Nouveaux, 1913.
Libro-desplegable: impresión tipográfica y acuarela.
200 x 36,5 cm



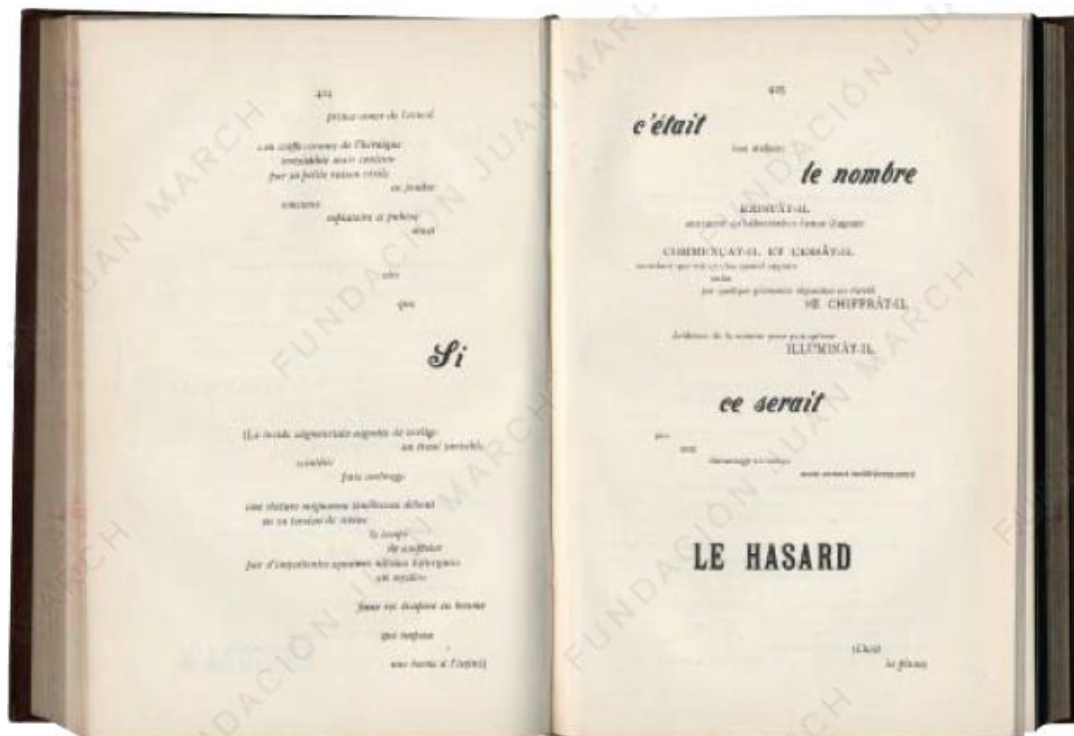


CAT. L351

Desconocido. *César antéchrist* [César anticristo], por Alfred Jarry. París: Mercure de France, 1895. Libro: huecograbado, 152 pp. 14,7 x 11,9 cm

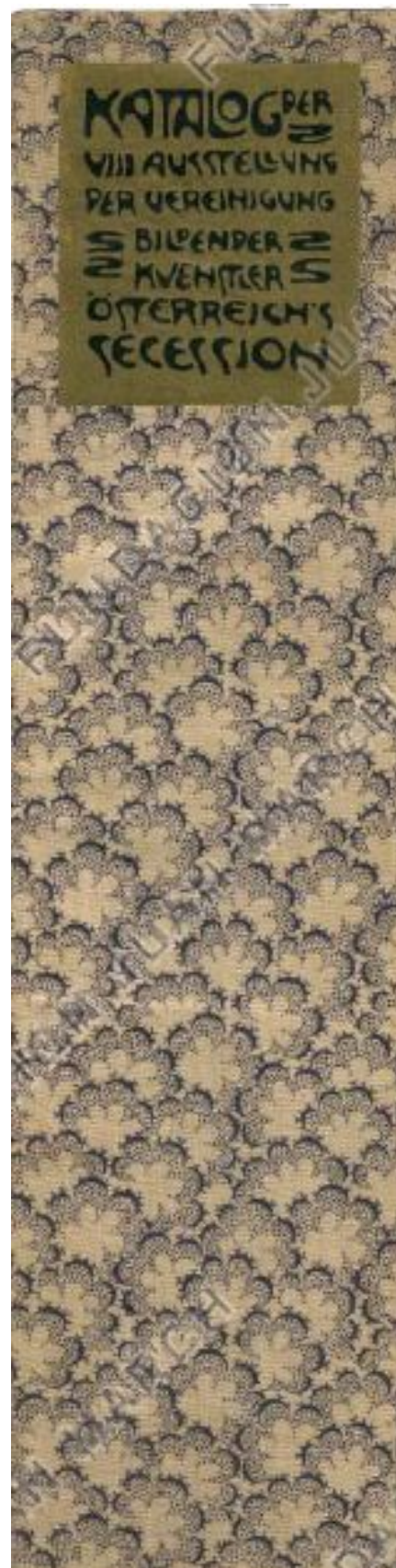
CAT. L352

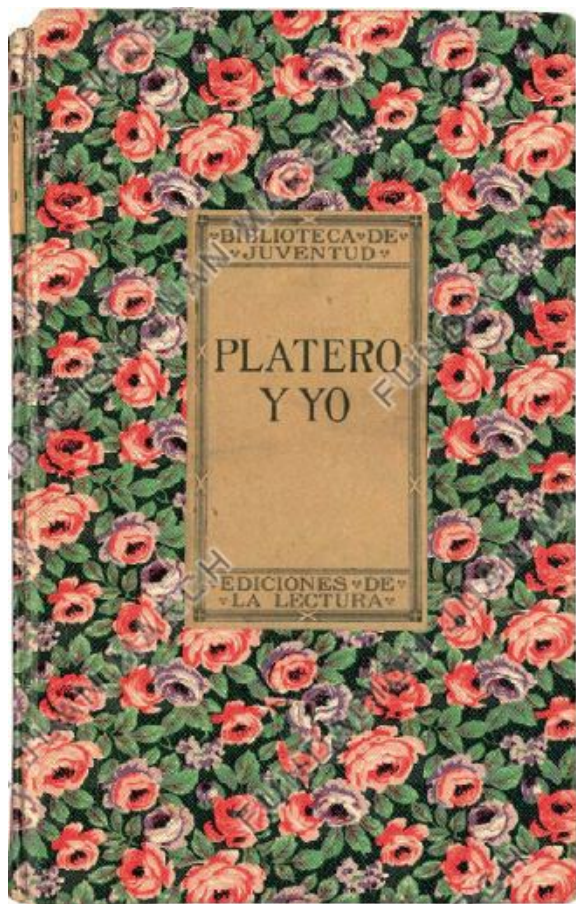
Stephane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Una tirada de dados nunca abolirá el azar], *Cosmopolis*. *Revue Internationale*, tomo IV, abril-junio, por Stephane Mallarmé. París: Armand Colin & Cie., 1897. Revista: tipografía, 908 pp. 24,3 x 16,7 cm



CAT. L353

Desconocido. *Katalog der VIII. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession* [Catálogo de la VIII Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria Secession]. Viena: Druck von A. Holzhausen 1900. Catálogo de exposición: serigrafía sobre tela, 56 pp. 31 x 8 cm



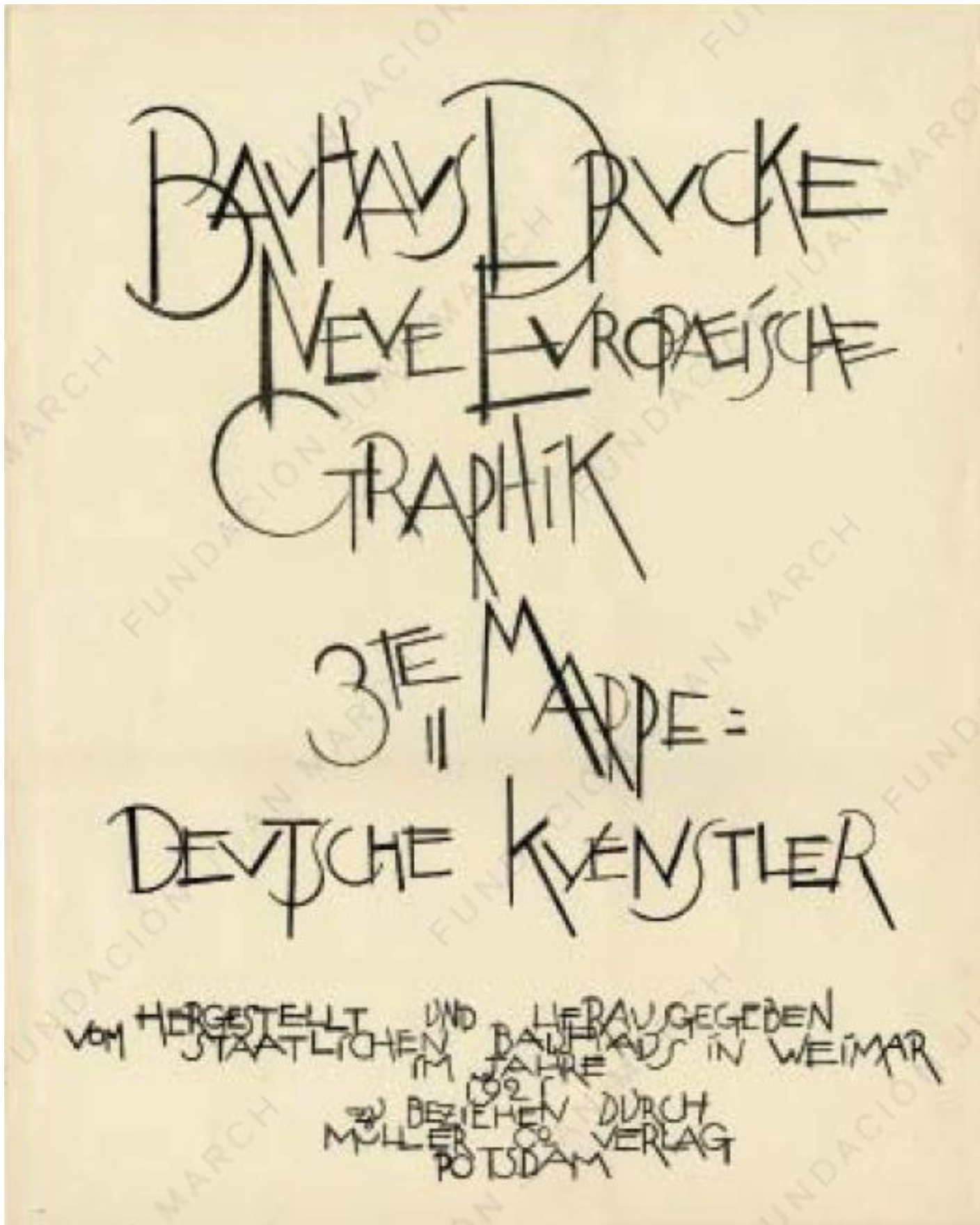


CAT. L354

Fernando Marco. *Platero y yo*, por Juan Ramón Jiménez. Madrid: Ediciones de La Lectura, 1914. Libro: huecograbado, 144 pp. 17,9 x 11,3 cm

CAT. L355

David Burlíuk. *Sadók sudéi II* [Criadero de jueces II] por Vladímir Burlíuk, Natalia Goncharova, Yelena Guró y Mijaíl Lariónov. San Petersburgo: Zhurávl, 1913. Libro: litografía, 112 pp. 19,8 x 15,5 cm

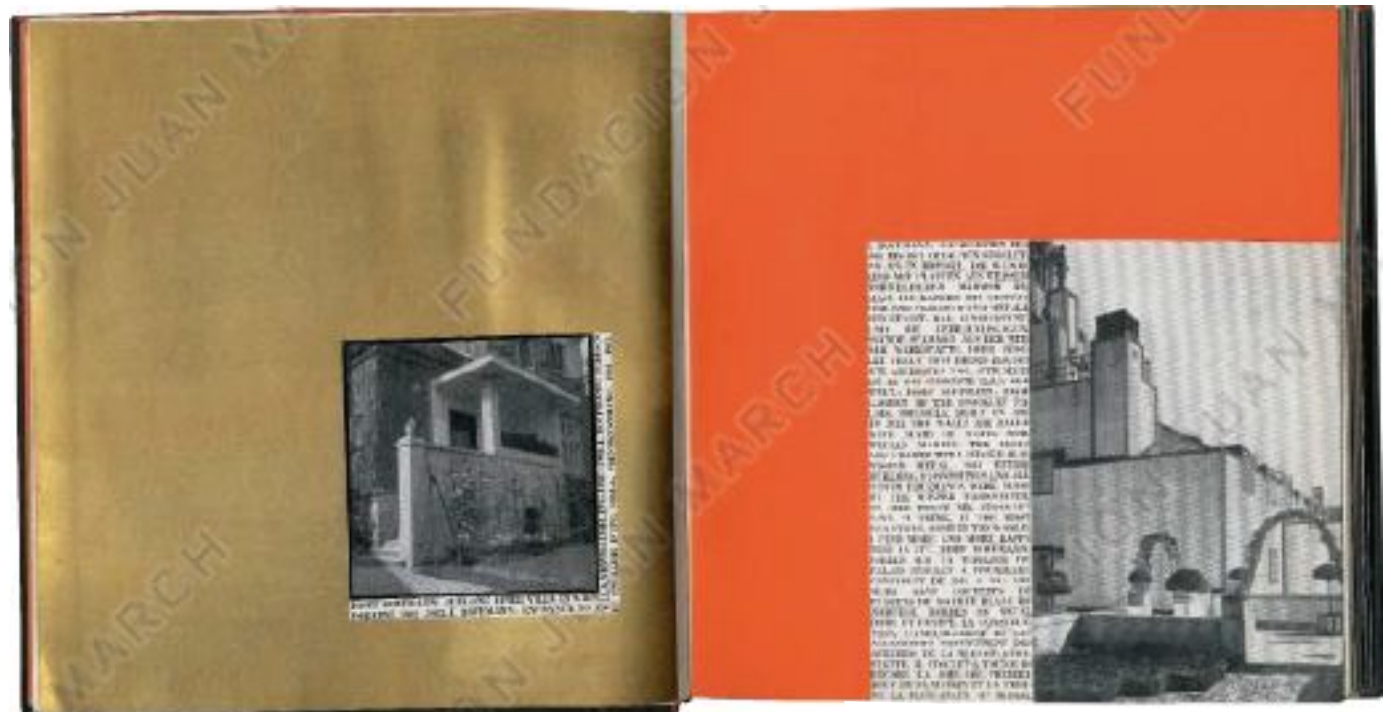


CAT. L356

Lyonel Feininger. *Bauhaus-Drucke. Neue Europäische Graphik. Erste Mappe. Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar* [Grabados de la Bauhaus. Nuevo grafismo europeo. Primer portfolio. Maestros de la Staatliches Bauhaus en Weimar]. Potsdam: Müller & Co. Verlag, 1921. Portfolio de obra gráfica: huecograbado. 56,5 x 45 cm

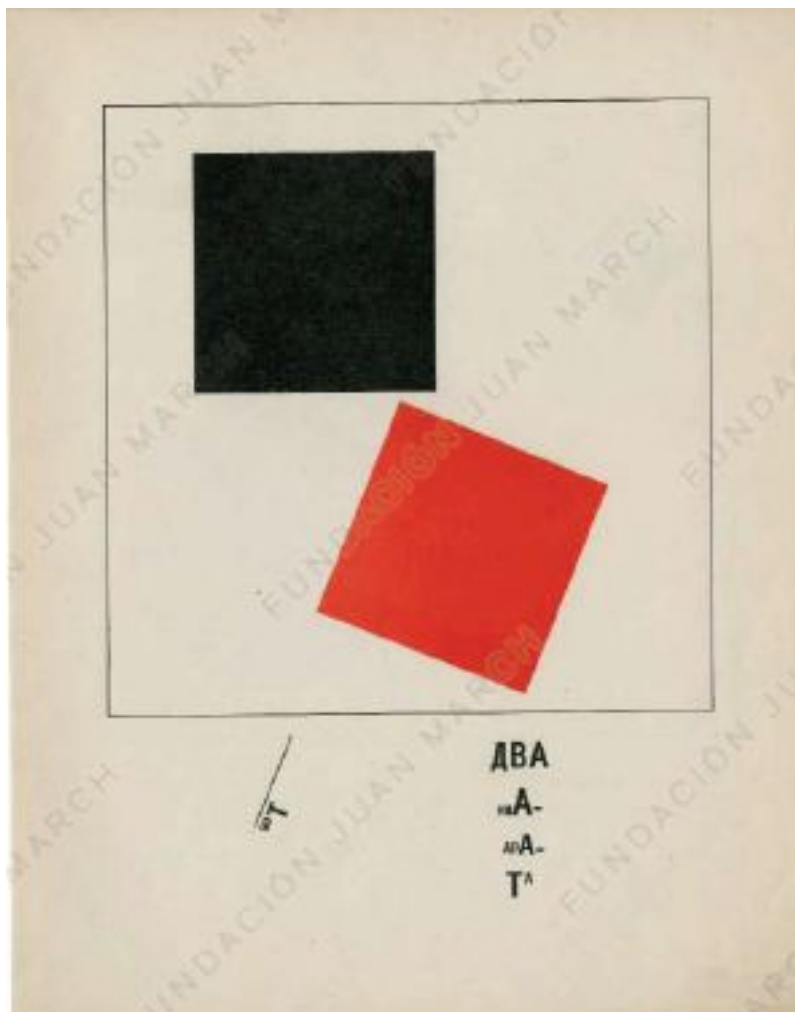
CAT. L357

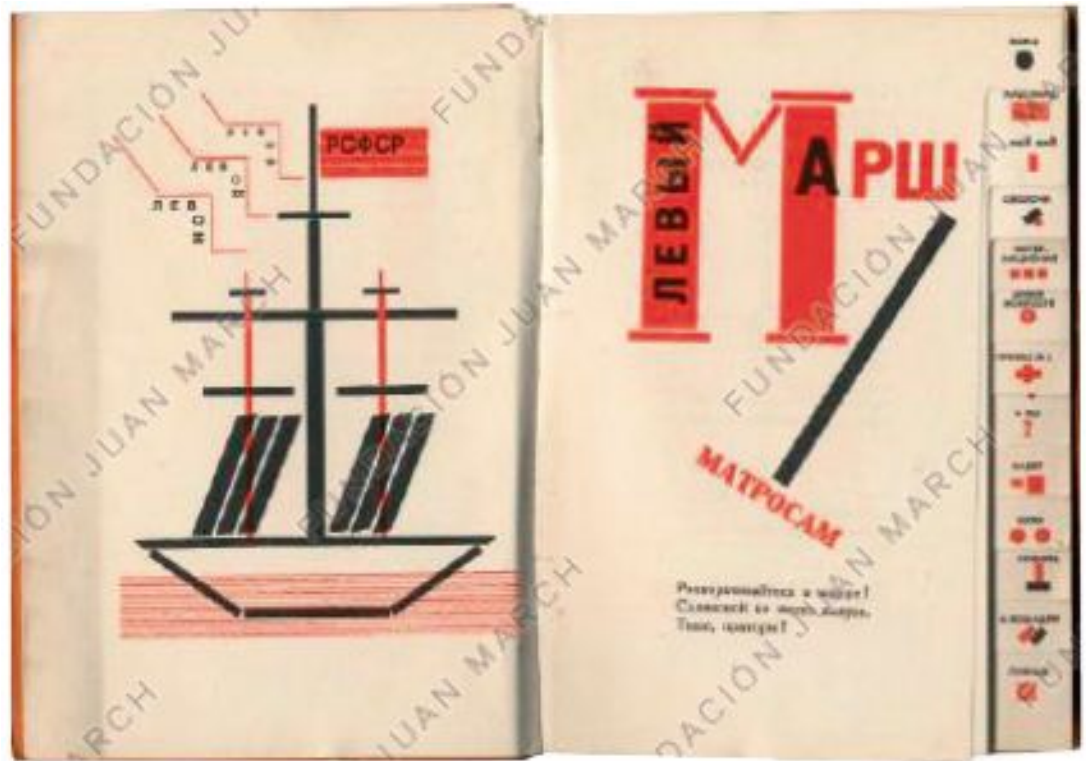
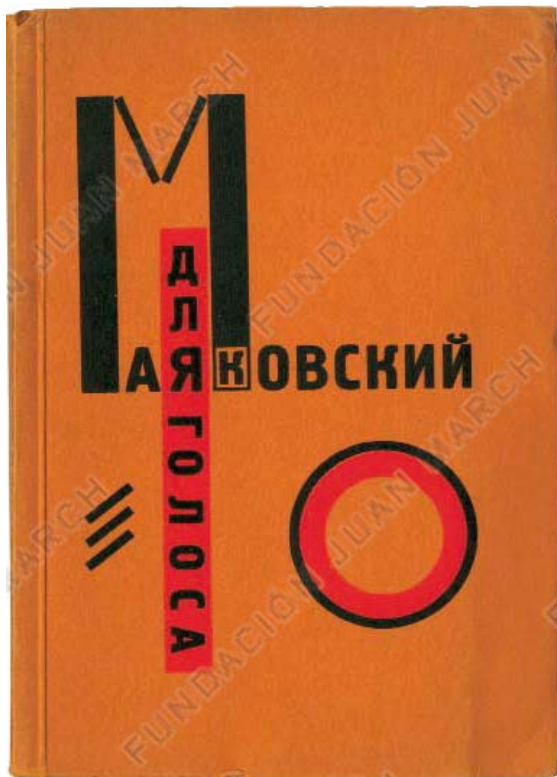
Vally Wieselthier y Gudrun Baudisch (cubierta); Mathilde Flögl (diseño de página). *Die Wiener Werkstätte 1903-1928: Modernes Kunstgewerbe und sein Weg* [Talleres de Arte Vieneses 1903-1928: Artes decorativas modernas y su camino]. Viena: Krystall Verlag, 1929. Libro: cartón gofrado (cubierta). Huecograbado (interior), 146 pp. 23 x 22 cm



CAT. L358

El Lissitzky. *Pro dva kvadrata.*
Suprematichesкая skaz
v 6-ti postróikaj [Historia
de dos cuadrados. Cuento
suprematista en seis
composiciones], por El Lissitzky.
Berlín: Skify, 1922. Libro:
litografía, 24 pp. 28,4 x 22,4 cm



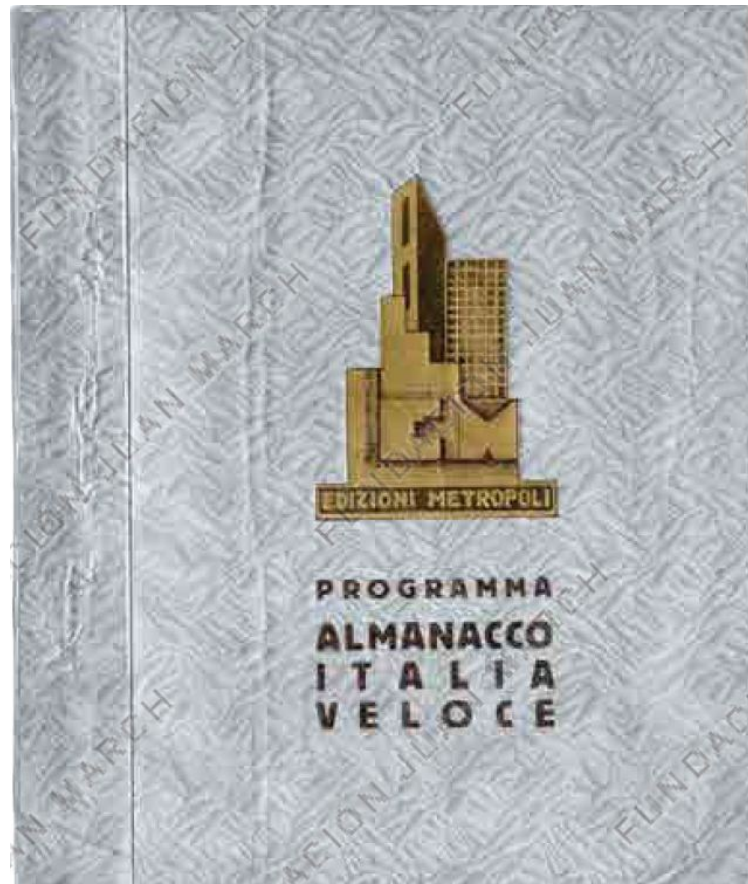


CAT. L359

El Lissitzky. *Dliá gólosa* [Para la voz], por Vladímir Mayakovski. Berlín: Gosudárstvennoye izdatelstvo, 1923. Libro: tipografía, 64 pp. 19 x 13,5 cm

CAT. L361

Nicolái Dolgorukov (cubierta).
Almanacco dell'Italia Veloce
[Almanaque de la Italia veloz],
por Filippo Tommaso Marinetti.
Milán: Edizioni Metropoli,
1930. Libro: serigrafía, 36 pp.
28,9 x 24 cm



CAT. L+P32

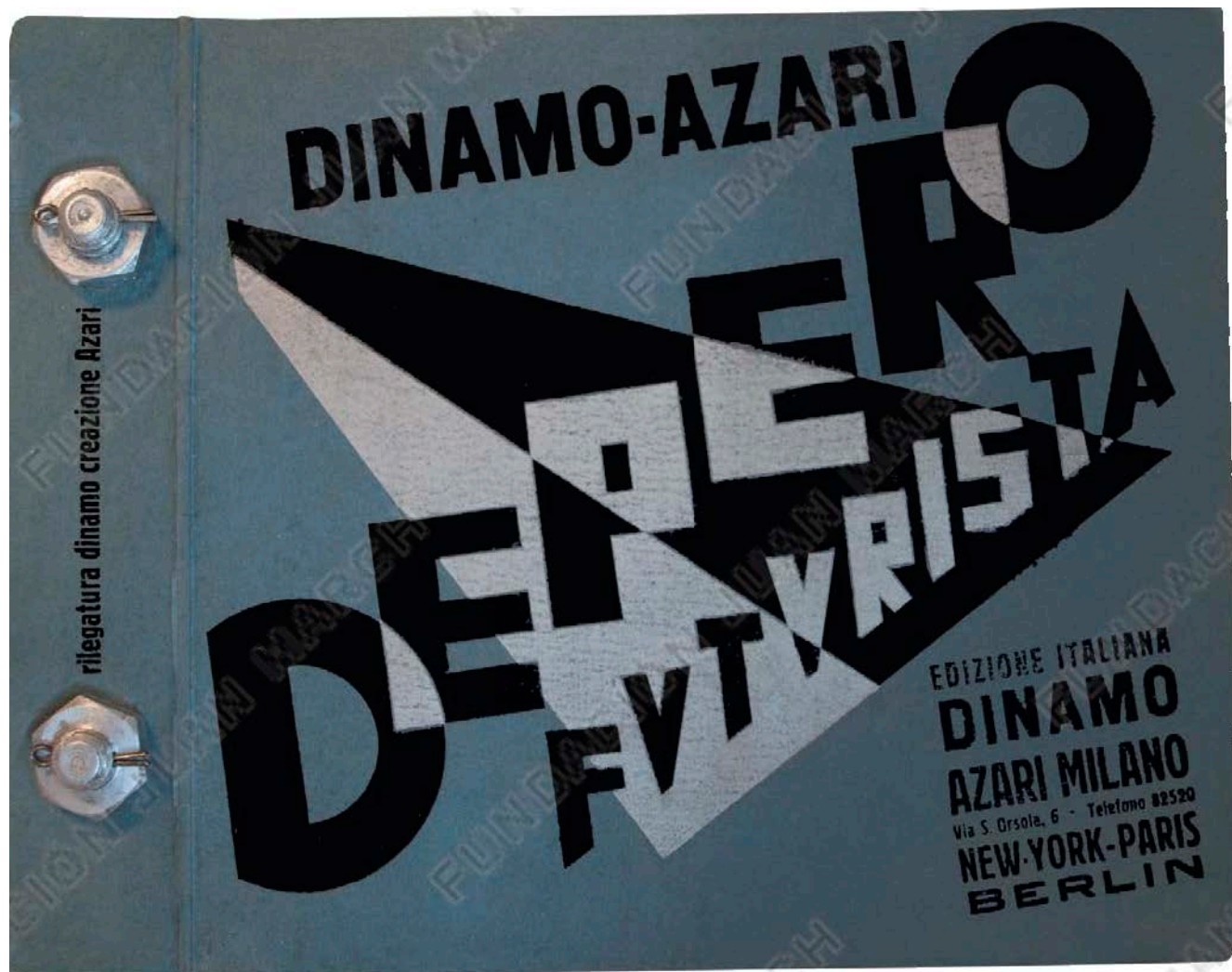
Naúm Granovski (cubierta)
e Ilyá Zdanevich (tipografía).
lidantYÚ fAram [Ledantu, el
faro], por Ilyá Zdanevich. París:
41º, 1923. Libro: tipografía,
64 pp. 19,4 x 14,3 cm





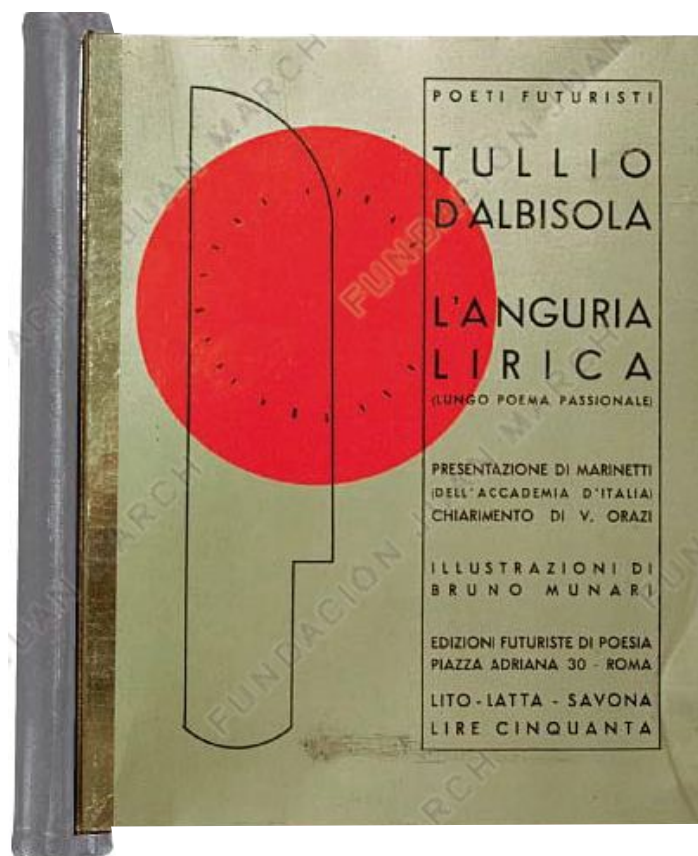
CAT. L362

Ardengo Soffici. *Bif&ZF + 18*
Simultaneità e chimismi lirici
[*Bif&ZF + 18 Simultaneidad*
y quimismos líricos], por
Ardengo Soffici. Florencia:
Edizioni della Voce, 1915.
Libro: huecograbado, 68 pp.
45 x 33,5 cm



CAT. L363: a

Fortunato Depero. *Depero futurista 1913-1927*, por Fortunato Depero. Milán; Dinamo-Azari, 1927. Libro: tipografía, 224 pp. 24,5 x 31,9 cm



CAT. L364

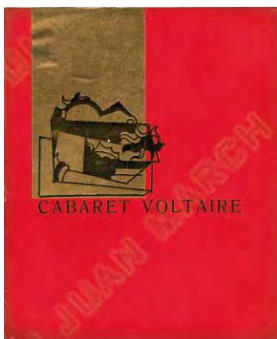
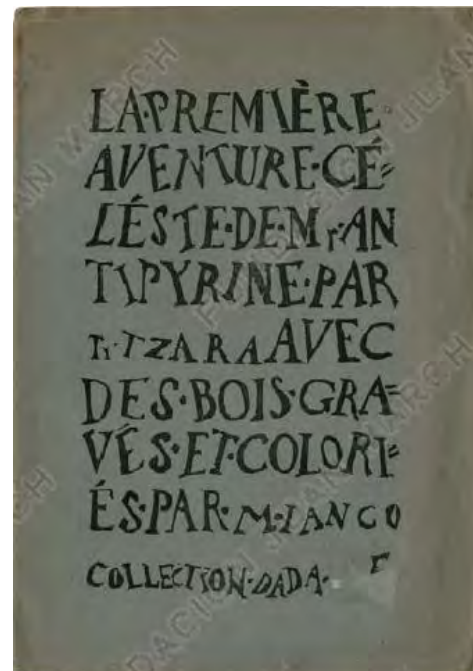
Bruno Munari. *L'anguria lirica* (*Lungo poema passionale*) [La sandía lírica (Largo poema apasionado)], por Tulio D'Albisola et al. Roma: Edizioni Futuriste di Poesia, 1934. Libro: litografía sobre metal, 42 pp. 19,7 x 17,5 cm

CAT. L366

Desconocido. *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus* [En avant (adelante) Dada. La historia del dadaísmo], por Richard Huelsenbeck. Hannover: Paul Steegemann, 1920. Libro: tipografía, 52 pp. 23,5 x 15,2 cm

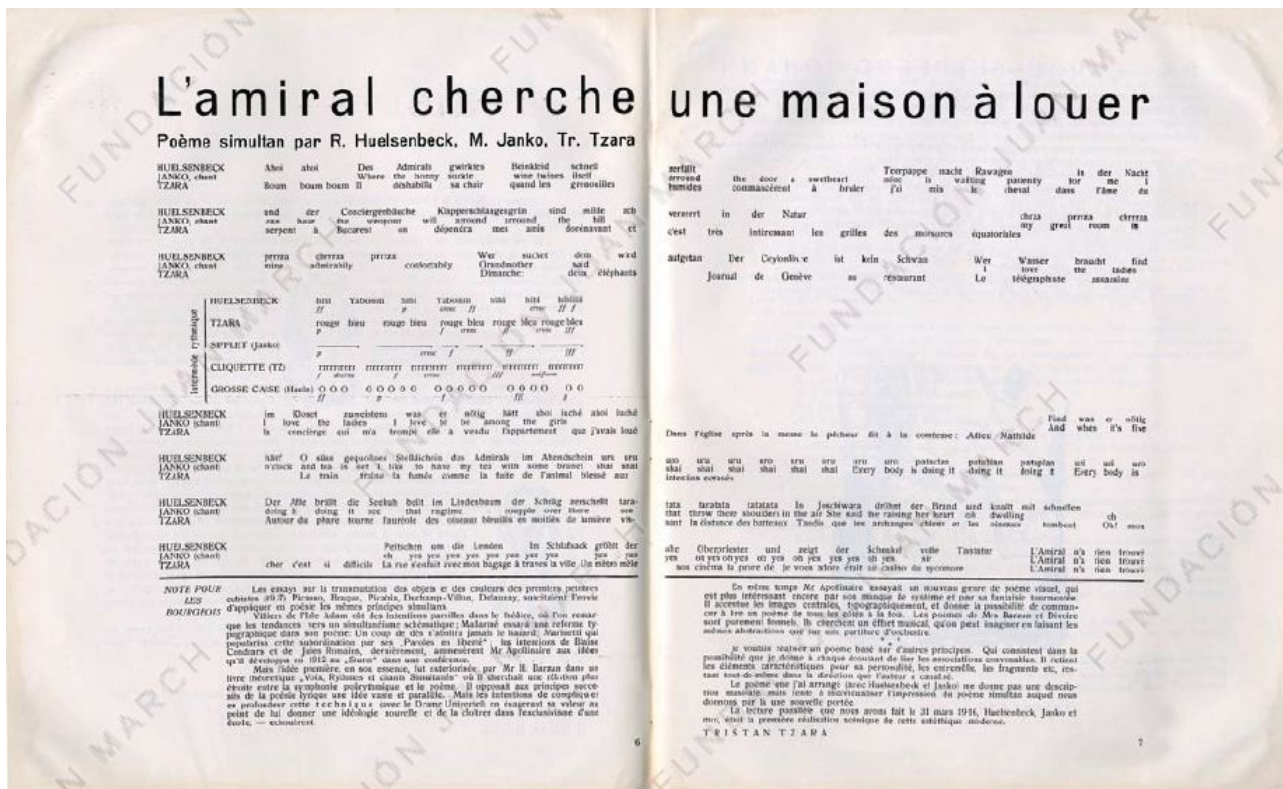
CAT. L367

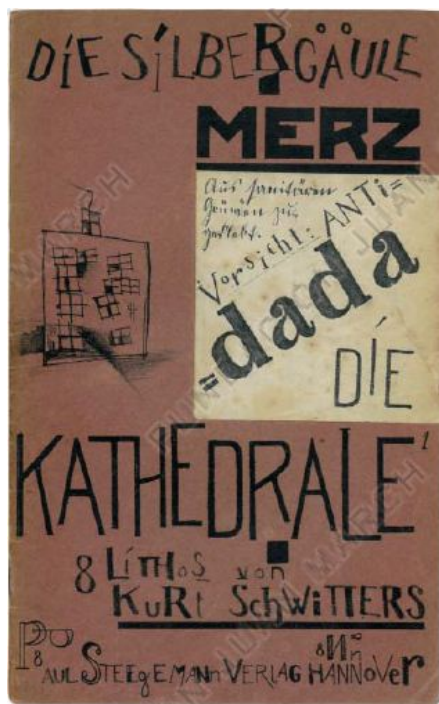
Marcel Janco. *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine* [La primera aventura celeste del Sr. Antipyrine], por Tristan Tzara. Zürich: Collection Dada, 1916. Libro: huecograbado, 16 pp. 23,5 x 16,5 cm



CAT. L365

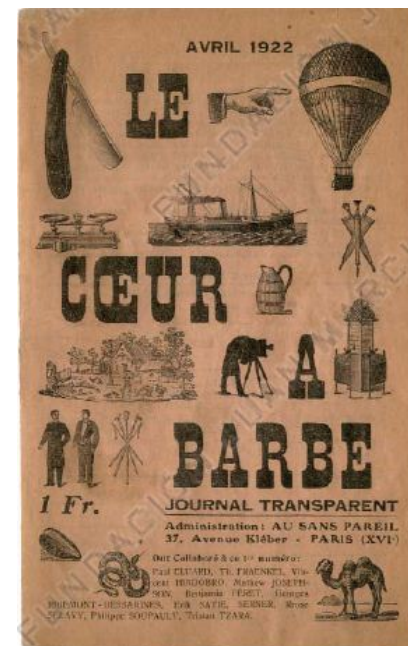
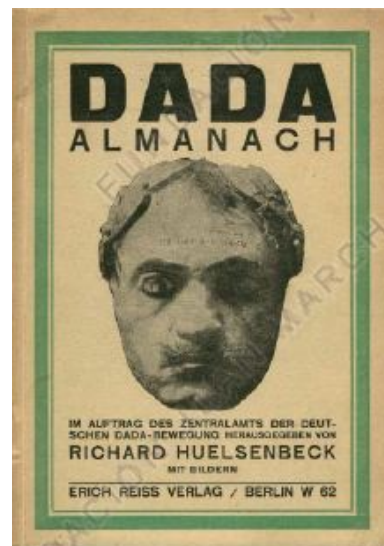
Jean (Hans) Arp. *Cabaret Voltaire*. Zürich: Hugo Ball, 1916. Revista: tipografía, 32 pp. 26,9 x 22,2 cm





CAT. L372
Francis Picabia. *Dadaphone* [Dadáfono], nº 7. Director: Tristan Tzara. París: 1920. Revista: litografía, 8 pp. 26,9 x 18,9 cm

CAT. L373
Desconocido. *Oesophage* [Esófago], nº 1, marzo. Directores: Edouard Léon, Théodore Mesens. Bruselas, 1925. Revista: tipografía y huecograbado, 12 pp. 28,2 x 22,4 cm

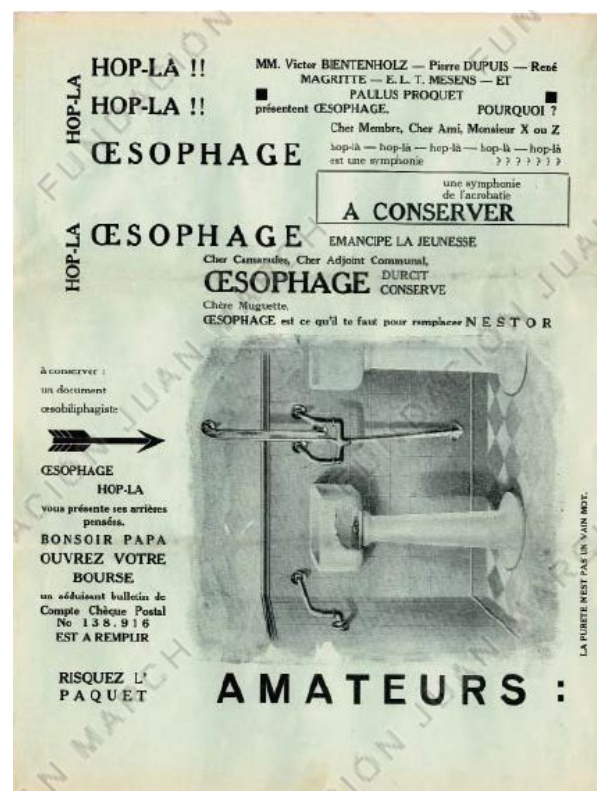
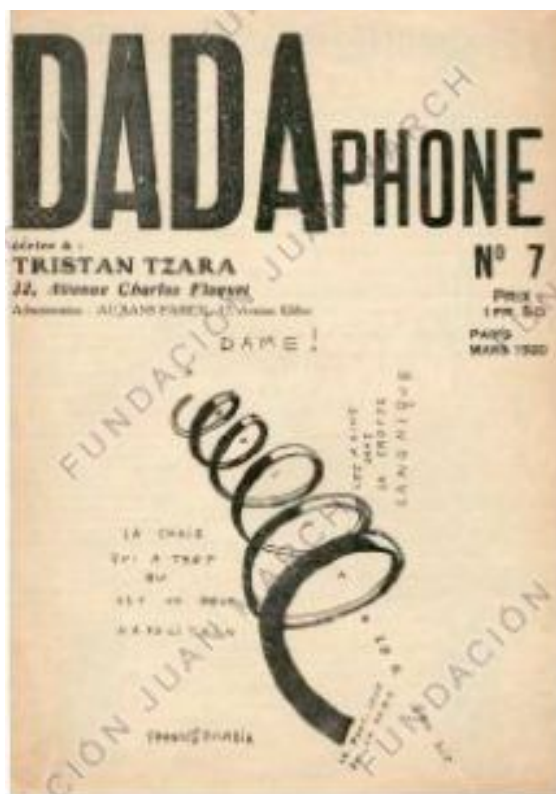


CAT. L368
Kurt Schwitters. *Die Kathedrale* [La catedral], por Kurt Schwitters. Hannover: Paul Steegemann, 1920. Libro: huecograbado y pieza de papel. 22,5 x 14,4 cm

CAT. L369
Theo van Doesburg. White, Blanc, Wit, Weiß [Blanco], nº 4-5. *Mécano*. Leiden: Theo van Doesburg, 1924. Revista: litografía y huecograbado, 16 pp. 25,3 x 15,8 cm

CAT. L370
Otto Schmalhausen. *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung* [Almanaque Dada. Por encargo de la oficina central del movimiento dadaísta alemán], por Richard Huelsenbeck, Berlín: Erich Reiss, 1920. Libro: huecograbado, 160 pp. 18,2 x 13,2 cm

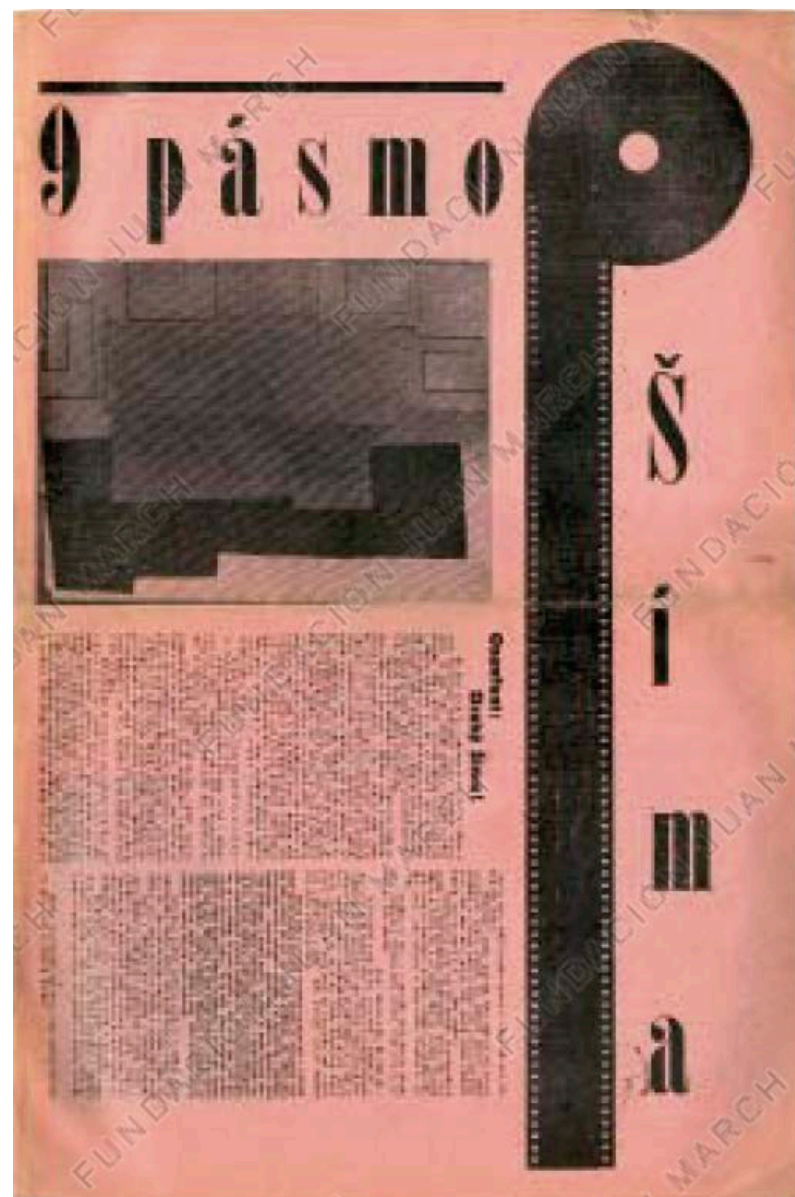
CAT. L371
Atribuido a Ilyá Zdanevich. *Le coeur à barbe. Journal transparent* [El Corazón con Barba. Diario Transparente], nº 1, abril. Director: Tristan Tzara. París: Au Sans Pareil, 1922. Periódico: huecograbado, 4 pp. 22,5 x 14 cm





CAT. L375

Kurt Schwitters. *Ausstellung Karlsruhe Dammerstock-Siedlung die Gebrauchswohnung* [Exposición Karlsruhe Urbanización Dammerstock la vivienda utilitaria], septiembre-octubre. Karlsruhe: C. F. Müller, 1929. Catálogo de exposición: tipografía, 64 pp. 20,7 x 29,8 cm



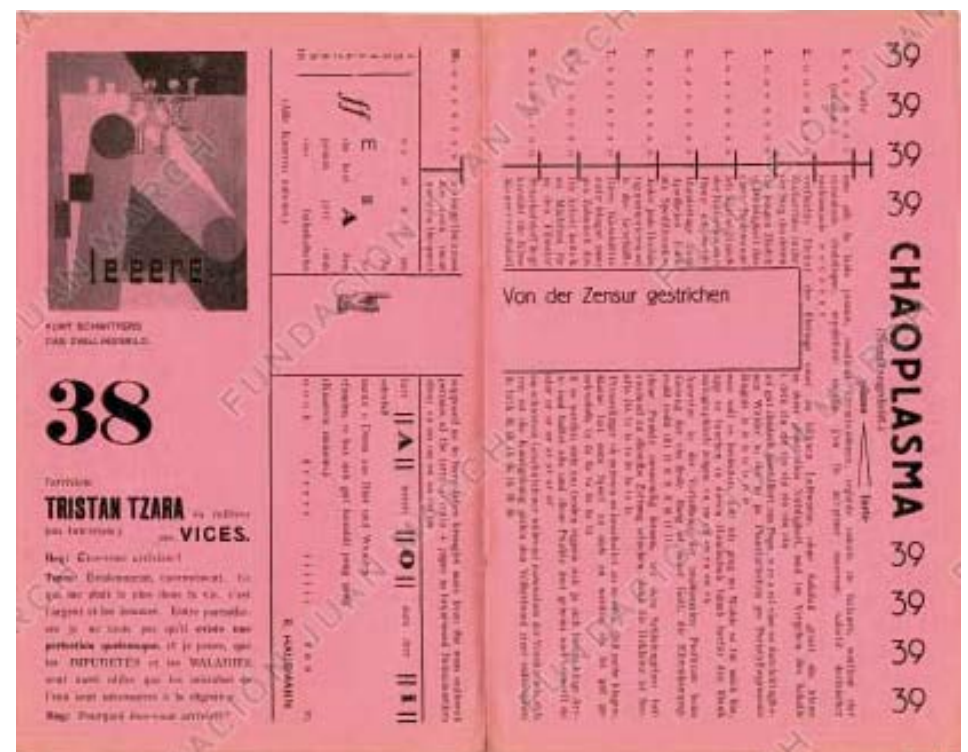
CAT. L374

Desconocido. *Pásmo* [El Área], nº 9, número especial dedicado a Josef Šíma. Brno: Devětsil, 1925. Revista: huecograbado, 6 pp. 47,5 x 31,5 cm



CAT. L5: b
Kurt Schwitters, *Banalitäten*
[Banalidades], Merz, nº 4,
julio. Hannover: Merz Verlag,
1923. Revista: tipografía y
hucograbado, 16 (33-48) pp.
23 x 14,8 cm

CAT. L376
László Moholy-Nagy.
Bauhausbücher. Malerei
Photographie Film [Libros de
la Bauhaus. Pintura Fotografía
Film], por László Moholy-
Nagy. Múnich: Albert Langen
Verlag, 1925. Libro: tipografía
y hucograbado, 134 pp.
23,4 x 18,5 cm

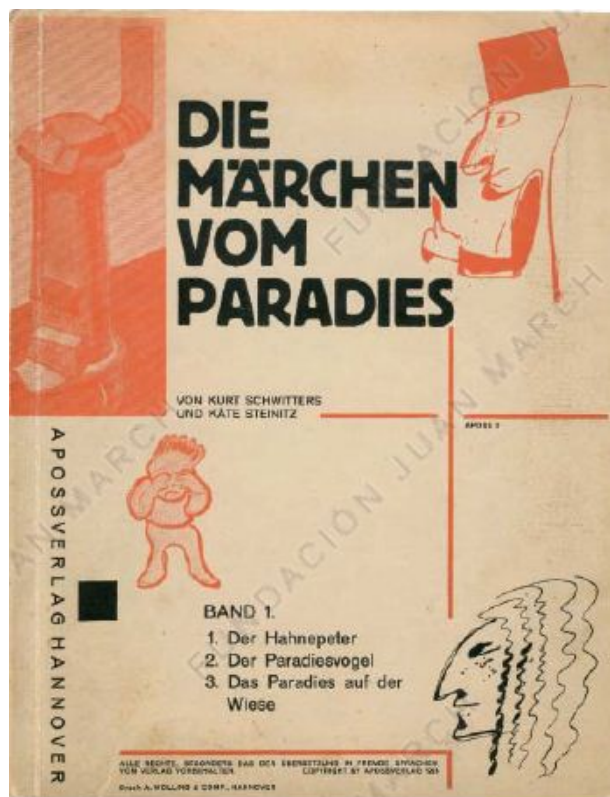


CAT. L377

Kurt Schwitters. *Die Märchen vom Paradies* [Los cuentos del Paraíso], por Kurt Schwitters y Käthe Steinitz. Hannover: Aposser Verlag, 1924. Libro: tipografía, litografía y huecograbado, dibujos de Käthe Steinitz, 32 pp. 27,2 x 21,2 cm

CAT. L378

Piet Zwart. *Nutter*. Utrecht, 1923. Papel envoltorio para margarina: huecograbado. 21 x 28,5 cm

**CAT. L379**

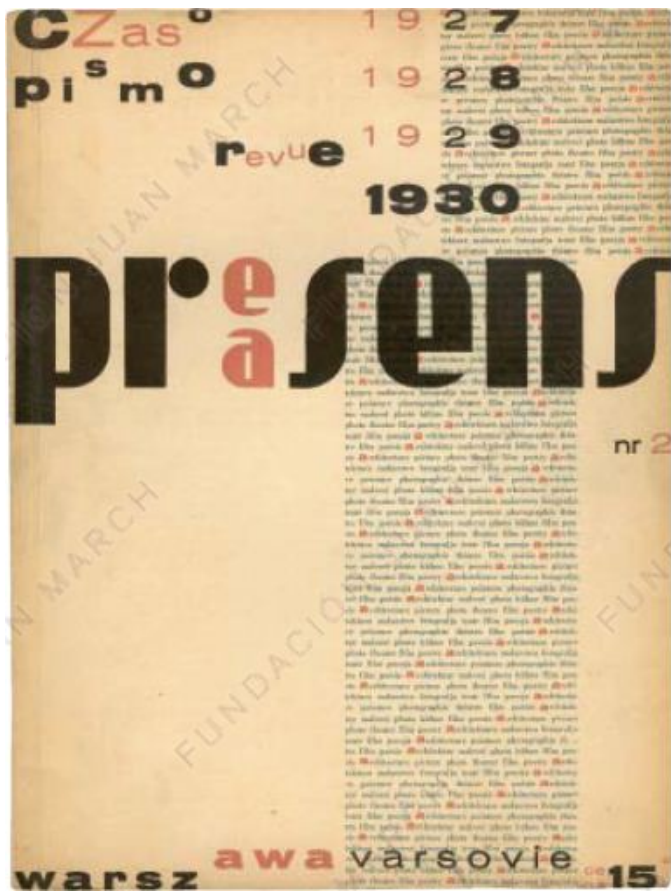
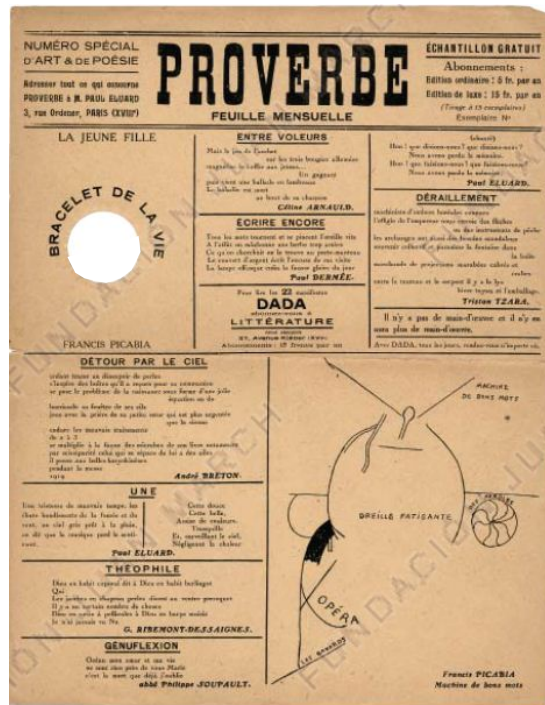
Kurt Schwitters. *Typoreklame* [Tipoanuncio], Merz, nº 11. Hannover: Merz Verlag, 1924. Revista: tipografía, 8 pp. 29 x 22 cm

CAT. L380

Francis Picabia. *Numéro spécial d'art & de poésie* [Número especial de arte y de poesía], *Proverbe*, n° 4. Director: Paul Éluard. París, 1920. Revista: tipografía, 2 pp. 27,6 x 21,4 cm

CAT. L381

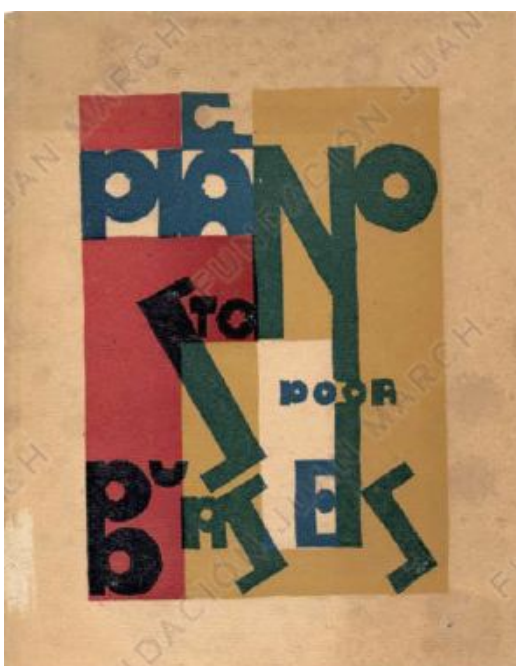
Francis Picabia. *Marie. Journal bimensuel pour la belle jeunesse* [Marie. Diario Bimensual para la hermosa juventud], n° 2-3, junio-julio. Bruselas, 1926. Periódico: huecograbado. 12 pp. 32,7 x 25,2 cm

**CAT. L382**

Władysław Strzemiński. *Praesens* [Presente], n° 2. Directores: Szymon Syrkus y Andrzej Pronaszko. Varsovia, 1930. Revista: litografía, 212 pp. 30,5 x 23,4 cm

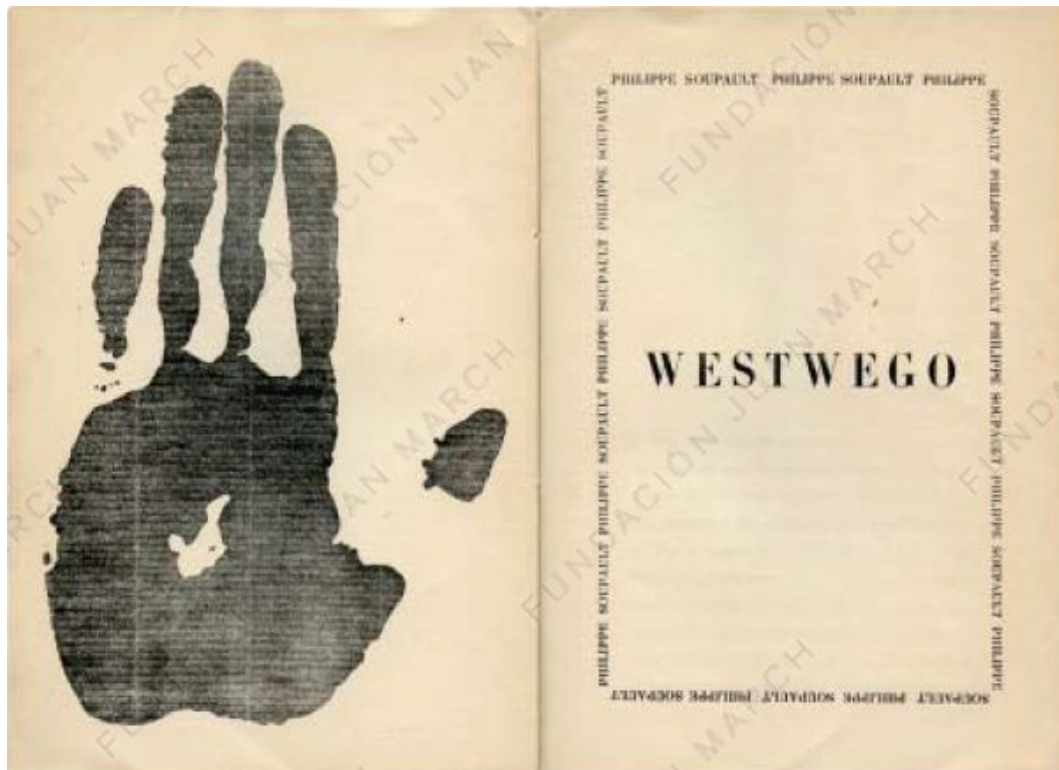
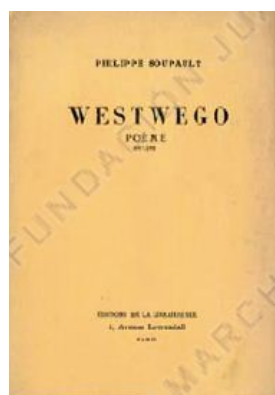
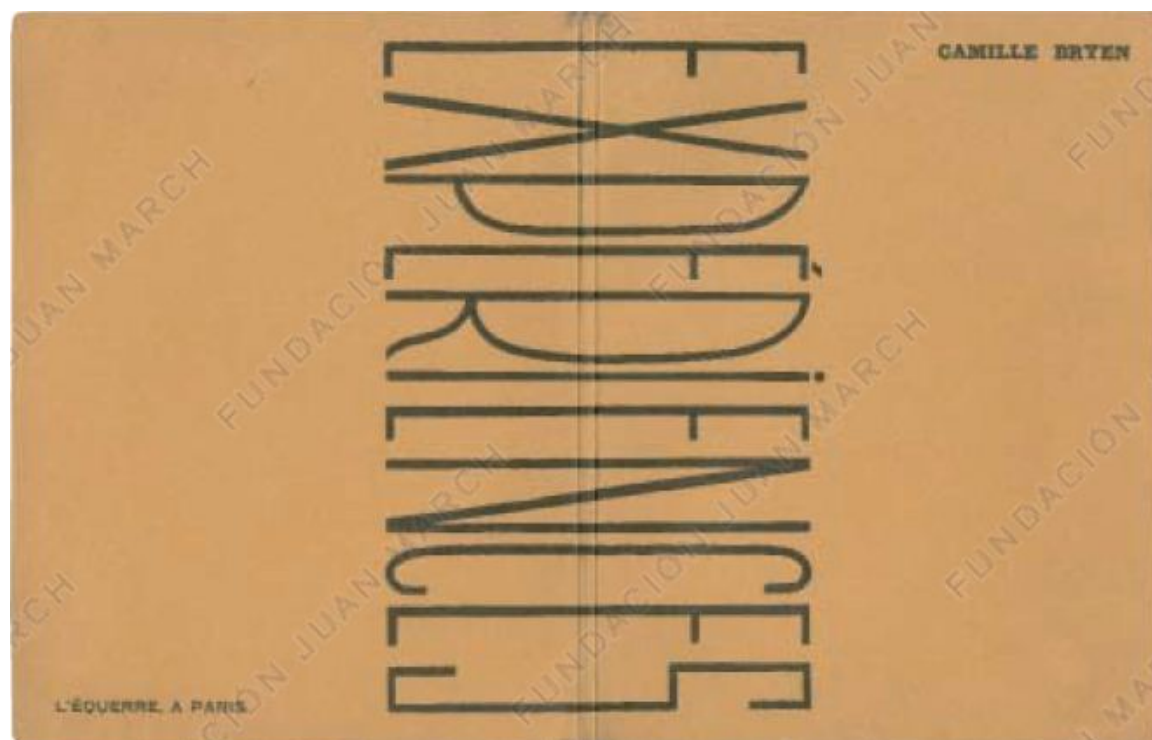
CAT. L383

Władysław Strzemiński. *Praesens* [Presente], n° 2. Directores: Szymon Syrkus y Andrzej Pronaszko. Varsovia, 1930. Estuche: tipografía. 30,6 x 24 cm



CAT. L384

Jozef Peeters. *Piano*, por Gaston Bursens. Amberes: Holemans Mechelen, 1924. Libro: litografía, 34 pp. 24,4 x 19,6 cm



CAT. L385

Desconocido. *Expériences* [Experiencias], por Camille Bryen. París: L'Equerre, 1932. Libro: huecograbado, 32 pp. 21 x 16,3 cm

CAT. L386

Desconocido. *Westwego*. *Poème 1917-1922* [Westwego. Poema 1917-1922], por Philippe Soupault. París: Éditions de la Librarie Six, 1922. Libro: huecograbado, 30 pp. 23,7 x 16,3 cm



CAT. L387

Ludwik Oli (cubierta),
Mieczysław Szczuka
(tipografía). *Dzignia*:
[Palanca], n° 4, julio. Varsovia:
Mieczysław Szczuka, 1927.
Revista: huecograbado, 48 pp.
24,4 x 16,5 cm



CAT. L388

Desconocido. *Butaisôchishano
techô* [El cuaderno del
escenógrafo], por Kenkichi
Yoshida. Tokio: Shiroku Shoin,
1930. Libro: huecograbado,
154 pp. 25,2 x 18,1 cm



CAT. L389

Max Herman Maxy.
*Integral: Revist de sintez
modern* [Integral. Revista
de sintesis moderna], año
II, n° 9, diciembre, por Max
Herman et al. Bucarest: Ed.
Tip. Reforma Social, 1926.
Revista: huecograbado, 16 pp.
32,7 x 24,2 cm

CAT. L390

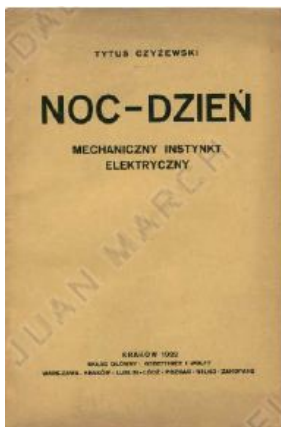
Victor Brauner y Scarlat
Callimachi. *Punct. Revistă
Literatură de Artă Constructivistă*
[Punto. Revista de Literatura
de Arte Constructivista],
nº 1, noviembre, por Scarlat
Callimachi, Ion Vinea, et al.
Bucarest: 1924. Revista:
hucograbado, 8 pp.
47,5 x 32 cm





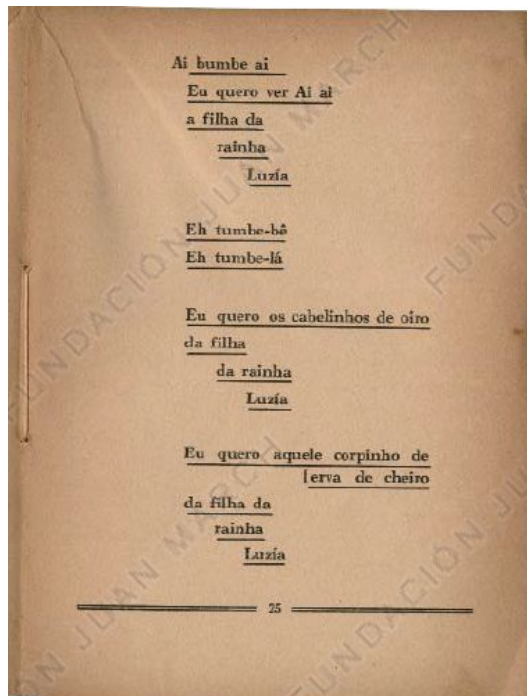
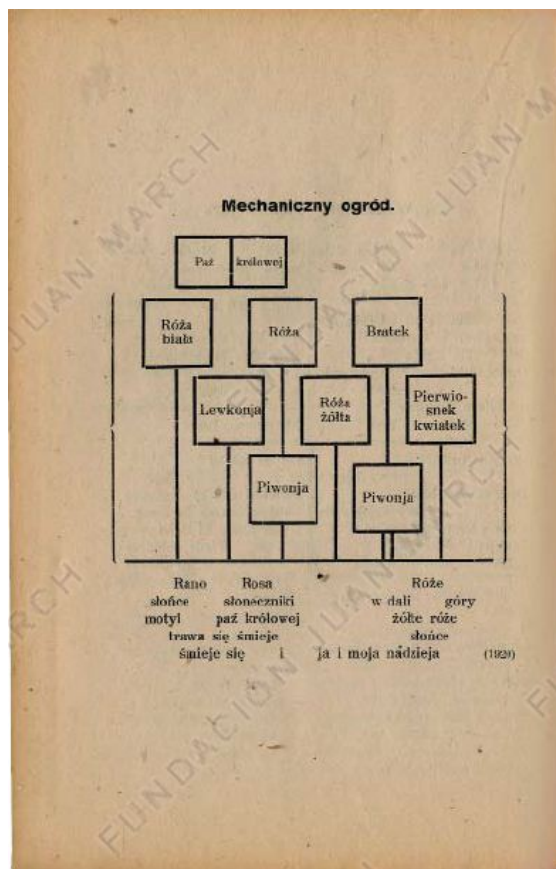
CAT. L391

Jozef Peeters. *Cabaret*.
Het Overzicht. [Cabaret. El
Panorama], nº 22-23-24,
febrero, por M. Seuphour et
al. Amberes, 1925. Revista:
litografía, 24 (165-188) pp.
25,1 x 33,4 cm



CAT. L392

Tytus Czyżewski. *Noc-Dzień: Mechaniczny instynkt elektryczny* [Noche-Día. Mecánico instinto eléctrico], por Tytus Czyżewski. Cracovia: Gebethner i Wolff, 1922. Libro: tipografía, 42 pp. 22,5 x 15 cm



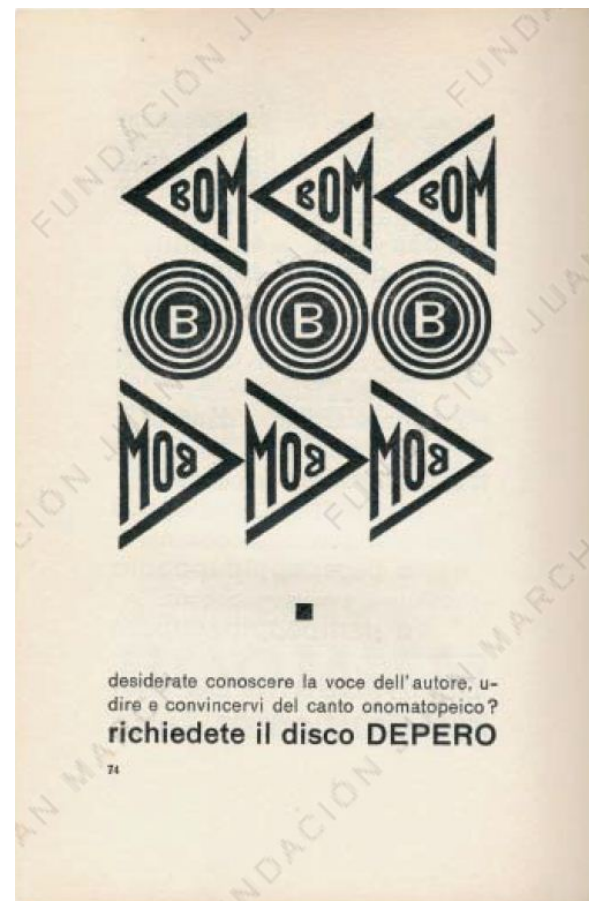
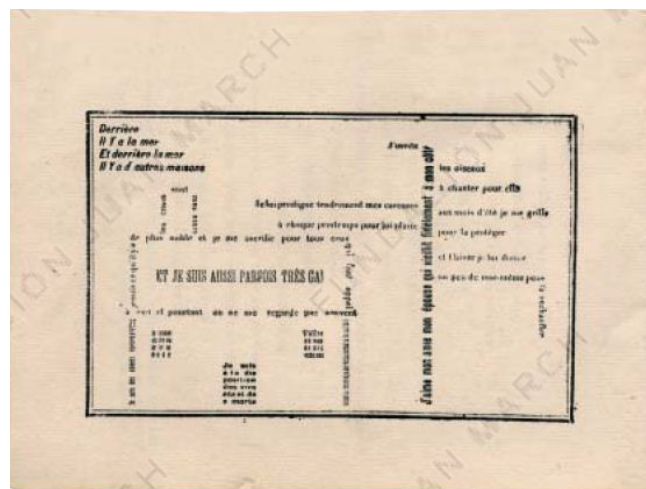
CAT. L393

Flavio de Carvalho. *Cobra Norato* [Cobra Norato], por Raul Bopp. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931. Libro: litografía y huecograbado, 82 pp. 19 x 14,2 cm



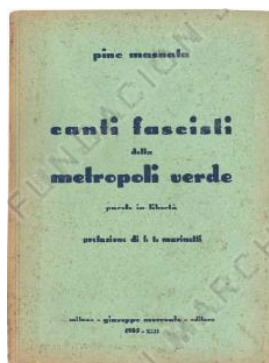
CAT. L394

Pierre Albert-Birot. *La joie des sept couleurs. Poème orné de cinq poèmes-paysages hors texte* [La alegría de los siete colores. Poema adornado con cinco poemas-paisaje fuera de texto], por Pierre Albert-Birot. Paris: Sic, 1919. Revista: huecograbado, 84 pp. 19,4 x 14,5 cm



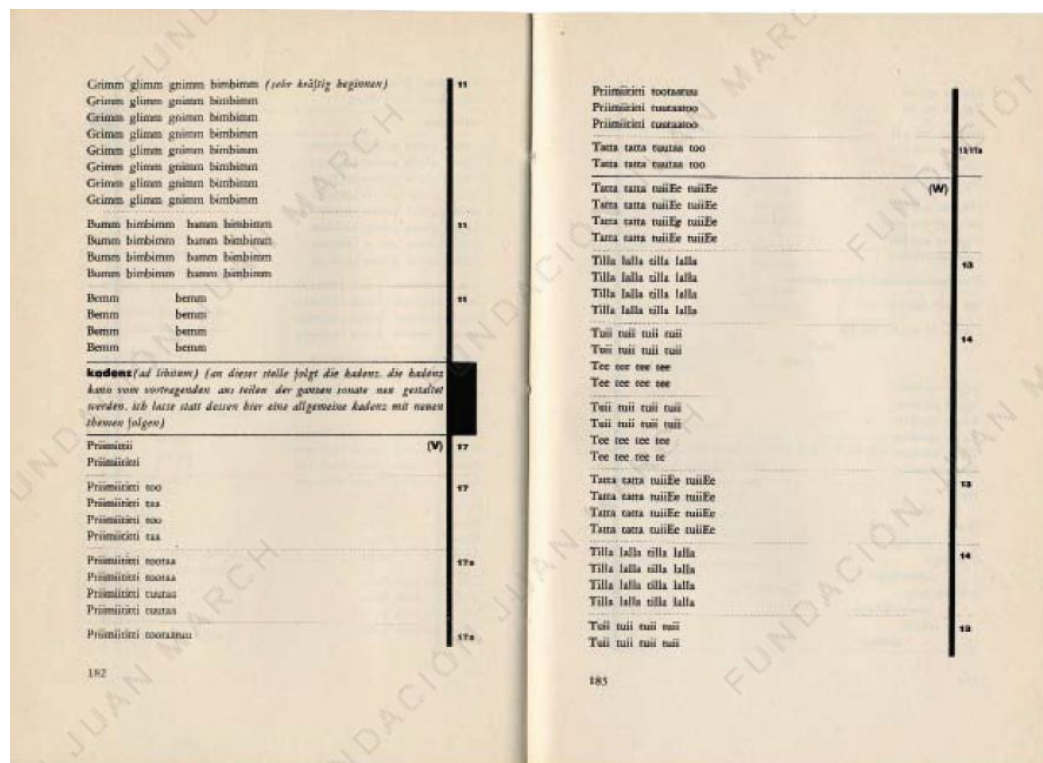
CAT. L395

Fortunato Depero. *Liriche radiofoniche* [Líricas radiofónicas], por Fortunato Depero. Milán: Editore Morreale, 1934. Libro: litografía, 102 pp. 24,6 x 16,5 cm



CAT. L396

Desconocido. *Canti fascisti della metropoli verde*. Parole in libertà [Cantos fascistas de la metrópolis verde. Palabras en libertad], por Pino Masnata. Milán: Giuseppe Morreale, 1935. Libro: huecograbado, 172 pp. 20,5 x 15,3 cm

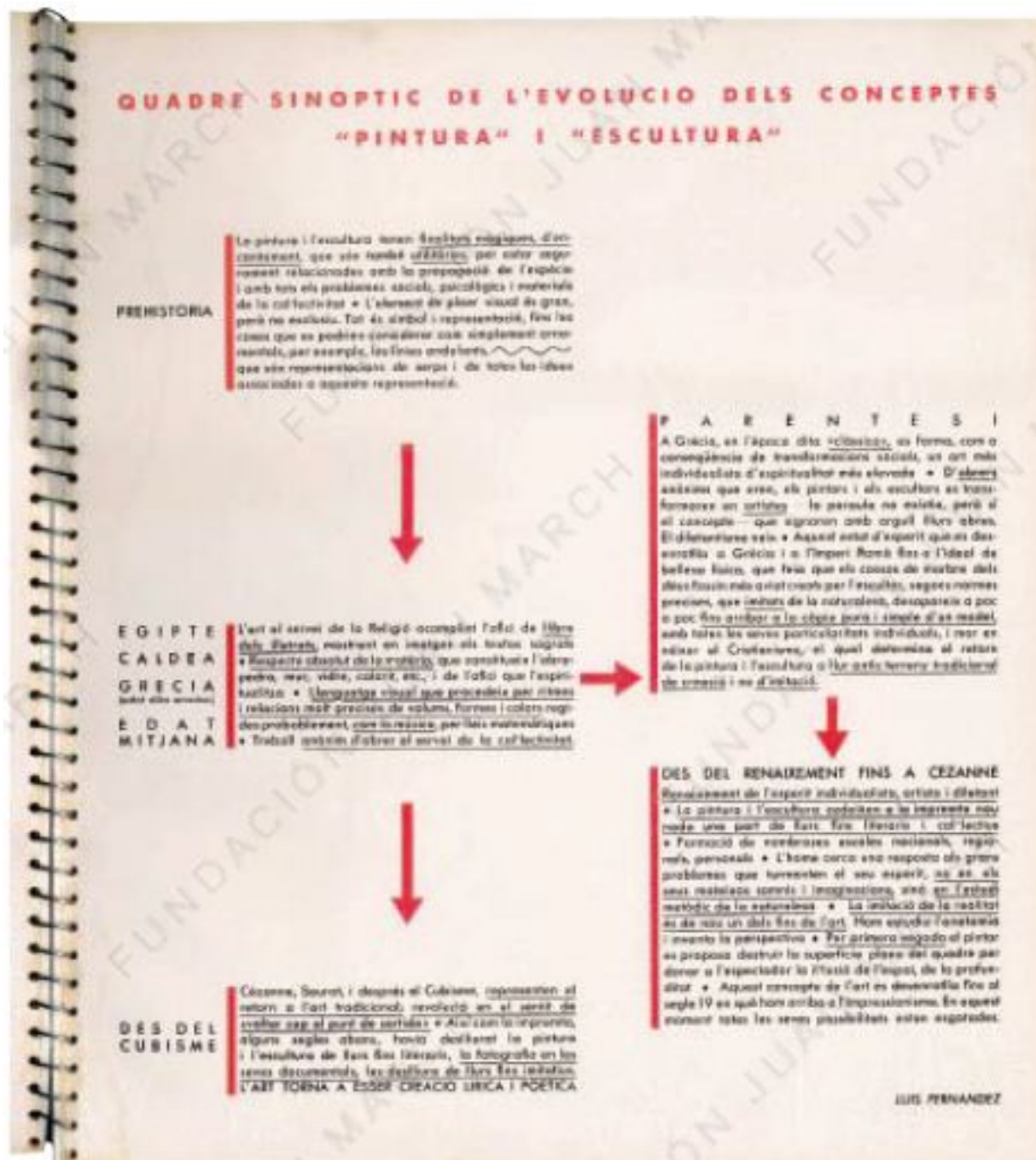
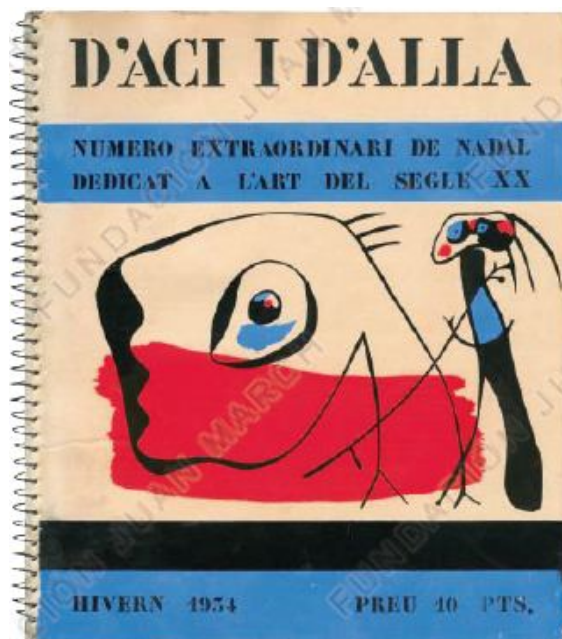


CAT. L397

Jan Tschichold. *Ursonate* [Sonata primitiva], Merz, n° 24, por Kurt Schwitters. Hannover: Merz Verlag, 1932. Revista: tipografía, 34 (153-186) pp. 21,1 x 14,9 cm

CAT. L398

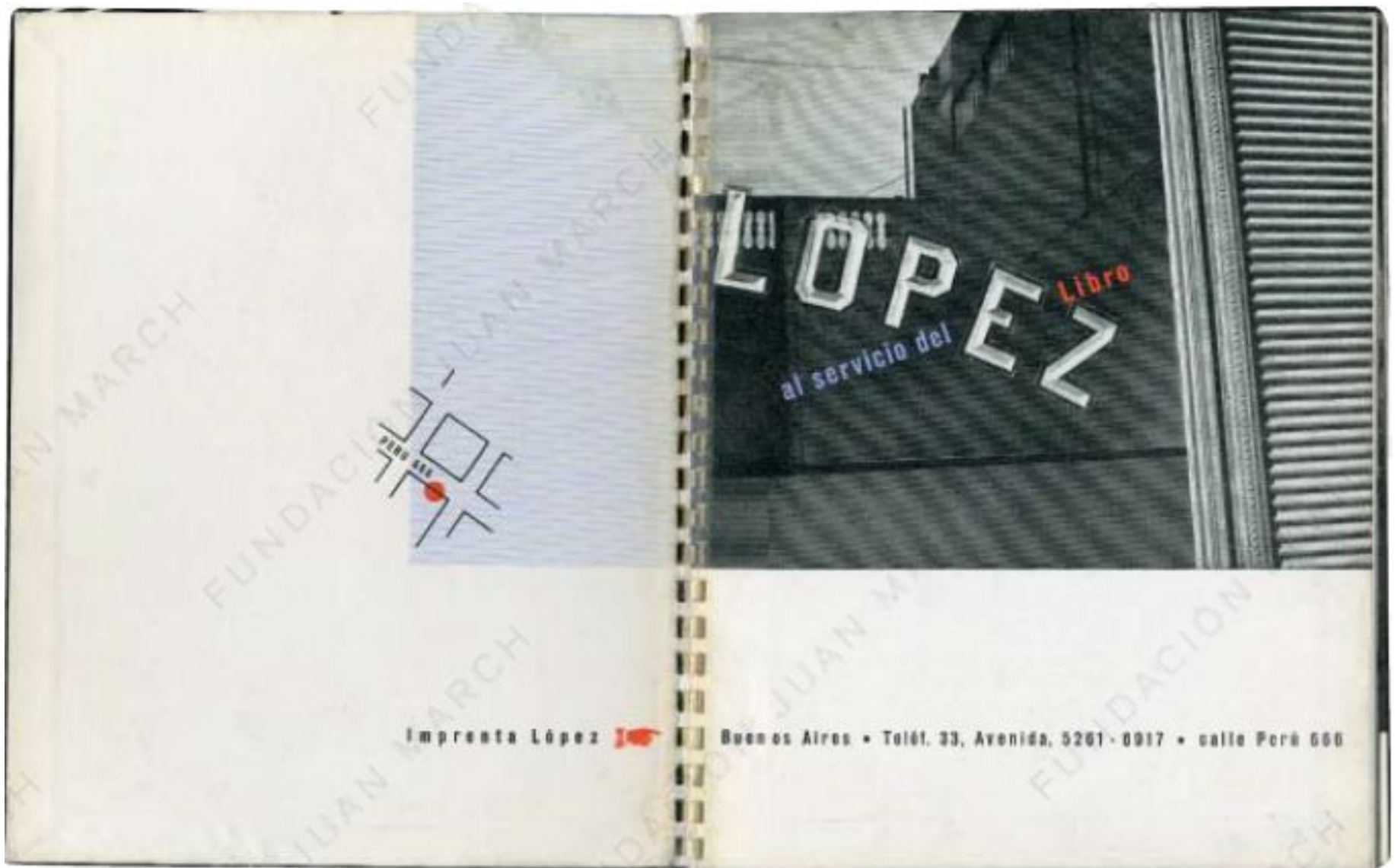
Joan Miró. *D'ací i d'allà* [De aquí y de allá], vol. 22, nº 179, diciembre. Barcelona: Antoni López Llausàs, 1934. Revista: tipografía, 126 pp. 32,6 x 29,4 cm



CAT. L399

Faber. *D'ací i d'allà* [De aquí y de allá], vol. 21, nº 171, enero. Barcelona: Antoni López Lausàs, 1933. Revista: serigrafía y huecograbado, 84 pp. 32,6 x 29,2 cm





CAT. L400

Attilio Rossi. *Cómo se imprime un libro*. Buenos Aires: Imprenta López, 1944. Libro: huecograbado. Fotografías de Grete y Horacio Coppola, 98 pp. 27,6 x 22,5 cm

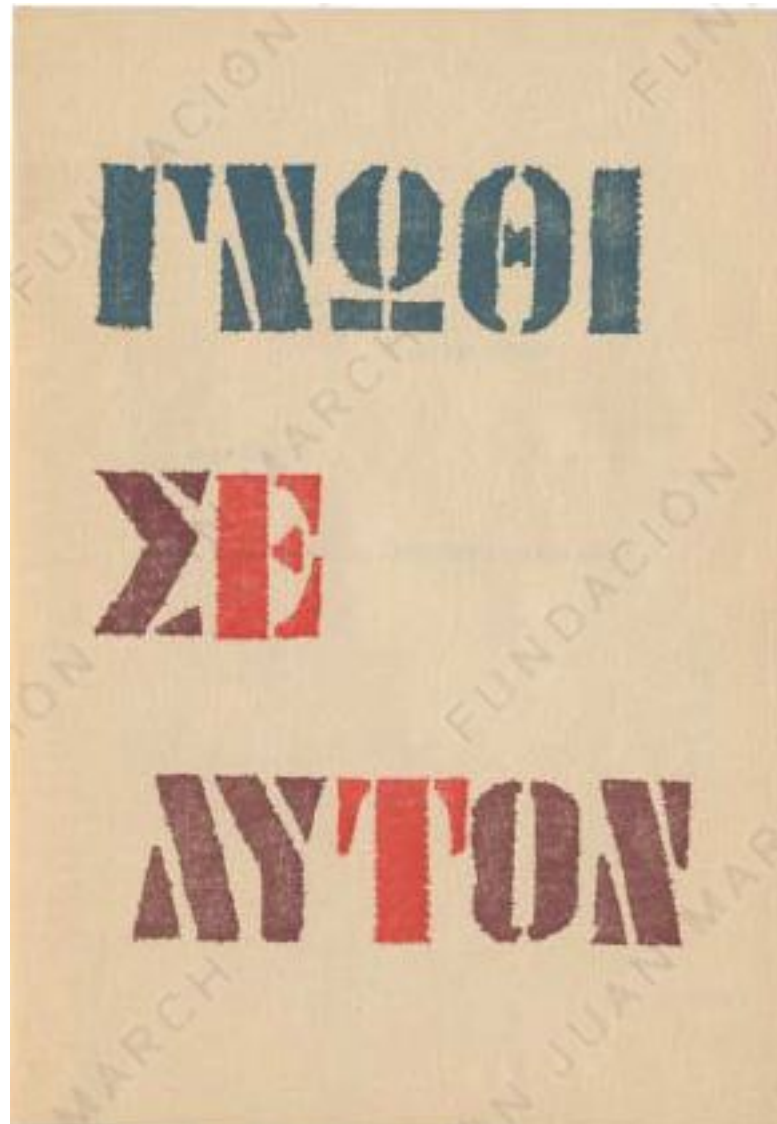
CAT. L401

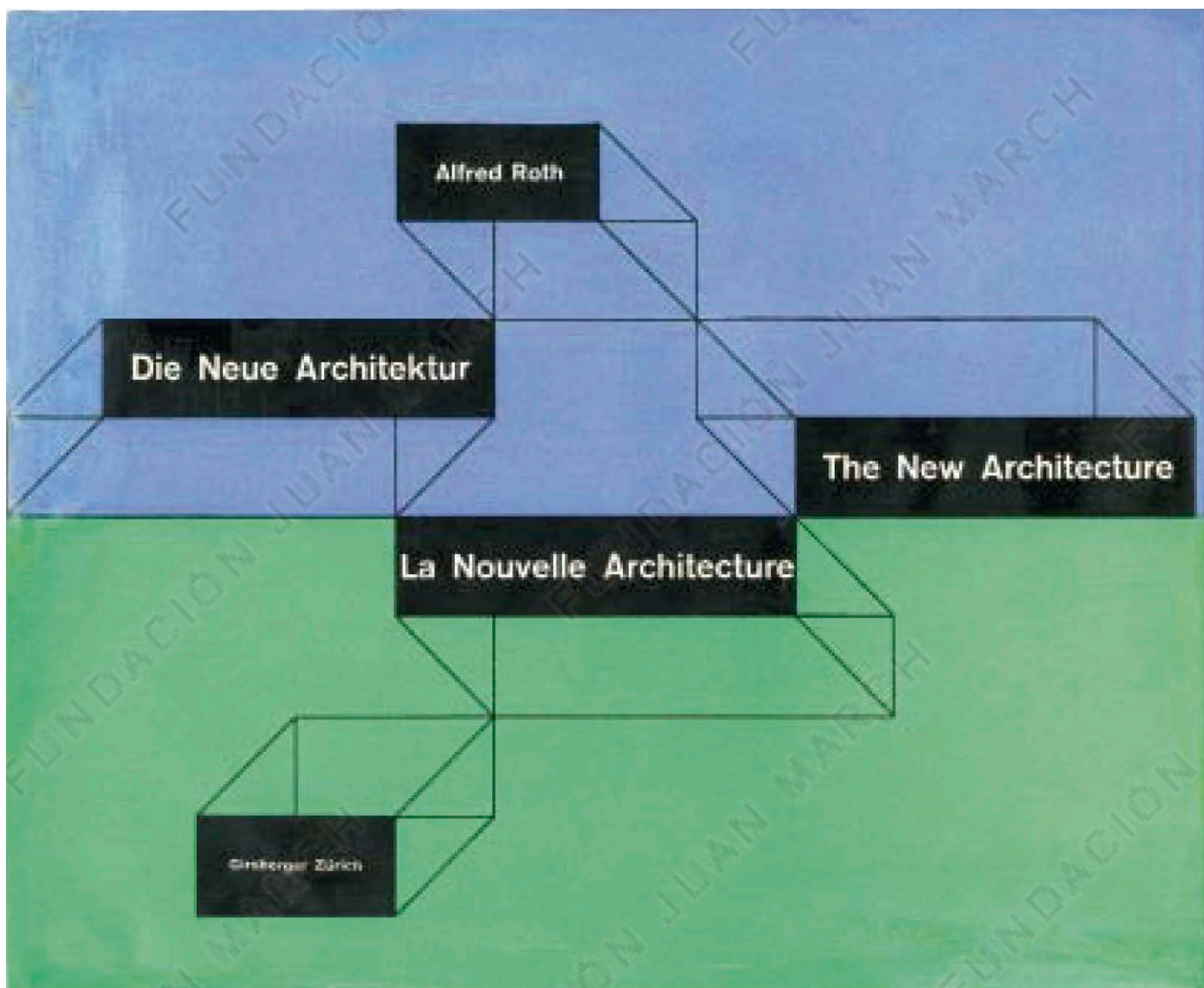
Piet Zwart. *Het boek van PTT*
[El libro de Correos], por Piet
Zwart. Leiden: Nederlandsche
Rotogravure, 1938. Libro:
huecograbado, 50 pp.
25,1 x 17,6 cm



CAT. L402

Willem Sandberg, *Gnothi se auton* [Conócete a ti mismo].
Experimenta typografica, nº 3,
Ámsterdam: Vijf Ponden Pers,
1945. Revista: huecograbado,
28 pp. 22,1 x 15,8 cm





CAT. L403

Max Bill. *La Nouvelle Architecture - Die neue Architektur - The New Architecture* [La nueva arquitectura], por Alfred Roth. Zürich: Girsberger, 1940. Libro: tipografía y litografía, 238 pp. 24,2 x 29,3 cm

BLOK

**CZASOPISMO
AWANGARDY
ARTYSTYCZNEJ**

CENA
2.000.000

WARSZAWA
8 MARCA 1924

REDAKCJA I AD-
MINISTRACJA:
ul. WSPOLNA 20 nr. 39

REDAKCJA:
HENRYK STAŻEWSKI
TERESA ŻARNOWERÓWA
MIECYSZAW SZCZUKA
EDMUND MILLER

BLOK

WŁASNY WYDZIAŁ ARTYSTYCZNY
HENRYK STAŻEWSKI, TERESA ŻARNOWERÓWA, MIECYSZAW SZCZUKA, EDMUND MILLER

BUDOWA

PIŁA SZYBUNTOWA

OROSIENIE I OBRÓBKA

KU PŁASKOŚCI = BILAPITWE

ROBOCZY TANK

BLOK

**CZASOPISMO
AWANGARDY
artystycznej** № 2

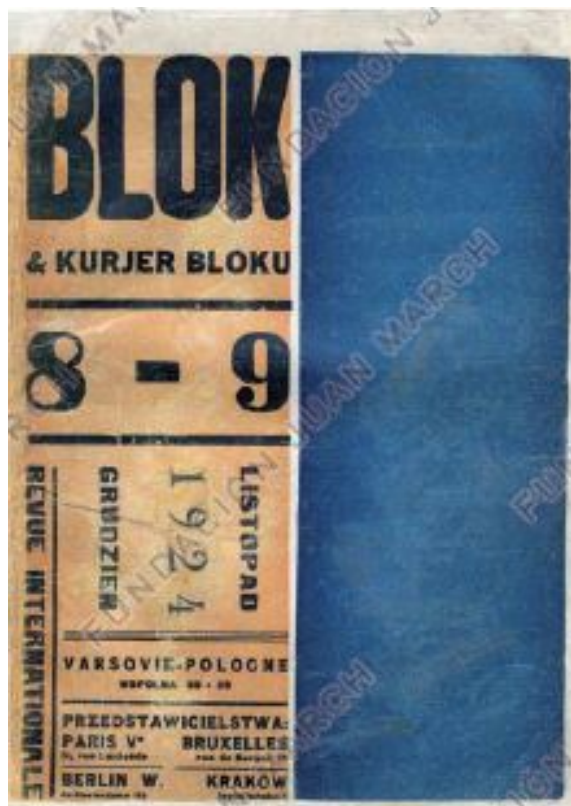
CENA 1.600.000

Warszawa, kwiecień 1924 roku. — Redakcja i Administracja ulica Wspólna 20, nr. 39.
Wydawca: Henryk Stażewski, Teresa Żarnowerówna, Mieczysław Szczuka, Edmund Miller.

A Z

ROBOCZY TANK

CAT. L404: 1-8
Henryk Stażewski, Teresa Żarnowerówna y Mieczysław Szczuka. *BLOK. Czasopismo awangardy artystycznej* [BLOQUE. Revista de las Vanguardias Artísticas], 11 números (nº 3 y 4; nº 6 y 7; nº 8 y 9 en un volumen). Varsovia: 1924-26. Colección de revistas: huecograbado y litografía (nº 5). Huecograbado (resto), 4 (nº 1), 8 (nº 2), 16 (nº 3-4), 16 (nº 5), 16 (nº 6-7), 28 (nº 8-9), 10 (nº 10), 34 (nº 11) pp. 61 x 44,4 (nº 1), 34,3 x 25 (nº 2), 24,2 x 34,7 (nº 3-4), 23,7 x 15,5 (nº 5), 35 x 25 (nº 6-7 y 8-9), 35 x 25 (nº 10), 35 x 25 (nº 11) cm



O B R A S

E N

E X P O S I C I Ó N

[A P É N D I C E]

E L L I B R O Y L A R E V I S T A :

C O L E C C I O N E S ,

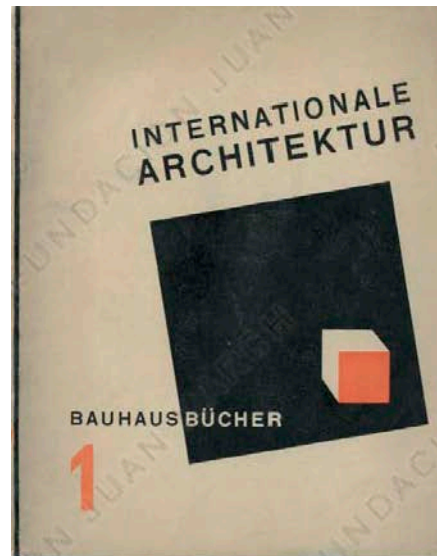
I N T E R I O R E S

Y E X T E R I O R E S

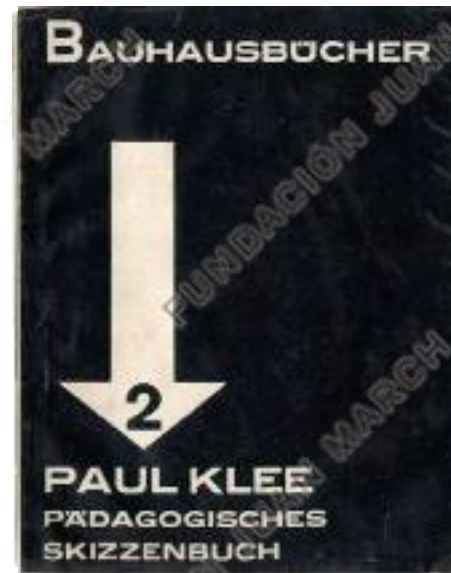
[C A T . L 4 0 5 - L 4 0 7]

CAT. L405: 1-14

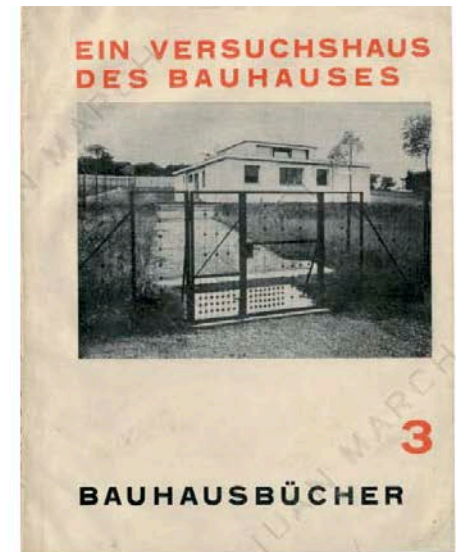
Bauhausbücher [Libros de la Bauhaus], 14 números. Múnich: Albert Langen Verlag. Colección de libros: huecograbado (1-14). 23,6 x 18 cm



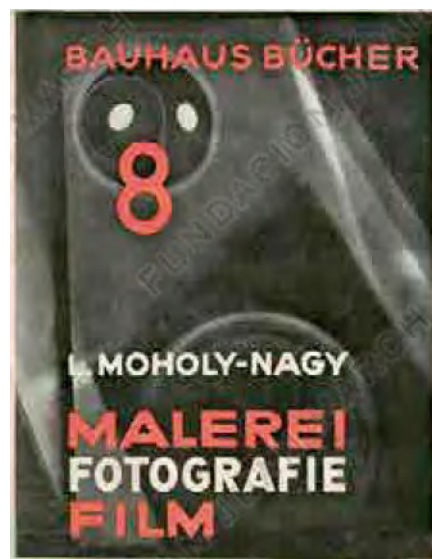
Internationale Architektur [Arquitectura internacional], Walter Gropius. 1925. Cubierta de Farkas Molnár. Tipografía de László Moholy-Nagy, 108 pp



Pädagogisches Skizzenbuch [Libro de bocetos pedagógico.], Paul Klee. 1925. Cubierta y tipografía de László Moholy-Nagy, 56 pp



Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar [Una casa experimental de la Bauhaus en Weimar], Adolf Meyer. 1925. Cubierta de Adolf Meyer. Tipografía de László Moholy-Nagy, 80 pp



Malerei Fotografie Film [Pintura Fotografía Film], László Moholy-Nagy. 1927. Cubierta y tipografía de László Moholy-Nagy, 140 pp



Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente [Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos], Vasíli Kandinsky. 1925. Cubierta de Herbert Bayer. Tipografía de László Moholy-Nagy, 196 pp



Holländische Architektur [Arquitectura holandesa], Jacobus Johannes Pieter Oud. 1926. Cubierta y tipografía de László Moholy-Nagy, 88 pp



Die Bühne im Bauhaus [El escenario en la Bauhaus], ed. Oskar Schlemmer. 1925. Cubierta de Oskar Schlemmer. Tipografía de László Moholy-Nagy, 86 pp



Neue Gestaltung. Neoplastizismus [Nuevo diseño. Neoplasticismo], Piet Mondrian. 1925. Cubierta y tipografía de László Moholy-Nagy, 68 pp



Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst [Conceptos fundamentales del nuevo arte del diseño], Theo van Doesburg. 1925. Cubierta de Theo van Doesburg. Tipografía de László Moholy-Nagy, 40 pp



Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten [Nuevos trabajos de los talleres de la Bauhaus], Walter Gropius. 1925. Cubierta y tipografía de László Moholy-Nagy, 116 pp



Die gegenstandslose Welt [El mundo sin objetos], Kasimir Malévich. 1927. Cubierta y tipografía de László Moholy-Nagy, 104 pp



Bauhausbauten Dessau [Edificios Bauhaus en Dessau], Walter Gropius. 1928. Cubierta y tipografía de László Moholy-Nagy, 224 pp



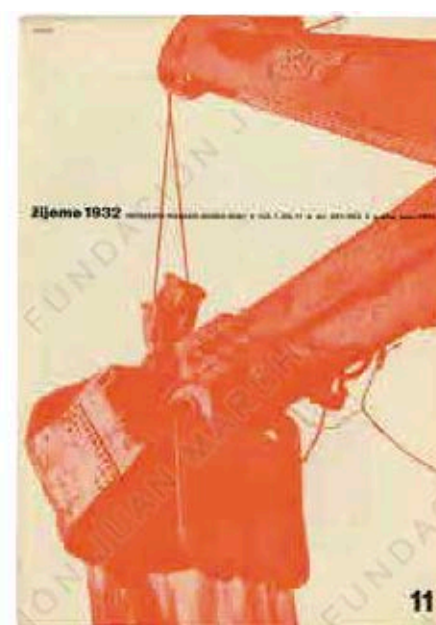
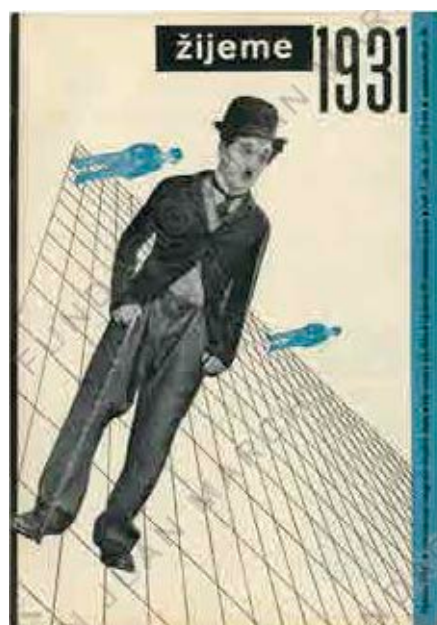
Kubismus [Cubismo], Albert Gleizes. 1928. Cubierta y tipografía de László Moholy-Nagy, 104 pp



Von Material zu Architektur [Del material a la arquitectura], László Moholy-Nagy. 1929. Cubierta y tipografía de László Moholy-Nagy, 244 pp

CAT. L406: 1-11

Ladislav Sutnar. *Žijeme*
[Vivimos], nº 1-12 (nº 4 y 5 en un volumen). Praga, 1931-1932.
Revista: huecograbado (1-12), 32 (1-32) (nº 1), 32 (33-64) (nº 2), 32 (65-96) (nº 3), 64 (97-160) (nº 4, 5), 32 (161-192) (nº 6), 32 (193-224) (nº 7), 32 (225-256) (nº 8), 32 (257-288) (nº 9), 32 (289-320) (nº 10), 32 (321-352) (nº 11), 32 (353-380) (nº 12) pp. 25 x 18 cm





CAT. L363: d-i
 Fortunato Depero. *Depero futurista 1913-1927*, por Fortunato Depero. Milán: Dinamo-Azari, 1927. Libro: impresión tipográfica, 224 pp. 24,5 x 31,9 cm

L'auto-reclame non è vana, inutile o esagerata espressione di megalomania, ma bensì indispensabile **NECESSITA'** per far conoscere rapidamente al pubblico le proprie idee e creazioni. In qualunque campo della produzione al di fuori di quello dell'arte è permessa e ammessa la più strepitosa réclame; ogni industriale può e fa la più ardita pubblicità ai suoi prodotti; soltanto **per noi produttori di genialità, di bellezza, di arte, la pubblicità è considerata cosa anormale, mania arrivista e sfacciata immodestia. E' ora di finirla con il riconoscimento dell'artista dopo la morte o in avanzata vecchiaia. L'artista ha bisogno di essere riconosciuto, valutato e glorificato in vita, e perciò ha diritto di usare tutti i mezzi più efficaci ed impensati per la réclame al proprio genio e alle proprie opere. Il primo e più competente critico dell'opera d'arte è l'artista che l'ha creata; a lui tutti i mezzi per illustrarla e per lanciarla. Se l'artista attende la celebrità e la riconoscenza dell'opera propria per mezzo altrui ha tempo di morire 5000 volte di fame.**

necessità di auto-reclame

ARCHITETTURA DELLA LUCE

I divisionisti diresero i loro fasci lineari luminosi: il sole, la luna, le lampade. Le superfici dei corpi risultarono ripiegate ed orientate verso tali centri prospettici del quadro. Questo spunto di arbitrario senso prospettico mi iniziò a tutte le possibilità di nuove prospettive che fossero deformazioni di quella convenzionale e geometrica. Arrivai così a creare intere costruzioni suggeritemi dalle direzioni varie ed intrecciabilissime della luce.

BOCCIONI cred ed intui per primo la solidificazione dell'impressionismo. Esempi di luci solide, costruite, si trovano anche nelle raggiere dei cristalli in croce, o scoppianti dai cuori dei santi, e forse gli obeliscs e le stesse Piramidi non sono che giganteschi raggi di sole solidificati o dune geometrizzate dalla luce solare. Ma eccoci al paesaggio ricostruito, cristallizzato dal sole, sagomato in tutti i suoi splendori solari.

I raggi luminosi spuntano come punti e strade diritte esattamente verso il cielo. Le case, i campanili, sono tarantolati in tutte le pendenze, sovrasti da pareti di mare ed in bilico sui lavarsi di profonde ombre, nevanti **GEOMETRICI POZZI DI MISTERO.** Dai laghi scoppiano piramidi d'oro capovolte. I personaggi e gli oggetti lucidi si corazzano di aculei cristallini quali nuovi istrici di vetro.

IL SOLE DÀ LA VITA IL SOLE DÀ I COLORI ed ora il sole dona all'arte una NUOVA ARCHITETTURA.

Le mani elettricizzate dall'ipnotismo tutte le musiche della sensibilità. Linee rette, curve e rivoltate, geometrie perfette, sagomate, dentate, zolate, sono gli indizi ritmi precisi dell'antico. Fiori di latte, di uccello; frutta di zinco e d'ottone; paesaggi d'alpaca o di lava; tutti d'acciaio e di vetro; ritratti nei cogli stampi di ghisa. Avvitare gli alberi alle torri oblique del sole; inchiodare le volute dei passanti agli spigoli delle case, quali insegne misteriose. Le sfidare i perni precisi e scintillanti dei miliardi di costruzioni che ruotano nel firmamento con meccanica costruzione.

ABBIAMO rinterato alle ginocchia, imbati alle orecchie e diechi improvvisi nel cervello. Piane alle mani, periti al genitai ed alle spalle; i sorrisi ed i nervi sono sottili ed intrinseco; con le polugge ed i alberi di trasmissione, guidati dai due motori collegati, il cuore ed il cervello. Con gli occhi si cinematografano le nostre sensazioni.

La macchina dura molto. La macchina serve molto. La macchina varia bella. La macchina non tradisce. La macchina produce con tranquillità e disceglina, continuità e generosità. Se la macchina potesse sorridere di cervello. In un'unità, sorridere come un altro.

Una mitragliatrice vale di 100 soldati. Un gattollografo scrive per 100 manoscritti. La macchina ha una **VELOCITÀ** di cui si parla molto. La macchina è con il quale si pensano tutti gli stili del passato.

Le mani elettricizzate dall'ipnotismo tutte le musiche della sensibilità. Linee rette, curve e rivoltate, geometrie perfette, sagomate, dentate, zolate, sono gli indizi ritmi precisi dell'antico. Fiori di latte, di uccello; frutta di zinco e d'ottone; paesaggi d'alpaca o di lava; tutti d'acciaio e di vetro; ritratti nei cogli stampi di ghisa. Avvitare gli alberi alle torri oblique del sole; inchiodare le volute dei passanti agli spigoli delle case, quali insegne misteriose. Le sfidare i perni precisi e scintillanti dei miliardi di costruzioni che ruotano nel firmamento con meccanica costruzione.

DEA-MACCHINA

Per superare tutte le miserie umane, letterarie, animali, ricorriamo alla macchina. Per superare tutte le miserie dell'arte passata abbracciamo riconoscenza ai ferri. **MACCHINA MACCHINA MACCHINA MACCHINA MACCHINA MACCHINA**

LA MACCHINA E LO STILE D'ACCIAIO

stile d'acciaio

TUTTO QUESTO GENERO LO STILE FUTURISTA

METALLICO CRISTALLINO GEOMETRICO DINAMICO LUMINOSO HUMORISTA

La pittura, divenne violentissima nei colori e nelle forme. **ROSSO-BANDEIRA ARANCIO-FUOCO VERDE-ANICE VERDE-HELLE NERO-LACCA**

La pittura divenne violentissima nei colori e nelle forme. **ROSSO-BANDEIRA ARANCIO-FUOCO VERDE-ANICE VERDE-HELLE NERO-LACCA**

MANIFESTO AGLI INDUSTRIALI

decine di fondatori dei progetti e modificanti, cioè di renditi pratici e prontamente eseguibili. Tale situazione è precissima.

ARCHITETTURA PUBBLICITARIA

Abbiamo forte compimento ogni mese, in ogni città; Espansioni regionali, nazionali, mondiali. Come, nessuna quella di Parigi del 1925, non terribilmente passatista, la presenza architettonica è semplicemente **RIDICOLA**

Eppure ed molti industriali, sembra a voi possibile, esportare le vostre materie e prodotti moderni: automobili, aeroplani, autocechi, ecc., in palazzi grecoromani, barocchi o liberty? Allora per essere coerenti dovreste presentare macchine e strumenti con volti o greci, e merli con capitelli corinzi e bizantini. Dunque i vostri palazzi, padiglioni, i chioschi della Pirea e della Sapienza, devono essere nuove, meravigliose architetture ultra-moderne-futurate-epicure-macchine-velocità-luminose; in perfetta armonia con il contenuto. Il pittore e scultore futurista **DEPERO** oggi è l'architetto che ripresenta il nuovo per magnificamente glorificare i vostri prodotti, con dignità d'arte veramente moderna.

Una delle maggiori soddisfazioni del **"CARTELLONE"** **"CARTELLO"** ha grande importanza anche gli stili del passato. **Palazzi e padiglioni dove TRIONFERA lo stile dell'acciaio, lo stile del CRISTALLO, lo stile della MACCHINA.**

Padiglioni di luce, di cristallo, di metallo, di stoffe, ispirati a liquori, penne, frutta, fiori, bottiglie, ecc. **BITTER-CAMPARI**

Palazzi innoce con corvili alle capofila, da visitarsi entro altri **GRANDI CASE** automobilistiche. Padiglioni a Trombe-pulanti e **si può fare di più**

Il vostro edificio ieri, ragazzo, molto e molto di più.

CAT. L407: 1-21

Wendingen [Giros], selección de 21 ejemplares. Amsterdam: H.P.L. Wiessing (1918-1924); C. A. Mees (1924-1932). Colección de revistas: litografía (nº 1, 2, 5, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20 y 21). Huecograbado (nº 3, 7, 9 y 19). Huecograbado y serigrafía (nº 4). Tipografía y litografía (nº 6). Tipografía (nº 15). 33,5 x 33,5 cm



Eileen Gray, nº 6 serie 6, 1924. Portada de Wijdeveld. 32 pp



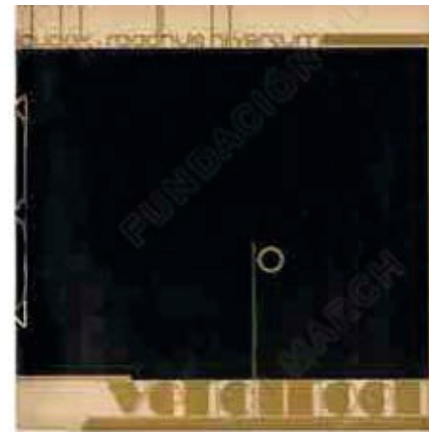
Almacenes Bijenkorf, La Haya, nº 11 y 12, serie 7, 1928. Portada de J. M. Luthmann. 42 pp



Proyectos de W. M. Dudok en Hilversum, nº 1, serie 9, 1928. Portada de W. Wouda. 26 pp



Edificio del Bijenkorf en Róterdam realizado por W. M. Dudok, nº 8, serie 10, 1930. Portada de Arthur Staal. 30 pp



Ayuntamiento de Hilversum por el arquitecto W. M. Dudok, nº 11 y 12 serie 10, 1930. Portada de W. M. Dudok. 44 pp



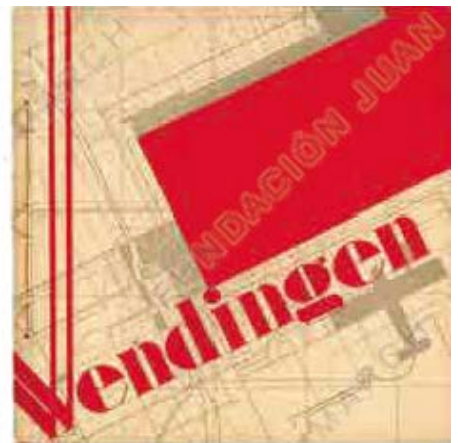
Tipografía, nº 6, serie 1, 1918. Portada de H. A. Van Anrooy. 22 pp



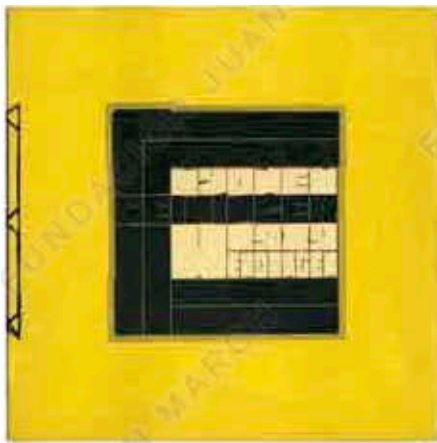
Arte austriaco, nº 9 y 10, serie 8, 1927. Portada de Christa Ehrlich. 32 pp



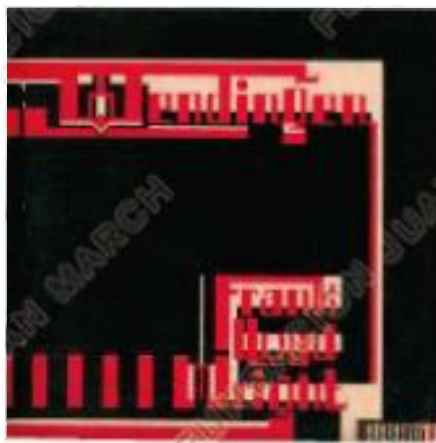
Diego Rivera, nº 3, serie 10, 1929. Portada de Vilmos Huszár. 24 pp



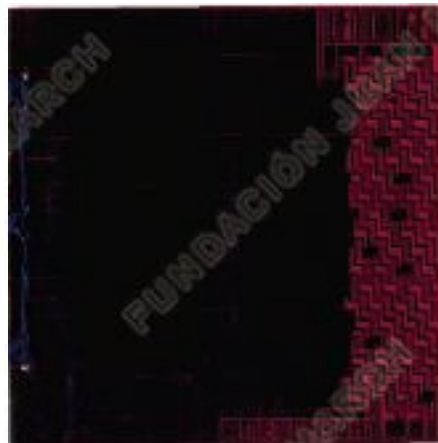
Fotografías aéreas de los Países Bajos, nº 5, serie 10, 1930. Portada de H. Th. Wijdeveld. 18 pp



Lyonel Feininger, nº 7, serie 10, 1929. Portada de Tine Baanders. 18 pp



Frank Lloyd Wright, nº 3, serie 7, 1925. Portada de Frank Lloyd Wright. 36 pp



Erich Mendelsohn, nº 10, serie 3, 1920. Portada de H. Th. Wijdeveld. 20 pp



Ayuntamiento de Hilversum: proyecto realizado por W. M. Dudok, nº 8, serie 6, 1924. Portada de M. Dudok. 40 pp



Fábricas J. Van Nelle en Róterdam por J. A. Brinkman y L. C. Van der Vlugt, nº 2, serie 10, 1930. Portada de L. C. Van der Vlugt. 30 pp



Antoine Bourdelle, nº 4, serie 10, 1930. Portada de H. P. L. Wiessing. 24 pp



Retratos de M. de Klerk, nº 7, serie 6, 1924. Portada de Tine Baanders. 30 pp



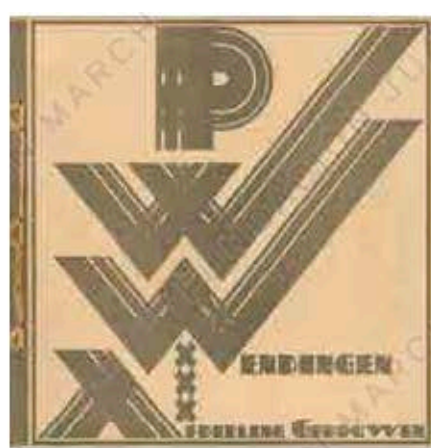
Proyectos de M. de Klerk, nº 4 y 5, serie 5, 1924. Portada de Margaret Kopholler. 48 pp



Diego Rivera, nº 2, serie 9, 1928. Portada de Vilmos Huszár. 18 pp



Primer número monográfico sobre Frank Lloyd Wright, nº 11, serie 4, 1921. Portada de El Lissitsky. 38 pp



Departamento de Obras Públicas de Ámsterdam, nº 11, serie 8, 1927. Portada de P. L. Marnette. 20 pp



Proyecto ganador del concurso de la Academia de Ámsterdam, B. Bijvoet y J. Duiker, nº 12, serie 4, 1921. Portada por B. Bijvoet y J. Duiker. 38 pp



L A H I S T O R I A

Y L A S

F U E N T E S

AUF DER

STRASSE

**IST DIE ANWENDUNG DER SCHRIFT
BILDSCHABLONE IN JEDE GRÖSSE
MÖGLICH · BESONDERS IM GROSSEN
KAN MAN DIE FARBIGKEIT STEIGERN**

Reklame

Schrift

kann nicht so schnell und nicht
besser als mit den Schriftbild-
Schablonen gemacht werden.

Auf Glas, Stein, Holz und anderem Grund, für dauernd
oder nur flüchtig für Tage und Stunden, überall kann man
schnell und sicher mit der Schriftbild-Schablone arbeiten.

Georg Lüpke.
Schrift-Bildmappe.
Osterode-Harz, s.a.
[c 1930] [CAT. L16]

TIPOGRAFÍA

DE VANGUARDIA

(1900-1945)

TEORÍAS Y CARACTERES

BRUNO TONINI

A partir de mediados del siglo XIX, el desarrollo industrial plantea la necesidad de un nuevo sistema de comunicación. Para alcanzar tal fin, aumenta la producción de catálogos comerciales, manifiestos electorales, horarios ferroviarios, panfletos publicitarios ilustrados, etc., lo que lleva a un desarrollo paralelo de nuevos instrumentos y técnicas de impresión.

En el ámbito artístico, la concepción de la representación visual experimenta un cambio radical: con la llegada de los movimientos vanguardistas se subvierten los cánones y las normas basadas en las reglas de la perspectiva y de la representación de la realidad. En toda Europa —desde España a Rusia—, y en América, los artistas y escritores cuestionan los principios figurativos y lingüísticos fundamentales. Impulsados por la búsqueda de lo nuevo, grupos como The Four [Los Cuatro] —constituido en Glasgow por Charles Rennie Mackintosh, las hermanas Frances y Margaret MacDonald y Herbert McNair [CAT. B1, B2]— o los secesionistas de Viena [CAT. B4, B5, B9-B12, B17] plantean una revisión radical de las proyecciones bi y tridimensionales, incluida la tipografía, mientras que en Inglaterra el movimiento Arts and Crafts se ocupa de criticar la decadencia de la estética y de la impresión de la cultura industrial, mostrando un renovado interés por la artesanía y la decoración.

Proliferan los estudios y las reflexiones acerca de las artes ornamentales y se destaca la importancia del dibujo y el valor del diseño gráfico. Arquitectos, artistas y diseñadores apuestan por el “linealismo” de las formas como valor perceptivo y compositivo fundamental de la imagen. La línea delimita los contornos de la imagen, establece el campo de las relaciones cromáticas y, mediante la modulación de los grosores, determina los nexos entre episodios visuales individuales y el contraste entre el fondo y la figura:

Una línea es una fuerza que actúa de forma similar a las leyes de la naturaleza: un mayor número de líneas interrelacionadas, y al mismo tiempo opuestas, proporcionan el mismo efecto que el de numerosas fuerzas elementales opuestas¹.

A pesar de la enorme cantidad de caracteres tipográficos creados durante el siglo XIX, aumenta la búsqueda de otros nuevos, destinados al mundo editorial, la publicidad y las actividades comerciales, a la vez que surgen las profesiones de diseñador de caracteres y “*book designer*” [diseñador de libros], entendido este último como el responsable de la maquetación, la decoración y la impresión final, desde la titulación hasta la encuadernación, a diferencia de lo que ocurría anterior-

mente, que con el término “*designer*” se entendía simplemente “ilustrador”.

Este período de grandes cambios está marcado por tres tendencias fundamentales: la primera se basa en el uso de caracteres con “gracias”² aún fuertemente inspirados en modelos del siglo XVI y XVII, como Cheltenham, diseñada en 1896 por Bertram Goodhue o Century, grabada en 1894 por Linn Boyd Benton en colaboración con Theodore De Vinne; otra tendencia, basada en la corrección y el perfeccionamiento de los caracteres “lineales” y “grotescos”, inspirados en la estética decimonónica, como Akzidenz Grotesk, de la berlinesa H. Berthold AG, o Franklin Gothic, proyectada por Morris Benton para la americana ATF; por último, la producción de algunos caracteres art nouveau diseñados por famosos artistas como Behrens Antiqua, creada en exclusiva para AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft [Sociedad Eléctrica General]) [CAT. B18, B19] en 1908 por el arquitecto Peter Behrens y producida en las fundiciones Klingspor, o Bradley de William Bradley para la revista *Chap Book* de Chicago.

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, en paralelo a la creación de nuevos caracteres y máquinas, se publican numerosos libros y revistas acerca de la teoría, técnica y práctica de la imprenta. Una de las obras más importantes de este período es *The practice*

of *Typography* [La práctica de la tipografía] [Fig. 1-3], del tipógrafo y bibliófilo estadounidense Theodore De Vinne, editada entre 1900 y 1904, un manual de cuatro tomos en el que destaca el interés por la técnica compositiva y la enorme cantidad de información y sugerencias basadas en la experiencia de su autor.

También resulta destacable el volumen conmemorativo *Zur Feier des Einhundertjährigen Bestandes der K. K. Hof und Staatsdruckerei* [Con motivo de la celebración de los cien años de existencia de la Imprenta Imperial y Real del Estado y de la Corte] (1904) [Fig. 4-6], producido en los laboratorios de los Wiener Werkstätte con motivo del centenario de la Imprenta Imperial Habsbúrgica. Se trata del primer encargo oficial comisionado a la célebre escuela vienesa y, para la ocasión, el calígrafo austriaco Rudolf von Larisch se ocupa de grabar los caracteres tipográficos. El proyecto decorativo y de paginación es obra de Koloman Moser, mientras que las ilustraciones xilográficas son de Carl Otto Czeschka. La maquetación retoma los temas gráficos de la Kelmscott Press, fundada por el pintor, novelista y bibliófilo William Morris, y de otros impresores británicos de finales del siglo XIX, mientras que el texto, libre de la típica rigidez presente en los caracteres de las fundiciones, contribuye a aportar una mayor armonía a la composición: la escritura se convierte así en un elemento irremplazable del mensaje visual.

La relación entre el lenguaje verbal y el visual es objeto de estudio de otra publicación teórica: *Méthode de composition ornementale* [Método de composición ornamental], de Eugène Grasset [Fig. 7, 8]³, editada en 1905 en dos grandes volúmenes ilustrados con centenares de modelos decorativos y alfabetos diseñados por el autor. Este estudio afronta el problema de forma sistemática, con el objetivo de construir una plantilla gráfica abstracta en la que la parte figurativa se basa en diversas combinaciones de puntos y líneas, cuyo perfil sinuoso remite al mundo vegetal: "Cada curva representa el movimiento de la vida [...]. Los adornos curvos parecen tener vida propia, y por ello sus ramas deben comportarse como la planta que crece del suelo"⁴.

También los diseñadores alemanes se inspiran en principios análogos y en un estilo gráfico en el que a la tradición de la escritura gótica se unen diversas tendencias procedentes de la versión local del art nouveau —el Jugendstil—, como en el caso de las formas suaves y estilizadas de uno de los caracteres más famosos de la época, Eckmann, diseñada en 1900 por Otto Eckmann para las fundiciones

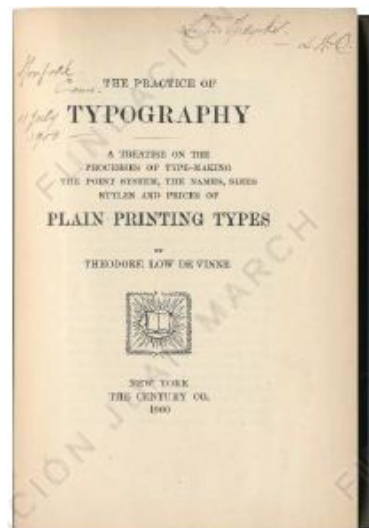
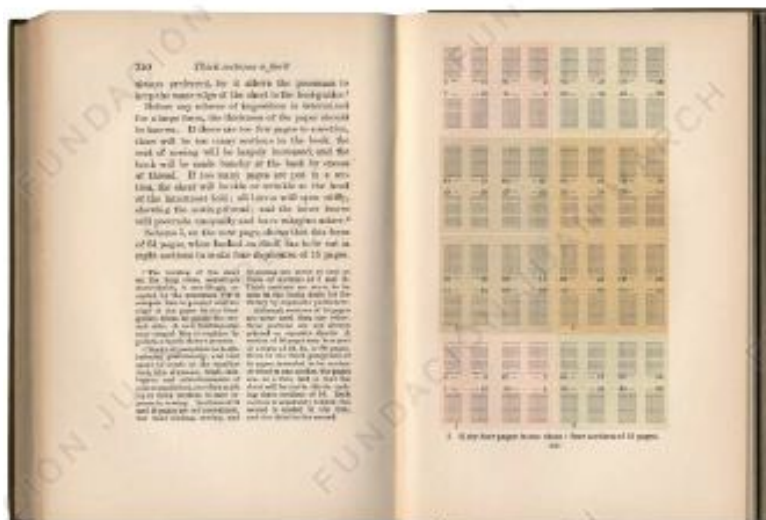


Fig. 1-3. Portada y páginas interiores del libro de Theodore Low De Vinne, *The Practice of Typography*. Nueva York, 1900 [CAT. L1]



Klingspor, cuyo trazo recuerda el movimiento de la pluma o del pincel.

En la renovación del diseño gráfico alemán de principios de siglo, los editores diferencian sus colecciones mediante la estandarización de algunos elementos, como el formato único, las portadas de cartón forradas de papel decorado o las etiquetas aplicadas, mientras que los caracteres son elegidos de forma libre: los libros poco decorados se convierten, cada vez más, en objetos exclusivos de diseño. Sin embargo, en Alemania y en Austria la relación entre tradición y modernidad está condicionada por la influencia de la grafía gótica tradicional, interpretada como un obstáculo por los reformadores de la tipografía. Las críticas al estilo gótico se basan en que sus letras resultan demasiado parecidas las unas a las otras, dificultando, por tanto, la lectura. Otra aportación interesante llega de la mano de Rudolph von Larisch con su libro *Unterricht in ornamentaler Schrift* [Enseñanza de escritura ornamental] [Fig. 9-11]⁵. En este texto de 1905, reimpresso hasta la undécima edición de 1934, la cuestión de la forma de las letras se sitúa en un segundo plano respecto al tema de la legibilidad, adoptando el espaciado entre las letras y la desaparición del detalle un lugar prioritario en la composición tipográfica del texto.

En 1907, el arquitecto Hermann Muthesius, junto a Friedrich Naumann y Henry van de Velde, funda la asociación *Deutscher Werkbund* [Unión alemana del trabajo], cuyo principal objetivo consiste en promover el arte industrial moderno. Muthesius estima conveniente elaborar modelos uniformes basados en un sistema de estandarización que denomina *Typisierung* [tipificación], que permite al diseñador basarse en unos pocos ejemplos aplicables a diversos ámbitos. La propuesta de un planteamiento más objetivo suscita múltiples objeciones, fundamentalmente por parte de los defensores de la "libertad creativa" del artista, pero, al mismo tiempo, supone el origen de la posterior evolución arquitectónica y del diseño. Algunos años antes, el arquitecto Adolf Loss, polemizando acerca del excesivo decorativismo del art nouveau, había apostado por un diseño gráfico en el que se evitara cualquier tipo de desorden o exceso, poniendo como ejemplo al americano William Bradley:

En él no hallamos extravagancias, no hay caracteres que destaquen por encima de los demás. Sus caracteres nunca se presentan de forma desordenada. En su laboratorio se sigue de forma rigurosa el principio por el que las letras deben formar una recta matemática⁶.

El debate que tiene lugar en Alemania y Austria durante la primera década del siglo XX influye profundamente en la evolución de los nuevos sistemas de comunicación visual. La búsqueda de un “modelo” industrial vinculado a los criterios de modernidad y productividad influye en la simplificación de los “tipos” y en la definición de un esquema formal que se caracteriza por la simplicidad del lenguaje gráfico y la transparencia semántica del signo, tal y como sucede en los grabados de Peter Behrens para la berlinesa AEG. Bajo la dirección del progresista industrial Emil Rathenau, Behrens asume en 1907 la dirección artística de la AEG, un papel sin precedentes en la historia del diseño gráfico por el que es considerado el primer y auténtico “diseñador industrial”. Behrens se encarga de diseñarlo todo para esta empresa: desde el logotipo al estilo gráfico de las campañas publicitarias, desde los productos comercializados (hervidores, lámparas, ventiladores, turbinas) a las casas para las familias de los empleados.

Entre 1909 y 1915 la doctrina futurista del dinamismo plástico rompe definitivamente los tradicionales esquemas de la comunicación visual, modificando la disposición estática del espacio mediante un conjunto de figuras asimétricas entrecruzadas, en las que se contraponen palabras e imágenes, luces y sombras, la rotación de elementos y la estratificación de los planos. Este giro radical en la concepción de la composición visual procede, en parte, de los planteamientos cubistas de Picasso y Braque, que ya en 1907 comenzaron a explorar la tridimensionalidad.

El “dinamismo” está estrechamente vinculado a la búsqueda de un lenguaje apropiado para la civilización industrial moderna y, principalmente, a la máquina, al movimiento de los engranajes y a la sensación de velocidad.

De entre todas las vanguardias históricas, el futurismo destaca por haber incorporado a su proyecto teórico todo tipo de expresiones culturales (arquitectura, artes decorativas, cinematografía, diseño gráfico, literatura, moda, pintura, escultura, teatro y tipografía):

Nosotros, los futuristas [...], pretendemos llevar a cabo esta fusión total para reconstruir el universo alegrándolo, es decir, recreándolo por completo. Proporcionaremos un esqueleto y carne a lo invisible, a lo impalpable, a lo imponderable, a lo imperceptible. Hallaremos equivalencias abstractas de todas las formas y de los elementos del universo, para después combinarlos según el capricho de nuestra inspiración, para crear conjuntos plásticos que pondremos en movimiento⁷.

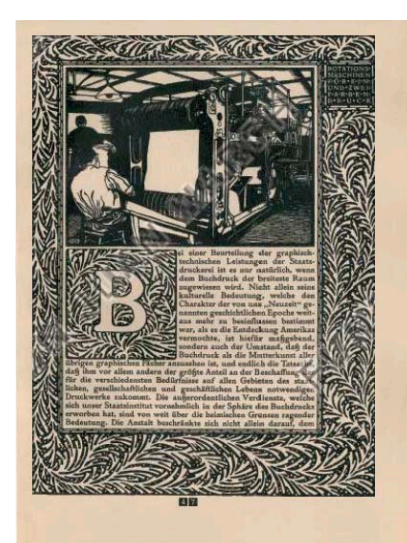
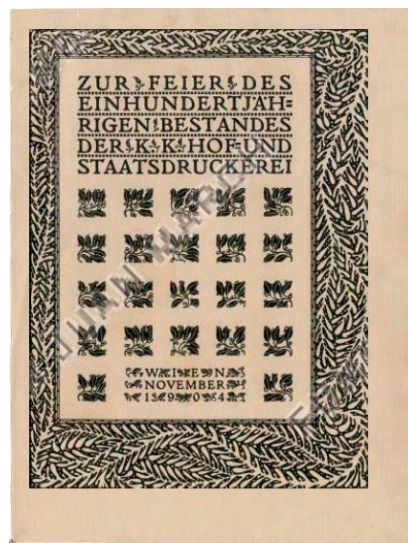


Fig. 4-6. Cubierta de Koloman Moser y páginas interiores del libro realizado por Wiener Werkstätte con ocasión del Centenario de la Imprenta Imperial, *Die K. K. Hof- und Staatsdruckerei 1804-1904. Zur Feier des Einhundertjährigen Bestandes der K. K. Hof und Staatsdruckerei*. Viena, 1904 [CAT. L2]

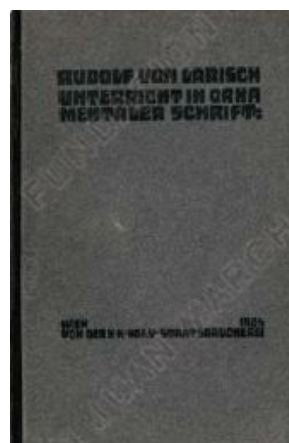


Fig. 9-11. Cubierta y páginas interiores de *Unterricht in ornamentaler Schrift*, de Rudolf von Larisch. Viena, 1905 [CAT. L4]

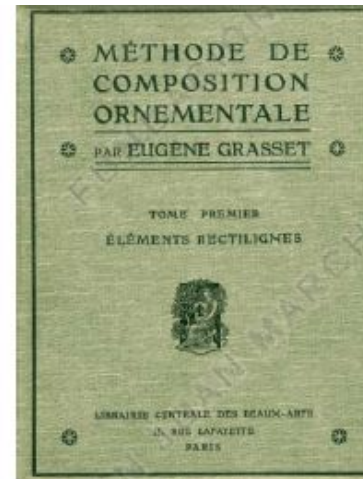
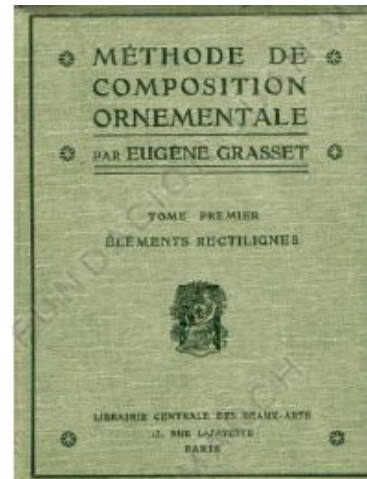


Fig. 7-8. Cubiertas de los dos volúmenes del libro de Eugène Grasset *Méthode de composition ornementale*. París, s. a. [c 1905] [CAT. L3]



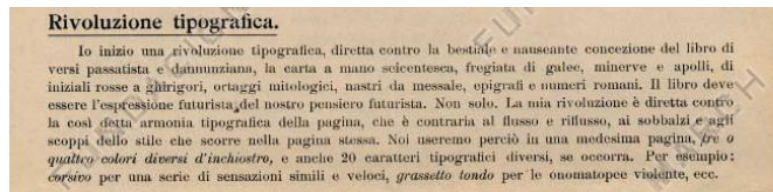
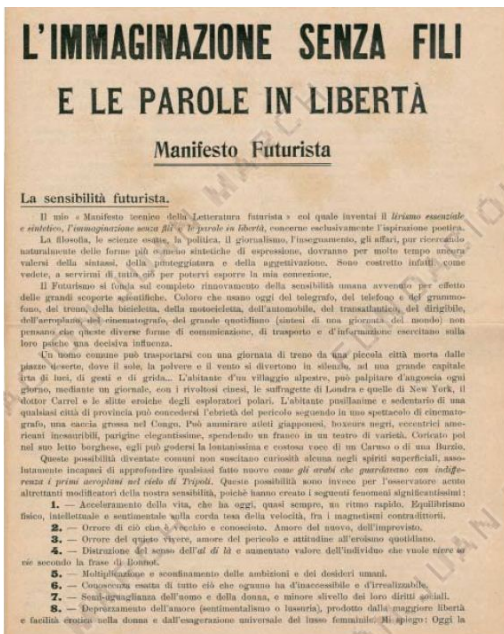


Fig. 12-13.
L'immaginazione senza fili e le parole in libertà. Manifesto futurista. Texto y diseño de Filippo Tommaso Marinetti. 1913 [CAT. L7]

Los futuristas resuelven la problemática relación entre el diseño gráfico editorial y la tipografía, acuñando la expresión “revolución tipográfica” en un célebre manifiesto teórico de Filippo Tommaso Marinetti, publicado en 1913 en italiano y en francés, *L'immaginazione senza fili e le Parole in Libertà* [La imaginación sin hilos y las palabras en libertad] [Fig. 12, 13]:

Comienzo una revolución tipográfica dirigida contra el bestial y nauseabundo concepto de libro de versos pasadista y d'annunziano, impreso en papel del siglo XVII, fabricado a mano, ribeteado con yelmos, Minervas y Apolos, con elaboradas letras iniciales en rojo, adornos florales, motivos mitológicos, epígrafes y números romanos. El libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista. Pero no solo esto. Mi revolución se dirige contra la denominada armonía tipográfica de la página, que es contraria al flujo y reflujo, a los saltos y explosiones de estilo que la recorren. Por lo tanto, en una misma página, emplearemos tintas de tres o cuatro colores y hasta veinte caracteres tipográficos distintos, si es necesario. Por ejemplo: la *cursiva* para conjuntos de sensaciones similares y veloces, la *negrita redonda* para violentas onomatopeyas, etc. Lo que pretendo con esta revolución tipográfica y esta variedad multicromática de caracteres es redoblar la fuerza expresiva de las palabras⁸.

La propuesta futurista, basada en la noción de que las nuevas ideas icónicas y verbales requieren un planteamiento radicalmente innovador de la página y del texto, es adoptada por todas las vanguardias artísticas y literarias, que, aun desde perspectivas teóricas diferen-

tes —en ocasiones incluso contrarias—, comparten la búsqueda de nuevos caminos, alejados de esquemas clásicos y convenciones. La exaltación futurista de las máquinas, la electricidad y la velocidad, así como la geometrización del espacio, se convierten en el modelo visual de la modernidad, impulsando la creación de formas y conceptos compositivos nuevos.

A comienzos de la década de los años 20, los constructivistas rusos y holandeses, retomando la lógica industrial de la fábrica y la máquina, se centran en el diseño y en el análisis técnico y funcional de sus elementos. En sus composiciones renuncian a todo tipo de decoración, aspirando a alcanzar un rigor geométrico mediante la incorporación de elementos tipográficos, imágenes fotográficas y fotomontajes. Su gran interés por el diseño gráfico y tipográfico les impulsa a colaborar con las revistas y periódicos en los que publican sus textos teóricos, ocupándose ellos mismos de la composición y maquetación.

En este contexto, una de las contribuciones más significativas es el texto “Topographie der Typographie” [Topografía de la tipografía], de

Fig. 14. Página interior de *Banalitäten*, n° 4 (julio) de la revista *Merz*. Diseño y tipografía de Kurt Schwitters y texto de El Lissitzky. Hannover, 1923. [CAT. L5]



El Lissitzky [Fig. 14], publicado en el número 4 de la revista *Merz*, toda una declaración programática sobre la naturaleza y el objeto de la nueva tipografía, dividida en 8 partes, en cada una de las cuales retoma las ideas expresadas en el punto anterior.

1. Las palabras de la página impresa deben mirarse, no escucharse.
2. Mediante las palabras convencionales se transmiten conceptos, cada concepto debe configurarse por medio de letras.
3. Economía de la expresión: óptica en lugar de fonética.
4. La configuración del espacio del libro, mediante el material compositivo regido por las leyes de la mecánica tipográfica, debe ajustarse a las fuerzas de tracción y de presión del contenido.
5. La configuración del espacio del libro por medio del material de los clichés que conforman la nueva óptica. La realidad sobrenatural de la mirada perfeccionada.
6. La sucesión continua de las páginas: el libro bioscópico.
7. El nuevo libro requiere de un nuevo escritor. Muerte al tintero y a la pluma.
8. La página impresa supera el espacio y el tiempo. La página impresa, la infinidad de los libros deben ser superados. La electrobiblioteca⁹.

En la década posterior al final de la Primera Guerra Mundial, las nuevas tendencias

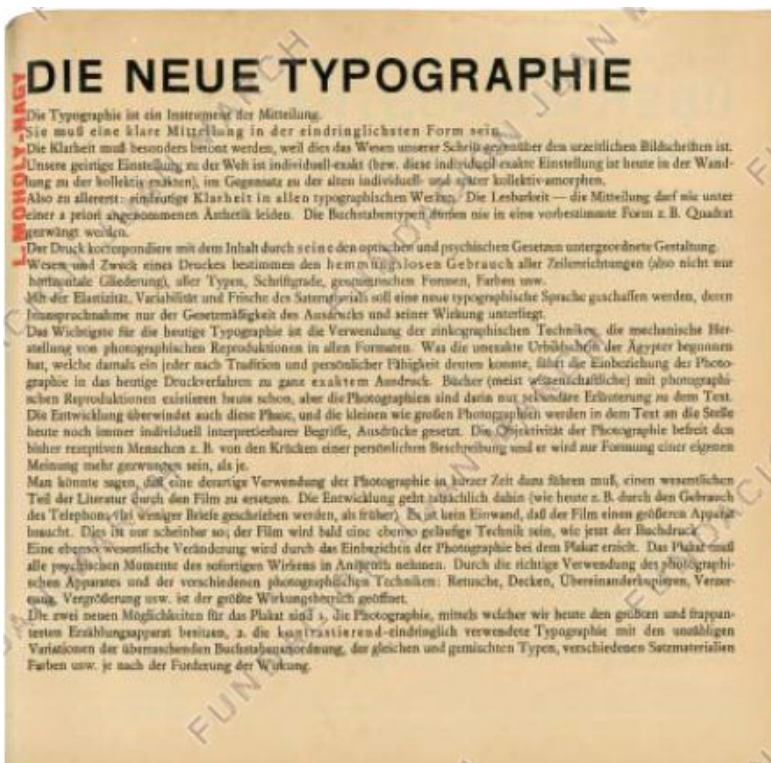


Fig. 15. Página interior del libro *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*. Diseño de László Moholy-Nagy. Weimar: Múnich, s. a. [c. 1923] [CAT. L134]

artísticas y los experimentos tipográficos están marcados por la impronta del constructivismo y del movimiento De Stijl. De todas las vanguardias, la Bauhaus es la que influye de forma más decisiva en el salto definitivo de la cultura del diseño hacia la modernidad.

La Staatliches Bauhaus surge en Weimar en 1919 como Instituto Artístico Superior, a raíz de la fusión entre una escuela de artes aplicadas y una academia. El enfoque inicial de la escuela, bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius, tiende a valorar el trabajo manual en la producción artística y artesanal. Pocos años después, la perspectiva acaba resultando completamente distinta, y el enfoque teórico, hasta entonces secundario, reemplaza al práctico, dirigiendo la formación de los estudiantes hacia el diseño industrial en serie.

Los profesores de la escuela pertenecen a distintas nacionalidades, son figuras de primer nivel en el marco cultural europeo; sin embargo, la relación con los estudiantes se basa en un recíproco “dar y recibir”. Los alumnos no se limitan a asistir a clase y asimilar los contenidos recibidos, sino que contribuyen activamente a estimular el crecimiento y a sustentar económicamente la escuela, trabajando en sus oficinas y laboratorios donde se producen objetos de madera y metal, cerámica, diseños gráficos y tejidos para vender. La profunda conciencia de la responsabilidad social, tan presente en la comunidad de profesores y estudiantes, se sitúa en la raíz del profun-

do cambio que tendrá lugar en los métodos de enseñanza artística en todo el mundo.

Entre el profesorado se encuentran numerosos artistas, arquitectos y diseñadores: Johannes Itten, Wilhelm Ostwald, Paul Klee, Vasíli Kandinski, Lyonel Feininger, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Josef Albers, Theo Van Doesburg, László Moholy-Nagy. Precisamente, la colaboración de este último contribuye a dirigir la metodología didáctica de esta escuela hacia una perspectiva moderna, orientada hacia la industria. Con motivo de su llegada a esta escuela en 1923, como sustituto de Johannes Itten, titular responsable del curso propedéutico, Moholy-Nagy redacta un manifiesto en el que atribuye un papel fundamental a la tipografía [Fig. 15]:

La Tipografía es un instrumento de la comunicación.

Debe comunicar de forma clara y con la mayor eficacia posible.

La claridad debe subrayarse especialmente, ya que es el alma del diseño moderno, a diferencia de la antigua escritura pictográfica.

[...] Por tanto, claridad absoluta: por encima de todo, en cualquier obra tipográfica. Legibilidad - la comunicación no debe subordinarse a valores estéticos asumidos a priori. Los caracteres no deben ser forzados a acomodarse a una forma pre-determinada, como por ejemplo un cuadrado...¹⁰.

En 1925 Moholy-Nagy aporta algunas reformas esenciales al reglamento escolar, incluyendo en el programa de estudios clases específicas sobre la creación de alfabetos geométricos y aboliendo definitivamente el uso de las mayúsculas. La adopción exclusiva de las minúsculas es interpretada como una provocación, al infringir la convención alemana del uso de la mayúscula en los sustantivos. En ese mismo año, en su ensayo *Zeitgemässe Typographie - Ziele, Praxis, Kritik* [Tipografía moderna - Objetivos, praxis, crítica]¹¹, Moholy-Nagy preconiza una tipografía experimental en la que los viejos instrumentos de trabajo son reemplazados por imágenes fotográficas y grabaciones sonoras que posibilitan la conversión de las páginas de texto en secuencias narrativas similares a las tomas cinematográficas. Al mismo tiempo, la maquetación debe caracterizarse por un evidente contraste visual en sus elementos gráficos: lleno y vacío, claro y oscuro, horizontal y vertical, recto y oblicuo, incoloro y multicolor.

La iniciativa más impactante entre los experimentos llevados a cabo desde la Bauhaus es la publicación en 1926 de un artículo de

investigación¹² de Herbert Bayer en el que se presenta un nuevo alfabeto compuesto exclusivamente por letras minúsculas semejantes a formas geométricas [Fig. 16]. En 1925, Herbert Bayer pasó de ser un simple estudiante a convertirse en “Maestro del laboratorio de imprenta y publicidad”. Joost Schmidt, también estudiante en Weimar, le sucede en junio de 1928 después de que Bayer abandonara la escuela en solidaridad con la dimisión de Walter Gropius.

En Alemania se desarrollan muchas otras iniciativas vanguardistas, entre las que destaca la publicación de un número especial de la revista *Typographische Mitteilungen* [Noticias tipográficas] en octubre de 1925, editado por el Bildungsverband der Deutschen Buchdruc-



Fig. 16. Portada de Joost Schmidt para el número 7 de la revista *Offset-Buch- und Werbekunst*, dedicado a la Bauhaus. Leipzig, 1926 [CAT. L225]

ker [Asociación educativa de los impresores alemanes] de Leipzig, titulado *Elementare Typographie* [Tipografía elemental] [Fig. 17-19]¹³, coordinado y maquetado por Jan Tschichold. En este ensayo, Tschichold ejerce de portavoz de las nuevas ideas sobre la tipografía, presentando una selección de obras impresas en las que se desarrollan los conceptos de asimetría, distribución lógica del espacio y legibilidad del texto. El volumen está completamente ilustrado con figuras trazadas en rojo y negro que reproducen las portadas de los libros de El Lissitzky (*Zwei Quadrate*, *Kunstismen*, *Dlja golossa* [CAT. L358, L91, L359]), fotomontajes y maquetaciones de Moholy-Nagy, papeles con membrete de Jan Tschichold, clichés tipográficos de Herbert Bayer y Johannes Molzahn. El fascículo produce consenso y polémica en todo el mundo, constituyendo un episodio central en la historia del diseño gráfico del siglo XX. En junio de 1926, Tschichold se traslada de Berlín a Múnich al ser invitado a impartir docencia en la Städtische Berufsschule [Escuela profesional municipal] y en la Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker [Escuela de impresores alemanes]. El puesto se lo ha ofrecido Paul Renner, respectivamente profesor y director de dichas escuelas.

Mientras que la notoriedad de Tschichold se debe a sus planteamientos teóricos y a sus innovadoras propuestas gráficas, Renner alcanza la fama gracias a la creación del carácter tipográfico más representativo de los años 20: Futura. El diseño de este carácter “sin gracias”¹⁴ tiene lugar entre 1925 y 1927, cuando se inicia su producción en la fundición Bauer de Fráncfort. Futura cosecha un gran éxito tanto por su elegancia formal como por su armonía compositiva. Todos sus signos y grafismos retoman las formas más elementales de las letras, inspirándose en la pureza geométrica: en cierto sentido, Futura se parece más a cualquier carácter de corte tradicional que a los experimentos gráficos de la Bauhaus.

Coincidiendo con la comercialización del carácter, la Bauer publica numerosos materiales promocionales en portafolios y especímenes. Por su papel histórico, dos publicaciones destacan sobre las demás: el portafolio número 1 de 1927, compuesto de ocho folios con textos de Emil Pretorius, Willy Haas y Fritz Wichert, 16 clichés tipográficos de diverso formato [Fig. 20-22]¹⁵ y el tipo realizado por Renner en 1928 para ilustrar una variación de Futura, la Black, uno de los “palos”¹⁶ más empleados en el ámbito publicitario [Fig. 23, 24]¹⁷.



Fig. 17-19. Portada y páginas interiores de *Elementare Typographie*, n° especial (octubre) de la revista *Typographische Mitteilungen*. Zeitschrift des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker. Diseño y tipografía de Jan Tschichold. Leipzig, 1925 [CAT. L6]

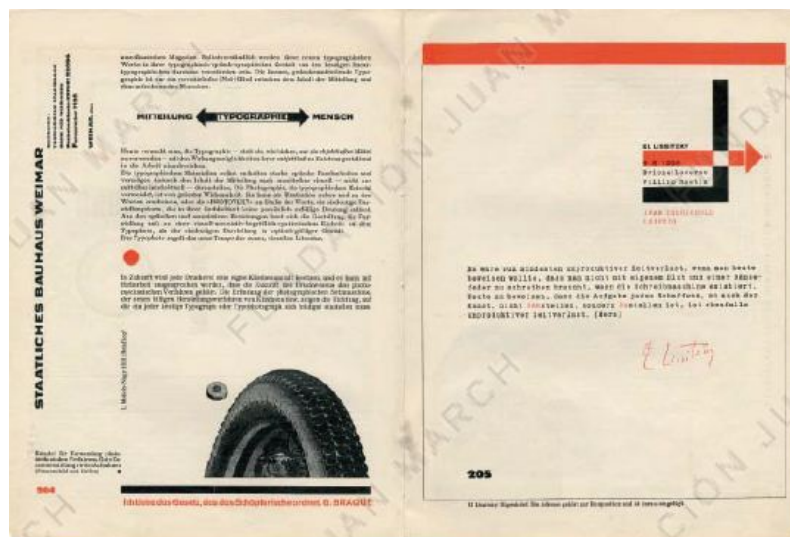


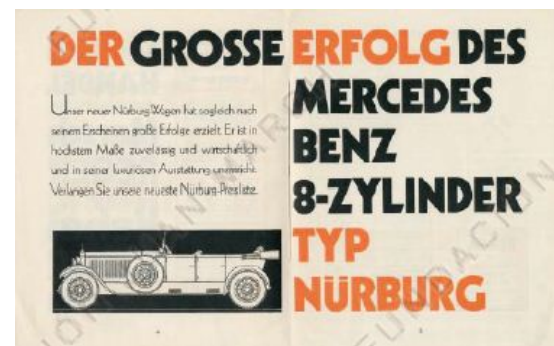
Fig. 20-22. Portada y páginas interiores del portafolio *Futura* 1, elaborado por Paul Renner. Fráncfort, 1927 [CAT. L8]





Fig. 23-24. Portada y página interior del folleto promocional *Futura Black*. Diseño de Paul Renner. Fráncfort, s. a. [c 1928] [CAT. L12]

Fig. 25-26. Portada y página interior del folleto *Fette Kabel*, de Rudolf Koch. Offenbach del Fette, s. a. [CAT. L11]



Entre los protagonistas centrados en la búsqueda de nuevos caracteres gráficos no debemos olvidar al mayor representante de la tradición tipográfica alemana, el grabador y calígrafo Rudolf Koch. Entre las numerosas *font* creadas por él, Kabel, realizada en 1928 para la fundición Klingspor de Offenbach, es, por su linealidad —y a pesar de contener aún restos del grafismo gótico—, la que mejor se adapta al gusto y a las necesidades de los diseñadores gráficos de la época. Estas características están presentes en un espécimen tipográfico publicado para promocionar una de las variantes de Kabel, la Kabel negrita, un opúsculo compuesto únicamente por 8 páginas, maquetado por el propio Koch e impreso íntegramente en negro y naranja [Fig. 25, 26]¹⁸.

El estado de la cuestión, en lo relativo a las teorías del diseño visual tipográfico, se resume en otro texto fundamental de Jan Tschichold, *Die neue Typographie* [La nueva tipografía], publicado en junio de 1928 y conocido como el manifiesto de la tipografía asimétrica y dinámica [Fig. 27-29]¹⁹. Este libro retoma algunos de los temas desarrollados en el ensayo *Elementare Typographie* (1925), contextualizándolos desde una perspectiva histórica, esbozando las ideas más representativas de los distintos movimientos y la personalidad de sus principales exponentes.

Pocos meses después de la publicación del volumen *Die neue Typographie*, la revista *Der Sturm* lanza un número especial dedicado a la tipografía moderna²⁰, ilustrado con ejemplos de clichés y manifiestos cinematográficos diseñados por Jan Tschichold, Piet Zwart, Otto Goedecker y Kurt Schwitters. El único texto

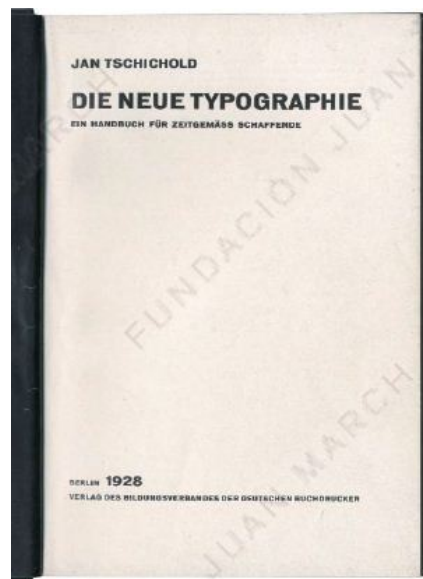


Fig. 27-29. Portada y páginas interiores del libro de Jan Tschichold *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlín, 1928 [CAT. L13]

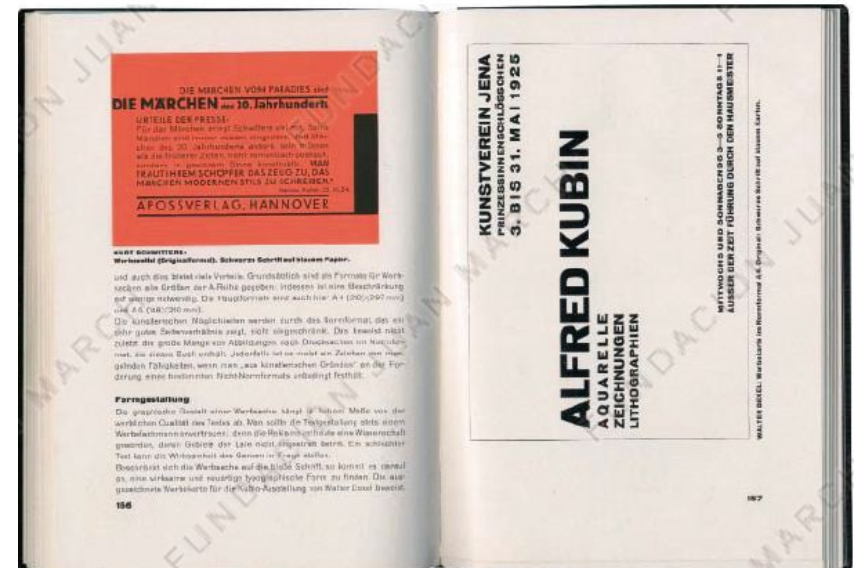




Fig. 30. Cubierta del número especial *Sonderheft Typographie* de la revista *Der Sturm*. Berlín, 1928 [CAT. L14]

Fig. 31-34. Cubierta y páginas interiores del libro *Depero futurista 1913-1927*. Texto, diseño y tipografía de Fortunato Depero. Milán, 1927 [CAT. L363]

representan *escenografías arquitectónicas tipográficas*, mientras que en su interior son expositores y contenedores de libros [Fig. 31]. El segundo evento es la publicación del libro *Depero Futurista 1913-1927* [Fig. 32-34]²² ese mismo año, también conocido como el “Libro atornillado”. Este “libro-objeto”, publicado en formato álbum, se compone de una portada de cartón azul y 123 hojas de distinta calidad, gramaje y color, unidas por dos grandes tornillos de metal con tuercas hexagonales y pasadores, una idea del editor Fedele Azari. La maquetación subvierte por completo los principios tradicionales de composición tipográfica, incluyendo textos de palabras en libertad dinámicos y sinópticos, escritos en forma de círculo y de letra, con las páginas ordenadas al revés. El libro “atornillado” no es sólo una de las obras maestras del arte tipográfico futurista y vanguardista, sino también una ejemplar interpretación del arte mecánico. La presencia de los tornillos convierte al volumen en un objeto mecánico, que puede ser montado y desmontado, sustituyendo y modificando así el orden de las páginas, carentes de numeración.

Este libro es: MECÁNICO atornillado como un motor PELIGROSO puede representar un arma proyectil INCLASIFICABLE que no se puede colocar en la librería entre los demás volúmenes. Por tanto por su aspecto exterior también es ORIGINAL-ENTROMETIDO-APREMIANTE- como DEPERO y SU ARTE²³.

Al ver un ejemplar del *Depero Futurista* perteneciente a Kurt Schwitters, el 10 de noviembre de 1933 Jan Tschichold envía una postal a Depero, en la que atribuye a este trabajo un lugar significativo en la evolución tipográfica alemana y suiza de los últimos cinco años, pero también (y principalmente) se dirige a él para pedirle un ejemplar del libro.

En Francia el diseño gráfico se centra en la producción de libros de artista, en los anuncios publicitarios y en alguna elegante revista de estilo déco. No obstante, la producción de algunos caracteres y el uso de nuevas técnicas tipográficas y caligráficas confieren un aire de modernidad a buena parte de las impresiones.

En esta línea se sitúa el trabajo del diseñador gráfico y cartelista más importante de la



presente es un breve escrito inédito de Kurt Schwitters titulado *Gestaltende Typographie* [Tipografía configuradora] [Fig. 30], que contiene algunas interesantes reflexiones acerca de la legibilidad de los caracteres y la claridad en la maquetación:

[...] Caracteres claros, una distribución organizada y simple, la disposición de todas y cada una de las partes para conseguir destacar un único detalle que debe atraer la atención del lector, así es el carácter de la nueva tipografía, así es la creación²¹.

Entre 1927 y 1930, en toda Europa y en América surgen iniciativas y experimentos paralelos a los alemanes, principalmente en el mundo publicitario. Una de las figuras más eclécticas en este ámbito es Fortunato Depero, cuya actividad abarca todos los sectores de la comunicación visual, en línea con el principio futurista del arte total. Su concepción de la publicidad está estrechamente ligada a las experiencias llevadas a cabo en algunas empresas importantes (Campari, Verzocchi [CAT. B74], Lane Rossi, San Pellegrino, S. A. Linoleum, etc.), pero las contribuciones que, en mayor medida, llaman la atención de la crítica especializada son dos: la primera es la creación de un espacio dedicado al libro en el Pabellón de los Editores de la III Bienal Internacional de Arte Decorativo de Monza. En esta ocasión, Depero experimenta la aplicación arquitectónica de elementos tipográficos en forma de enormes caracteres tridimensionales, unidos entre sí para construir los nombres de las empresas anunciadas. Por fuera, las letras

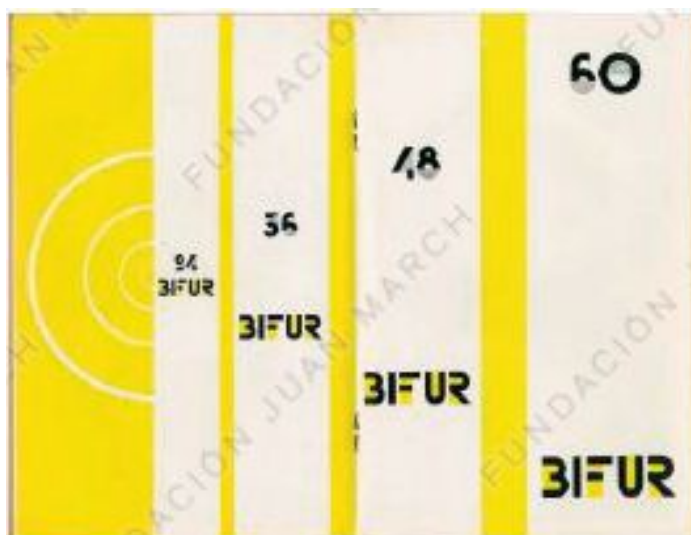


Fig. 35-39. Cubierta y páginas interiores del folleto promocional *Words*. Diseño de Cassandre. París, 1929 [CAT. L15]

Fig. 40-48. Cubierta y hojas del portfolio *Divertissements typographiques*. París, 1928-1933 [CAT. L9]



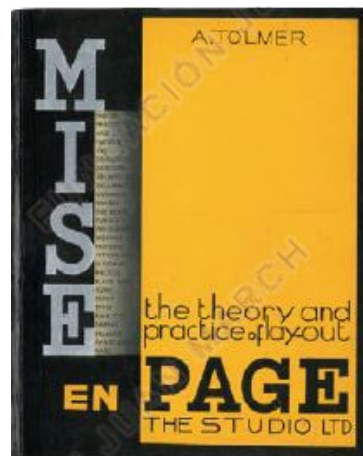
época, A. M. Cassandre, seudónimo de Adolphe Jean-Marie Mouron. En sus manifiestos, Cassandre emplea la tipografía a modo decorativo, adoptando caracteres sin gracias o con gracias rectiformes²⁴ o de estilo monumental sobre los que, de vez en cuando, interviene introduciendo variaciones dibujadas a mano [CAT. B80, B148, B159]. En 1927 diseña Bifur, uno de los caracteres más innovadores del periodo art déco. Bifur es el resultado de una síntesis gráfica que retoma los conceptos de la Bauhaus: se eliminan algunos trazos de las letras y únicamente se mantienen aquellas partes que permiten identificarlas. La producción del carácter, tanto en su trazo principal como en las variaciones de sombreados rayados y clichés impresos en dos o más colores, se lleva a cabo en las oficinas Deberny & Peignot de París, entre finales de 1928 y principios de 1929. Para promocionar su producto, en 1929 Cassandre diseña un bellissimo espécimen tipográfico caracterizado por tener una portada

en color plateado perforada por un troquel circular a través de la cual se puede leer el título del libro; no menos interesantes son las ilustraciones con los alfabetos y las composiciones tipográficas impresas en negro y amarillo que proporcionan un gran dinamismo a la maquetación [Fig. 35-39]²⁵. Otra de las iniciativas a tener en cuenta es la colaboración de Cassandre en el periódico *Divertissements Typographiques* [Divertimientos tipográficos], publicado entre 1928 y 1933 en París por Deberny & Peignot²⁶ y dirigido por Maximilien Vox (seudónimo de Samuel William Théodore Monod). Durante la breve vida de la revista, entre 1928 y 1933 salen cinco portafolios que contienen clichés tipográficos, folletos, papel con membrete, especímenes de caracteres modernos (*Europe, Studio, Pharaon*) y otros materiales inéditos diseñados por Cassandre y algunos artistas anónimos. La publicación se suspenderá de forma repentina por la falta de entendimiento entre Vox y el editor [Fig. 40-48].

No menos importante es la contribución del tipógrafo parisino Albert Tolmer con el volumen *Mise en Page. The Theory and Practice of Lay-out* [Maquetación. Teoría y práctica del diseño], publicado en Londres en 1931 [Fig. 49-52]²⁷. En este libro, Tolmer explica la doctrina de la Bauhaus y de la nueva tipografía, haciendo gala de un profundo conocimiento de las técnicas de impresión tradicionales. No en vano, el volumen está magistralmente ilustrado con fotografías, collages, dibujos y composiciones tipográficas en negro y a color. El texto está ordenado en bloques verticales y oblicuos, mientras que las páginas muestran un amplio repertorio de técnicas gráficas y de maquetación que evidencian una particular atención a los problemas de legibilidad, que se manifiesta sobre todo en el uso de caracteres sin gracias y en el amplio espaciado entre las letras.

Las publicaciones de libros teóricos y manuales, opúsculos y especímenes tipográficos se concentran principalmente en el período comprendido entre 1925 y 1935. Se sucede una larga serie de propuestas, experimentos e intentos de crear caracteres tipográficos y normas de maquetación cada vez más adaptadas a las exigencias específicas de los comitentes, especialmente en el campo publicitario. En este ámbito, se confrontan ideas y motivaciones a menudo opuestas. Es el caso del manual *Layout in Advertising* [El diseño en publicidad]²⁸, de William Addison Dwiggins y el ya citado libro de Tschichold *Die neue Typographie* [Fig. 53-55], ambos de 1928. El texto de Dwiggins recoge 20 años de experiencia en el mundo publicitario y en el diseño de libros y caracteres. Por otro lado, el libro de Tschichold es una crítica a la aplicación al diseño gráfico de los principios de la *Gestaltpsychologie*, tal y como teorizan la Bauhaus y la vanguardia tipográfica europea:

¿Diseño gráfico "modernista"? El modernismo no es un tipo de diseño, es un estado mental. Es una reacción natural y saludable contra un exceso de tradicionalismo. Buena parte de la tipografía aparentemente cuasi-modernista se reactivó en 1840. El modernismo real es un estado mental que propugna: "Olvidemos (en beneficio del experimento) a Aldus, Baskerville y William Morris (y a los Maestros de los años cuarenta), tomemos estos tipos y máquinas y veamos qué podemos hacer por nuestra cuenta. Ahora mismo". Los resultados gráficos de este estado mental son extraordinarios, a menudo altamente estimulantes, en ocasiones deplorables. Merece la pena arriesgarse...²⁹.



Además, Dwiggins critica el empobrecimiento estético y el excesivo uso de caracteres sin gracias (*sans-serifs*), proponiendo, paradójicamente, la creación de un nuevo carácter gótico³⁰. La figura de Dwiggins es, por tanto, digna de mención, al igual que la de otros importantes diseñadores gráficos y tipógrafos americanos: Daniel Berkeley Updike —el decano de aquella generación, autor de una historiografía de los caracteres publicada en 1922³¹—, Bruce Rogers, William Bradley, Will Ramson, Thomas Maitland Cleland, Frederic Warde y Frederic Goudy, diseñador de caracteres tradicionales reformulados en clave moderna y autor de un texto en el que profundiza en el diseño de los caracteres, así como autor de numerosos ensayos sobre la rotulación y redactor de las revistas internacionales *Typographica* y *Ars Typographica*.

Durante los años 20, en Gran Bretaña el movimiento reformista se concentra en torno a la revista *The Fleuron*, dirigida en primer lugar por Oliver Simon y, posteriormente, por Stanley Morison. Entre 1923 y 1930 se publica un total de siete números, el último de ellos con un breve escrito de Morison titulado *First Principles of Typography* [Principios básicos de la tipografía] [Fig. 56, 57]³² elaborado a par-

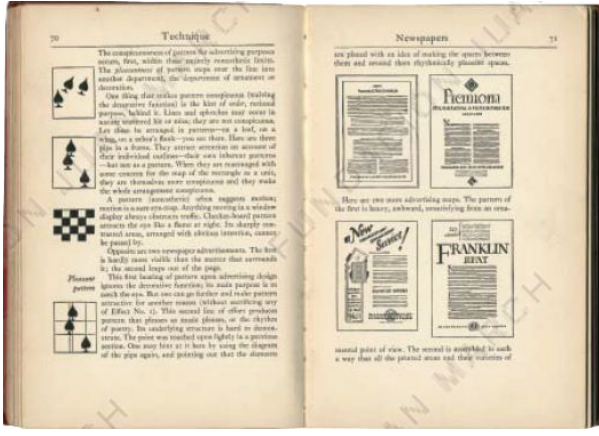
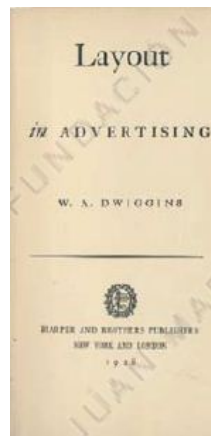
Fig. 49-52. Cubierta y páginas interiores del libro *Mise en Page. The Theory and Practice of Lay-out*. Texto, diseño y tipografía de Albert Tolmer. Londres, 1931 [CAT. L21]

tir de su definición de "tipografía" en la *Encyclopedia Britannica*. Este texto consiste en una exaltación del tradicional arte de la imprenta. Su publicación en volumen, por vez primera en 1936 y seguida por numerosas reediciones, cosechó un éxito tan grande que en breve pasa a convertirse en el manifiesto de la tipografía convencional y simétrica.

La Tipografía puede definirse como el arte de disponer el material de impresión de acuerdo a un propósito específico; así como la ordenación de los caracteres, la distribución del espacio y el control de los tipos para aportar la máxima comprensión al lector. La tipografía es un medio eficaz para alcanzar una finalidad práctica y accidentalmente estética, pues rara vez el disfrute de los diseños tipográficos constituye el objetivo principal del lector [...] la tipografía en los libros, aparte de las minoritarias ediciones especiales, requiere —con razón— obedecer a las convenciones de forma casi absoluta³³.

A la vez que ejerce como crítico y estudioso de la tipografía, Morison trabaja como diseñador gráfico, colaborando en la creación de algunos caracteres para Lanston Monotype Corporation. En 1929 es nombrado consultor tipográfico de *Times* y en 1931, en colaboración con Victor Lardent, crea para este medio uno de los caracteres más conocidos y utilizados en la historia de la tipografía moderna: Times New Roman.

Los conceptos expuestos en *The First Principles of Typography* se aplican de forma clara y eficaz en las ilustraciones y en el lenguaje de *An Essay on Typography* [Ensayo sobre tipografía]³⁴, del poliédrico artista Eric Gill, del que se publicaron 500 copias en 1931 con un carácter diseñado por el autor, Joanna [Fig. 58-60]. Este libro profundiza en la rivalidad existente entre los antiguos sistemas de imprenta manuales y los de la industria moderna, ofre-



ciendo contribuciones teóricas y puntos de arranque para la reflexión que revelan inesperadas analogías con la impresión digital.

Entre los escasos libros que testimonian la influencia del modernismo en Gran Bretaña se encuentra el volumen de Frederic Ehrlich, *The New Typography and Modern Layouts* [La nueva tipografía y los diseños modernos]³⁵, publicado en 1934, una especie de catálogo con más de mil ejemplos de manifiestos y clichés publicitarios modernos [Fig. 61-63].

En los años 30, la llegada del nazismo causa una fuerte regresión en la actividad artística y literaria, primero en Alemania y posteriormente en Austria, Holanda y Francia. El 30 de septiembre de 1932, la escuela de la Bauhaus, a raíz de una disposición del partido nacionalsocialista, se ve obligada a abandonar su gloriosa sede en Dessau para establecerse en Berlín, en un viejo edificio de la periferia, al sur de la ciudad. Para la prensa filo-nazi, la Bauhaus es “la guarida del bolchevismo” y algunos docentes como Hilberseimer, Kandinsky, Albers, e incluso el director de la escuela, Mies van der Rohe, son acusados de distribuir panfletos comunistas. El 11 de abril de 1933 las clases son interrumpidas por un registro policial y el 19 de julio de ese mismo año la escuela cierra definitivamente sus puertas. Desde ese momento, el patrimonio ideológico, que durante tantos años había estado presente en las aulas y en los laboratorios de Weimar y Dessau, se desplaza poco a poco hacia el extranjero: Gropius y Bayer van a la Universidad de Harvard, Albers al Black Mountain College y posteriormente a la Universidad de Yale y László Moholy-Nagy

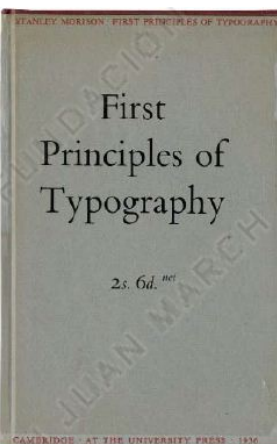


Fig. 53-55. Cubierta, portada y página interior del libro *Layout in Advertising*. Texto, diseño y tipografía de William Addison Dwiggin. Nueva York; Londres, 1928 [CAT. L10]

Fig. 56-57. Cubierta y página interior del libro *First Principles of Typography*. Texto, diseño y tipografía de Stanley Morison. Nueva York, 1936 [CAT. L17]

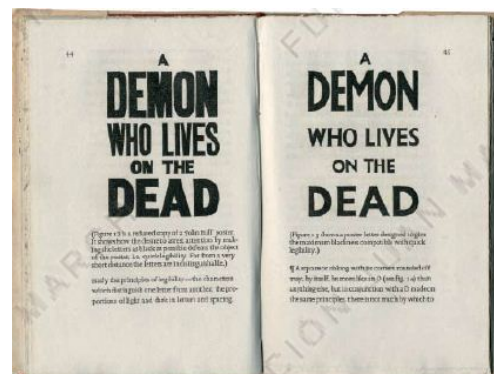
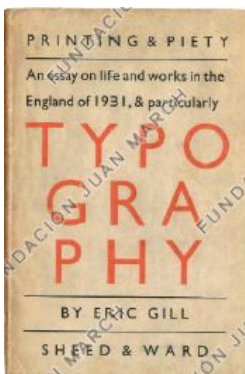
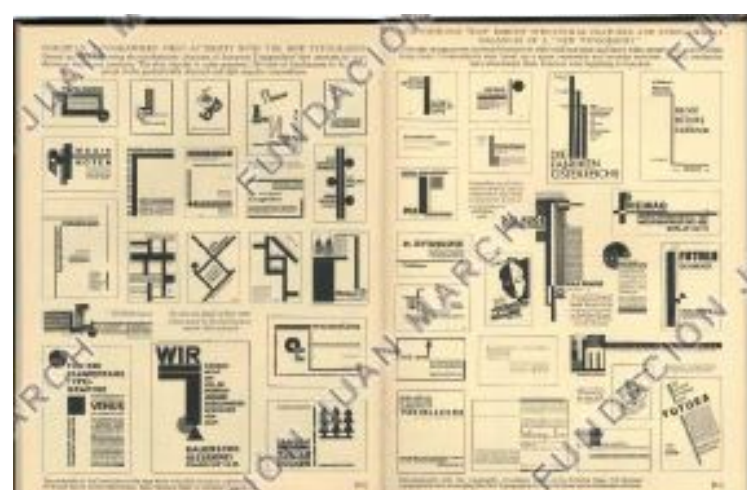
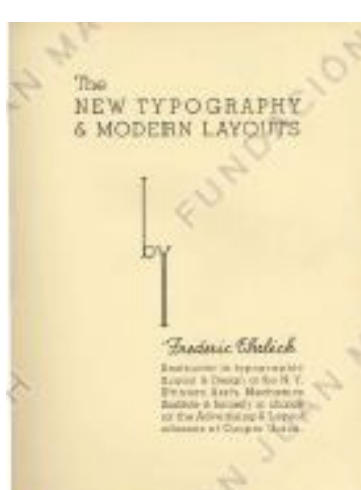
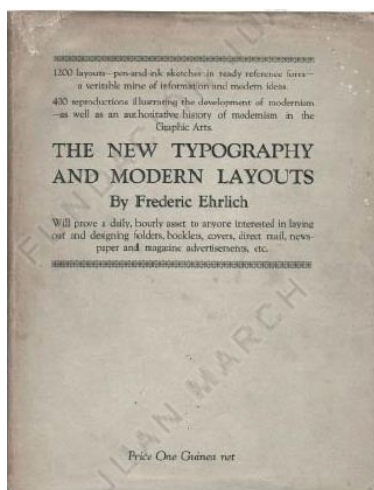


Fig. 58-60. Cubierta y páginas interiores del libro *An essay on Typography*. Texto, diseño y tipografía de Eric Gill. Londres, 1931 [CAT. L18]

Fig. 61-63. Cubierta y páginas interiores del libro *The New Typography and Modern Layouts*. Texto, diseño y tipografía de Frederic Ehrlich. Londres, 1934 [CAT. L19]



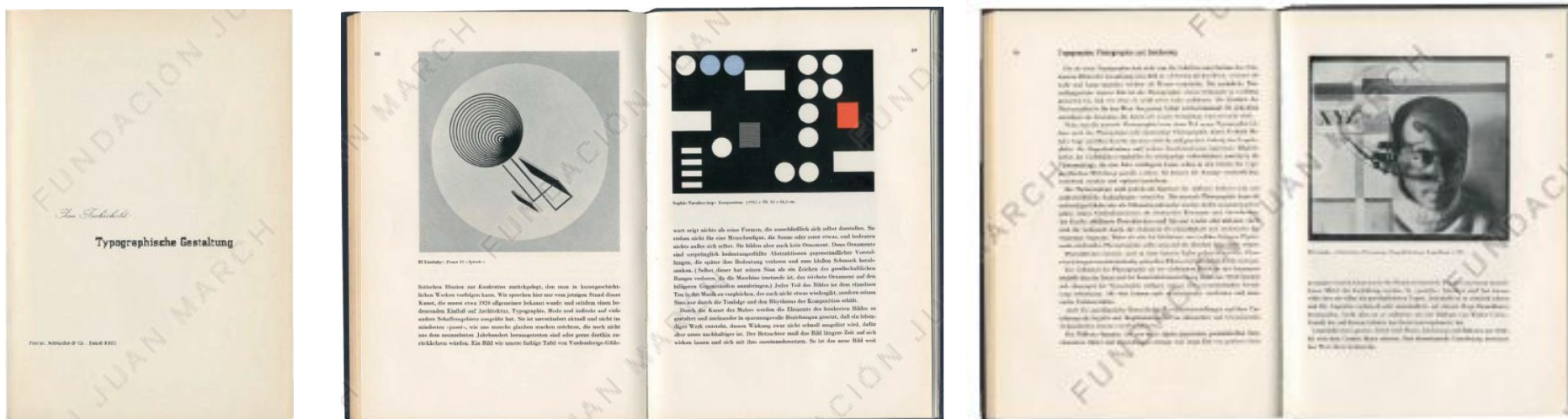


Fig. 64-66. Páginas interiores del libro *Typographische Gestaltung*. Texto, diseño y tipografía de Jan Tschichold. Basilea, 1935 [CAT. L23]

funda la Nueva Bauhaus en Chicago. La llegada del nazismo también condiciona el trabajo de los dos principales teóricos de la nueva tipografía: Jan Tschichold y Paul Renner. A Tschichold se le acusa de *Kulturbolschewismus*, es arrestado y encerrado durante seis semanas bajo “custodia preventiva”. En agosto de 1933, gracias a un permiso provisional de trabajo, se traslada a Basilea con su mujer y su hijo, donde poco a poco revisa sus ideas, tendiendo a un enfoque visual menos rígido y de corte más tradicional. El texto que mejor refleja este período de transición es *Typographische Gestaltung* [Diseño tipográfico], editado en 1935 [Fig. 64-66]³⁶. En este libro, aún permaneciendo fiel a muchas de las ideas expuestas en *Die Neue Typographie*, Tschichold lleva a cabo una revisión más profunda del arte de la tipografía, en la que incluso encuentran acogida algunos rasgos estilísticos de la tipografía clásica: el texto compuesto en Bodoni con títulos de gracias cuadradas, el nombre del autor aparece en el frontispicio en una cursiva arábiga, la equilibrada disposición de los elementos simétricos y asimétricos. En los años sucesivos, Tschichold se alineará, sin objeción alguna, con la postura tradicionalista de Stanley Morison, haciendo gala de la misma determinación con la que defendió los principios de la tipografía asimétrica y los caracteres sin gracias.

En cambio, Renner se verá obligado a dimitir de su puesto en Múnich, iniciando así una desobediencia civil contra el régimen, denominada “emigración interna”, adoptada por otros muchos artistas y escritores alemanes de la época. Con anterioridad a su distanciamiento de la *Graphische Berufsschule*, en 1931 Renner publica *Mechanisierte Grafik. Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe* [Artes gráficas mecanizadas. Letra, tipo, foto, film, color] [Fig. 67, 68]³⁷, un texto muy importante en el que afronta el papel de la tecnología moderna en el diseño

visual, centrándose fundamentalmente en el uso de la fotografía, el cine y el color. La sobrecubierta transmite muy bien el estilo y el aire moderno del diseño gráfico característicos del autor, el título está impreso en minúsculas, con dos tipos distintos de caracteres (un Sans Serif y un Futura) y, para simplificar la lectura, las palabras “graphik” y “photo” son reemplazadas por “grafik” y “foto”.

A pesar de la difícil situación económica, social y política, en Alemania se siguen publicando textos teóricos sobre tipografía y materiales informativos y publicitarios sobre los nuevos caracteres. Junto a los artistas de la Bauhaus y a famosos diseñadores gráficos como Renner, Tschichold o Rudolf Koch, participan en este cometido estudiosos y tipógrafos olvidados por los historiadores. Es el caso de Georg Lüpke, tipógrafo y director de una escuela-laboratorio en Osterode-Harz, en la Baja Sajonia, autor de un magnífico portfolio publicado hacia 1930³⁸, compuesto por un conjunto de tablas tipográficas impresas en color que reproducen ejemplos de caracteres y de maquetaciones inspirados en las teorías de la Bauhaus y del art déco [Fig. 69-74].

Al igual que Alemania, Suiza asume un importante papel en el desarrollo del nuevo lenguaje gráfico, sobre todo en el uso estructural de la fotografía. El posicionamiento de la escuela helvética también deriva de los planteamientos teóricos de Jan Tschichold, especialmente en lo relativo al concepto de modularidad de los caracteres, basado en las formas geométricas elementales y en la búsqueda de un contraste visual de las partes impresas frente a las no impresas. Entre los diseñadores gráficos suizos más destacados sobresalen Willi Baumeister, Herbert Matter, Anton Stankowski (un alemán en Zúrich), Hans Neuburg y Max Bill, el artista más ecléctico e interesado en la síntesis de las artes. Con motivo de la exposi-



Fig. 67-68. Cubierta y página interior del libro *Mechanisierte Grafik*. *Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe*. Texto, diseño y tipografía de Paul Renner. Berlín, 1931 [CAT. L20]

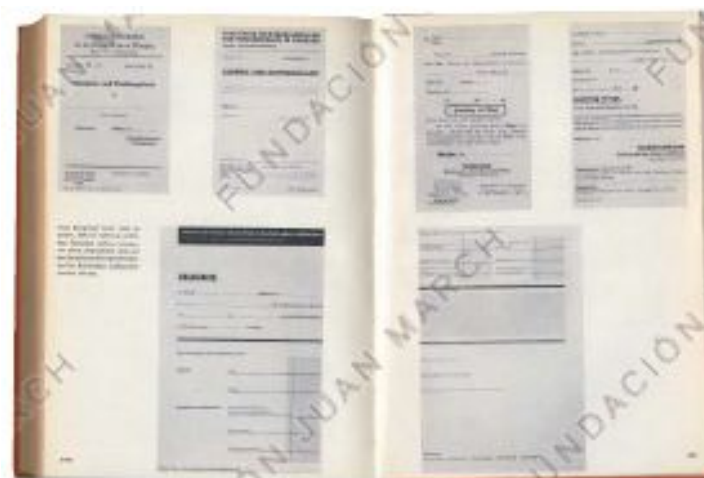




Fig. 69-74. Cubierta y hojas del portfolio *Schrift Bildmappe*. Diseño y tipografía de Georg Lüpke. Osterode-Harz, s. a. [c 1930] [CAT. L16]

tura, creado por Renner y adoptado como modelo en el diseño gráfico de corte racionalista.

En abril de 1933, Attilio Rossi y Carlo Dradi fundan una revista de estética y técnica del diseño gráfico titulada *Campo Grafico*. Durante sus siete años de vida fue la portavoz de las novedades en la "nueva tipografía", ejerciendo una enorme influencia en la orientación del diseño gráfico italiano y representando un excepcional ejemplo de colaboración entre artistas, teóricos y trabajadores que de forma voluntaria deciden colaborar en la lucha contra las constricciones impuestas por la simetría clásica y el estatismo de la página. Entre sus colaboradores tenemos artistas y diseñadores gráficos como Guido Modiano, Cesare Andreoni, Enrico Bona, Luigi Veronesi, Bruno Munari, Atanasio Soldati, Lucio Fontana, Alberto Sartoris, Antonio Boggeri, los futuristas Filippo Tommaso Marinetti, Pino Masnata, Luigi Russolo y muchos otros. En Milán también se encuentran los laboratorios de la fundación Reggiani, a la que se deben el carácter Triennale, empleado por buena parte de la gráfica fascista, y la publicación de un boletín informativo de pocos números, en el que colaboran el arquitecto Edoardo Persico y el diseñador gráfico Guido Modiano. Además, también en 1933 nace el Studio Boggeri, cuyas propuestas —planteadas por sus colaboradores Xanti Schawinsky, Albe Steiner, Imre Reiner, Erberto Carboni y Bruno Munari, entre otros— abren nuevas perspectivas metodológicas y lingüísticas, principalmente en lo referente al uso de la fotografía, acentuando la tendencia a la modernización del diseño gráfico italiano.

Entre los textos teóricos publicados en Italia en los años 30 cabe recordar un pequeño libro de Bruno Munari y Riccardo Ricas (seudónimo de Riccardo Castagnedi) de 1935, que pasó desapercibido a múltiples repertorios sobre la tipografía moderna: *Tavolozza di*

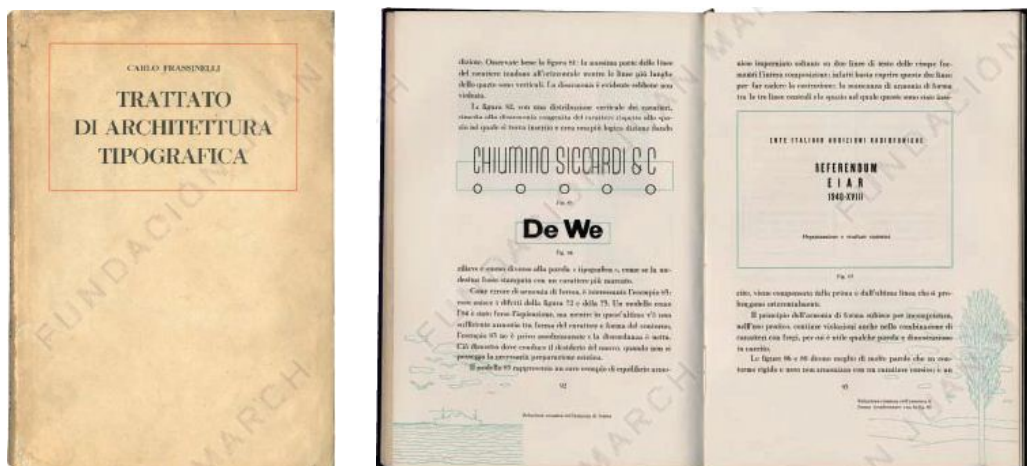
Fig. 75-76. Cubierta y página interior del folleto *Tavolozza di possibilità tipografiche*. Diseño y tipografía de Ricas + Munari. Milán, 1935 [CAT. L22]

ción del arte negro en Zúrich en 1931³⁹, Max Bill redacta un manifiesto innovador para el sector del diseño publicitario, carente de cualquier tipo de simbolismo y llevado a cabo mediante sencillos elementos tipográficos [CAT. B146]. En 1933, recurre por primera vez a un nuevo procedimiento tipográfico, consistente en una composición alineada a la izquierda que le permite mantener, sin modificación alguna, los espacios entre las letras y las palabras (por aquel entonces, los diseñadores gráficos seguían empleando una alineación justificada que obligaba bien a un encogimiento forzado bien a una expansión de los espacios).

Entre 1930 y 1940, la reforma tipográfica adquiere fuerza, extendiéndose al resto de Europa: Piet Zwart, Hendrik Nicolaas Werkman y Paul Schuitema en Holanda, Karel Teige y Ladislav Sutnar en Checoslovaquia, El Lissitzky y Várvara Stepanova en Rusia, Władysław Strzemiński en Polonia, Josep Renau, Esteban Trochut Bachmann y Juan Trochut Blanchard en España.

En 1933, el entusiasmo suscitado en Italia por la exposición del diseño gráfico alemán en la V Trienal de Milán provoca que esta ciudad albergue un sinnúmero de proyectos editoriales inspirados en la Bauhaus y en el carácter Fu-





acerca de la tipografía futurista, que contiene un texto sin puntuación firmado por F. T. Marinetti, Alfredo Trimarco, Luigi Scervo y Piero Bellanova, y una antología de relatos acompañada de imágenes de portadas y de versos de palabras en libertad.

Fig. 77-78. Cubierta y página interior del libro *Trattato di Architettura Tipografica*. Texto, diseño y tipografía de Carlo Frassinelli. Turín, 1941 [CAT. L24]

possibilità tipografiche [Paleta de posibilidades tipográficas] [Fig. 75, 76]⁴⁰, una auténtica joya concebida como una especie de artefacto del estudio R + M (Ricas + Munari) en el que se presentan varias “posibilidades” tipográficas. En realidad este opúsculo parece más un libro de artista experimental que un mero folleto de autopromoción, que los destinatarios recibían en un sobre de papel marrón con una letra “T” impresa en oro.

El tipógrafo es el intérprete de la composición pictórica y se compromete a mantener la armonía mediante una acertada elección de los medios de producción gráfica [...]. El resultado final de una obra gráfica depende del grado de colaboración entre los creadores y los ejecutores. Si se diera una falta de comunicación, el elemento clave para obtener un buen resultado, la obra resultará inconexa e ineficaz, aún contando con todos los elementos para ser un trabajo completo⁴¹.

En Europa, al estallar la Segunda Guerra Mundial, el modernismo gráfico ralentiza drásticamente su ritmo de desarrollo. El conflicto militar impone nuevas exigencias, ligadas en mayor medida a la divulgación de informaciones políticas, económicas y propagandistas que a las artísticas o comerciales. Entre 1940 y 1945 no se producen grandes cambios en los estudios ni reflexiones acerca de la nueva tipografía. Los únicos textos que merecen ser recordados se publican en Italia: el primero es el *Trattato di architettura tipografica* [Tratado de arquitectura tipográfica] (1941)⁴², del tipógrafo y editor Carlo Frassinelli, un libro maquetado de forma magistral, en el que se aprecia perfectamente la transición del posicionamiento revolucionario y vanguardista del autor, ferviente seguidor del futurismo tipográfico, a una postura más clasicista y librera basada en los nuevos dictámenes

de Jan Tschichold, expuestos a partir de 1935 [Fig. 77, 78].

La tipografía, en mayor medida que cualquier otra expresión artística, permanece ligada a las convenciones y a las normas, por lo que el progreso no surge de la improvisación. La tenacidad, la profunda paciencia, las pruebas y las comprobaciones, constituyen –junto a una buena cultura técnica y artística– los elementos indispensables para obtener un buen resultado. Por tanto, en este Tratado no se pretende enseñar un nuevo “método” para realizar composiciones tipográficas o para sorprender al público. Se pretende ofrecer la fórmula para formarse y perfeccionarse como compositor tipográfico y, asimismo, establecer un lenguaje apropiado para enseñar o criticar el trabajo tipográfico, mostrando la verdadera imagen de la tipografía, desde su perspectiva menos conocida, descuidada u olvidada, y todo ello con una sincera intencionalidad constructiva⁴³.

La segunda publicación es *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra* [Arte tipográfico de guerra y posguerra], de Filippo Tommaso Marinetti [Fig. 79, 80]⁴⁴, un auténtico estudio

Fig. 79-80. Cubierta y página interior de *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra. Manifesto futurista*, n° 5 de la revista *Graphicus*. Texto de Filippo Tommaso Marinetti. Diseño y tipografía de Paolo Alcide Saladin. Roma, 1942 [CAT. L27]

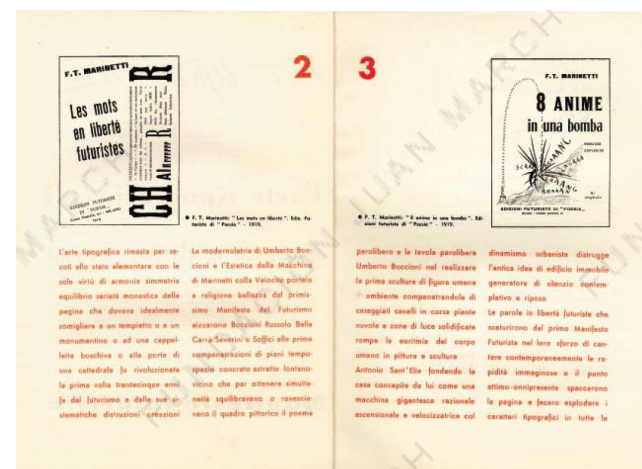




Fig. 81, 82. Cubierta y página interior del libro *Graphic Design. A Library of Old and New Masters in the Graphic Arts*. Texto, diseño y tipografía de Leon Friend y Joseph Hefter. Nueva York; Londres, 1936 [CAT. L26]

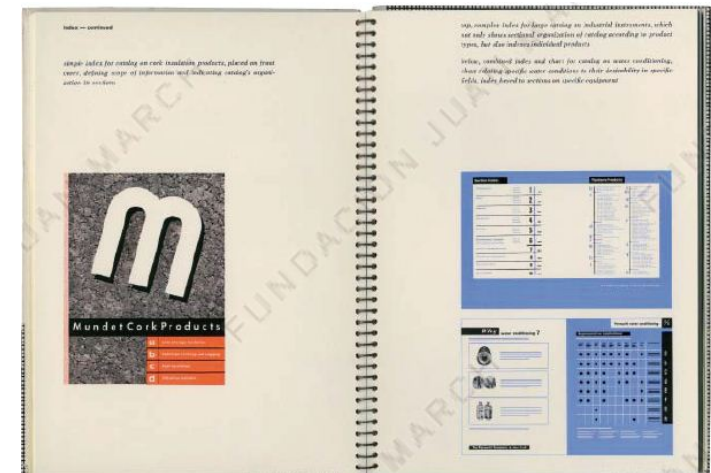
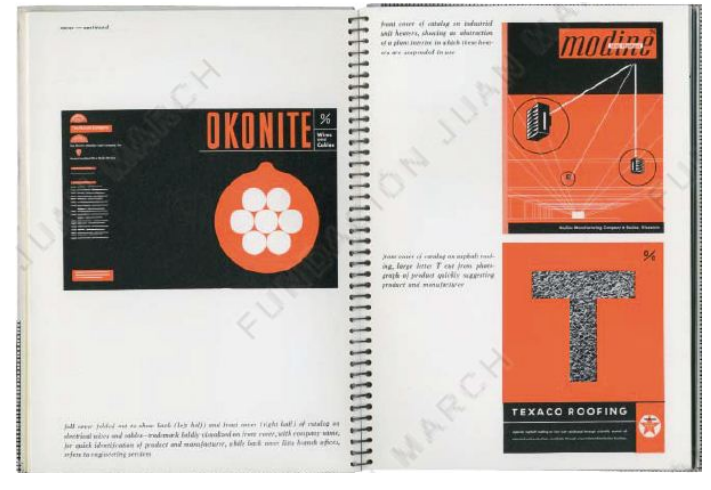
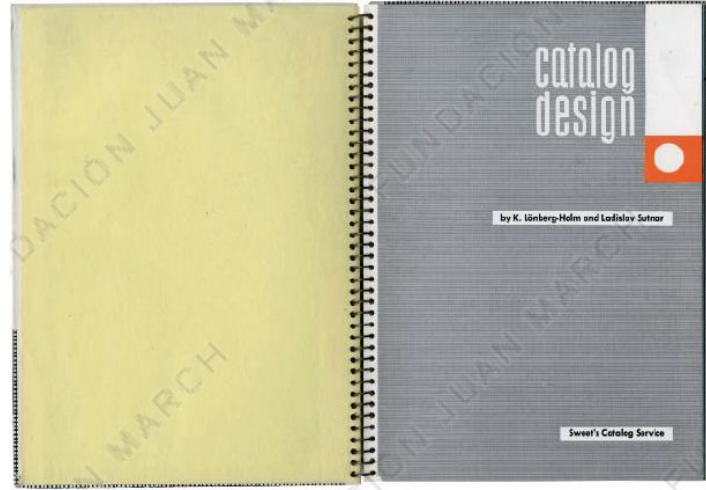
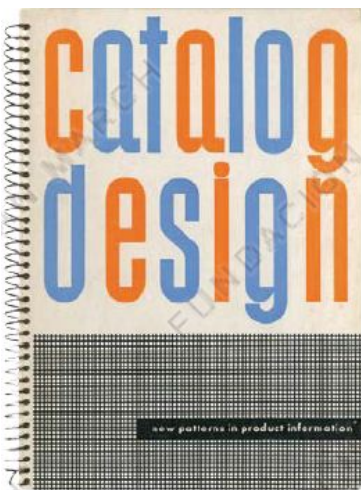


Fig. 83-86. Cubierta y páginas interiores del libro *Catalog Design*. Texto, diseño y tipografía de Ladislav Sutnar. Nueva York, 1944 [CAT. L25]

importante contribución para este tipo de investigaciones, introduciendo criterios de observación típicos de la Bauhaus y nuevos sistemas metodológicos. La causa de este renovado entusiasmo por la creación gráfica se debe en gran parte a la presencia, en las principales universidades y en los museos más importantes, de los exiliados de las vanguardias europeas, artistas del calibre de Walter Gropius, Herbert Bayer, Ludwig Mies van der Rohe, Josef Albers, Marcel Breuer, Joseph Binder, Alexey Brodovitch, Leo Lionni, Jean Carlu y Ladislav Sutnar.

Sin embargo, esta explosión creativa no se corresponde con una destacable producción teórica: entre 1940 y 1945 la única obra reseñable es un librito publicado en 1944 por Ladislav Sutnar y Knud Lonberg-Holm, titulado *Catalog Design* [Diseño de catálogos] [Fig. 83-86]⁴⁷, en el que se explica cómo diseñar un catálogo comercial moderno. El texto está compuesto por los dos caracteres preferidos por los modernistas europeos, Futura y Bodoni; los elementos gráficos realizados por Sutnar están impresos en naranja, azul y negro para

poner de manifiesto el contraste entre los espacios llenos y vacíos; la ligadura es de espiral metálica. Todos estos elementos confieren al libro el aspecto de un elegante catálogo comercial.

En los años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial, la reanudación de la producción industrial generará una demanda sin precedentes de materiales impresos. La irrupción en la escena cultural del diseño industrial y gráfico aportará un valor estético a la tecnología y a la producción en serie de bienes de consumo, situando a la tipografía al más alto nivel de la comunicación visual de masas.

- 1 "Eine Linie ist eine Kraft, die ähnlich wie alle elementaren Kräfte tätig ist; mehrere in Verbindung gebrachte, sich aber widerstrebende Linien bewirken dasselbe wie mehrere gegeneinander wirkende elementare Kräfte". Henry van de Velde, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*. Leipzig: H. Seemann, 1902, p. 188.
- 2 En tipografía, las "gracias" o serifas (del inglés *serif* 'remate, adorno') son los adornos ubicados en los extremos de las líneas de los caracteres.

- 3 Eugène Grasset, *Méthode de composition ornementale*. Vol. 1: *Éléments rectilignes*; vol. 2: *Éléments courbes*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1905.
- 4 "Toute courbe donne l'idée du mouvement de la vie [...] les ornements courbes ont une sorte de vie propre que leurs diverses branches doivent se comporter comme la plante qui sort du sol". *Ibid.*, p. 61.
- 5 Rudolf von Larisch, *Unterricht in ornamentaler Schrift*. Viena: K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1905.
- 6 "Bei ihm gibts keine mätzchen, keine typen, die sich über die anderen erheben. Seine buchstaben springen nie herum. In der officin wurde ja stets strenge darauf gesehen, daß die lettern eine mathematische gerade bilden". Adolf von Loos, *Ins Leere Gesprochen 1897-1900*. Berlin: Verlag Der Sturm, 1921, p. 142.
- 7 "Noi futuristi [...], vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto". Giacomo Balla y Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*. Milán: Direzione del Movimento Futurista, 1915 (11 marzo), p. [1].
- 8 "lo inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina, tre o quattro colori diversi d'inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra. Per esempio: corsivo per una serie di sensazioni simili o veloci, *grassetto tondo* per le onomatopее violente ecc. Con questa rivoluzione tipografica e questa varietà multicolore di caratteri io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole". Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le Parole in Libertà. Manifesto futurista*. Milán: Direzione del Movimento Futurista [imprenta: Cart. Tip. A. Taveggia, S. Margherita], 1913 (11 mayo [en realidad, junio]), p. [4].
- 9 "1. Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört / 2. Durch konventionelle Worte teilt man Begriffe mit, durch Buchstaben soll der Begriff gestaltet werden. / 3. Ökonomie des Ausdrucks – Optik statt Phonetik. / 4. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes nach den Gesetzen der typographischen Mechanik muß den Zug- und Druckspannungen des Inhaltes entsprechen. / 5. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material der Klischees, die die neue Optik realisieren. Die supernaturalistische Realität des vervollkommenen Auges. / 6. Die kontinuierliche Seitenfolge – das bioskopische Buch. / 7. Das neue Buch fordert den neuen Schrift-Steller. Tintenfaß und Gänsekiel sind tot. / 8. Der gedruckte Bogen überwindet Raum und Zeit. Der gedruckte Bogen, die Unendlichkeit der Bücher, muß überwunden werden. DIE ELEKTRO-BIBLIOTHEK". *Merz*, n° 4 (Hannover 1923), p. 47.
- 10 "Die Typographie ist ein Instrument der Mitteilung. / Sie muß eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form sein. / Die Klarheit muß besonders betont werden, weil dies das Wesen unserer Schrift gegenüber den urzeitlichen Bildschriften ist. / [...] Also zu allererst: eindeutige Klarheit in allen typographischen Werken. Die Lesbarkeit – die Mitteilung darf nie unter einer a priori angenommenen Ästhetik leiden. Die Buchstabentypen dürfen nie in eine vorbestimmte Form z. B. Quadrat gezwängt werden...". AA.VV., *Staatliches Bauhaus, Weimar 1919-1923*. Weimar; München: Bauhaus Verlag, s. d. [c. 1923], p. 141.
- 11 László Moholy-Nagy, "Zeitgemässe Typographie - Ziele, Praxis, Kritik", ed. Aloys Ruppel, *Gutenberg Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Gutenberg-Museums in Mainz*. Mainz: Gutenberg-Gesellschaft, 1925.
- 12 Herbert Bayer, *Offset- Buch- und Werbekunst*, n° 7 (Leipzig, 1926), número dedicado a la Bauhaus.
- 13 Jan Tschichold "Elementare Typographie", *Typographische Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker*, año 22, n° 1-12 (Leipzig, 1925).
- 14 Un carácter sans sérifs (francés sans 'sin') "sin gracias", "palo seco" o "palo" es un carácter que no lleva adornos.
- 15 Paul Renner, *Futura 1*. Fráncfort: Bauersche Giesserei, 1927.
- 16 Sin gracias, cf. *supra*.
- 17 *Futura Black. Die Auszeichnungsschrift von Paul Renner*. München; Fráncfort; Nueva York: Bauersche Giesserei, 1928.
- 18 Rudolf Koch, *Fette Kabel*. Offenbach: Gebr. Klingspor, 1928.
- 19 Jan Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, 1928.
- 20 Kurt Schwitters, "Sonderheft Typographie", *Der Sturm*, año XIX, n° 6 (Berlin, septiembre 1928).
- 21 "[...] Klare Schrifttypen, einfache und klare übersichtliche Verteilung, Wertung aller Teile gegeneinander zum Zwecke der Hervorhebung einer Einzelheit, auf die besonders aufmerksam gemacht werden soll, das ist das Wesen neuer Typographie, das ist Gestaltung". *Ibid.*, p. 266.
- 22 Fortunato Depero, *Depero Futurista 1913-1927*. Milán; Nueva York; Paris; Berlin: Edizione Italiana Dinamo-Azari, 1927 [agosto].
- 23 "Questo libro è: MECCANICO imbullonato come un motore PERICOLOSO può costituire un'arma proiettile INCLASSIFICABILE non si può collocare in libreria fra gli altri volumi. È quindi anche nella sua forma esteriore ORIGINALE-INVADENTE-ASSILLANTE- come DEPERO e LA SUA ARTE". *Ibid.*, presentación, p. 9.
- 24 Gracias ortogonales sin curvas ni variaciones de grosor.
- 25 De este opúsculo existe una versión francesa titulada *Le Bifur*, (Paris: Fonderies Deberny et Peignot, 1929), de 28 páginas intercaladas con 6 láminas transparentes y una versión inglesa titulada *Words*, publicada sin datos tipográficos, que tiene la misma portada pero con únicamente 16 páginas intercaladas con 4 láminas transparentes.
- 26 *Divertissements typographiques. Recueil édité à l'usage des imprimeurs, éditeurs et publicistes. Sous la direction de Maximilien Vox*. Paris: Fonderies Deberny et Peignot, 1928-1933.
- 27 Albert Tolmer, *Mise en Page. The Theory and Practice of Layout*. Londres: The Studio LTD, 1931.
- 28 William Addison Dwiggins, *Layout in Advertising*. Nueva York; Londres: Harper and Brothers, 1928.
- 29 "«Modernism» printing design? Modernism is not a system of design – it is a state of mind. It is a natural and wholesome reaction against an overdose of traditionalism. Most masquerading quasi-modernist printing is revised 1840. Actual modernism is a state of mind that says: «Let's forget (for a sake of the experiment) about Aldus, and Baskerville, and William Morris (and the Masters of the 'forties'), and take these types and machines and see what we can do with them on our own. Now». The graphic results of this state of mind are extraordinary, often highly stimulating, sometimes deplorable. The game is worth the risk...". *Ibid.*, p. 193.
- 30 "[...]the type founders will do a service if they will provide a Gothic of good design [los creadores de tipos harán un gran bien si idean una Gótica bien diseñada]". *Ibid.*, p. 24.
- 31 Daniel Berkeley Updike, *Printing Types. Their History, Forms and Use. A Study in Survivals*. Cambridge; Londres: Harvard University Press; Humprey Milford, 1922.
- 32 Stanley Morison, *The First Principles of Typography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
- 33 "Typography may be defined as the craft of rightly disposing printing material in accordance with specific purpose; of so arranging the letters, distributing the space and controlling the type as to aid to the maximum the reader's comprehension of the text. Typography is the efficient means to an essentially utilitarian and only accidentally aesthetic end, for enjoyment of patterns is rarely the reader's chief aim [...] the typography of books, apart from the category of narrowly limited editions, requires an obedience to convention which is almost absolute – and with reason –". *Ibid.*, p. 1.
- 34 Eric Gill, *An Essay on Typography* (ed. René Hague & Eric Gill). Londres: Sheed & Ward, 1931.
- 35 Frederic Ehrlich, *The New Typography and Modern Layouts*. Londres: Chapman & Hall, 1934.
- 36 Jan Tschichold, *Typographische Gestaltung*. Basilea: Benno Schwabe & Co., 1935.
- 37 Paul Renner, *Mechanisierte Grafik. Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe*. Berlin: Verlag Hermann Reckendorf, 1931.
- 38 Georg Lüpke, *Schrift Bildmappe*, Osterode-Harz, s. d. [c. 1930].
- 39 *Prähistorische Felsbilder Südafrikas: Negerkunst*. Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, 2-10 agosto 1931.
- 40 Riccardo Ricas [Riccardo Castagnedi] y Bruno Munari, *Tavolozza di possibilità tipografiche*. [Cedido por Ricas y Munari]. Milán: Muggiani Editore, 1935 [diciembre].
- 41 "Il tipografo è l'interprete della composizione pittorica e si impegna di conservarne l'armonia mediante una intelligente scelta dei mezzi di riproduzione grafica [...]. Il risultato di un lavoro grafico dipende dalla stretta collaborazione tra ideatori e esecutori. Mancando il concorso di questa intesa che conduce il lavoro a buon fine, esso apparirà slegato e di minore efficacia pur avendo tutti gli elementi per essere un lavoro completo". *Ibid.*, pp. [3, 11].
- 42 Carlo Frassinelli, *Trattato di architettura tipografica*. Turín: Carlo Frassinelli, 1941.
- 43 "La tipografia, più che ogni altra arte, è legata a convenzioni e a leggi, per cui il progresso non è dovuto a improvvisazioni. La tenacia, la lunga pazienza, le prove e le riprove sono —assieme ad una buona cultura tecnica ed artistica— gli elementi indispensabili per la buona riuscita. Quindi in questo Trattato non si vuole insegnare una nuova "maniera" di fare composizioni tipografiche o una nuova "maniera" per stupire il pubblico, ma si vuole fornire la ricetta per formarsi e perfezionarsi nel mestiere del compositore tipografo, si vuole stabilire un linguaggio appropriato per insegnare o criticare il lavoro tipografico, presentando la tipografia nel suo vero volto e dal lato tra noi meno noto, trascurato o sconosciuto, e tutto ciò con sinceri intenti costruttivi". *Ibid.*, p. VII.
- 44 Filippo Tommaso Marinetti, "L'arte tipografica di guerra e dopoguerra", *Graphicus*, año XXXII, n° 5 (Roma, mayo 1942).
- 45 "L'arte tipografica rimasta per secoli allo stato elementare con le sole virtù di armonia simmetria equilibrio serietà monastica della pagina che doveva idealmente somigliare a un tempio o a un monumentino o ad una cappellata boschiva o alla porta di una cattedrale fu rivoluzionata la prima volta trentacinque anni fa dal futurismo e dalle sue sistematiche distruzioni creazioni [...]. Le parole in libertà futuriste che scaturirono dal primo Manifesto Futurista nel loro sforzo di cantare contemporaneamente le rapidità immaginose e il punto attimo-onnipresente spaccarono la pagina e fecero esplodere i caratteri tipografici in tutte le direzioni colorazioni d'inchiostri e piani prospettici spirituali e materiali". *Ibid.*, pp. 2-4.
- 46 Leon Friend y Joseph Heffer, *Graphic Design. A Library of Old and New Masters in the Graphic Arts*. Nueva York; Londres: Whittlesey House, Mc Graw-Hill Book Co., 1936.
- 47 Ladislav Sutnar, *Catalog Design*. Nueva York: Sweet's Catalog Service, 1944.

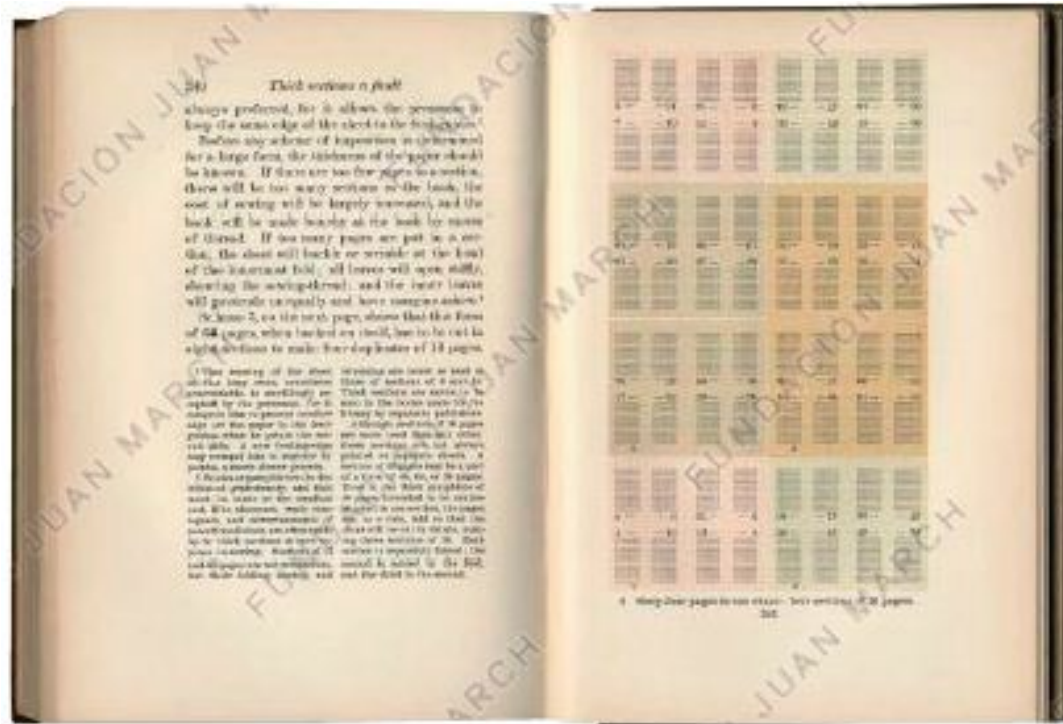
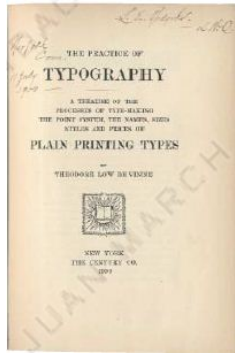
O B R A S

E N

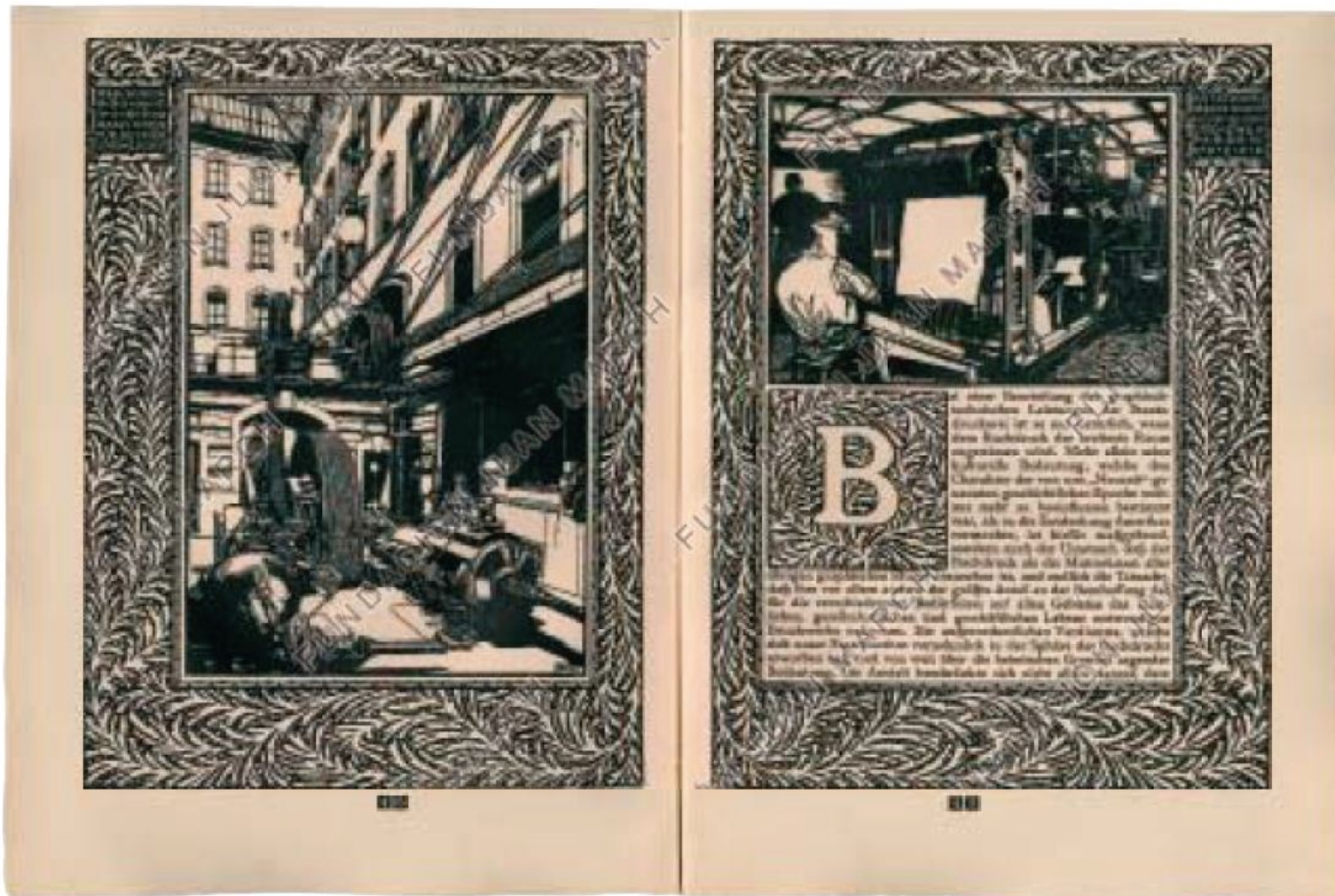
E X P O S I C I Ó N

D E
D E V I N N E
A
S U T N A R

[C A T . L 1 - L 2 7]



CAT. L1: 1, 2
 Desconocido. *The Practice of Typography*. Vol. I: *A Treatise on the Processes of Type-Making, the Point System, the Names, Sizes, Styles and Prices of Plain Printing Types*; vol. II: *Modern Methods of Book Composition. A Treatise on Type-Setting by Hand and by Machine and on the Proper Arrangement and Imposition of Pages* [La práctica de la tipografía. Vol. I: Tratado sobre los procesos de creación de tipos, el sistema de puntos, los nombres, tamaños, estilos y precios de los caracteres de imprenta sencillos; vol. II: Métodos modernos de composición de libros. Tratado sobre la composición de tipos de forma manual y mecánica, y sobre la adecuada disposición e imposición de páginas], por Theodore Low De Vinne. Nueva York: The Century Co., 1900 (vol. I); 1904 (vol. II). Libro: tipografía, 478 (vol. I), 408 (vol. II) pp. 19,5 x 13,5 cm



CAT. L2
 Koloman Moser (cubierta y dirección artística) y Carl Otto Czeschka (tipografía). *Die K. K. Hof- und Staatsdruckerei 1804-1904. Zur Feier des Einhundertjährigen Bestandes der K. K. Hof und Staatsdruckerei* [La Imprenta Imperial y Real del Estado y de la Corte 1804-1904. Con motivo de la celebración de los cien años de existencia de la Imprenta Imperial y Real del Estado y de la Corte], por Wiener Werkstätte. Viena: Die K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1904. Libro: tipografía y huecogrado, 124 pp. 41 x 31 cm

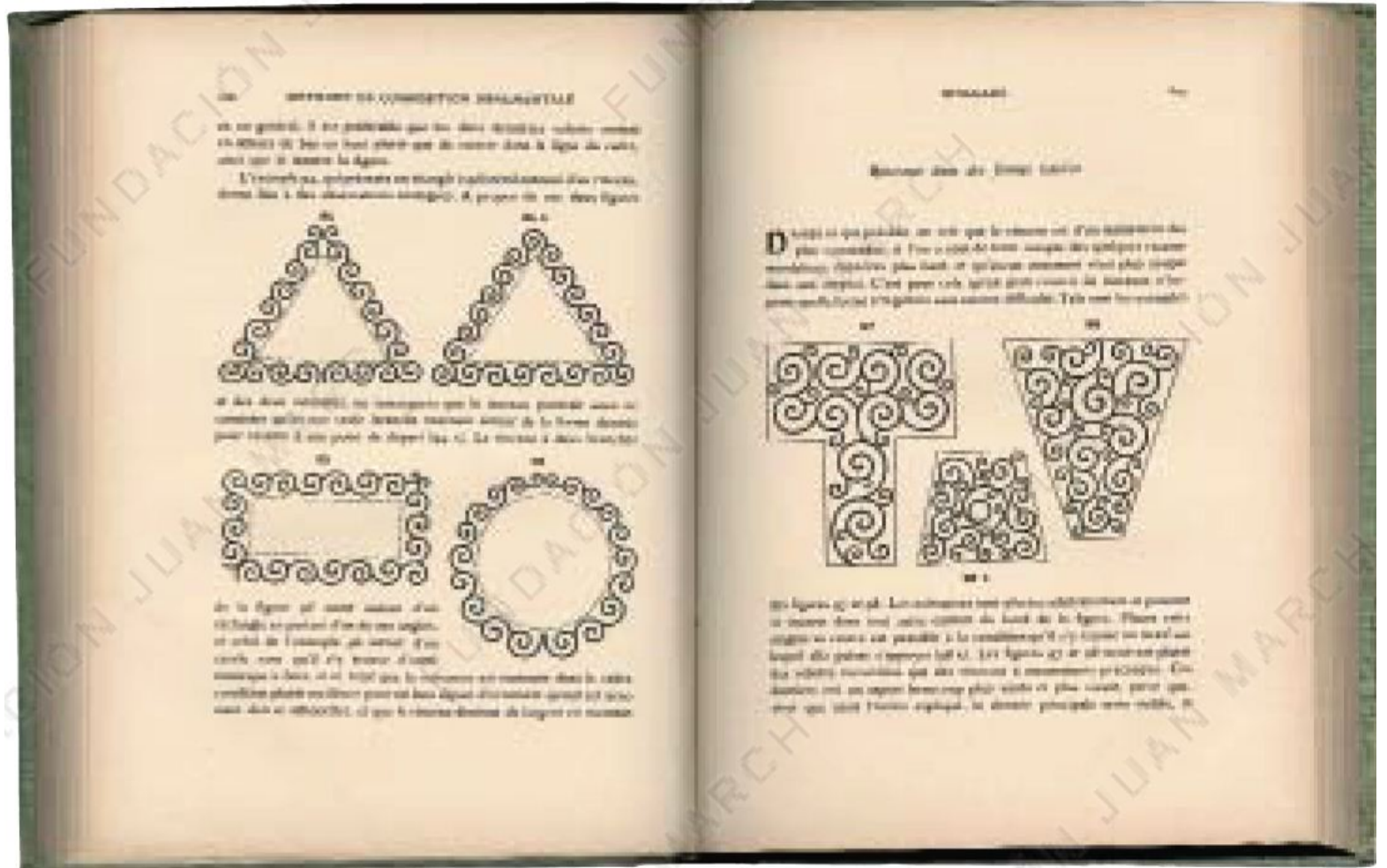


CAT. L3: 1, 2

Desconocido. *Méthode de composition ornementale*. Vol. I: *Éléments rectilignes*; vol. II: *Éléments courbes* [Método de composición ornamental. Vol. I: Elementos rectilíneos; vol. II: Elementos curvos], por Eugène Grasset. París: Librairie Centrale des Beaux Arts, s. a. [c 1905]. Libro: tipografía, 386 (vol. I), 496 (vol. II) pp. 32,4 x 25,5 cm

CAT. L4

Desconocido. *Unterricht in ornamentaler Schrift* [Enseñanza de escritura ornamental], por Rudolf von Larisch. Viena: K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1905. Libro: tipografía y litografía, 90 pp. 23 x 15 cm

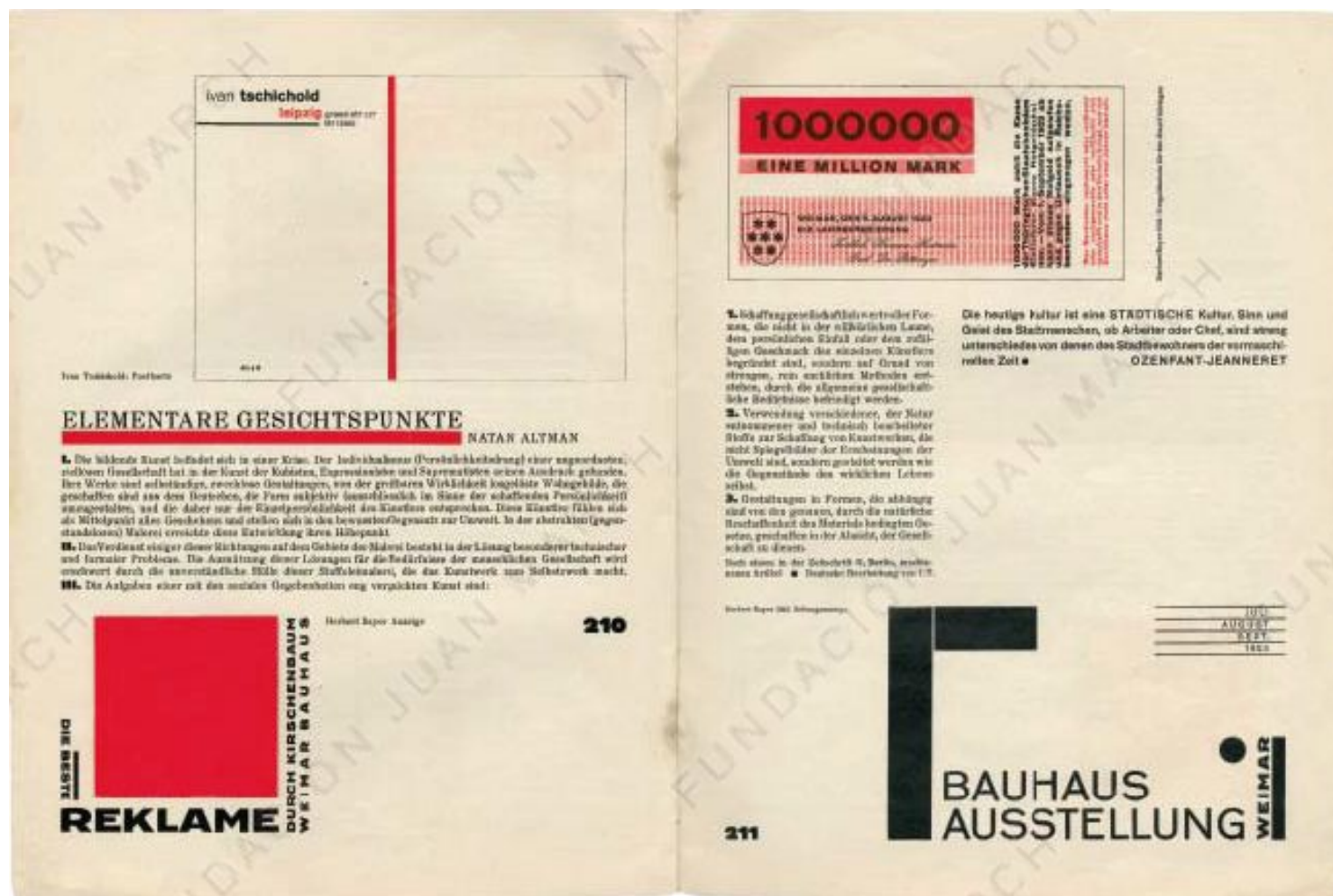


CAT. L5: a

Kurt Schwitters. *Banalitäten* [Banalidades], Merz, n° 4, julio. Hannover: Merz Verlag, 1923. Revista: tipografía y huecograbado, 16 (33-48) pp. 23 x 14,8 cm

CAT. L6

Jan Tschichold. *Elementare Typographie* [Tipografía elemental], *Typographische Mitteilungen*. Zeitschrift des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, n° especial, octubre. Leipzig: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1925. Revista: tipografía y litografía, 46 pp. 31 x 23,3 cm



L'IMMAGINAZIONE SENZA FILI E LE PAROLE IN LIBERTÀ

Manifesto Futurista

La sensibilità futurista.

Il mio «Manifesto tecnico della Letteratura futurista» col quale inventai il *lirismo essenziale e sintetico*, *l'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, concerne esclusivamente l'ispirazione poetica.

La filosofia, le scienze esatte, la politica, il giornalismo, l'insegnamento, gli affari, pur ricercando naturalmente delle forme più o meno sintetiche di espressione, dovranno per molto tempo ancora valersi della sintassi, della punteggiatura e della aggettivazione. Sono costretto infatti, come vedete, a servirmi di tutto ciò per potervi esporre la mia concezione.

Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofo, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.

Un uomo comune può trasportarsi con una giornata di treno da una piccola città morta dalle piazze deserte, dove il sole, la polvere e il vento si divertono in silenzio, ad una grande capitale irta di luci, di gesti e di grida... L'abitante d'un villaggio alpestre, può palpitare d'angoscia ogni giorno, mediante un giornale, con i rivoluzionari cinesi, lo suffragetto di Londra e quello di New York, il dottor Carrel e le sfilte eroiche degli esploratori polari. L'abitante pusillanime e sedentario di una qualsiasi città di provincia può concedersi l'ebrietà del pericolo seguendo in uno spettacolo di cinematografo, una caccia grossa nel Congo. Può ammirare atleti giapponesi, boxeurs negri, eccentrici americani inascuribili, parigine elegantissime, spendendo un franco in un teatro di varietà. Coricato poi nel suo letto borghese, egli può godersi la lontanissima e costosa voce di un Caruso o di una Barzoi.

Queste possibilità diventate comuni non suscitano curiosità alcuna negli spiriti superficiali, assolutamente incapaci di approfondire qualsiasi fatto nuovo come gli arabi che guardavano con indifferenza i primi aeroplani nel cielo di Tripoli. Queste possibilità sono invece per l'osservatore acuto altrettanti modificatori della nostra sensibilità, poiché hanno creato i seguenti fenomeni significantissimi:

1. — Acceleramento della vita, che ha oggi, quasi sempre, un ritmo rapido. Equilibrisimo fisico, intellettuale e sentimentale sulla corda tesa della velocità, fra i magnetismi contraddittori.
2. — Orrore di ciò che è vecchio e conosciuto. Amore del nuovo, dell'imprevisto.
3. — Orrore del quieto vivere, amore del pericolo e attitudine all'eroismo quotidiano.
4. — Distruzione del senso dell'*al di là* e aumentato valore dell'individuo che vuole *viere* *as* *ere* secondo la frase di Bonnot.
5. — Moltiplicazione e sconfinamento delle ambizioni e dei desideri umani.
6. — Conoscenza esatta di tutto ciò che ognuno ha d'ineccossibile o d'irrealizzabile.
7. — Semi-uguaglianza dell'uomo e della donna, e minore rilievo dei loro diritti sociali.
8. — Deprezzamento dell'amore (sentimentalismo o lussuria), prodotto dalla maggiore libertà e facilità erotica nella donna e dall'esagerazione universale del lusso femminile. Mi spiego: Oggi la

CAT. L7

Filippo Tommaso Marinetti.
L'immaginazione senza fili e le Parole in Libertà. Manifesto futurista [La imaginación sin hilos y las Palabras en libertad. Manifesto futurista], por Filippo Tommaso Marinetti.
Milán: Direzione del Movimento Futurista. Cart. Tip. A. Tavoggia, S. Margherita, 1913. Folleto: tipografia, 4 pp. 29 x 23,1 cm



CAT. L363: b, c
Fortunato Depero. *Depero futurista 1913-1927*, por Fortunato Depero. Milán: Dinamo Azari, 1927.
Libro: tipografía, 224 pp. 24,5 x 31,9 cm



PADIGLIONE DEL LIBRO

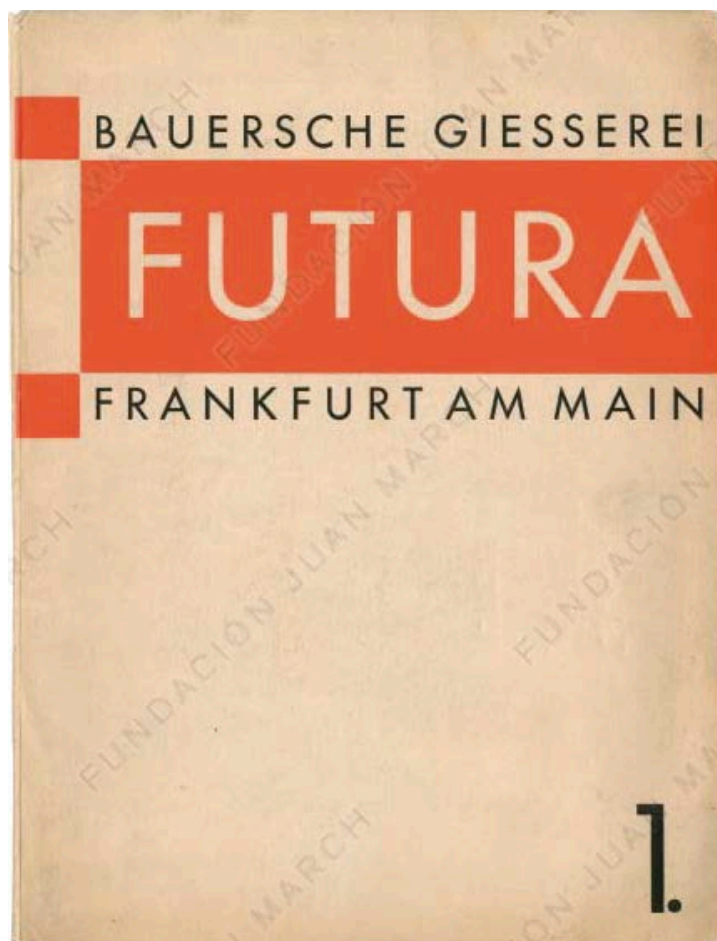
PADIGLIONE DEL LIBRO
delle case editrici Bestetti e Tumminelli e Fratelli Treves alla III^a Biennale
d'arte decorativa di MONZA - 1927

Il comitato artistico della III^a Biennale di Monza ha scelto d'accordo con le case editrici Bestetti e Tumminelli e F.^{lli} Treves, il pittore futurista Depero per l'allestimento della Bottega del libro. Invece di presentare due sale appositamente decorate Depero propose di erigere un padiglione all'aperto con assoluta libertà di stile. Il padiglione in un mese venne progettato e realizzato. Depero ha creato audacemente un nuovo saggio d'architettura intimamente legata al tema "L'ARCHITETTURA TIPOGRAFICA". Depero ha già ripetutamente esposto le proprie concezioni sull'architettura del Padiglioni, delle Fiere e delle Esposizioni, che sono generalmente costruiti in uno stile assolutamente stonato in rapporto al loro scopo pubblicitario ed al loro contenuto. Difatti si vedono padiglioni per automobili, per macchine, aeroplani ecc. in istile

ARCHITETTURA
TIPOGRAFICA

greco-romano barocco o liberty! Lo stile ch'essi richiedono deve invece essere suggerito dalle linee, dai colori, dalla costruzione degli oggetti ch'essi contengono e per i quali vengono costruiti. Depero inizia con il "Padiglione del libro" ISPIRATO DA CARATTERI TIPOGRAFICI, questo suo programma architettonico nel modo più audace e persuasivo.

Lettere gigantesche, cementate, imaschettate, sovrapposte, lettere volte ai nomi BESTETTI, TUMMINELLI, TREVES formano il blocco centrale dell'edificio ed i plastici lignei esterni. Anche la porta è composta da scritte in rilievo massiccio. L'interno è un continuo sviluppo del sistema: le tre grandi lettere "DEPERO" sono scritte in rilievo massiccio, e sono sostenute da pilastri giganteschi. Il sistema è un continuo sviluppo del sistema: le tre grandi lettere "DEPERO" sono scritte in rilievo massiccio, e sono sostenute da pilastri giganteschi. Il sistema è un continuo sviluppo del sistema: le tre grandi lettere "DEPERO" sono scritte in rilievo massiccio, e sono sostenute da pilastri giganteschi.



CAT. L8: a, b, c, d.

Paul Renner. *Futura 1*, por Paul Renner. Fráncfort: Bauersche Giesserei, 1927. Portfolio: tipografía y huecograbado. 27 x 20 cm

SOMMER DER MUSIK

FRANKFURT AM MAIN 1927
11. JUNI BIS 28. AUGUST

6. WOCHE

Samstag 17. Juli	Morgensfeier des Hessischen Sängerbundes Teatro del Ficcól, Marionettenspiele Gamelan-Orchester und javanische Tänze Tanz- und Gesangsgruppen aus Rußland	Opernh. 9 Uhr Bachaal 20 U. Saxophon 17 U. Opernh. 30 Uhr
Montag 18. Juli	Tanzabend »La Argentina«, Span. Tänze Quartett »Pro Arte«, Belg. Kammermusik Teatro del Ficcól, Marionettenspiele Gamelan-Orchester und javanische Tänze	Opernh. 30 Uhr Beethovenaal Bachaal 20 U. Saxophon 17 U.
Dienstag 19. Juli	Tanzabend »La Argentina«, Span. Tänze Quartett »Pro Arte«, Belg. Kammermusik Teatro del Ficcól, Marionettenspiele Gamelan-Orchester und javanische Tänze	Opernh. 30 Uhr Beethovenaal Bachaal 20 U. Saxophon 17 U.
Mittwoch 20. Juli	Tanz- und Gesangsgruppen aus Rußland Teatro del Ficcól, Marionettenspiele Gamelan-Orchester und javanische Tänze Neuhörsen-Nachmittag mit »Kirchenmusik«	Opernh. 30 Uhr Bachaal 20 U. Saxophon 17 U. Unterhalt.-Park
Dienstag 21. Juli	Tage für raschen. Musik, Leitg. P. Hindemith Teatro del Ficcól, Marionettenspiele Gamelan-Orchester und javanische Tänze Streicherorchester-Konzert, Leitg. Joh. Strauß	Beethovenaal Bachaal 20 U. Saxophon 17 U. Unterhalt.-Park
Freitag 22. Juli	Tanz- und Gesangsgruppen aus Rußland Tage für raschen. Musik, Leitg. P. Hindemith Teatro del Ficcól, Marionettenspiele Gamelan-Orchester und javanische Tänze	Opernh. 30 Uhr Beethovenaal Bachaal 20 U. Saxophon 17 U.
Samstag 23. Juli	Tanz- und Gesangsgruppen aus Rußland Teatro del Ficcól, Marionettenspiele Tage für raschen. Musik, Leitg. P. Hindemith Streicherorchester-Konzert, Leitg. Joh. Strauß	Opernh. 30 Uhr Bachaal 20 U. Beethovenaal Unterhalt.-Park

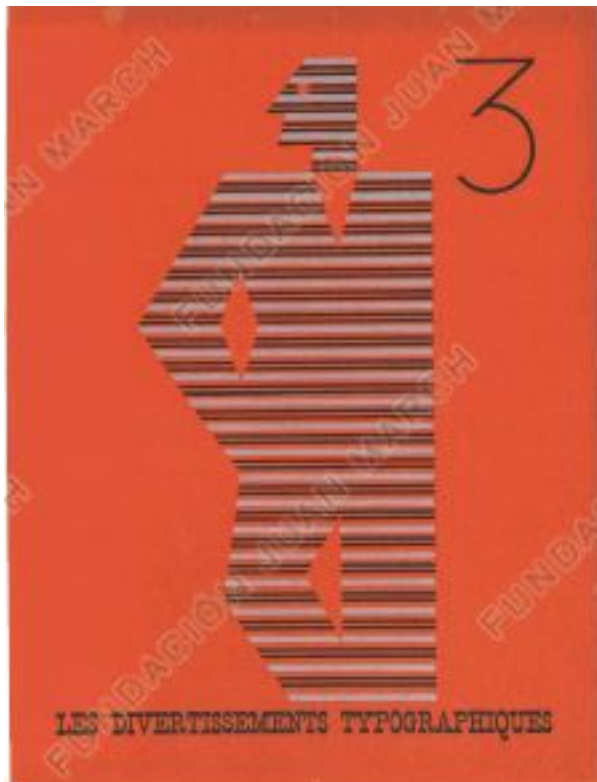
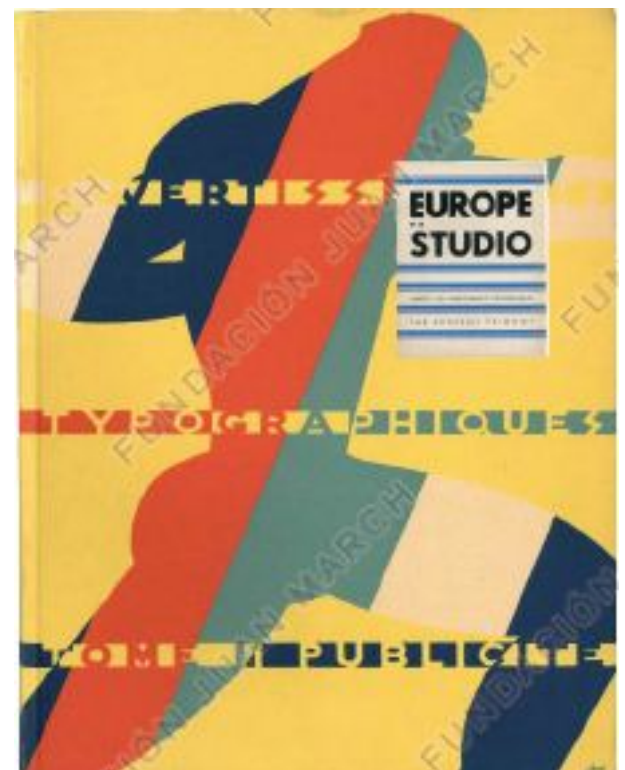
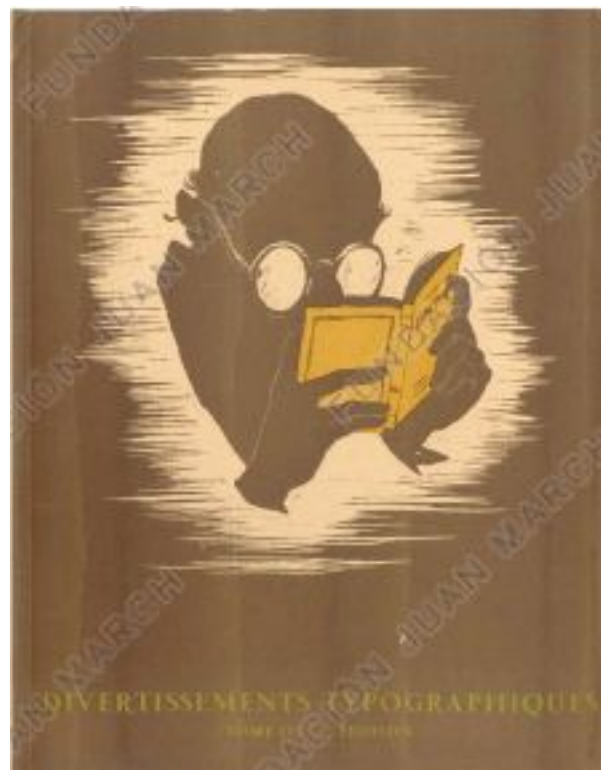
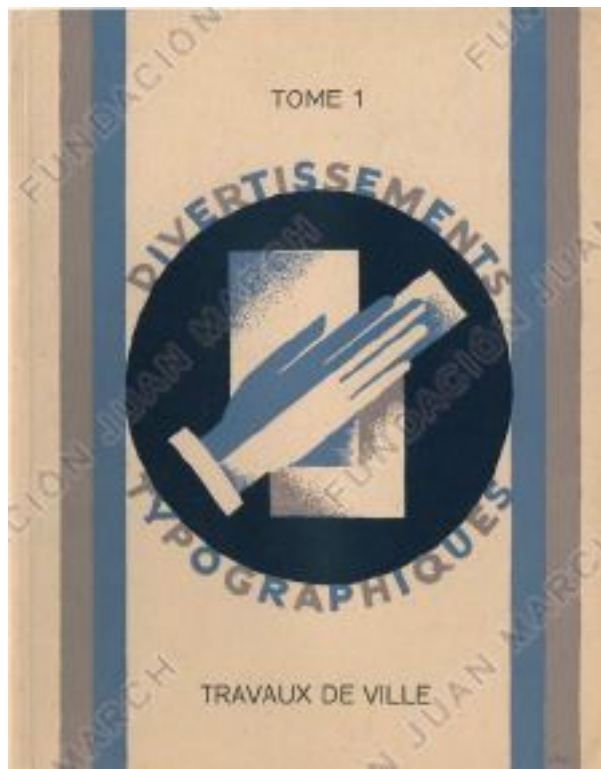
IM BACHSAAL
TAGLICH 16 UHR
ORGELKONZERTE

IM
UNTERHALTUNGS
PARK: JEDEN TAG
KONZERT U. TANZ

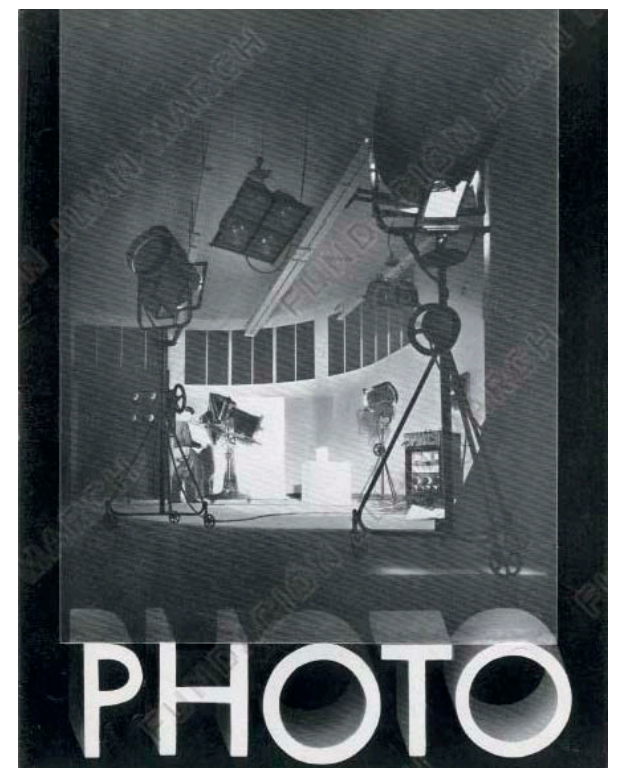
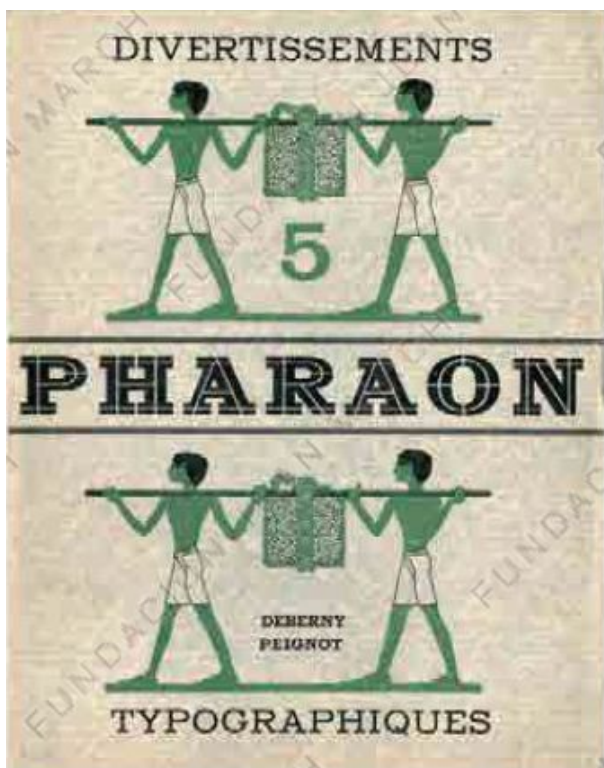
TYP. LEISTKOW

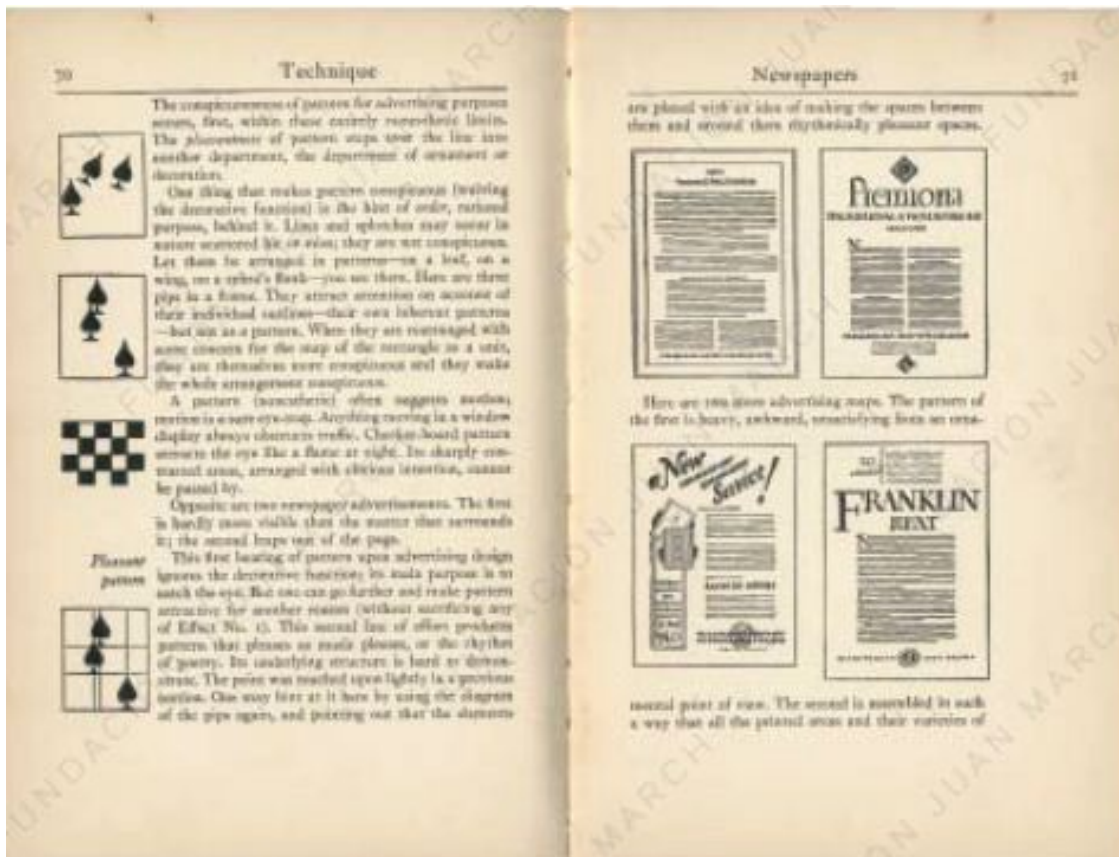
MUSIK IM LEBEN DER VÖLKER

INTERNAT. AUSSTELLUNG



CAT. L9: 1, 1a, 2, 2a, 3, 3a, 4, 4a, 5
 Maximilien Vox. *Divertissements typographiques* [Divertimentos tipográficos]. Tomo 1: *Travaux de Ville* [Trabajos de ciudad]; tomo 2: *Publicité* [Publicidad]; tomo 3: *Édition* [Edición]; tomo 4: *Europe et le Studio* [Europa y el Estudio]; tomo 5: *Pharaon* [Faraón], por autor desconocido. Paris: Fonderies Deberny et Peignot, 1928-1933. Portfolio: tipografía y huecograbado. 28 x 22,5 cm





CAT. L10

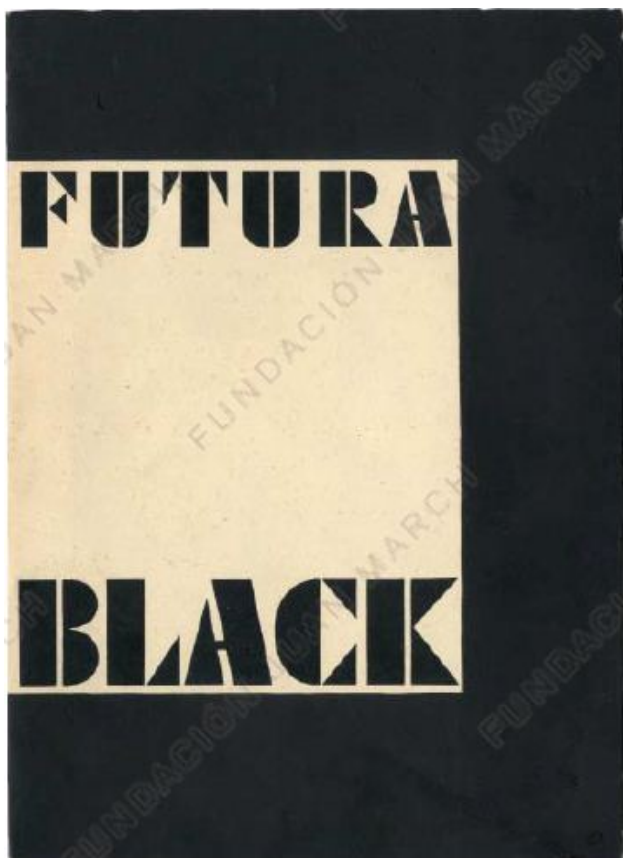
William Addison Dwiggins.
Layout in Advertising [El diseño en publicidad], por William Addison Dwiggins. Nueva York: Londres: Harper and Brothers Publishers, 1928. Libro: litografía, 200 pp. 23,1 x 15,5 cm

CAT. L11

Rudolf Koch. *Fette Kabel* [Kabel negrita], por Rudolf Koch. Offenbach del Meno: Gebr. Klingspor, s. a. Folleto: impresión tipográfica, 6 pp. 28,2 x 22,2 cm

DER GROSSE ERFOLG DES MERCEDES BENZ 8-ZYLINDER TYP NÜRBURG

Unser neuer Nürburg-Wagen hat sogleich nach seinem Erscheinen große Erfolge erzielt. Er ist in höchstem Maße zuverlässig und wirtschaftlich und in seiner luxuriösen Ausstattung unerreicht. Verlangen Sie unsere neueste Nürburg-Preisliste.



CAT. L12

Paul Renner. *Futura Black* [Futura Black], por Paul Renner. Fráncfort; Nueva York: Bauersche Giesserei, s. a. [c 1928]. Folleto promocional: tipografía, 12 pp. 26,8 x 19,3 cm

CAT. L14

Kurt Schwitters. *Typographie* [Tipografía], *Der Sturm*. *Monatsschrift*, n° especial, año XIX, n° 6, septiembre, por Kurt Schwitters. Ed. Herwarth Walden. Berlín: Sturm Verlag, 1928. Revista: tipografía, 20 (263-282) pp. 25,2 x 19 cm

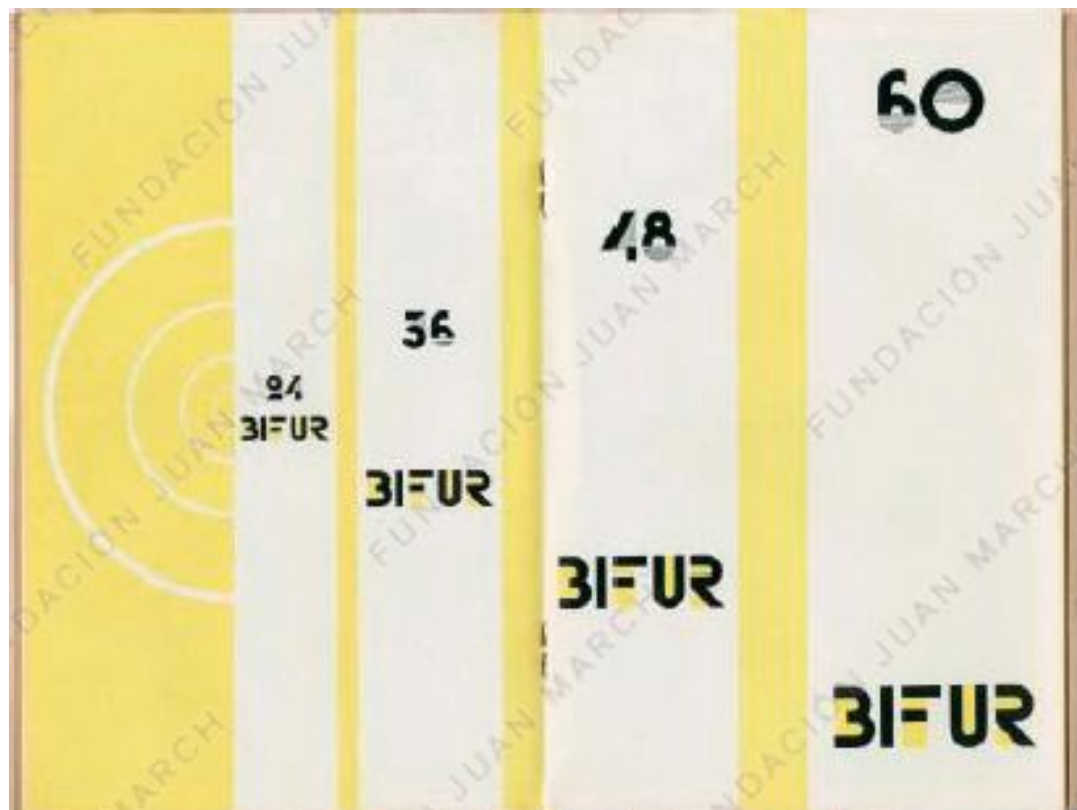
CAT. L13

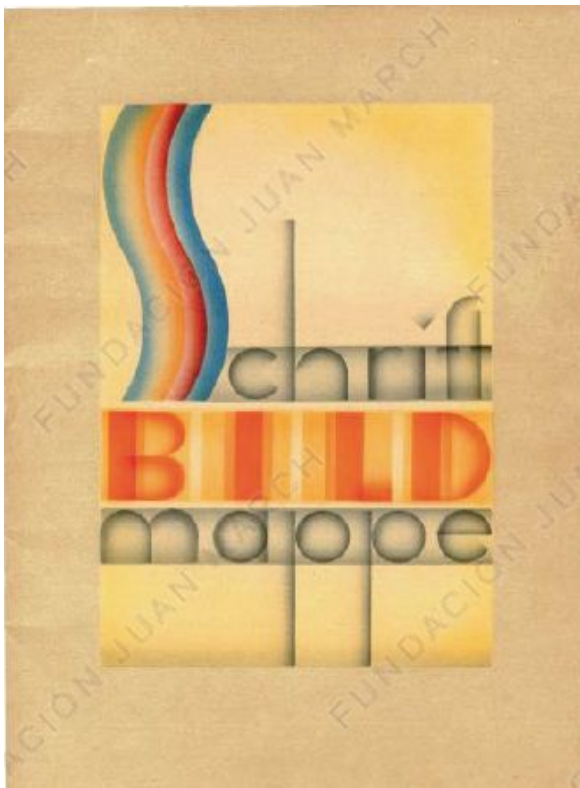
Jan Tschichold. *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende* [La nueva tipografía. Un manual para creadores modernos], por Jan Tschichold. Berlín: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928. Libro: tipografía y huecograbado, 242 pp. 21,6 x 15,4 cm



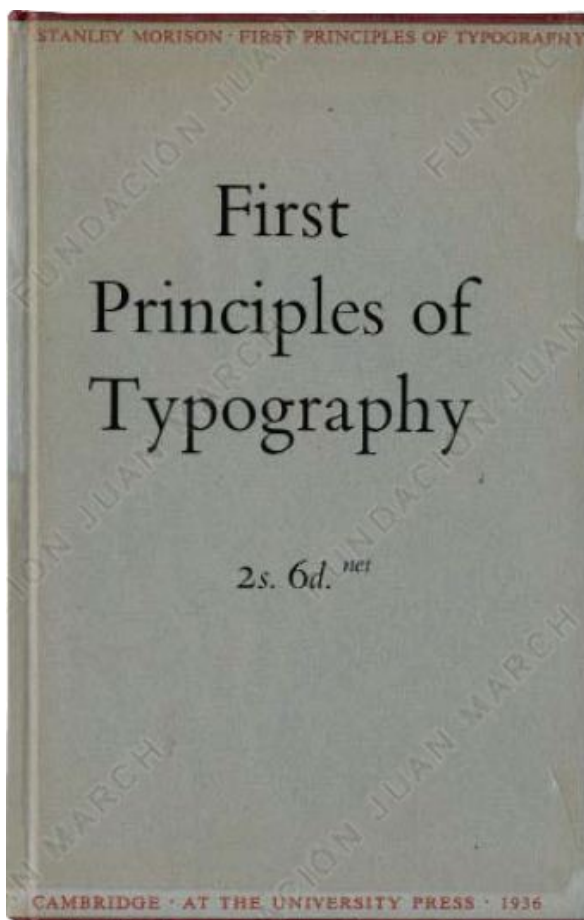
CAT. L15: 1, 2

A. M. Cassandre. *Words*
[Palabras], por Cassandre.
París: Fonderie Deberny
Peignot, 1929. Folleto
promocional del tipo Bifur:
tipografía, 14 (vol.1), 28
(vol. 2) pp. 26,4 x 17,4 cm





CAT. L16: a, b, c, d, e
 Georg Lüpke. Schrift-
 Bildmappe [Portfolio gráfico
 de tipos de letra], por Georg
 Lüpke. Osterode-Harz:
 Schulwerkstätten Georg
 Lüpke, s. a. [c 1930]. Portfolio:
 tipografía y serigrafía.
 38,5 x 29 cm

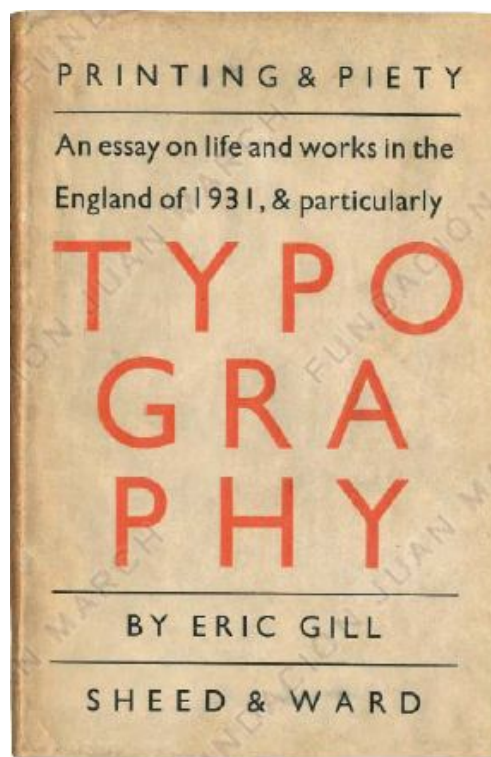


CAT. L17

Stanley Morison. *First Principles of Typography* [Principios básicos de la tipografía], por Stanley Morison. Nueva York: The Macmillan Company, 1936. Libro: tipografía, 30 pp. 17 x 11 cm

CAT. L18

Eric Gill [Eric Arthur Rowton Gill]. *An essay on Typography* [Ensayo sobre tipografía], por Eric Gill. Londres: Sheed & Ward, 1931. Libro: tipografía, 124 pp. 20 x 13 cm

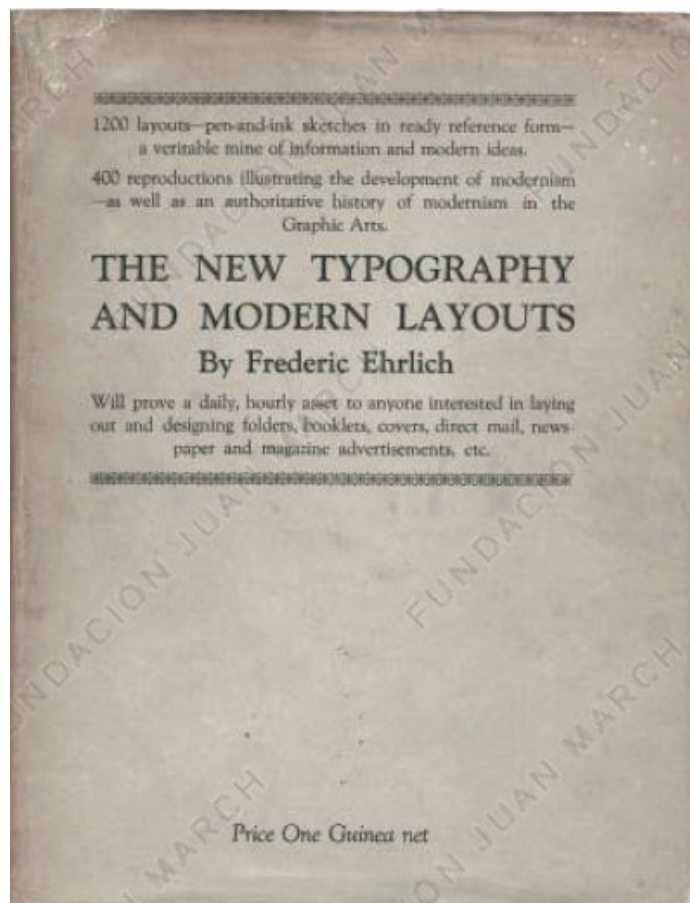


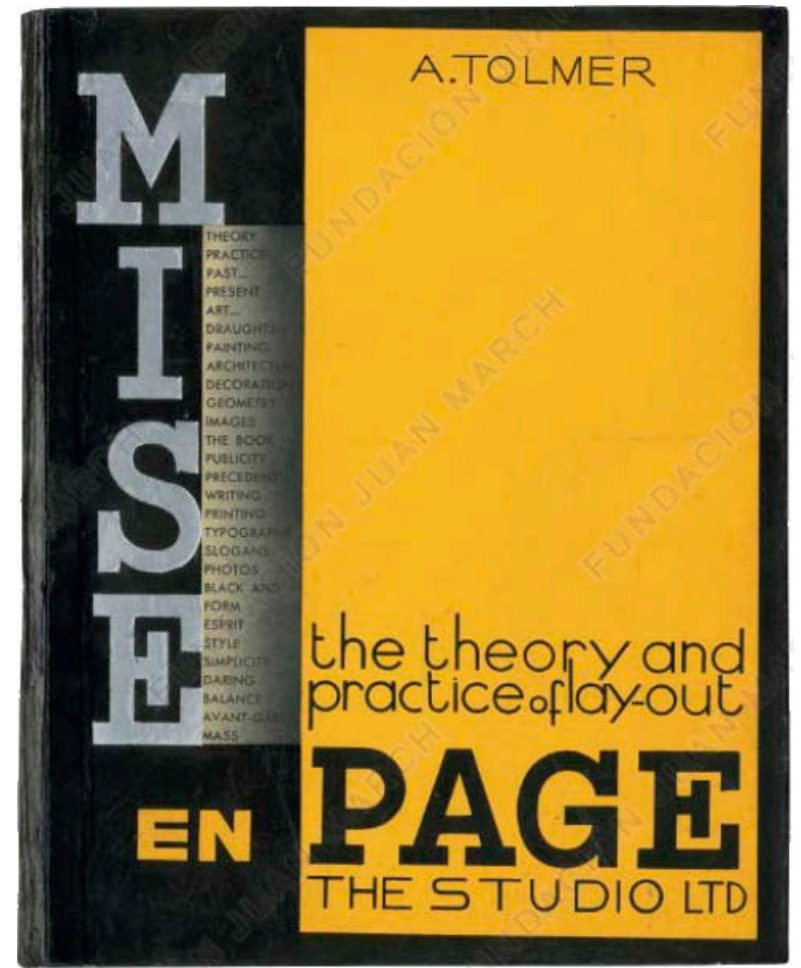
CAT. L19

Frederic Ehrlich. *The New Typography and Modern Layouts* [La nueva tipografía y los diseños modernos], por Frederic Ehrlich. Londres: Chapman and Hall, 1934. Libro: tipografía, 192 pp. 31,5 x 24,8 cm

CAT. L20

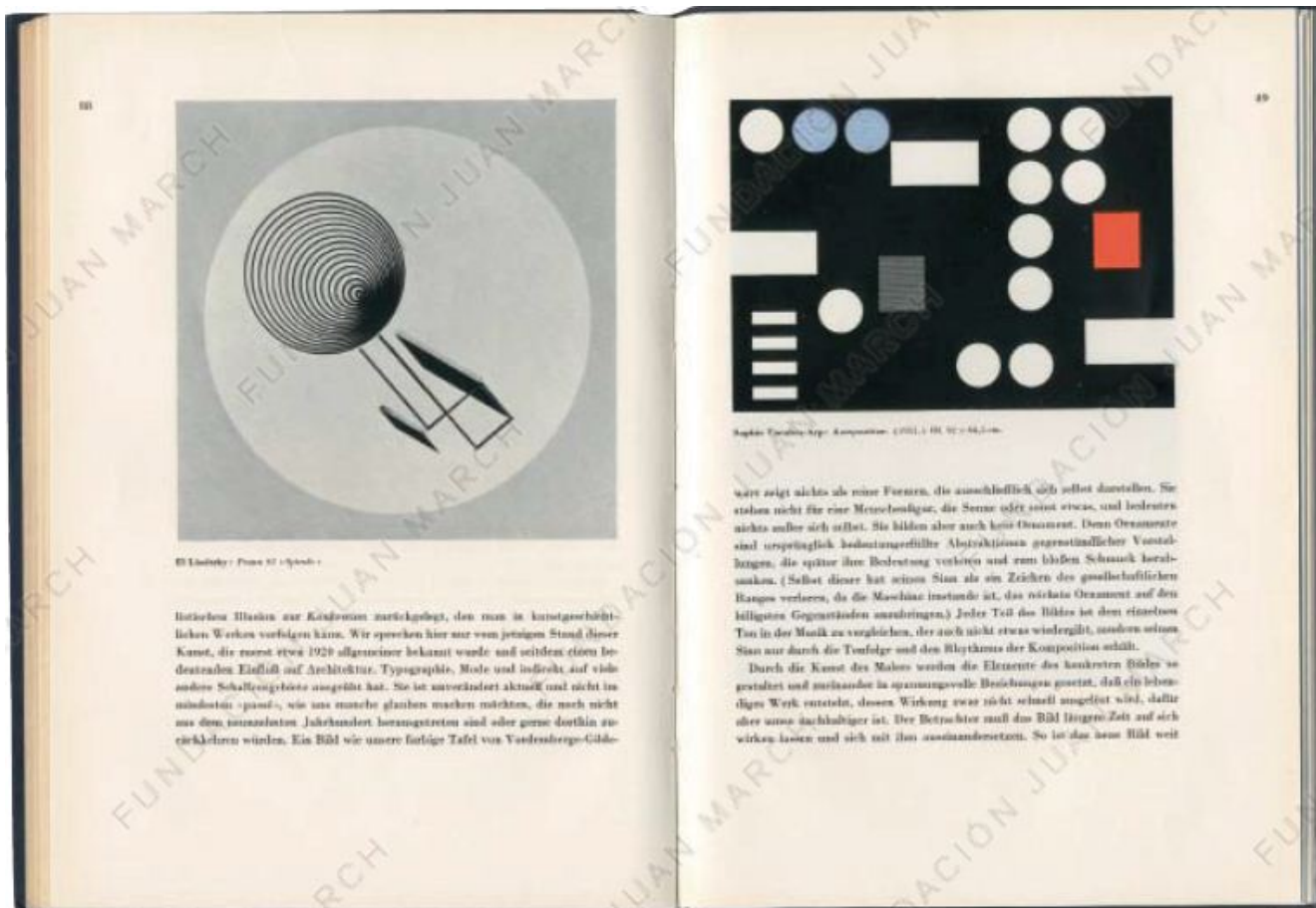
Paul Renner. *Mechanisierte Grafik. Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe* [Artes gráficas mecanizadas. Letra, tipo, foto, film, color], por Paul Renner. Berlín: Verlag Hermann Reckendorf, 1931. Libro: tipografía, 248 pp. 21 x 16 cm





CAT. L21: a, b

Albert Tolmer. *Mise en Page. The Theory and Practice of Lay-out* [Maquetación. Teoría y práctica del diseño], por Albert Tolmer. Londres: The Studio, 1931. Libro: Tipografía y huecograbado, 138 pp. 27,5 x 21,9 cm



CAT. L22

Ricas + Munari [Riccardo Castagnedi y Bruno Munari].
Tavolozza di possibilità tipografiche [Paleta de posibilidades tipográficas], por Ricas + Munari. Milán: Officina Grafica Rinaldo Muggiani, 1935. Folleto: huecograbado, 8 pp. 19,5 x 19,5 cm

CAT. L23

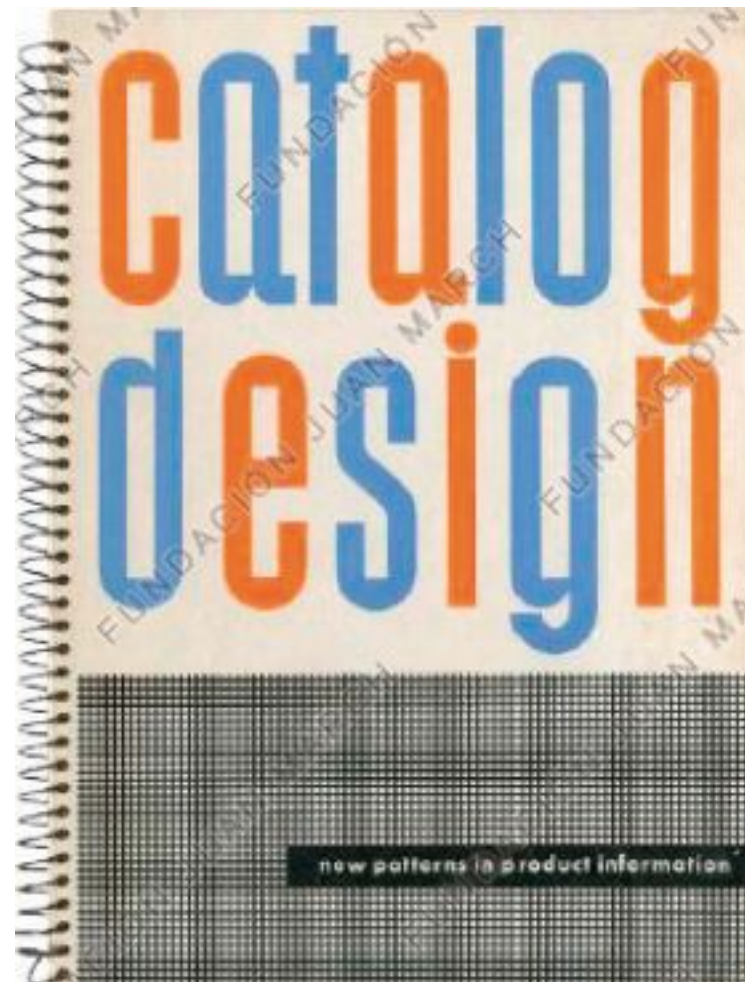
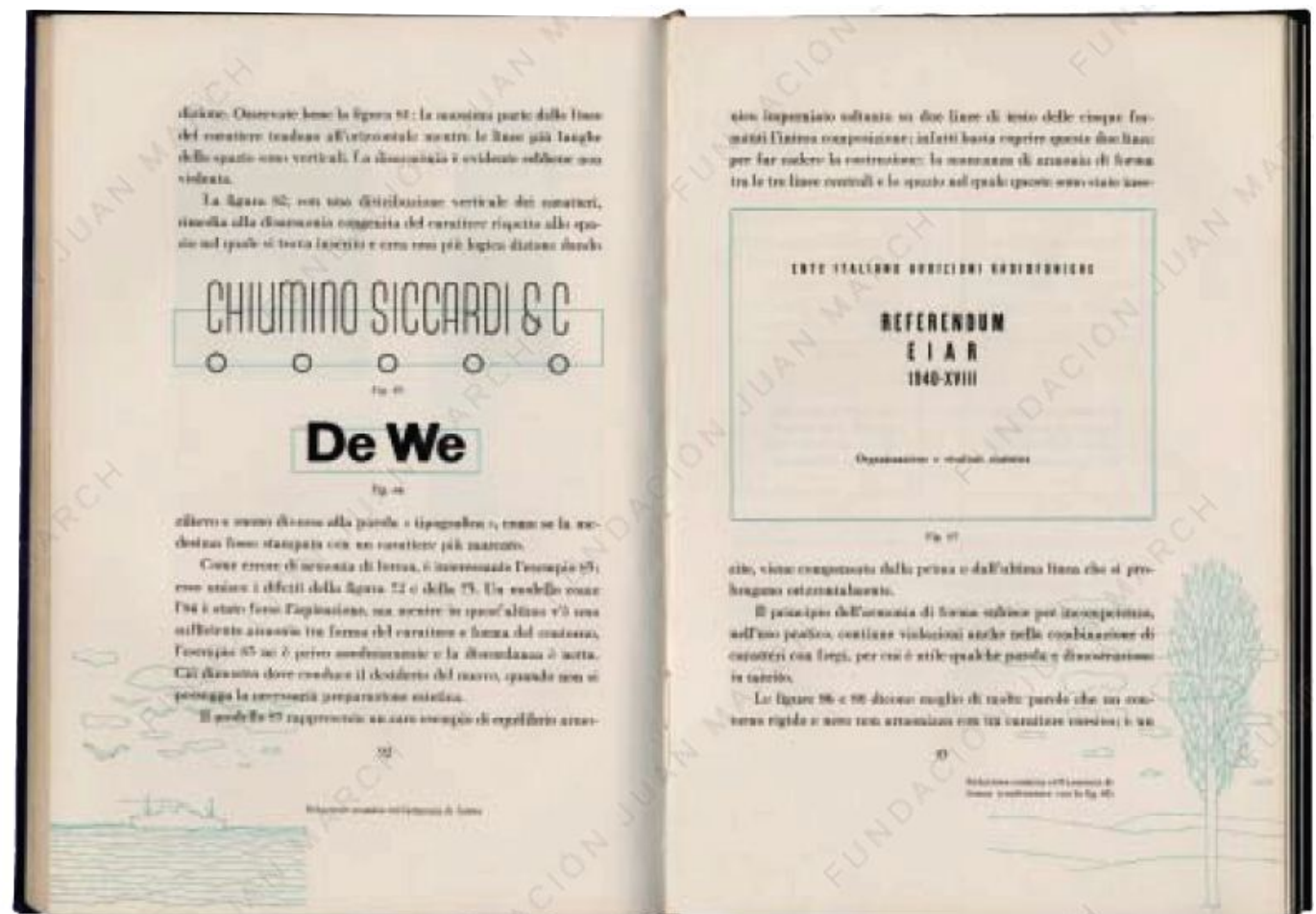
Jan Tschichold. *Typographische Gestaltung* [Diseño tipográfico], por Jan Tschichold. Basilea: Benno Schwabe & Co., 1935. Libro: tipografía y huecograbado, 124 pp. 21,4 x 15,3 cm

CAT. L24

Carlo Frassinelli. *Trattato di Architettura Tipografica* [Tratado de arquitectura tipográfica], por Carlo Frassinelli. Turin: Carlo Frassinelli, 1941. Libro: tipografía, 228 pp. 24,5 x 17,1 cm

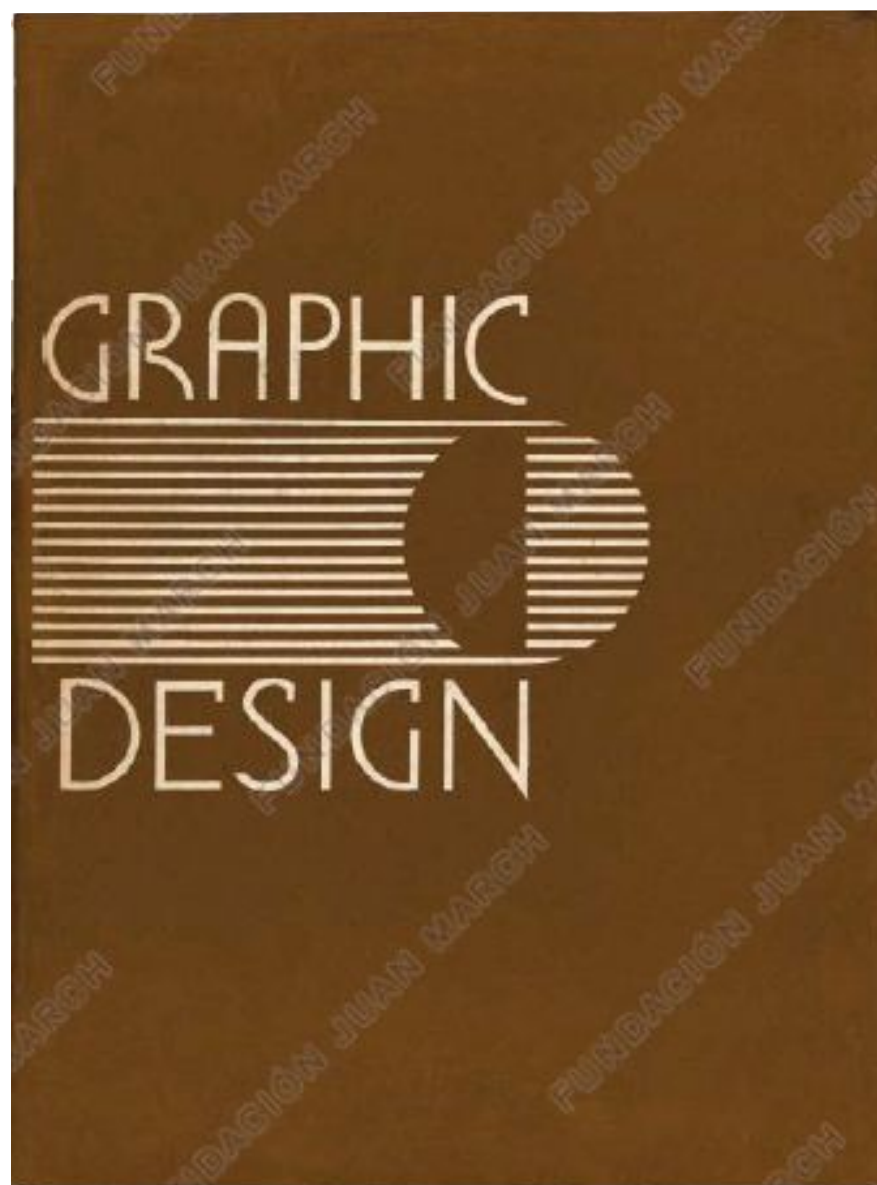
CAT. L25

Ladislav Sutnar. *Catalog design* [Diseño de catálogos], por Ladislav Sutnar y Knud Lönnberg-Holm. Nueva York: Sweet's Catalog Service, 1944. Libro: litografía, 72 pp. 21,3 x 16 cm



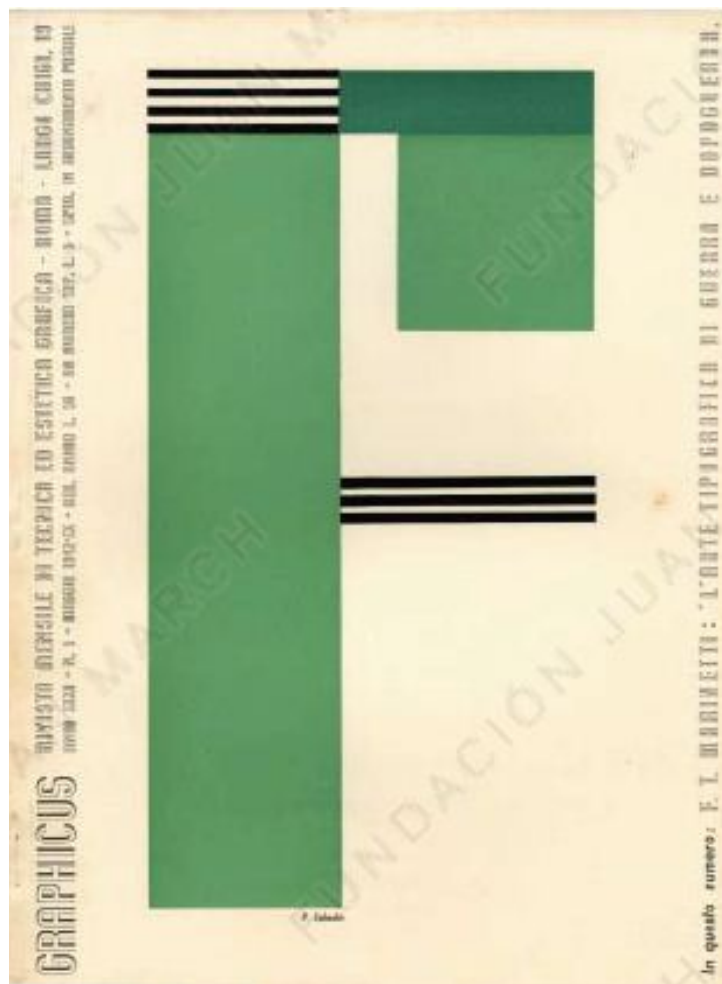
CAT. L26

Leon Friend y Joseph Hefter.
*Graphic Design. A Library of Old
and New Masters in the Graphic
Arts* [Diseño gráfico. Biblioteca
de antiguos y nuevos maestros
de las artes gráficas], por Leon
Friend y Joseph Hefter. Nueva
York; Londres: Whittlesey House
(McGraw-Hill), 1936. Libro:
tipografía, 408 pp. 28 x 20,5 cm



CAT. L27

Paolo (Paul) Alcide Saladin.
L'arte tipografica di guerra e dopoguerra. Manifesto futurista
 [Arte tipográfico de guerra y posguerra. Manifesto futurista].
 por Filippo Tommaso Marinetti,
Graphicus, año XXXII, nº 5,
 marzo. Roma, 1942. Revista:
 tipografía, 22 pp. 32,9 x 24,5 cm



EL
COLECCIONISTA
COMO
CURADOR

CONVERSACIONES

CON

MERRILL C. BERMAN

Y

JOSÉ MARÍA LAFUENTE

I

La exposición *La vanguardia aplicada (1890-1950)* es la culminación de un trabajo conjunto, llevado a cabo, a lo largo de más de dos años, por los coleccionistas, los autores de los ensayos del catálogo y la institución organizadora de la muestra. Una especie de “comisariado conjunto”, responsable de la totalidad del proyecto, que supone un proceso que cuando menos cabe calificar de poco habitual.

De ordinario, en efecto, las funciones respectivas de coleccionistas, autores y organizadores de exposiciones suelen presentarse bastante más definidas y delimitadas. Lo habitual es que el coleccionista sea más bien sujeto pasivo (lo que no deja de ser paradójico, pues son sus obras las que hacen posible una muestra), mientras que comisarios, autores y organizadores suelen ser agentes activos de la exposición. Se acude al coleccionista para solicitar una serie de obras previamente identificadas y seleccionadas por el “comisario”. Este comisario o “curador” –el término, de uso común en el ámbito anglosajón, es inusual en el área hispánica y enlaza con el latín *cura*, ‘cuidado, solicitud’– es la figura que detenta la responsabilidad intelectual del proyecto, coordinado con el resto de los actores (autores y organizadores), con los que, por otra parte, puede identificarse. En todo caso, esta exposición comenzó desde sus inicios a configurarse, de un modo natural, como una tarea llevada a cabo en común por las diferentes instancias implicadas.

No es un hecho casual. Por una parte, hay que tener en cuenta que el punto de partida del proyecto fueran dos colecciones privadas muy peculiares, reunidas por dos coleccionistas igualmente singulares, Merrill C. Berman y José María Lafuente. Por otra, está la ini-

ciativa de una institución que tiene por norma concebir y producir proyectos propios, una institución menos interesada en promover exposiciones de colecciones que exposiciones con colecciones; y que además procura ganar, para cada proyecto, a los curadores y especialistas más adecuados. Este ha sido el caso de Maurizio Scudiero, Richard Hollis y Bruno Tonini.

A estas circunstancias se debe, pues, que la figura del coleccionista comparezca, en este proyecto expositivo, con el perfil poco común del curador. Y es que Merrill C. Berman y José María Lafuente encarnan ese perfil por muchas razones, que tienen que ver tanto con las decisiones que han determinado su modo de coleccionar (y que, a muchos kilómetros de distancia y con una diferencia de casi 20 años, se parecen de manera sorprendente), como con el “tipo” de arte que coleccionan. Eso es algo que sin duda se comprobará al leer la entrevista que sigue a esta nota, que pone de manifiesto por qué y cómo, en algunos casos, la tarea del curador y la del coleccionista se articulan hasta resultar hacerse casi idénticas.

II

En teoría, el coleccionista colecciona obras de arte y el curador las selecciona de cara a un determinado proyecto expositivo. Las exposiciones suelen ser, por tanto, básicamente, conjuntos de obras reunidas de modo temporal, lo que convertiría al curador en una especie de coleccionista efímero. Y viceversa: si contemplamos una colección como una virtual exposición permanente, acabaremos por considerar al coleccionista como un curador. El coleccionista es, en suma, una instancia investida del mismo poder –el poder de la decisión– que el curador.

Se podría argumentar que, aunque correcto, a ese razonamiento le falta una pieza. El curador, en efecto, parece estar legitimado por un saber que le permite decidir y elegir, un saber profesionalizado, garantizado, del que el coleccionista no sólo puede permitirse carecer, sino del que en muchos casos realmente carece. Y eso es básicamente correcto: de hecho, la mayoría de los coleccionistas no proceden del mundo académico de la historia del arte, ni están vinculados a instituciones museísticas, ni son *connoisseurs*, teóricos, ensayistas o críticos de arte. Es más frecuente que los coleccionistas procedan de fuera del mundo del arte –o que ellos mismos sean artistas.

Sin embargo, no hay que olvidar que, aun con toda la legitimidad que ostenta el curador, las decisiones curatoriales no serían posibles si no hubiera, en sentido amplio, colecciones. El curador sólo puede decidir y elegir a partir de lo que le ofrecen las diversas colecciones. Es decir, la decisión de coleccionar es previa y primordial. Coleccionar y “curar”, son, en definitiva, gestos “gemelos”. De hecho, desde la creación del museo moderno (formado, por cierto, a partir de las colecciones reales, estatales y privadas) y hasta prácticamente el asentamiento de una ciencia tan joven como la historia del arte, “coleccionar” y “conservar” (antecedente de lo que hoy llamamos curar o “comisariar”) fueron, históricamente, actividades casi indiscernibles.

En el fondo, el arte ha sido siempre aquello que se colecciona de acuerdo con determinados criterios. En sus orígenes, la obra de arte, en el sentido moderno de la palabra –el objeto que pertenece a la colección (o al museo, que no es sino el espacio ocupado por la colección) y cuya naturaleza consiste sola y exclusivamente en ser contemplado– comenzaba a serlo no tanto

cuando salía de las manos del artista, como cuando era escogida para formar parte de una colección y entrar en el museo. Sin esa elección, las obras eran lo que han sido hasta que la moderna subjetividad las convirtió en arte: piezas que cumplían una función (adornar, representar) en los más diversos ámbitos de la vida religiosa, política y social. Ser escogidas para ser valoradas exclusivamente por su belleza, ser elegidas como fines, ser salvadas del flujo temporal de lo útil, de lo que se usa, las constituía en obras de arte en sentido moderno. Y en eso consiste el acto de coleccionar.

Contrariamente a lo que con frecuencia se piensa, eran los coleccionistas y los curadores, y no los artistas, los que convertían un objeto en una obra de arte. No era su condición intrínseca lo que hacía al objeto merecedor de pertenecer a una colección. Lo que le confería valor artístico era la decisión de coleccionarlo, pues sólo en el espacio de la colección se ve un objeto investido de la nota que lo convierte en una obra de arte moderna: tener valor por sí mismo.

El carácter curatorial del acto de coleccionar tiene raíces muy profundas en la tradición moderna y en la transformación que el concepto moderno de arte experimentó durante la época de las vanguardias históricas. Su lógica es especialmente aplicable al arte del siglo XX, marcado en gran medida por la destrucción de los viejos criterios objetivos para definir el arte o la belleza y su sustitución por lo que, en última instancia, son decisiones de la voluntad de arte. Cuando lo que es arte no depende de la destreza manual, la habilidad, la armonía entre las partes de un todo, el respeto a las leyes del canon, la perspectiva o la proporción, sino de decisiones subjetivas (individuales, pero generalizables y por tanto, en último término, consensuadas, institucionales), entonces todo depende de una decisión

primigenia, primordial: aquella que discrimina lo que es arte de lo que no lo es. Es exactamente el tipo de decisión que funda la colección: coleccionar es, en cada caso, elegir determinadas cosas y dejar otras fuera (de la colección).

Esa decisión (que explica, por cierto, que la mayor parte del arte moderno y sobre todo contemporáneo se haya producido con la intención, casi exclusiva, de ser coleccionado), resulta tanto más “curatorial” cuando lo que se elige y colecciona no ha sido coleccionado hasta el momento, carece de suficiente consideración o de rango “artístico”. En esos casos, las decisiones se toman casi en el vacío, sin tradición ni consenso sobre lo que debe ser coleccionado. Y esas decisiones acaban ampliando los límites del arte, incluyendo en el espacio que le es propio la colección, nuevas realidades. Las colecciones de Merrill C. Berman y José María Lafuente han contado, en sus orígenes, con decisiones de ese tipo. Empezaron, cada uno en su generación y en su país, decidiendo coleccionar “piezas” que hasta entonces apenas se coleccionaban. Han contribuido, con su actividad pionera, a expandir el campo de lo artístico –y en ese sentido han sido tanto coleccionistas como curadores–.

III

La entrevista es un género poco común en los catálogos de exposiciones. En cambio, es muy frecuente en la literatura al uso sobre comisariado (con auténticos virtuosos del género como Hans Ulrich Obrist). Y parece el más adecuado para conocer las opiniones de quienes dedican mucho más tiempo a indagar, buscar, encontrar, discutir, discriminar, decidir y adquirir que a teorizar y escribir sobre ello. La experiencia de innu-

merables conversaciones con Merrill C. Berman y José María Lafuente, y el positivo resultado de otros casos (cf. la entrevista a Robert Rosenblum publicada en el catálogo de la exposición *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, Fundación Juan March, Madrid, 2008, pp. 161-167) animó a plantear entrevistas a Merrill C. Berman y a José María Lafuente.

Como es lógico por la diferencia de edad y el tiempo dedicado por ambos al coleccionismo, mayor en el caso del primero, ya existían entrevistas a Merrill Berman, como la de Steven Heller (“Merrill Berman, Design Connoisseur”, <http://typotheque.com/site/articles.php?&id=76>), o la que en 1984 le hizo su amiga Alma Law (“Merrill C. Berman: Collecting Graphic Art”, en Law, Alma, *Posters. The 20th-Century Poster. Design of the Avant-Garde*, New York, 1984, pp. 95-105). Así que, aunque hemos mantenido largas conversaciones al respecto con Merrill C. Berman, finalmente se decidió traducir esta última conversación y publicarla junto con la que, sobre un cuestionario común, mantuvimos con José María Lafuente en Madrid en febrero de 2012. Ambas han sido reunidas aquí, señalando en cada caso a los participantes: Merrill C. Berman (MCB), José María Lafuente (JML), Alma Law (AL), Manuel Fontán del Junco, Deborah L. Roldán y Aida Capa (FJM).

Han colaborado en la grabación, transcripción y edición de los textos grabados Lukas Gerber y Jorge de la Fuente.

UNA

CONVERSACIÓN

CON

MERRILL C. BERMAN

NUEVA YORK, 1984

AL: ¿Cómo comenzó su interés por el coleccionismo de arte gráfico?

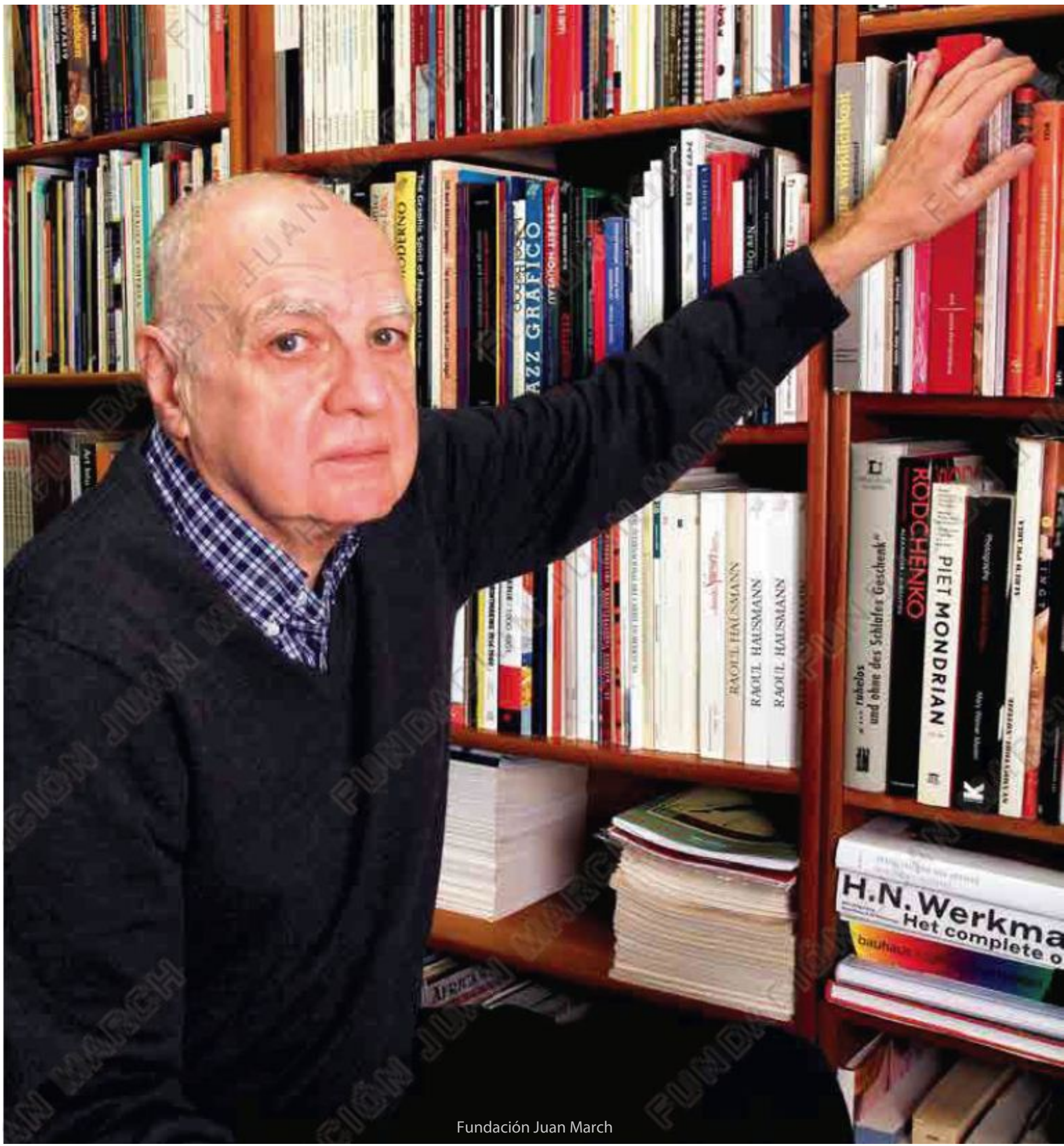
MB: Mis padres eran coleccionistas de antigüedades americanas y comencé a involucrarme con el coleccionismo durante la infancia. Desde los diez o doce años empecé a coleccionar curiosidades de carácter político, objetos de interés de las campañas, banderas, pines y pequeños obsequios electorales. Entré en materia con el arte de las campañas electorales y, en cierto sentido, mi interés posterior por el diseño gráfico procedió de ese primer contacto constante con este material. Tenía colorido, tipografía, candidatos que intentaban comunicarse con una audiencia de masas a través de sus carteles, chapas y pines. Continué con esa afición hasta que fui a la universidad, y después me olvidé más o menos de ella.

Regresé al coleccionismo para coleccionar arte, principalmente contemporáneo, pero también arte posimpresionista y expresionista abstracto americano. Fui, por ejemplo, uno de los primeros coleccionistas de la obra de

Richard Estes, que se convertiría en uno de los pintores fotorealistas más reconocidos de América, y de las pinturas de Wayne Thiebaud. Eso fue a finales de 1966 o 1967. En aquella colección había algunas pinturas bastante buenas, pero lo cierto es que en ese ámbito no me sentí realizado personalmente. A través de una combinación entre el estudio y el desarrollo del ojo clínico, así como del coleccionismo, el gusto se va refinando de un modo gradual, y eso es lo que me sucedió a mí. Sin embargo, fue imposible continuar, puesto que el coste de muchos de esos cuadros había empezado a ser bastante prohibitivo. Tenía importantes Gorkys, Pollocks, y de Koonings, y varios Soutines. Tenía un Renoir y otras piezas bastante significativas. Aún así, tenía la sensación de estar sólo participando en una tendencia que ya había sido ampliamente documentada y expuesta. No había ninguna aportación personal más allá del hecho de seleccionar un buen cuadro o de estar en situación de poder comprarlo. Así que, en 1973, decidí vender la colección.

Merril Berman, en una foto tomada junto a su biblioteca en su residencia, Nueva York (2012)

Entretanto, mi interés por el arte gráfico había comenzado a reavivarse. Redescubrí mi propia colección de material político y decidí edificar sobre esa base. Sentía que el hecho de ser pionero en algún campo era más emocionante, y tenía más sentido, que entrar en un campo que ya estaba muy trillado. Se puede aportar más en un terreno que apenas se conoce, y obtener una mayor gratificación personal como coleccionista, si se recopila material que procede de rincones lejanos del planeta, se incluye en una colección, se expone y se da a conocer a otras personas. Esto era estimulante, y además implicaba la necesidad de cierta erudición. De hecho, mi propia colección de objetos políticos me metió de lleno en el mundo del diseño gráfico. Algunos de los primeros ejemplos de arte gráfico fueron los folletos y los grabados en madera realizados en los siglos XVIII y XIX con fines comerciales y políticos, incluso antes del uso de la litografía en color. Hay algunas piezas fantásticas del siglo XIX, elaboradas en textil



y sobre papel, para candidatos como Andrew Jackson, William Henry Harrison y John Quincy Adams. También existía el pliego europeo, como uno de mi propiedad que se hizo para la Revolución de 1848, inmediatamente después del derrocamiento de Luis Napoleón. A menudo, los diseñadores eran artesanos o tipógrafos desconocidos, pero las piezas que crearon destacan enormemente debido al uso del color, el tipo de letra y el diseño. Algunos de estos artesanos desarrollaron la técnica de la litografía, el uso de la litografía en piedra y la cromolitografía.

AL: ¿Alguna anécdota específica o algún cartel en particular le hizo volcarse en el diseño gráfico del siglo XX?

MB: En realidad fue el cartel político y publicitario del siglo XIX lo que me llevó hasta el cartel "artístico", más sofisticado, del siglo XX. Durante mis viajes por Europa a principios de la década de 1970, y particularmente en Francia, en los mercadillos y tiendas de antigüedades, encontré carteles y conocí a algunas personas que vendían carteles. Esto fue cuando se empezaba a redescubrir el art nouveau, de modo que los primeros carteles con los que tuve contacto eran obras de Mucha, Privat-Livemont, Steinlen, Grasset y, por supuesto, Chéret.

Una gran parte de la propaganda electoral realizada entre 1896 y 1908 para las campañas de William Jennings Bryan, McKinley y Taft había empleado diseño gráfico art nouveau; algunos de los pines electorales tenían increíbles diseños art nouveau, muy similares al trabajo que en aquella época estaban realizando Grasset, Mucha y Berthon. Por este motivo, tuve la oportunidad de dar ese salto y apreciar los carteles art nouveau cuando los vi en Europa.

Luego estaba el art déco. En París me fui familiarizando cada vez más con los carteles de Cassandre. También encontré otros trabajos en forma de cartel que no encajaban en las categorías típicas. Uno de los descubrimientos más extraordinarios fue un cartel de gran tamaño de Herbert Bayer, *Section Allemande*, 1930 (pág. 94). Se había realizado para una exposición de diseño y artes decorativas en París. Por aquel entonces, Bayer había dejado la Bauhaus y tenía en Berlín su propio estudio de diseño llamado Dorland. *Section Allemande* era una obra extraordinaria porque contenía elementos que yo nunca había visto antes en carteles, como un nuevo método de diseño tipográfico, el fotomontaje y el empleo de formas geométricas o abstractas.

Mi siguiente hallazgo fue una serie de car-

teles políticos soviéticos. Probablemente unos treinta procedían de un museo de Bélgica, o tal vez de la Unión Soviética. Lo cierto es que nunca he podido establecer su procedencia exacta.

AL: ¿Supuso esto también, en algún sentido, una vinculación con su anterior interés por los objetos coleccionables de carácter político?

MB: Siempre me había interesado el material político. Cursé Ciencias Políticas en la universidad, y había estudiado el sistema político ruso. De modo que estos carteles me parecieron fascinantes. Por ejemplo, uno de ellos, realizado en 1931, incorporaba fotografías, un fotomontaje de Trotsky, Stalin y otros revolucionarios rusos, entre los que se incluían muchos líderes que después fueron objeto de la purga de Stalin. Otras piezas trataban de los Planes Quinquenales; eran emocionantes en lo que respecta al color, tipo de letra y diseño.

No había profundizado realmente en el significado de la tipografía, la vanguardia o el fotomontaje, pero sólo por el modo en que se utilizaba el tipo de letra en estas obras rusas se diferenciaban bastante del cartel decorativo. La mayoría de los coleccionistas de aquella época estaban interesados en los carteles decorativos, no en aquellos de mayor contenido. Los carteles rusos eran claramente no decorativos e intentaban comunicar algo. Simplemente sabías que había algo especial en esas piezas, en su extraordinario uso del color, la forma y la tipografía. Evidentemente, procedían de algún movimiento artístico importante.

AL: Debió de exigir una gran labor investigadora y detectivesca localizar estos misteriosos carteles.

MB: Hay muy pocas fuentes de información originales con las que instruirse acerca de estos carteles, así que es como viajar sin mapas, que era lo que lo hacía emocionante. Cuanto más escarbabas y ampliabas tus contactos con comerciantes de libros y coleccionistas, más carteles valiosos encontrabas. Te topabas con algunos focos de los materiales más apasionantes.

Además, en este campo, tuve la suerte de conocer a personas de mentalidad afín que estaban explorando el mismo terreno. Por ejemplo, a principios de la década de 1970, Robert Brown y Susan Reinhold habían inaugurado una galería dedicada a los carteles antiguos. Tenían el cartel objetivo alemán, como ha acabado llamándose, con individuos como Lucian Bernhard, que estaban diseñando material gráfico comercial entre 1900 y 1920. Empecé

EL TRABAJO QUE SE LLEVÓ A CABO EN LA DÉCADA DE 1920 SENTÓ LAS BASES (...) EN EL DISEÑO CONTEMPORÁNEO (...). TODO DERIVA DEL TALENTO FRENÉTICO DE LOS AÑOS 20

a descubrir otros estilos, como la secesion de Viena, el grupo de Mackintosh en Escocia y los Beggarstaff en Inglaterra. A medida que fui indagando en el tema, diversas categorías fueron ganando claridad. Se podía encontrar este material, pero no en grandes cantidades. También había algunos artistas americanos excelentes, como por ejemplo Bradley y Penfield, que estaban creando ilustraciones entre 1896 y 1910.

Algunos carteles de la Primera Guerra Mundial eran también muy interesantes y, por supuesto, estaban el futurismo, el dadaísmo y la Bauhaus. Estos artistas crearon unos carteles espectaculares y, dentro del mismo proceso, revolucionaron la tipografía. Más adelante comencé a recopilar piezas constructivistas realizadas a partir de la década de 1920, y material de De Stijl. Con el material ruso fueron de gran ayuda personas como Arthur Cohen y sus compañeros de Ex Libris, al igual que algunos especialistas como Gail Harrison Roman. Y hay más. John Vloemans, un vendedor de libros antiguos en La Haya, tiene un enorme aprecio por la arquitectura, el diseño de libros y la vanguardia rusa.

AL: ¿Cómo valoraría la relativa influencia de los diversos artistas y movimientos que ha descubierto en el proceso de desarrollo de su colección?

MB: Espléndida, como fue la innovadora obra procedente de la Bauhaus y De Stijl, probablemente la mayor influencia provino de los rusos. La tipografía rusa era sumamente rica y fascinante. Ya sabe, algunos de los carteles de artes escénicas para el teatro de Meyerhold, por ejemplo, y, por supuesto, Ródchenko y El Lissitzky, con sus viajes a Europa occidental. Este último fue, ciertamente, una figura clave. Pero hubo muchísimas personas que hicieron un trabajo igualmente increíble en el anonimato. Algunos de ellos han sido verdaderos héroes olvidados cuyos nombres nunca llegaremos a conocer.

Creo que el trabajo que se llevó a cabo en la década de 1920 sentó las bases de todo aquello que la gente da por hecho en el diseño contemporáneo, incluidos nuestros propios anuncios y el trabajo gráfico para la televisión. Todo ello deriva del talento frenético de los años 20. Y aún así, todavía no se ha sondeado en absoluto la verdadera dimensión de la vanguardia de la Europa del Este, como por ejemplo la vanguardia polaca y el resto de los países eslavos. Hay 50 nombres más, otros artistas y otros trabajos que tenemos que ver... procedentes de Rusia y también de otros países de la Europa oriental. [...] El trabajo del

grupo Blok, por ejemplo, es fantástico y muy emocionante desde el punto de vista gráfico. Además, en cuanto al empleo de la fotografía, tenían un enfoque totalmente distinto al de los rusos. La forma en la que estos individuos iban cruzando sus caminos entre sí, y cómo todo el trabajo que iban produciendo fue penetrando en la cultura de masas a través del cartel cinematográfico, por ejemplo, está todavía por explorar. Tomemos, por ejemplo, a los hermanos Stenberg y sus carteles cinematográficos. Estos trabajos son de una belleza e importancia que corta el aliento. Creo que hay que mirarlos una y otra vez, y cada vez se ven cosas distintas. Creo que su impacto en el mundo del arte aún no se ha dejado sentir.

El mero hecho de que hubiera tantas figuras importantes trabajando en este formato, no sólo artistas, sino también arquitectos y figuras literarias, sugiere que se trataba de un terreno fascinante para los propios artistas. Una vez más, esto muestra la síntesis y la integración de todos los aspectos de la cultura que, en la década de 1920, constituyeron la base de movimientos como el constructivismo y la Bauhaus. Ya no se trataba de la pintura de caballete. Cubría todos los aspectos de la cultura: el diseño de libros, el sector textil, la arquitectura, el teatro. En ese sentido, se podría decir que, efectivamente, las artes gráficas englobaron muchos sectores de la actividad artística.

AL: Una vez que su colección se ha desarrollado —y, por supuesto, ha crecido enormemente en estos últimos años—, ¿en qué punto se halla usted actualmente?, ¿qué proceso está atravesando ahora: continuación del descubrimiento, perfeccionamiento...?

MB: Creo que el proceso de descubrimiento es algo que no se puede predecir, es algo que, sencillamente, sucede. Pero para mí, el hecho de poder reunir todo este material ha significado una misión continua. En primer lugar, has de tener la suerte de encontrarte con estas obras y estar en situación de comprarlas. Tienes que considerar el estado en el que se encuentran. A menudo necesitan ser restauradas. Una gran parte de este material podría haberse dispersado hasta los lugares más recónditos, o no haberse redescubierto nunca, y es posible que una buena parte haya sido incluso destruido. Por lo tanto, ahí tenemos el proceso continuado de búsqueda y descubrimiento. Aún queda mucho por descubrir, especialmente en la Europa oriental.

Incluso en Alemania nos estamos encontrando con obras desconocidas a medida que los miembros de la vanguardia y sus familias

van falleciendo y sus archivos, colecciones y bibliotecas van quedando disponibles. No estamos tan lejos de las grandes figuras de la década de 1920, algunas de las cuales aún viven o, si no es así, a menudo sus herederos disponen de algún material. Por lo tanto, probablemente quedan otros veinte años de redescubrimiento y recopilación de material procedente de todos estos ámbitos tan distantes, la vanguardia rusa y los movimientos de la Europa del Este. Hay también objetos coleccionables —pequeños folletos, programas—, muestras brillantes de diseño gráfico cuyo tamaño es la cuarta parte de un cartel.

La meta es continuar con el redescubrimiento sistemático de estos materiales y desarrollar un archivo que valorarán las personas interesadas en el diseño gráfico, en la síntesis del diseño y en cualquier otra práctica artística, y al mismo tiempo será útil a la hora de proporcionar a los propios artistas cierta identidad y cierto perfil, algo mejor que estar sencillamente enterrados bajo las telarañas, donde puede que lleven mucho tiempo sin ser descubiertos, si es que lo son alguna vez; creo que todavía queda mucho por hacer.

AL: ¿Qué consejos le daría a una persona que esté interesada en coleccionar diseño gráfico?

MB: Desde el punto de vista del coleccionista, el diseño gráfico se encuentra en una fase muy prematura. El material es importante artísticamente hablando, es emocionante visualmente y todavía está, hasta cierto punto, disponible. Una de las virtudes de este campo es que se trata de un ámbito en el que alguien como yo puede reunir una colección sistemática y extensa.

Si se calcula por unidad, el precio de estas obras es reducido en comparación con otras piezas artísticas, sean obras gráficas de artistas conocidos u obras originales, y probablemente son de igual o, en ocasiones, mayor importancia que el material gráfico original. Algunos de estos carteles son verdaderamente excepcionales, aunque posiblemente se hicieran grandes tiradas. En un principio, muchos de ellos fueron totalmente ignorados, y todas las copias conocidas de numerosas obras fueron destruidas. La cuestión fundamental respecto a los carteles es que casi nadie los ha tenido en consideración. Los historiadores y críticos de arte han mostrado escaso aprecio por cualquier cosa que existiera en copias múltiples y se realizara para el consumo de masas. Asimismo, los marchantes de arte prefieren las obras que son únicas en su género. No se relacionan con lo múltiple a no ser que esté numerado y firmado por algún artista fa-

SE TRATABA
[EL DISEÑO
GRÁFICO]
DE UN TERRENO
FASCINANTE PARA
LOS ARTISTAS. (...)
YA NO SE
TRATABA DE LA
PINTURA DE
CABALLETE.
CUBRÍA
TODOS LOS
ASPECTOS
DE LA CULTURA (...)

moso. Se trata de un prejuicio que ha influido en la actitud de muchas personas hacia este tipo de material. Nunca han comprendido la tipografía, nada que contenga un mensaje. Un cartel ha sido, generalmente, algo que se ve en el escaparate de una farmacia o una carnicería. Se trataba de publicidad, no de arte. Creo que si alguien quisiera empezar a coleccionar pintura hoy en día, necesitaría disponer de unos recursos impresionantes, mientras que aquí, por una suma relativamente modesta, he podido reunir una colección muy sistemática y extensa de material de diseño (es decir, carteles y objetos coleccionables) realizado por algunas de las principales figuras del arte y del diseño gráfico del siglo XX. El hecho de que se tratara de un ámbito relativamente desconocido y abandonado, por el motivo que fuera, ha supuesto una gran oportunidad, un gran reto.

Uno de los aspectos negativos del coleccionismo es la frustración que llegas a sentir. Te preguntas qué estás haciendo realmente, si en verdad puedes lograr algo. Puedes coleccionar algunas cosas, conseguir algunas buenas muestras, pero ¿serás capaz de realizar una verdadera contribución en este campo? Lo emocionante a la hora de tratar con obra gráfica es que uno puede conseguir algo como estudioso, y al mismo tiempo como coleccionista, de un modo exhaustivo y sistemático. Cualquier valor perdurable en las colecciones de material gráfico emanará directamente de sus cualidades culturales, históricas y estéticas. Esto se reconocerá más ampliamente cuando los conservadores de arte y otros coleccionistas participen y sigan adelante con el descubrimiento. Y mientras tanto, la satisfacción de rescatar y conservar muchas de estas obras fundamentales es enorme....





José María Lafuente, junto a su colección de libros de tipografía en su estudio de Santander (2012)

UNA CONVERSACIÓN

CON

JOSÉ MARÍA LAFUENTE

MADRID, 2012

FJM: Hablemos primero del coleccionismo en general. Parece que los verdaderos coleccionistas están animados por una especie de vocación irresistible... ¿Por qué colecciona José María Lafuente?

JML: Quizá lo explique mi trayectoria como coleccionista, que ha tenido dos épocas diferenciadas; la primera, marcada por la colección que empiezo en los años ochenta, una época en la que colecciono simplemente a través de una intuición, de un determinado gusto, básicamente obras de pintores y escultores españoles, algunas piezas de artistas internacionales. La base de esa primera colección es un gusto: el mío.

Y hace aproximadamente unos ocho años comienzo a coleccionar de otra forma, de una forma que llamaría "profesionalizada". Y paro aquella otra colección y empiezo a desprenderme de lo que queda fuera del contexto que empiezo a construir en esta segunda época. Vendo o cambio piezas, y lo hago porque no tienen sentido en mi segunda colección. No

colecciono por una vocación irresistible, por una especie de pulsión. No. Colecciono porque tengo un proyecto. Porque quiero hacer una cartografía, a través de documentos históricos, de y sobre las vanguardias históricas internacionales... Digámoslo así: colecciono aquello que me permite responder "sí, lo tengo" a esas preguntas que me hacen quienes escriben, quienes hacen historia: "¿tienes tal número de no sé qué revista húngara, o tal número de *Minotaure*? ¿Y el original de tal documento polaco o ruso, que sólo conozco en su traducción española o francesa? ¿Y tal otro libro?" Eso es lo que yo colecciono. Verdaderamente. Y, puesto a ello, intento, si me preguntan, poder decir: "Sí. Tengo la colección completa de *Minotaure* a tu disposición".

FJM: O sea, que ha pasado de coleccionar "arte" en su sentido más obvio –ese retrato de José Hierro a la entrada del estudio que tiene sobre la bahía de Santander– a coleccionarlo en ese otro sentido que la vanguardia histó-

rica dio al concepto de arte, un “arte” que es también documento artístico, fuente de la historia del arte. Y lo ha hecho conscientemente.

JML: Sí, sí, muy conscientemente. A eso lo llamo coleccionar a través de un proyecto.

FJM: Y, ¿hasta qué punto ha sido importante, para la definición de ese proyecto, que empezara a intuir, y después a saber con certeza, que había carencia de ese tipo de colecciones en España?

JML: Al principio había intuición, claro, porque todo empieza siempre a través de una voluntad de saber muy autodidacta, en unos años, los 70 y los 80, en los que yo me voy formando. ¿Dónde? Yo me formo con lecturas, y en el Museo del Prado, que llego a conocer como el pasillo de mi casa. Y así voy educando la mirada y luego voy pasando a otras realidades, y empiezo a hacerme, como tanta gente, preguntas en torno al arte contemporáneo: ¿por qué Duchamp, por qué el surrealismo, por qué Dada? Voy queriendo saber de las fuentes originales de lo que me interesa. Y pronto me doy cuenta de que en muchos de los casos que me interesan no hay colecciones, no hay casi absolutamente nada sobre fuentes y documentos originales en nuestro país.

FJM: También en esto hay un paralelo muy claro entre usted y Merrill Berman, obviamente contando con que la diferencia de nacionalidad y edad –él es menos joven– los hace contemporáneos de momentos y realidades no completamente coincidentes; pero también él empieza coleccionando arte, expresionismo abstracto norteamericano, lo abandona y pasa a formar una colección muy paralela a la suya; y los dos tienen la experiencia de que ese paso hay que darlo no sólo porque no haya colecciones privadas dedicadas a ello, sino porque tampoco las hay en los museos ...

JML: Efectivamente, no las hay, o no las había. No de manera sistemática, desde luego. Sobre todo, en el caso de España, en lo que se refiere a la vanguardia internacional. Hay algunas excepciones, adquisiciones para el Reina Sofía o el IVAM, por ejemplo, y se ha hecho mucho sobre diseño gráfico y tipografía en la vanguardia de nuestro país... Pero se puede decir que en España prácticamente no se han mostrado nombres como Schuitema, Dexel o Zwart, por dar sólo tres nombres...

FJM: Nuestra exposición se ha acabado llamando “La vanguardia aplicada”, en referencia a que, históricamente, después del imperio del ideal del “arte puro”, las décadas finales del siglo XIX, y sobre todo las vanguardias de

principios del siglo XX, trataron de “aplicar” de nuevo el arte a la vida real. Usted comenzó coleccionando “arte” en ese primer sentido para pasar a la documentación de vanguardia, algo que no es simplemente “arte” (y tampoco “arte decorativo”), sino arte con una “función”: política, comercial, comunicativa...

JML: Desde luego. La mía no es una colección de arte como tal. Eso no quita para que yo tenga obras originales –una cubierta de Lissitzky, una maqueta de Óscar Domínguez–, pero las tengo porque tiene sentido en el resto de la colección. Ahora, tener un óleo de Óscar Domínguez por tenerlo, pues no. Ya los tienen el Pompidou o el Reina Sofía o el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sin embargo, sí es mi labor intentar poner en contexto, con mi colección, todo el trabajo de Óscar Domínguez y de otros surrealistas. Y, a diferencia del óleo de Domínguez, puedes llevar a cualquier parte lo que yo colecciono, puede formar parte de cualquier proyecto expositivo o de investigación con más facilidad que esas grandes obras.

FJM: ¿Cómo y cuándo comenzó su colección de libros, revistas y documentos de las vanguardias históricas internacionales?

JML: Hay dos momentos muy decisivos: el primero, cuando compro, entre 2001 y 2002 aproximadamente, la colección de Miguel Logroño, que fue un crítico de arte singular –fundador del Salón de los 16, persona muy unida a artistas, de un gusto y de una cultura exquisitos– que había ido armando una colección igualmente singular. Quizá no tenía acceso económico a grandes obras, pero a través de su relación con los artistas tenía una piezas de Palazuelo, de Martín Chirino, de Elena Asins...

A mí, en concreto, me llamó mucho la atención su colección de libros y documentos, porque me parecía que a través de ellos se podía ir siguiendo, de alguna forma, la historia reciente del arte español. Esa colección no tenía documentos, libros y revistas de la vanguardia internacional verdaderamente especiales, porque ya entonces circulaban poco y Miguel no estaba en disposición de adquirir los pocos que circulaban. Pero había maravillas: el primer catálogo de El Paso o del Grupo Hondo, los de esas primeras exposiciones que hace Juana Mordó antes de ser Juana Mordó y antes de Biosca... Yo creo que conocer esa colección avivó algo que ya tenía en la cabeza, pero aún dormido, aún no despierto. Compré a Miguel Logroño su colección, y he ido completando ese núcleo. Miguel tenía, por ejemplo, una colección de documentos de Latinoamérica absolutamente increíble, que he ido completando.

(...) NO HE QUERIDO TENER UNA COLECCIÓN DE TIPOGRAFÍA: ES LA TIPOGRAFÍA LA QUE (...) SE HA INTEGRADO DE MANERA NATURAL EN EL MUNDO DE LA VANGUARDIA, EN EL QUE ME ESTABA MOVIENDO COMO COLECCIONISTA

El segundo momento es mi encuentro con la colección de Pablo Beltrán de Heredia, que luego fue muy amigo mío: una estupenda colección de material relacionado con la Escuela de Altamira, con las Semanas de Arte de Altamira a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. Él fue uno de los inductores de esas reuniones, funcionó casi como su secretario general, y había reunido una colección de piezas deliciosas de Willi Baumeister, de Mathias Goeritz, de Ángel Ferrant, etc..., acompañada de documentos originales, cartas, pequeños catálogos, que tenían todos relación entre sí... Y entonces me dije: “esto es lo que yo quiero hacer”. Sólo que no limitado a una determinada época y a un país determinado, como era el caso de ambos. No. Quería hacerlo de otro modo...

FJM: ...Y, claro, enseguida pasa de esas experiencias nacionales (o locales, porque esos dos momentos están ligados a su ciudad, Santander), a interesarse por la vanguardia del ámbito internacional...

JML: Sí, sí. Y casi de inmediato. Y colecciono en relativamente poco tiempo: recuerdo que, hablando hace unos meses en Nueva York con Merrill, él me pregunta que cuántos años llevo coleccionando, y le digo: “bueno, en fin... menos de diez”. Y Merrill, que ya sabe de mi colección, no se lo cree. Pero doy fe de que así es.

FJM: Su colección está formada también, como la de Merrill, por muchas piezas de alta calidad, por supuesto de nivel museístico. Y su labor de coleccionismo, muy pionera en España, se ha desarrollado al mismo tiempo que diversas instituciones museísticas en nuestro país han hecho esfuerzos por mejorar o empezar sus colecciones en el campo del diseño de vanguardia, según el ejemplo de instituciones internacionales y museos como el MoMA, el Stedelijk... Me imagino que habrá percibido la evolución del interés de las instituciones en este campo. ¿Puede decirnos algo al respecto?

JML: Claro, claro. A ver, no descubro nada nuevo si digo que los museos españoles habían manejado a veces unos presupuestos más bien propios de bibliotecas, y el material del que hablamos quedaba fuera de su alcance. Hablo de documentos de la vanguardia internacional; el caso del documento español y latinoamericano es distinto, se han podido reunir colecciones y ejemplares porque los precios no son tan altos. Pero en el caso de las vanguardias históricas estamos hablando de ejemplares de publicaciones cuyo valor de mercado es el mismo que una obra –un óleo, una escultura– de un artista de relieve... Son

piezas que deberían comprarse con el presupuesto de compras para obras, no con el de la biblioteca del museo; supongo que últimamente ese es el caso. Bien. También ha sido un asunto de mentalidad, de metodología, de falta de trabajo sistemático. Antes hablaba de Miguel Logroño. Recuerdo que él, uno de los pioneros en este campo, me contaba que, en los ochenta, durante los primeros años del Reina [Sofía], recibía el encargo de asistir a subastas fuera de España para adquirir piezas y documentos de la vanguardia, en París, por ejemplo, y se presentaba allí con un dinero ridículo. Claro, veía cómo se subastaban maravillas y le pasaban por delante sin poder pujar...

FJM: Hablemos más en concreto de su interés por la tipografía de vanguardia, por el lenguaje y el texto en el arte, es decir, por el contenido del arte, tan en el origen de nuestro proyecto expositivo. Todas las obras de arte tienen “contenido”, claro, pero las que usted ha coleccionado tienen un contenido que, además, es “textual”. Y, si no me equivoco, eso es lo que le ha llevado a la tipografía, porque su interés por la tipografía no es un interés digamos “libresco”, por la historia de las fuentes, de los tipos. ¿Podríamos hablar un poco de eso?

JML: Efectivamente, mi interés ha ido siempre por esa vía de lo que hemos acabado llamando vanguardia “aplicada” en este proyecto. Yo me voy interesando de modo general por la tipografía, quizá como consecuencia del aprecio y la afición al libro, al mundo del libro, que me viene de mi padre. Pero un día me topo con la Bauhaus, con el mundo Dada, y me digo: “mira qué interesantes son las tipografías de todos estos diseños” (a veces de calendarios, o de papel timbrado, como los de Schwitters)... Y al indagar compruebo que apenas hay ediciones en español de esas fuentes, y me encuentro con un muro. Un muro que quiero traspasar con mi colección, justamente.

En concreto, en relación a la tipografía, ocurre que me sale al paso una colección completa de libros, reunida por Bruno Tonini, muy completa, extraordinaria, con alrededor de 60 o 70 piezas sobre teoría e historia y práctica de la tipografía. Yo me quedo fascinado y adquiero esa colección, que desde entonces voy completando, y con un cierto sentido de “empresa” (después hablaremos de esto, porque hay una pregunta sobre eso, que además me hizo mucha gracia, sobre la analogía del trabajo como empresario y coleccionista). En el sentido de “emprender” algo con esa colección. Quizá traducir algunos títulos, tal vez exponerla, porque veo que es algo tan fasci-

nante como desconocida en nuestro país para el gran público.

FJM: ¿Se refiere a la colección alrededor de la cual ha construido Bruno Tonini su texto?

JML: Sí, sí. Es una colección que Bruno tarda mucho tiempo en armar. Bruno me la enseña en una ocasión, y me dice “mira lo que he reunido. No se si encontraré a alguien interesado en ella, pero me parece muy valiosa y la quiero vender en bloque”, y yo llego a un acuerdo inmediato con él, porque me fascina ver ese mundo –me estoy acordando ahora de *Mise en page* de Tolmer–... El caso es que con ese encuentro se aviva un gusto por ese diseño, por esa tipografía, por ese arte “aplicado”, que ha acabado desembocando en buena parte en esta exposición...

Pero como has dicho antes: yo no he querido tener una colección de tipografía; es la tipografía la que, de alguna manera, se ha integrado de manera natural en el mundo de la vanguardia, en el que yo me estaba moviendo como coleccionista.

FJM: Y efectivamente, la tipografía, en ese sentido peculiar, es una de las piezas que han acabado configurando nuestra exposición. En ese tiempo del que habla la Fundación está ya en relación con Merrill y estamos planteando juntos una exposición sobre vanguardia y diseño gráfico...

JML: El caso es que en una de mis conversaciones con Bruno Tonini está presente Maurizio Scudiero, al que yo apenas conocía. Comento entonces cuánto me gustaría hacer una exposición sobre la base de esa colección reunida por Bruno, y Maurizio me cuenta que precisamente lleva algún tiempo con la idea en la cabeza de cómo afrontar metodológicamente un proyecto de ese tipo. Y empezamos a pensar juntos. Y como Maurizio no había conocido las piezas reunidas por Bruno, nos reunimos un día los tres en Santander, y es entonces cuando nos damos cuenta de que con ese material la exposición que pensábamos podía ya estar casi armada. Yo había empezado a hacer una selección de piezas de otros ismos, de Dada, de Schwitters, completando las piezas de tipografía...

FJM: ... Más piezas que encajan: porque eso coincide con el hecho de que nosotros habíamos marcado como arco temporal de nuestro proyecto con Merrill y su colección desde finales del XIX hasta los años 50. Y finalmente llegamos todos a la conclusión de que el proyecto es el mismo aunque varíen los soportes. Y tomamos la decisión de hacerlo uno.

EN NUESTRA
APROXIMACIÓN
ESTÁ TODO LO (...)
HISTÓRICAMENTE
RELEVANTE
[DE LAS
VANGUARDIAS] (...)
SOLO QUE (...)
COMO
REALIDADES (...)
QUE PUEDEN
VISUALIZARSE (...)
PANORÁMICAMENTE

JML: En efecto. El trabajo de selección que estábais haciendo con Merrill y con su colección era de acercamiento histórico a las obras. En la que estábamos trabajando Bruno, Maurizio y yo tenía un componente no sólo histórico, sino algo así como un componente muy “transversal”.

FJM: Desde luego. Sí, mucho más transversal que la selección que hacíamos con Merrill en su colección, y a la que iba a dar cobertura textual Richard Hollis, efectivamente, como resultado de vuestro trabajo y la aproximación tan novedosa que os transmite Maurizio, y en la que empezáis a trabajar.

JML: Exactamente. En nuestra aproximación estaba todo lo que ha sido históricamente relevante, desde los primeros rusos, el futurismo y luego los constructivismos, todo lo que hubo en Checoslovaquia, en Polonia, lo que hacen los suizos y los alemanes, está todo el diseño holandés, y luego la parte, pequeña pero que ahí está, de España y Latinoamérica, con algún ejemplar muy señalado. Sólo que todo ese material está organizado digamos que “transversalmente”: como diría Maurizio, no como si las distintas vanguardias estuvieran archivadas en clasificadores que sólo puede abrirse uno cada vez; sino como realidades que trascienden nacionalidades y movimientos, que pueden expandirse como una red y pueden visualizarse también panorámicamente.

FJM: ... Lo que está claro es que llega a la tipografía porque los tipos son aquello con lo que se componen los textos, y los textos son los contenidos de las obras de arte que le interesan. Le interesa su pretensión política, su mensaje, su ambición de transformar todas las esferas de la vida moderna. Hay algo muy exacto que escribe Richard Hollis en su texto: que las vanguardias quizá no consiguieron cambiar el mundo como querían, pero desde luego cambiaron los modos y los medios de comunicar las ideas con las que querían cambiar el mundo.

JML: Absolutamente de acuerdo.

FJM: ... Porque sucede que desde Gutenberg hasta la irrupción de las vanguardias todos esos medios –libros, revistas, panfletos– tenían en común que –ornamentados en mayor o menor medida– eran meros soportes de un contenido textual, que a su vez vehiculaba un mensaje. Pero a partir de las vanguardias, es el soporte y también el propio texto, el que se “artistiza”, por decirlo de alguna manera, el que se mueve, el que se contrae y se expande, se pone a “bailar”, se “sale” de los límites

de la caja y la página, de manera que su sola presencia, su sola forma ya supone impacto visual y signico, y por tanto propaganda política, publicidad... Y eso es lo que le interesa de la tipografía, sobre todo.

JML: Sí. Totalmente. Ya había precedentes de eso, como sabes, como la aparición de textos en los collages cubistas de Braque, de Picasso, y luego en Schwitters...

Pronunciar estos grandes nombres de la historia del arte me lleva, por cierto, a algo que me ha preocupado siempre mucho: la necesidad de escribir y contar esa historia paralela, a la que ahora sí que los museos prestan mucha atención: la que transcurre a través de las ediciones, a través de la revistas, de los libros, de los soportes efímeros, en paralelo a esa historia del arte tan lineal, tan hecha de grandes nombres y grandes obras tal y como nos la han contado. Había otras creaciones, de esos mismos artistas o de otros similares, queriendo transmitir lo mismo...

FJM: Es cierto. Por una parte, claro, el arte moderno ha ido derivando desde la modernidad clásica desde lo que era y es la obra de arte en sentido sustantivo hacia lo que se podría llamar el documento artístico... Pero quizá no somos aún suficientemente conscientes de que el documento artístico de la vanguardia histórica es una obra de arte en sentido pleno. Un periódico diseñado por Marinetti no es simplemente un vehículo textual para un mensaje. Ni es un documento como, no sé, las actas originales de las sesiones plenarias de 1902 de la Academia de Bellas Artes de Viena. Un periódico de Marinetti no es simplemente un texto en el que Marinetti nos traslada el mensaje futurista de la revolución pictórica y lingüística; es una obra de arte, algo que ha sido transformado, ensayando adecuar su contenido a su forma, en el que las palabras están tan en libertad como lo están las representaciones del movimiento en los cuadros de Boccioni o Balla... pero quizá no somos todavía suficientemente conscientes de ello. Y por eso sobre las exposiciones como esta hay siempre como una sospecha, del tipo: "¡Ajá! Otra exposición sobre carteles y documentación de arte moderno..."

JML: Eso es verdad, claro, pero empieza a haber una acogida a estos proyectos, porque el "valor de arte" de estas piezas es tan obvio... Pienso ahora en el *Gott mit uns* de Grosz, en la que él está relatando lo mismo que en las pinturas de los años 20 y plásticamente casi las supera. Y los museos han empezado a cambiar la manera de mostrar juntas las presuntas obras de arte y los presuntos do-

cumentos, hay una evolución. Estoy pensando ahora en esos pasillos perpendiculares a las salas en el Pompidou, llenos de objetos, libros, cartas, documentos. Fíjate que yo, enténdeme, desde la intuición, salvando las distancias... bueno, no debo de estar tan equivocado cuando prácticamente estoy haciendo lo mismo...

FJM: Esa labor tiene un enorme valor porque aporta, además de mucha belleza formal, mucho conocimiento...

JML: Cuántas veces he hablado con críticos, con estudiosos, y cuántas veces les he oído decir: "he ido a consultar tal documento y está en español, afortunadamente; el original es checo, pero alguien lo tradujo al francés, y alguien del francés al castellano... Yo he sentido que estaba creando un espacio abierto en el que están esos documentos originales, que se pueden consultar, estudiar, admirar. Eso es importante.

FJM: Un coleccionista es seguramente un cazador solitario, pero probablemente no ha estado completamente solo en su tarea. ¿Ha tenido algún tipo de asesoramiento para formar su colección? ¿Y de apoyo institucional? Vamos a hablar más en detalle del trabajo del coleccionista que sigue el rastro de las piezas. ¿Cómo es eso que Thomas Hoving llamó "la caza"? ¿Cómo trabaja, cómo busca, cómo encuentra?

JML: A ver; por una parte, como os decía, partí de aquellas dos colecciones que compré inicialmente. Vistas ahora me parecen muy pequeñas. Pero fueron el comienzo. Después he ido adquiriendo piezas de varias formas. Una, que cada vez se repite más, es que cada vez hay más coleccionistas que van sabiendo de mí y de mis intereses, y me ofrecen determinado material...

FJM: O sea, que los interesados, los que ofertan y demandan, forman una red... Que más que ir a la caza de piezas, espera, mira y pesca en esa red...

JML: Exactamente. Sólo que a estas alturas, en muchos casos, estoy ya presente en el momento anterior a que se eche la red y a veces antes de que se publique un catálogo o cuando aparece una cosa determinada que se sabe que me interesa, me avisan. Si digo a mis amigos de Ars libri que me interesa seriamente comprar algún número de Blok, están atentos, indagan, buscan, preguntan. Y a veces me avisan, y puedo adelantarme a los catálogos que publican con sus ofertas, que son auténticos tratados de bibliofilia, como los de Mo-

[ES NECESARIO] ESCRIBIR Y CONTAR ESA HISTORIA (...): LA QUE TRANSCURRE A TRAVÉS DE LAS EDICIONES (...) EN PARALELO A ESA HISTORIA DEL ARTE (...) TAN HECHA DE GRANDES NOMBRES Y GRANDES OBRAS

dern Art de Ars libri Ltd, o los de Vloemans, o el que, por ejemplo, acaba de publicar Bruno Tonini sobre manifiestos del futurismo. Son catálogos muchas veces clave, sobre todo los especiales o los monográficos. Y lo son por una cuestión muy singular, y es que los librerías han manejado realmente, con sus manos, ese material original, el mismo que muchas veces los historiadores, los ensayistas o los críticos citan pero sin haberlos visto nunca. En suma: hay adquisiciones a coleccionistas que venden piezas o fondos enteros, hay compras a los grandes librerías internacionales, y alguna que otra cosa en subasta (aunque no tengo tiempo para subastas).

FJM: ¿algún caso peculiar?

JML: Sí. Latinoamérica. Hay una persona que trabaja conmigo para la parte de Latinoamérica, por ser muy amplia, con la que hago una búsqueda sistemática y profesional para conseguir determinadas cosas y perseguir las pistas que llevan de unos a otros. En suma: que quizá hay entre diez y quince personas y entidades que saben en qué terreno me muevo, más las personas que me ayudan. Por lo demás, no he recibido ningún apoyo institucional público.

FJM: Su colección, como la de Merrill, es amplia en intereses. No se ha especializado, como otros.

JML: No. Aunque ahora tengo mi plan más definido y estoy más determinado. Tenía un plan, pero ahora el plan está afianzado. Vamos a ver: de alguna manera el camino es el fin; el plan es la configuración de la colección. Y ahora sé bien lo que estoy buscando. Aunque ya tengo una estupenda colección de primeras ediciones de Borges, ahora ya no busco libros de Borges. Busco en el ámbito, general, no especializado o limitado a movimientos, de las vanguardias históricas internacionales, que yo lo limito entre, bueno, entre esas fechas en las que arranca y acaba nuestra exposición, entre 1895 y los años cincuenta.

Aunque mis intereses, además –y esta sería la segunda parte de mi colección– van más allá de los años 50, al letrismo, el situacionismo, Cobra, Yves Klein, Fluxus... quiero contribuir a documentar la historia cultural paralela a esos movimientos. Y luego va configurándose una tercera parte, que proviene de un fondo inicial que también compro sobre escritura, escritura experimental, poesía experimental, ediciones experimentales, arte correo... Pero todo ello con calma. Yo no estoy ansioso, no persigo ser el máximo coleccionis-

ta o el máximo exponente en no sé qué. Perigo documentar los aspectos de la historia de la cultura del arte y de la literatura que me parecen importantes.

FJM: Una de nuestras preguntas parece que le había interesado especialmente, y es esta: ¿existe alguna analogía entre su trabajo como empresario y su labor de coleccionista?

JML: Ayer precisamente pensaba en esa pregunta y escribí unas cosas muy extremas... pero ahí van: ayer pensaba que, en realidad, al coleccionar hago lo mismo que en mi trabajo empresarial, que he hecho del coleccionismo un trabajo muy profesional. Me explico: si mi empresa es algo completamente profesionalizado, mi colección debe serlo también. Y aquí viene la comparación que se me ocurría, que podía sonar extravagante, vamos a ver: en mi empresa, en mis fábricas, trabajamos con una materia prima...

FJM: Creo que sé por dónde va...

JML: ... una materia prima como la leche; tú puedes trabajar con una materia prima como esa; pero también puedes considerar que toda esta gráfica de vanguardia, todas estas revistas, libros, documentos, también son una especie de materia prima.

FJM: La materia prima de la historia del arte, por lo menos.

JML: Pues sí. Y si sigo con la comparación, habría una segunda fase: la producción, la fabricación de algo exclusivo, singular, a partir de esa materia prima. Y, como en mis fábricas, eso es lo que ha ido ocurriendo: la colección Lafuente se va haciendo cada vez más profesional: hay gente trabajando en todos los aspectos de la "producción": documentalistas, gente trabajando en archivo, en restauración. Y, entretanto, comisarios que han trabajado con la colección con proyectos a partir de ella, autores que han escrito textos a partir de ella, con algunos resultados ya publicados... Esos son trabajos de producción a partir de la materia prima que amo y que colecciono, igual que de la materia prima básica que entra en mis fábricas producimos una serie de productos, de bienes. Y luego estaría la distribución. ¿Cuál es la distribución? La editorial que hemos creado, Ediciones La Bahía...

FJM: El paralelo es muy sugerente porque es muy verdadero. Y entre la distribución supongo que contará, claro, con las exposiciones, que por otra parte han sido, además de los libros, las revistas, el audiovisual y ahora internet, los canales de distribución del arte...

JML: Claro, exactamente, como en el caso de *América fría*, o de mi colaboración con la exposición del TEA sobre Óscar Domínguez, o este mismo proyecto. Y, por supuesto, las que vengan, de España y del resto del mundo, en el futuro. Algunas cosas las he difundido yo con Ediciones La Bahía, y otras se están haciendo a través de exposiciones como estas en las que estamos colaborando. ¿Se entiende?

FJM: Claro. Igual que como empresario e industrial habrá pruebas y experimentos que no hace solo, en su fábrica o con sus técnicos, sino que hace con laboratorios especializados. Ha sido estupendo por nuestra parte ser un laboratorio, en este caso, para el experimento conjunto que ha sido esta exposición.

JML: Eso es. Por eso me gustaría seguir explotando esta analogía, en la línea sobre todo de la profesionalidad del coleccionar. La de poder decir: aquí no hay capricho; aquí hay un concepto de trabajo, de eficacia, de profesionalidad, de servicio, de calidad, que es lo que yo le quiero dar a mi colección, tanto en la búsqueda, como en la manera de conservarlo, o en la manera de difundirlo. Estoy obsesionado con esto, me niego a creer que el mundo del arte tenga que estar menos profesionalizado que otros sectores.

FJM: ¿Cuáles son las piezas que más valora de su colección?

JML: Vamos a ver, yo creo que más que piezas singulares, valoro...

FJM: ...valora algunos de los extraordinarios grupos que ha conseguido reunir.

JML: Sí. Aunque hay algunas cosas... Tengo unas cartas de Enrique Molina a Oliverio Girondo que son increíbles, no sólo por los textos que contienen, sino porque las propias cartas, llenas de dibujos y collages surrealistas, son fascinantes, y cada vez que las veo me emociono. Pero me llegó incluido en un fondo de mucho valor, el fondo Martín Fierro; lo mismo podría decir de mi colección de Dixel, de Schuitema, de mi fondo Dada, la colección de los catorce Bauhaus-Bücher o la edición original de *Der Blaue Reiter*, o *La prosa del transiberiano*, o *Trilce* de Cesar Vallejo, tantas cosas...

Pienso de nuevo en *La prosa del Transiberiano*, porque se me ocurre que de alguna manera es una especie de metáfora de mi colección: ¿es un libro? Sí, sin páginas ¿Es un desplegable? También ¿Es una obra de arte de Delaunay? Sin duda, pero también es diseño, experimento tipográfico, pieza abstracta, objeto... lo es todo a la vez y no es nada del todo.

LOS LIBREROS
HAN MANEJADO
REALMENTE,
CON SUS MANOS,
ESE [MISMO]
MATERIAL
ORIGINAL (...)
QUE (...)
MUCHAS VECES
LOS HISTORIA-
DORES (...)
CITAN, PERO
SIN HABERLO
VISTO NUNCA

FJM: ¿Y qué hay del futuro de su colección?

JML: Vamos a ver; a mí me gustaría que configurara, ya veremos cómo, algo así como un centro de documentación para el arte moderno, para el contemporáneo, para las vanguardias históricas...

FJM: O sea que ha pensado desde el principio su colección privada con vocación de "servicio público", por decirlo de alguna manera.

JML: Sí. Absolutamente. Que luego sea o no sea, ya veremos. Pero yo lo veo con una claridad meridiana. Organizar una especie de espacio de estudio, abierto, público... ¿Para qué quiero yo todo esto en mi casa? Bueno, más allá de que me da mucha satisfacción verlo, no soy una especie de usurero de novela de Dickens que esté ahí contando, mirando y remirando los libros...

FJM: Hay un asunto del que hemos hablado otras veces, también con Merrill, esa cuestión del aire de familia del coleccionista y esa figura que hoy se llama "curador". A ver: a veces parece como si creyéramos que las obras de arte han existido siempre, han sido juzgadas y consideradas importantes por los críticos y los historiadores, que han configurado un cierto canon y entonces, en consecuencia, se las ha coleccionado.

Pero, en realidad, bien pensado, el hecho de coleccionar es previo. Por ejemplo, es obvio que los museos y las colecciones han precedido a la crítica y a la historia del arte como disciplina profesional, que es una disciplina relativamente joven. Lo decisivo siempre ha sido decidir qué cosas se eligen para la colección y en consecuencia se conservan, y qué cosas no y se quedan fuera. Hay primero una especie de toma de decisión que determina lo que se va a contar después, porque, por definición, lo que se queda fuera nadie lo conoce ni puede por tanto contarse.

Por eso no están tan alejadas como aparentemente parecen las figuras del coleccionista y la del curador. Al final, hacer una exposición es reunir un conjunto de piezas, ser una especie de coleccionista efímero durante un tiempo, y contar una historia. Y ser un coleccionista es lo mismo, ser una especie de curador permanente de una exposición potencial que sólo a veces está visible. Pero, en suma: la decisión de coleccionar es una decisión curatorial.

JML: Pues sí. Yo vivo en una especie de comisariado constante... Y, por cierto, esto me hace pensar en la propia palabra, "coleccionismo"; la usamos, esa palabra, es la adecuada, claro, pero a veces me digo: "esto que yo hago, ¿es coleccionismo?" Pues no exactamente...

FJM: Es que no es un coleccionista en el sentido habitual, no se ha reconocido en esa cosa tan romántica del impulso irresistible por poseer... Para usted, coleccionar es un medio, no un fin: colecciona porque quiere cartografiar un territorio aún desconocido.

JML: Exactamente, eso es así, sí. Y no es que diga que no soy coleccionista, pero yo creo que la palabra no define exactamente lo que hago, ni lo que hace Merrill...

FJM: Es cierto, tampoco él es coleccionista en ese sentido más habitual...

JML: Es decir, es algo más que una colección, es otra cosa. He intentado describirlo antes como un "proyecto"; pero me resulta difícil definirme.

FJM: Lo mismo que a Merrill, quizá lo que haga inexacta la palabra sea el hecho de que lo que ambos coleccionan es una mezcla entre "obra de arte" (o sea, objeto sobre el que los historiadores historian) y "documento artístico" (testigo, fuente de esa historia), y que además sean obras que, aunque originales, están mecánicamente reproducidas, seriadas, son múltiples.... Parece como si la palabra "coleccionista" hubiera que reservarla para las colecciones de obras de arte. Los dos tienen obras de arte, pero no sólo...

JML: Sí, sí. Hay documentos, cartas, libros, revistas, carteles, billetes, papel timbrado, in-

cluso objetos... ¿Eso es una colección? Pues sí, pero ni es una colección de cartas, ni es una colección de arte, ni es una colección de revistas, ni de documentos, sino de todo. Pero no es una colección de obras originales. ¿Que hay obras originales? Claro...

FJM: Y tampoco es un archivo, en el sentido propio de la palabra...

JML: Tampoco es exactamente un archivo, no. Ni un centro de documentación. Es una mezcla y por eso me está costando definirlo...

FJM: Es difícil, es difícil, porque, claro, si fuera sólo un centro de documentación ¿tendría sentido tener el original? Aporta, es obvio, pero si lo tienes en soporte digital... Pero tampoco quieres tener sólo la referencia bibliográfica o documental propia del archivo o de una biblioteca... Tampoco, aunque tengas muchos libros, es una colección de libros o una biblioteca histórica, ¿no?

JML: No. Y la versión digital de un *Wendingen* en la pantalla del ordenador no es lo mismo que el *Wendingen*: pierdes el papel, el volumen, su estado original...

FJM: Tiene razón. Contra Benjamin, las reproducciones también tienen, entretanto, su "aura". En fin, lo suyo es una mezcla de moderno gabinete de estampas de vanguardia,

QUIZÁ ESO ES (...)
LO QUE HAN
HECHO (...)
USTEDES DOS:
"A SHADOW
MUSEUM",
UN DISCRETO
PERO
VALIOSO MUSEO
EN LA SOMBRA.
SEGÚN PARECE, LA
SOMBRA ES BUENA
PARA LO QUE
DEBE SEGUIR
CRECIENDO

centro de documentación histórica, colección de *ephemera*, archivo, biblioteca de libros y revistas, colección de obras de arte, que, dicho de una manera un poco simple, puede enmarcar...

JML: Absolutamente... hay portadas de revistas hechas por Schwitters que no tienen nada que envidiar a collages hechos por Schwitters; de hecho son collages; de hecho algunos los tengo enmarcados. Y muchas otras cosas no, porque están en sus cajas, en sus mylars, en los planeros, protegidos de la luz...

FJM: En la oscuridad, claro. Me acuerdo ahora de algo que salió en una conversación con Merrill, una expresión en inglés preciosa, referida a su colección, que está guardada, claro, como la suya, y sólo se sale a la luz y se expone, intermitentemente, a través de publicaciones y sobre todo de exposiciones. La expresión es esta: "a shadow museum".

Quizá eso es lo que han hecho y siguen haciendo ustedes dos. "A shadow museum", un discreto pero valioso museo en la sombra. Y quizá esa sea una buena definición de lo que han creado y lo que conservan.

Según parece, la sombra es buena para lo que debe seguir creciendo.

ÍNDICE ALFABÉTICO DE ARTISTAS

Akímov, Nikolái (Rusia, 1901-1968) L298	Arp, Jean (Hans) (Francia, 1886-1966) B122, L120, L365	Berlewi, Henryk (Polonia, 1894-1967) B55, B73, L213	Burchartz, Max (Alemania, 1887-1961) L265	Casas, Gabriel (España, 1892-1973) L335
Alajalov, Constantin (E.E.UU., n. Rusia, 1900-1987) L135, L280, L281	Azari, Fedele (Italia, 1896-1930) L141	Bernhard, Lucian (Alemania, 1883-1972) B22, B25, B26	Burliú�, David (Rusia, 1882-1967) L33, L355	Cassandre, A. M. [Adolphe Jean-Marie Mouron] (Francia, n. Ucrania, 1901-1968) B80, B148, B159, L15
Albert-Birot, Pierre (Francia, 1876-1967) L394	Baargeld, Johannes Theodor (Alemania, 1892-1927) L103	Bill, Max (Suiza, 1908-1994) B145, B146, B147, L403	Burliú�, Vladímir (Rusia, 1888-1917) L33	Castagnedi, Riccardo (Italia, 1912-1999) L22, L87
Alexander, Francisco (Ecuador, 1910-1988) L110	Balla, Giacomo (Italia, 1871-1958) B39	Blatný, Lev (República Checa, 1894-1930) L228	Callimachi, Scarlat (Rumanía, 1896-1975) L390	Cernigoj, August (Eslovenia, 1898-1985) P198
Alma, Peter (Países Bajos, 1886-1969) B161	Ballmer, Theo (Suiza, 1902-1965) B96, B114, B115	Boehm, Adolf (Austria, 1861-1927) B5, B9	Campo, V. L. (s.a.) L187	Cernigoj, Karlo (Eslovenia, 1896-¿?) P198
Almada Negreiros, José Sobral de (Brasil, 1893-1970) P183, L223	Baroni, Arturo (Italia, 1906-1958) P330	Bona, Enrico (Italia, 1907-1976) L266	Cangiullo, Francesco (Italia, 1884-1977) L52, L53	Comeriner, Erich (Alemania, 1907-1978) B113
Altman, Natán (Rusia, 1889-1971) B29, B52	Barradas, Rafael (Uruguay, 1890-1929) L79, L131, L242	Bor-Rámenski (Rusia, 1899-1943) L292	Čapek, Karel (República Checa, 1890-1938) L42	Cossío, Pancho [Francisco Gutiérrez Cossío] (España, 1898-1970) L155
Amaral, Tarsila do (Brasil, 1886-1973) L222	Baudisch, Gudrun (Austria, 1907-1982) L357	Bortnyik, Sándor (Hungría, 1893-1976) B151	Capmany i de Montaner, Ramón de (España, 1899-1992) L71	Cylix, Walter (Suiza, 1899-1945) B122
Amster, Mauricio (España, 1907-1980) L342, L345, L348	Bayer, Herbert (E.E.UU., n. Austria, 1900-1985) B53, B54, B72, B97, B116, L128, L129, L134, L224, L307, L405:9	Bouda, Cyril (República Checa, 1901-1984) L314	Carlsund, Otto Gustav (Suecia, 1897-1948) L95	Czechka, Carl Otto (Austria, 1878-1960) L2
Andri, Ferdinand (Austria, 1871-1956) B17	Behrens, Peter (Alemania, 1868-1940) B18, B19	Bratashano, A. (s.a.) L329	Carlu, Jean (Georges-Léon) (Francia, 1900-1997) B124	Czyżewski, Tytus (Polonia, 1880-1945) L392
Apollinaire, Guillaume (Francia, 1880-1918) L28	Belsky, Anatoly (Rusia, 1896-1970) B123	Brauner, Víctor (Rumanía, 1903-1966) L390	Carrá, Carlo (Italia, 1881-1966) L238	Deffke, Wilhelm (Alemania, 1887-1950) B81, B125
Arntz, Gerd (Alemania, 1900-1988) B162, B163, B164, B165, B166, B167, B168, B169	Benesz, Franciszek (Polonia, s.a.) L212	Buchholz, Erich (Alemania, 1891-1972) L175	Carvalho, Flavio (Brasil, 1899-1973) L393	Delaunay, Robert (Francia, 1885-1947) B56, L221
Aronson, Baruch (Boris) (E.E.UU., n. Ucrania, 1898-1980) L300		Bulánov, Dmitri (Rusia, 1898-1942) B174		

Delaunay-Terk, Sonia <div>(Francia, 1885-1979)</div> L350	Flögl, Mathilde <div>(República Checa, 1893-1958)</div> L357	Janco, Marcel <div>(Israel, n. Rumanía, 1895-1984)</div> B28, L252, L367	Kruchiónij, Alekséi <div>(Rusia, 1886-1968)</div> L90	Magariños, Renée <div>(s.a.)</div> L73
Depero, Fortunato <div>(Italia, 1892-1960)</div> B46, B74, B98, B117, P279, L138, L395, L363	Flouquet, Pierre-Louis <div>(Bélgica, 1900-1967)</div> L259	Jespers, Oskar <div>(Bélgica, 1887-1970)</div> L70	Kujténkov <div>(Rusia, s.a.)</div> B142	Malévich, Kasimir <div>(Rusia, 1878-1935)</div> L160, L161, L240
Dexel, Walter <div>(Alemania, 1890-1973)</div> B75, B76, B99, B126, L62, L124, L230, L253	Frassinelli, Carlo <div>(Italia, 1896-1983)</div> L24	Jodasévich, Valentina <div>(Rusia, 1894-1970)</div> B144	Kupreyánov, Nikolái <div>(Rusia, 1894-1933)</div> P105	Mallarmé, Stéphane <div>(1842-1898)</div> L352
Dolgorukov, Nikolái <div>(Rusia, 1902-1980)</div> L361	Friend, Leon <div>(EE.UU., 1902-1969)</div> L26	Jongert, Jacob <div>(Países Bajos, 1883-1942)</div> B31, B36	Lariónov, Mijaíl <div>(Rusia, 1881-1964)</div> L34	Marco, Fernando <div>(s.a.)</div> L354
Domela-Nieuwenhuis, César <div>(Países Bajos, 1900-1992)</div> L193	Gan, Alekséi <div>(Rusia, 1893-1942)</div> B101, L106	Junoy i Muns, Josep María <div>(España, 1887-1955)</div> L35	Lavinski, Antón <div>(Rusia, 1893-1968)</div> L114	Margold, Emanuel Josef <div>(Alemania, 1889-1962)</div> L121
Domínguez, Óscar <div>(España, 1906-1957)</div> L409	Garrán, Enrique <div>(España, s.a.)</div> L131	Käch, Walter <div>(Alemania, 1901-1970)</div> B103, B155	Le Corbusier [Charles Édouard Jeanneret-Gris] <div>(Francia, 1887-1965)</div> L337	Marinello, Ramón <div>(España, 1911-¿?)</div> L334
Dormàl, Carlo Maria <div>(Italia, 1909-1938)</div> L203	Gill, Eric <div>(Arthur Rowton)</div> (Inglaterra, 1882-1940) L18	Kamenski, Vasíli <div>(Rusia, 1884-1961)</div> L30	LeBeau, Chris [Joris Johannes Christiaan Lebeau] <div>(Países Bajos, 1878-1945)</div> B24, B104	Marinetti, Filippo Tommaso <div>(Italia, 1876-1944)</div> L7, L41, L43, L46, L51
Duchamp, Marcel <div>(Francia, 1887-1968)</div> L144, L145, L146, L216, L286	Gleizes, Albert <div>(Francia, 1881-1953)</div> L69	Kandinsky, Vasíli <div>(Rusia, 1866-1944)</div> L205	Léger, Fernand <div>(Francia, 1881-1955)</div> L143, L248	Masnata, Pino <div>(Italia, 1901-1968)</div> L396
Dwiggins, William Addison <div>(EE.UU., 1880-1956)</div> L10	Goncharova, Natalia <div>(Rusia, 1881-1962)</div> L37	Kassák, Lajos <div>(Hungría, 1887-1967)</div> B51, B91, L174, L185, L306	Leistikow, Hans <div>(Alemán, 1892-1962)</div> B128, L273	Maxy, Max Herman <div>(Rumanía, 1895-1971)</div> L389
Ehmcke, Susanne <div>(Alemania, 1906-1982)</div> L93	Govoni, Corrado <div>(Italia, 1884-1965)</div> L50	Kauffer, Edward McKnight <div>(EE.UU., 1890-1954)</div> B32, B136, B137, B157	Lewis, Wyndham <div>(Inglaterra, 1882-1957)</div> L231	Mayakovski, Vladímir <div>(Rusia, 1893-1930)</div> B59, B60, B61, L33, L114, L133, P250, L283, L289, L290, L292, L293, L359
Ehrlich, Christa <div>(Austria, 1903-1995)</div> L407:15	Granovski, Naúm <div>(Rusia, 1898-1971)</div> B56, L+P32	Kiesler, Frederick <div>(EE.UU., n. Imperio Austro-húngaro (hoy Ucrania), 1890-1965)</div> L83, L166	Lhote, André <div>(Francia, 1885-1962)</div> B45	McNair, James Herbert <div>(Escocia, 1868-1955)</div> B1
Ehrich, Frederic <div>(Inglaterra, s.a.)</div> L19	Heartfield, John [Helmut Herzfelde] <div>(Alemania, 1891-1968)</div> B27, L137, L285, L325, L340, L341, P344, L348	Klinger, Julius <div>(Austria, 1878-1942)</div> B13	Lissitzky, El [Eliezer Markóvich Lisitski] <div>(Rusia, 1890-1941)</div> B84, B85, B86, B129, L91, L97, L160, L162, L163, L164, L165, L167, L247, L249, L254, P264, L284, L288, P296, L321, L358, L359, L408	Medgyes, Ladislas <div>(Hungría, 1892-¿?)</div> L63, L246
Erdt, Hans Rudi <div>(Alemania, 1883-1918)</div> B21	Hefter, Joseph <div>(EE.UU., s.a.)</div> L26	Klucis, Gustavs <div>(Letonia, 1895-1938)</div> B57, B138, L90	Lüpke, Georg <div>(Alemania, s.a.)</div> L16	Meyer, Adolf <div>(Alemania, 1881-1929)</div> L405:3
Evola, Julius [Giulio Cesare Andrea Evola] <div>(Italia, 1898-1974)</div> L262	Heine, Thomas Theodor <div>(Alemania, 1867-1948)</div> B8	Koch, Rudolf <div>(Austria, 1876-1934)</div> L11	Macdonald, Frances <div>(Escocia, 1873-1921)</div> B1	Micić [Mitzitch], Ljubomir <div>(Serbia, 1895-1971)</div> L127, L172, L173, L235, L236
Faber, Will <div>(España, n. Alemania, 1901-1987)</div> L399	Herbin, Auguste <div>(Francia, 1882-1960)</div> B82	Kocherguín, Nikolái <div>(Rusia, 1897-1974)</div> B173	Macdonald, Margaret <div>(Escocia, 1865-1933)</div> B1	Mies van der Rohe, Ludwig <div>(Alemania, 1886-1969)</div> L84
Fayol, C. <div>(Uruguay, s.a.)</div> L220	Hlavácek, Karel <div>(República Checa, 1874-1898)</div> L274	Kokoschka, Oskar <div>(Austria, 1895-1938)</div> B20	Macdonald, Margaret <div>(Escocia, 1865-1933)</div> B1	Miró, Joan <div>(España, 1893-1983)</div> L398
Feininger, Lyonel <div>(EE.UU., 1871-1956)</div> L356	Huszár, Vilmos <div>(Hungría, 1884-1960)</div> B90, B102, B127, L109, L407:16, L407:18	Koo, Nicolaas de <div>(Países Bajos, 1881-1960)</div> B30, B160	Mackintosh, Charles Rennie <div>(Escocia, 1868-1928)</div> B2	Moholy-Nagy, László <div>(Hungría, 1895-1946)</div> B50, B105, L134, L323, L349, L376, L405:1-13
Feuerstein, Bedřich <div>(República Checa, 1892-1936)</div> L309	Ilyín, Nikolái <div>(Rusia, 1884-1954)</div> B83, L250	Krejcar, Jaromír <div>(República Checa, 1895-1950)</div> L206, L309	Mácza, János <div>(Hungría, 1893-1974)</div> B51:4	Molnár, Farkas <div>(Hungría, 1897-1945)</div> L405

Molzahn, Johannes <div>(Alemania, 1892-1965)</div> <div>B87, B130, L226</div>	Peche, Dagobert <div>(Austria, 1887-1923)</div> <div>B37, B38</div>	Röhl, Karl Peter <div>(Alemania, 1890-1975)</div> <div>B62, L40</div>	Soffici, Ardengo <div>(Italia, 1879-1964)</div> <div>L44, L147, L362</div>	Telingáter, Solomón <div>(Rusia, 1903-1969)</div> <div>L113, L291</div>
Morison, Stanley <div>(Inglaterra, 1889-1967)</div> <div>L17</div>	Pécsi, József <div>(Hungría, 1889-1960)</div> <div>B152</div>	Roller, Alfred <div>(Austria, 1864-1935)</div> <div>B4, B11, B12</div>	Soler i Darás, José <div>(Argentina, 1899-¿?)</div> <div>L56</div>	Teréntiev, Ígor <div>(Rusia, 1892-1941)</div> <div>L31</div>
Morpurgo, Nelson <div>(Italia, 1899-1978)</div> <div>L48</div>	Peeters, Jozef <div>(Bélgica, 1891-1960)</div> <div>B40, B41, B42, B43, L384, L391</div>	Rossi, Attilio <div>(Italia, 1909-1994)</div> <div>L400</div>	Somenzi, Mino <div>(Italia, 1899-1948)</div> <div>B156:1</div>	Tolmer, Albert <div>(Inglaterra, s.a.)</div> <div>L21</div>
Moser, Koloman <div>(Países Bajos, 1868-1918)</div> <div>B10, L2</div>	Picabia, Francis <div>(Francia, 1879-1953)</div> <div>B77, L39, L191, L215, L244, L245, L251, L255, L287, L372, L380, L381</div>	Rossmann, Zdeněk <div>(República Checa, 1905-1984)</div> <div>L182, L276, L322</div>	Šourek, Karel <div>(Hungría, 1909-1950)</div> <div>L315</div>	Toorop, Jan <div>(Países Bajos, 1858-1928)</div> <div>B3</div>
Mrkvicka, Otakar <div>(República Checa, 1898-1957)</div> <div>L317</div>	Podsadecki, Kazimír <div>(Polonia, 1904-1970)</div> <div>L116</div>	Saladin, Paolo <div>(Paul) Alcide</div> <div>(Suiza, 1900-1958)</div> <div>L27</div>	Stam, Mart <div>(Países Bajos, 1899-1986)</div> <div>B120</div>	Tornè i Esquius, Pere <div>(España, 1879-1936)</div> <div>L29</div>
Müller, C. O. [Carl Otto] <div>(Alemania, 1901-1970)</div> <div>B106, B118</div>	Popova, Liubóv <div>(Rusia, 1889-1924)</div> <div>B58</div>	Sandberg, Willem <div>(Países Bajos, 1897-1984)</div> <div>L402</div>	Stazewski, Henryk <div>(Polonia, 1894-1988)</div> <div>L263, L404</div>	Trump, Georg <div>(Alemania, 1896-1985)</div> <div>B108</div>
Munari, Bruno <div>(Italia, 1907-1998)</div> <div>L22, L87, L320, L364</div>	Prampolini, Enrico <div>(Italia, 1894-1956)</div> <div>B156:2, L142, L168, L169, L302</div>	Sant'Elia, Antonio <div>(Italia, 1893-1968)</div> <div>L49</div>	Steinitz, Käte <div>(Alemania, 1889-1975)</div> <div>L64</div>	Tschichold, Jan <div>(Suiza n. Alemania, 1902-1974)</div> <div>B109, B110, B111, L6, L13, L23, L321, L323, L397</div>
Neurath, Otto <div>(Austria, 1882-1945)</div> <div>B169</div>	Pruha <div>(s.a.)</div> <div>L332</div>	Sanzin, Bruno Giordano <div>(Italia, 1906-1994)</div> <div>L204</div>	Stenberg, Gueórgui <div>(Rusia, 1900-1933)</div> <div>B93, B133, B154</div>	Tschinkel, Augustin <div>(República Checa, 1905-1983)</div> <div>B170</div>
Obrtel, Vít <div>[Otec František Obrtel]</div> <div>(República Checa, 1873-1962)</div> <div>L271</div>	Rasch, Bodo <div>(Alemania, 1903-1995)</div> <div>L326</div>	Schleifer, Fritz <div>(Alemania, 1903-1977)</div> <div>B63</div>	Stenberg, Vladímír <div>(Rusia, 1899-1982)</div> <div>B93, B133, B154</div>	Tzara, Tristan <div>(Francia, n. Rumanía, 1896-1963)</div> <div>B44</div>
O'Keeffe, Georgia <div>(EE.UU., 1887-1986)</div> <div>L123</div>	Rasch, Heinz <div>(Alemania, 1902-1996)</div> <div>L326</div>	Schlemmer, Oskar <div>(Alemania, 1888-1943)</div> <div>B64, L130, L405:4</div>	Stepanova, Várvara F. <div>(Rusia, 1894-1958)</div> <div>B47</div>	Úshin, Alekséi <div>(Rusia, 1905-1942)</div> <div>B112</div>
Olbrich, Josef <div>(Austria, 1867-1908)</div> <div>B6, B7</div>	Rawicz, Mariano <div>(Polonia, 1908-1973)</div> <div>L348</div>	Schmalhausen, Otto <div>(Alemania, 1890-1958)</div> <div>L370</div>	Strzemiński, Władysław <div>(Polonia, n. Bielorrusia, 1893-1952)</div> <div>B140, L382, L383</div>	Vallecchi, Attilio <div>(Italia, 1946-1980)</div> <div>L44</div>
Oli, Ludwik <div>(s.a.)</div> <div>L387</div>	Ray, Man [Emmanuel Radnitzky] <div>(EE.UU., 1890-1976)</div> <div>L117, L329</div>	Schmidt, Joost <div>(Alemania, 1893-1948)</div> <div>B65, B66, L176, L225</div>	Štyrský, Jindřich <div>(República Checa, 1899-1942)</div> <div>L275, L311</div>	Van der Leck, Bart <div>(Países Bajos, 1876-1958)</div> <div>B33, B34</div>
Oorthuys, Cas <div>(Países Bajos, 1908-1975)</div> <div>L313</div>	Razulevich, Mijaíl <div>(Rusia, 1904-1980)</div> <div>B153</div>	Schuitema, Paul <div>(Países Bajos, 1897-1973)</div> <div>B89, B139, L85, L125, L260, L303, L319, L327, L328, L331</div>	Sutnar, Ladislav <div>(República Checa, 1897-1976)</div> <div>B158, B171, L25, L178, L179, L180, L181, L261, L277, L406</div>	Van Doesburg, Theo [Christian Emil Marie Küpper] <div>(Países Bajos, 1883-1931)</div> <div>B35, L59, L64, L104, L186, L232, L369, L405:6</div>
Oosterbaan, Andreas Martinus <div>(Países Bajos, 1882-1935)</div> <div>L88</div>	Renau, Josep <div>(España, 1907-1982)</div> <div>L338, L339</div>	Schwitters, Kurt <div>(Alemania, 1887-1948)</div> <div>B67, B68, B107, B131, B143, L5, L14, L59, L64, L102, L122, L254, L272, L368, L375, L377, L379,</div>	Szczuka, Mieczysław <div>(Polonia, 1898-1927)</div> <div>L387, L404</div>	Vanzo, Julio <div>(Argentina, 1901-1984)</div> <div>L316</div>
Pacheco, José <div>(Portugal, 1885-1934)</div> <div>L78</div>	Renner, Paul <div>(Alemania, 1878-1956)</div> <div>B119, L8, L12, L20, L308</div>	Semión-Semiónov <div>(Rusia, 1895-1972)</div> <div>B132</div>	Taeuber-Arp, Sophie Henriette <div>(Suiza, 1889-1943)</div> <div>L171</div>	Volt Futurista [Vincenzo Fani-Ciotti] <div>(Italia, 1888-1927)</div> <div>L45</div>
Paladini, Vinicio <div>(Italia, 1902-1971)</div> <div>L346, L347</div>	Revueltas, Fermín <div>(México, 1901-1935)</div> <div>L219</div>	Semiónova, Yelena <div>(Rusia, 1898-1986)</div> <div>B92</div>	Tanguy, Yves <div>(Francia, 1900-1955)</div> <div>L55</div>	Vordemberge-Gildewart, Friederich <div>(Alemania, 1899-1962)</div> <div>L98</div>
Pannaggi, Ivo <div>(Italia, 1901-1981)</div> <div>L54, L305</div>	Rivero Gil, Francisco <div>(España, 1899-1972)</div> <div>L111</div>	Senkin, Serguéi <div>(Rusia, 1894-1963)</div> <div>B138</div>	Teige, Karel <div>(República Checa, 1900-1951)</div> <div>B121, B134, L115, L196, L197, L200, L201, L206, L304, L309, L310, L311, L318</div>	Vox, Maximilien [Samuel William Théodore Monod] <div>(Francia, 1894-1974)</div> <div>L9</div>
Paul, Bruno <div>(Alemania, 1874-1968)</div> <div>B14, B15</div>	Ródchenko, Aleksandr <div>(Rusia, 1891-1956)</div> <div>B59, B60, B61, B78, B79, B88, L107, L108, P133, L136, L283, L289, L290, L293, L294, L295, L297</div>	Šíma, Josef <div>(República Checa, 1891-1971)</div> <div>L309</div>	Tejada, L. <div>(Ecuador, s.a.)</div> <div>L75</div>	

Werkman, Hendrick Nicolaas (Países Bajos, 1882-1945) B94	Zdanévich, Ilyá (Francia, n. Georgia, 1894-1975) B45, B48, B69, L+P32, L360, L371	Austria L4, L38, L353	Francia L3, L57, L72, L101, L118, L126, L132, L150, L177, L184, L192, L233, L241, L268, L351, L352, L385, L386, L132	Polonia L195, L208
Wieselthier, Vally (Austria, 1895-1945) L357	Zwart, Piet (Países Bajos, 1885-1977) B49, B70, B71, B150, L36, L94, L278, L282, L312, L378, L401	Bélgica L373	Inglaterra L257	Portugal L234
Wijdeveld, Hendrikus Th. (Países Bajos, 1885-1987) B135, B149		Brasil L67, L68, L92, L227	Italia L96, L140, L151, L156, L157, L188, L217, L396	República Checa L256, L258, L374
Yermílov, Vasíli (Ucrania, 1894-1968) B100	AUTORES DESCONOCIDOS (por país):	Chile L65, L80, L86, L154	Japón L202, L333, L388	Rumanía L170
Żarnowerówna, Teresa (Polonia, 1895-1950) L404	Alemania B16, L158, L239, L366	Cuba L209	Letonia L207, L214	Rusia B23, B95, B141, B172, B175, P153
Zayas, Marius de (México, 1880-1961) L190	Argentina L139, L152, L158, L218, L343	Ecuador L112	México L74, L270	Suiza L237
		EE.UU. L1, L38, L132	Países Bajos L301	Uruguay L76, L159, L211
		España L66, L82, L99, L119, L148, L149, L199, L210, L229, L299, L324, L336		

ÍNDICE GEOGRÁFICO DE ARTISTAS

ALEMANIA

Arntz, Gerd (1900-1988)
Baargeld, Johannes Theodor (1892-1927)
Behrens, Peter (1868-1940)
Bernhard, Lucian (1883-1972)
Buchholz, Erich (1891-1972)
Burchartz, Max (1887-1961)
Comeriner, Erich (1907-1978)
Deffke, Wilhelm (1887-1950)
Dexel, Walter (1890-1973)
Ehmcke, Susanne (1906-1982)
Erdt, Hans Rudi (1883-1918)
Heartfield, John [Helmut Herzfelde] (1891-1968)
Heine, Thomas Theodor (1867-1948)
Käch, Walter (1901-1970)
Leistikow, Hans (1892-1962)
Lüpke, Georg (s.a.)
Margold, Emanuel Josef (1889-1962)
Meyer, Adolf (1881-1929)
Mies van der Rohe, Ludwig (1886-1969)
Molzahn, Johannes (1892-1965)
Müller, C. O. [Carl Otto] (1901-1970)
Paul, Bruno (1874-1968)
Rasch, Bodo (1903-1995)
Rasch, Heinz (1902-1996)
Renner, Paul (1878-1956)
Röhl, Karl Peter (1890-1975)
Schleifer, Fritz (1903-1977)
Schlemmer, Oskar (1888-1943)
Schmalhausen, Otto (1890-1958)
Schmidt, Joost (1893-1948)
Schwitters, Kurt (1887-1948)
Steinitz, Käte (1889-1975)
Trump, Georg (1896-1985)
Vordemberge-Gildewart, Friederich (1899-1962)

ARGENTINA

Soler i Darás, José (1899-¿?)
Vanzo, Julio (1901-1984)

AUSTRIA

Andri, Ferdinand (1871-1956)
Baudisch, Gudrun (1907-1982)
Boehm, Adolf (1861-1927)
Czeschka, Carl Otto (1878-1960)
Ehrlich, Christa (1903-1995)
Klinger, Julius (1878-1942)
Koch, Rudolf (1876-1934)
Kokoschka, Oskar (1895-1938)
Neurath, Otto (1882-1945)
Olbrich, Josef (1867-1908)
Pecche, Dagobert (1887-1923)
Roller, Alfred (1864-1935)
Wieselthier, Vally (1895-1945)

BÉLGICA

Flouquet, Pierre-Louis (1900-1967)
Jespers, Oskar (1887-1970)
Peeters, Jozef (1891-1960)

BRASIL

Almada Negreiros, José Sobral de (1893-1970)
Amaral, Tarsila do (1886-1973)
Carvalho, Flavio (1899-1973)

ECUADOR

Alexander, Francisco (1910-1988)
Tejada, L. (s.a.)

EE. UU.

Alajalov, Constantin (1900-1987) (n. Rusia)
Aronson, Baruch (Boris) (1898-1980) (n. Ucrania)
Bayer, Herbert (1900-1985) (n. Austria)
Dwiggins, William Addison (1880-1956)
Feininger, Lyonel (1871-1956)
Friend, Leon (1902-1969)
Hefter, Joseph (s.a.)
Kauffer, Edward McKnight (1890-1954)
Kiesler, Frederick (1890-1965) (n. Imperio Austro-húngaro (hoy Ucrania))
O'Keeffe, Georgia (1887-1986)
Ray, Man [Emmanuel Radnitzky] (1890-1976)

ESCOCIA

Macdonald, Margaret (1865-1933)
Macdonald, Frances (1873-1921)
Mackintosh, Charles Rennie (1868-1928)
McNair, James Herbert (1868-1955)

ESLOVENIA

Cernigoj, August (1898-1985)
Cernigoj, Karlo (1896-¿?)

ESPAÑA

Amster, Mauricio (1907-1980)
Capmany i de Montaner, Ramon de (1899-1992)
Casas, Gabriel (1892-1973)
Cossío, Pancho [Francisco Gutiérrez Cossío] (1898-1970)
Domínguez, Óscar (1906-1957)
Faber, Will (1901-1987) (n. Alemania)
Garrán, Enrique (s.a.)
Junoy i Muns, Josep María (1887-1955)
Marinello, Ramón (1911-¿?)
Miró, Joan (1893-1983)
Renau, Josep (1907-1982)
Rivero Gil, Francisco (1899-1972)
Tornè i Esquiús, Pere (1879-1936)

FRANCIA

Albert-Birot, Pierre (1876-1967)
Apollinaire, Guillaume (1880-1918)
Arp, Jean (Hans) (1886-1966) (n. Alemania)
Carlu, Jean-Georges-Leon (1900-1997)
Cassandre [Adolphe Jean-Marie Mouron] (1901-1968) (n. Ucrania)
Delaunay, Robert (1885-1947)
Delaunay-Terk, Sonia (1885-1979)
Duchamp, Marcel (1887-1968)
Gleizes, Albert (1881-1953)
Herbin, Auguste (1882-1960)
Le Corbusier [Charles Édouard Jeanneret-Gris] (1887-1965)
Léger, Fernand (1881-1955)
Lhote, André (1885-1962)
Mallarmé, Stéphane (1842-1898)
Picabia, Francis (1879-1953)
Tanguy, Yves (1900-1955)

Vox, Maximilien [Samuel William Théodore Monod] (1894-1974)
Zdanévich, Ilyá (1894-1975) (n. Georgia)
Tzara, Tristan (1896-1963) (n. Rumanía)

HUNGRÍA

Bortnyik, Sándor (1893-1976)
Huszár, Vilmos (1884-1960)
Kassák, Lajos (1887-1967)
Mácza, János (1893-1974)
Medgyes, Ladislás (1892-¿?)
Moholy-Nagy, László (1895-1946)
Molnár, Farkas (1897-1945)
Pécsi, József (1889-1960)
Šourek, Karel (1909-1950)

INGLATERRA

Ehrlich, Frederic (s.a.)
Gill, Eric (Arthur Rowton) (1882-1940)
Lewis, Wyndham (1882-1957)
Morison, Stanley (1889-1967)
Tolmer, Albert (s.a.)

ISRAEL

Janco, Marcel (1895-1984) (n. Rumanía)

ITALIA

Azari, Fedele (1896-1930)
Balla, Giacomo (1871-1958)
Baroni, Arturo (1906-1958)
Bona, Enrico (1907-1976)
Cangiullo, Francesco (1884-1977)
Carrá, Carlo (1881-1966)
Castagnedi, Riccardo (1912-1999)
Depero, Fortunato (1892-1960)
Dormàl, Carlo Maria (1909-1938)
Evola, Julius [Giulio Cesare Andrea Evola] (1898-1974)
Frassinelli, Carlo (1896-1983)
Govoni, Corrado (1884-1965)
Marinetti, Filippo Tommaso (1876-1944)
Masnata, Pino (1901-1968)
Morpurgo, Nelson (1899-1978)
Munari, Bruno (1907-1998)
Paladini, Vinicio (1902-1971)
Pannaggi, Ivo (1901-1981)
Prampolini, Enrico (1894-1956)
Rossi, Attilio (1909-1994)
Sant'Elia, Antonio (1893-1968)
Sanzin, Bruno Giordano (1906-1994)
Soffici, Ardengo (1879-1964)
Somenzi, Mino (1899-1948)
Vallecchi, Attilio (1946-1980)
Volt Futurista [Vincenzo Fani-Ciotti] (1888-1927)

LETONIA

Klucis, Gustavs (1895-1938)

MÉXICO

Revueltas, Fermín (1901-1935)
Zayas, Marius de (1880-1961)

PAÍSES BAJOS

Alma, Peter (1886-1969)
Domela-Nieuwenhuis, César (1900-1992)
Jongert, Jacob (1883-1942)
Koo, Nicolaas de (1881-1960)
Lebeau, Chris [Joris Johannes Christiaan Lebeau] (1878-1945)
Moser, Koloman (1868-1918)
Oorthuys, Cas (1908-1975)
Oosterbaan, Andreas Martinus (1882-1935)
Sandberg, Willem (1897-1984)
Schuitema, Paul (1897-1973)
Stam, Mart (1899-1986)
Toorop, Jan (1858-1928)
Van der Leck, Bart (1876-1958)
Van Doesburg, Theo [Christian Emil Marie Küpper] (1883-1931)
Werkman, Hendrick Nicolaas (1882-1945)
Wijdeveld, Hendrikus Th. (1885-1987)
Zwart, Piet (1885-1977)

POLONIA

Benezs, Franciszek (s.a.)
Berlewi, Henryk (1894-1967)
Czyżewski, Tytus (1880-1945)
Podsadecki, Kazimir (1904-1970)
Rawicz, Mariano (1908-1973)
Stazewski, Henryk (1894-1988)
Strzemiński, Władysław (1893-1952) (n. Bielorrusia)
Szczuka, Mieczysław (1898-1927)
Żarnowerówna, Teresa (1895-1950)

PORTUGAL

Pacheco, José (1885-1934)

REPÚBLICA CHECA

Biebl, Konstantin (1898-1951)
Blatný, Lev (1894-1930)
Bouda, Cyril (1901-1984)
Čapek, Karel (1890-1938)
Feuerstein, Bedřich (1892-1936)
Flögl, Mathilde (1893-1958)
Hlaváček, Karel (1874-1898)
Krejcar, Jaromír (1895-1950)
Mrkvicka, Otakar (1898-1957)
Obrtel, Vít [Otec František Obrtel] (1873-1962)
Rossmann, Zdeněk (1905-1984)
Šíma, Josef (1891-1971)
Štyrský, Jindřich (1899-1942)
Sutnar, Ladislav (1897-1976)
Teige, Karel (1900-1951)
Tschinkel, Augustin (1905-1983)

RUMANÍA

Brauner, Victor (1903-1966)
Callimachi, Scarlat (1896-1975)
Maxy, Max Herman (1895-1971)

RUSIA

Akimov, Nikolái (1901-1968)
Altman, Natán (1889-1971)
Belsky, Anatoly (1896-1970)
Bor-Rámenski, K. (1899-1943)
Bulánov, Dmitri (1898-1942)

Burliúk, David (1882-1967)
Burliúk, Vladímir (1888-1917)
Dolgorukov, Nikolái (1901-1982)
Gan, Alekséi (1893-1942)
Goncharova, Natalia (1881-1962)
Granovski, Naúm (1898-1971)
Ilyín, Nicolái (1884-1954)
Jodasévich, Valentina (1894-1970)
Kamenski , Vasíli (1884-1961)
Kandinsky, Vasíli (1866-1944)
Kocherguín, Nikolái (1897-1974)
Kruchiónij, Alekséi (1886-1968)
Kujténkov (s.a.)
Kupreyánov, Nikolái (1894-1933)
Lariónov, Mijaíl (1881-1964)
Lavinski, Antón (1893-1968)
Lissitzky, El [Eliezer Markóvich Lisitski] (1890-1941)
Malévich, Kasimir (1878-1935)
Mayakovski, Vladímir (1893-1930)
Popova, Liubóv (1889-1924)
Razulevich, Mijaíl (1904-1980)
Ródchenko, Aleksandr (1891-1956)
Semión-Semiónov (1895-1972)
Semiónova, Yelena (1898-1986)
Senkin, Serguéi (1894-1963)
Stenberg, Gueórgui (1900-1933)
Stenberg, Vladímir (1899-1982)
Stepanova, Várvara F. (1894-1958)
Telingáter, Solomón (1903-1969)
Teréntiev, Ígor (1892-1941)
Úshin, Alekséi (1905-1942)

SERBIA

Micić [Mitzitch], Ljubomir (1895-1971)

SUECIA

Carlsund, Otto Gustav (1897-1948)

SUIZA

Ballmer, Theo (1902-1965)
Bill, Max (1908-1994)
Cyliax, Walter (1899-1945)
Saladin, Paolo (Paul) Alcide (1900-1958)
Taeuber-Arp, Sophie Henriette (1889-1943)
Tschichold, Jan (1902-1974)

UCRANIA

Yermílov, Vasíli (1894-1968)

URUGUAY

Barradas, Rafael (1890-1929)
Fayol, C. (s.a.)

NACIONALIDAD DESCONOCIDA

Bratashano, A. (s.a.)
Campo, V. L. (s.a.)
Magariños, Renée (s.a.)
Marco, Fernando (s.a.)
Oli, Ludwik (s.a.)
Pruha (s.a.)

C R O N O L O G Í A D E A R T I S T A S

1842-1898	Stéphane Mallarmé	1880-1961	Marius de Zayas	1886-1973	Tarsila do Amaral
1858-1928	Jan Toorop	1881-1929	Adolf Meyer	1887-1923	Dagobert Peche
1861-1927	Adolf Boehm	1881-1953	Albert Gleizes	1887-1948	Kurt Schwitters
1864-1935	Alfred Roller	1881-1955	Fernand Léger	1887-1950	Wilhelm Deffke
1865-1933	Margaret Macdonald	1881-1960	Nicolaas de Koo	1887-1955	Josep María Junoy i Muns
1866-1944	Vasíli Kandinsky	1881-1962	Natalia Goncharova	1887-1961	Max Burchartz
1867-1908	Josef Olbrich	1881-1964	Mijaíl Lariónov	1887-1965	Le Corbusier [Charles Édouard Jeanneret-Gris]
1867-1948	Thomas Theodor Heine	1881-1966	Carlo Carrá	1887-1967	Lajos Kassák
1868-1918	Koloman Moser	1882-1935	Andreas Martinus Oosterbaan	1887-1968	Marcel Duchamp
1868-1928	Charles Rennie Mackintosh	1882-1940	Eric (Arthur Rowton) Gill	1887-1970	Oskar Jaspers
1868-1940	Peter Behrens	1882-1945	Otto Neurath	1887-1986	Georgia O'Keeffe
1868-1955	James Herbert McNair	1882-1945	Hendrick Nicolaas Werkman	1888-1917	Vladimir Burliúk
1871-1956	Ferdinand Andri	1882-1957	Wyndham Lewis	1888-1927	Volt Futurista [Vincenzo Fani-Ciotti]
1871-1956	Lyonel Feininger	1882-1960	Auguste Herbin	1888-1943	Oskar Schlemmer
1871-1958	Giacomo Balla	1882-1967	David Burliúk	1889-1924	Liubóv Popova
1873-1921	Frances Macdonald	1883-1918	Hans Rudi Erdt	1889-1943	Sophie Henriette Taeuber-Arp
1873-1962	Vít Obrtel [Otec František Obrtel]	1883-1931	Theo van Doesburg [Christian Emil Marie Küpper]	1889-1960	József Pécsi
1874-1898	Karel Hlaváček	1883-1942	Jacob Jongert	1889-1962	Emanuel Josef Margold
1874-1968	Bruno Paul	1883-1972	Lucian Bernhard	1889-1967	Stanley Morison
1876-1934	Rudolf Koch	1884-1954	Nikolái Ilyín	1889-1971	Natán Altman
1876-1944	Filippo Tommaso Marinetti	1884-1960	Vilmos Huszár	1889-1975	Käte Steinitz
1876-1958	Bart van der Leck	1884-1961	Vasíli Kamenski	1890-1929	Rafael Barradas
1876-1967	Pierre Albert-Birot	1884-1965	Corrado Govoni	1890-1938	Karel Čapek
1878-1935	Kasimir Malévich	1884-1977	Francesco Cangiullo	1890-1941	El Lissitzky [Eliezer Markóvich Lisitski]
1878-1942	Julius Klinger	1885-1934	José Pacheco	1890-1954	Edward McKnight Kauffer
1878-1945	Chris Lebeau [Joris Johannes Christiaan Lebeau]	1885-1947	Robert Delaunay	1890-1958	Otto Schmalhausen
1878-1956	Paul Renner	1885-1962	André Lhote	1890-1965	Frederick Kiesler
1878-1960	Carl Otto Czeschka	1885-1977	Piet Zwart	1890-1973	Walter Dexel
1879-1936	Pere Tornè i Esquius	1885-1979	Sonia Delaunay-Terk	1890-1975	Karl Peter Röhl
1879-1953	Francis Picabia	1885-1987	Hendrikus Th. Wijdeveld	1890-1976	Man Ray [Emmanuel Radnitzky]
1879-1964	Ardengo Soffici	1886-1966	Jean (Hans) Arp	1891-1956	Aleksandr Ródchenko
1880-1918	Guillaume Apollinaire	1886-1968	Alekséi Kruchiónij	1891-1960	Jozef Peeters
1880-1945	Tytus Czyżewski	1886-1969	Ludwig Mies Van der Rohe	1891-1968	John Heartfield [Helmut Herzfelde]
1880-1956	William Addison Dwiggins	1886-1969	Peter Alma	1891-1971	Josef Šíma

1891-1972	Erich Buchholz	1897-1973	Paul Schuitema	1902-1996	Heinz Rasch
1892-¿?	Ladislav Medgyes	1897-1974	Nikolái Kocherguín	1903-1966	Victor Brauner
1892-1927	Johannes Theodor Baargeld	1897-1976	Ladislav Sutnar	1903-1969	Solomón Telingáter
1892-1936	Bedřich Feuerstein	1897-1984	Willem Sandberg	1903-1977	Fritz Schleifer
1892-1941	Ígor Teréntiev	1898-1927	Mieczysław Szczuka	1903-1995	Christa Ehrlich
1892-1960	Fortunato Depero	1898-1942	Dmitri Bulánov	1903-1995	Bodo Rasch
1892-1962	Hans Leistikow	1898-1957	Otakar Mrkvicka	1904-1970	Kazimir Podsadecki
1892-1965	Johannes Molzahn	1898-1970	Pancho Cossío [Francisco Gutiérrez Cossío]	1904-1980	Mijaíl Razulevich
1892-1973	Gabriel Casas	1898-1971	Naúm Granovski	1905-1942	Alekséi Úshin
1893-1930	Vladímir Mayakovski	1898-1974	Julius Evola [Giulio Cesare Andrea Evola]	1905-1983	Augustin Tschinkel
1893-1942	Alekséi Gan	1898-1980	Baruch (Boris) Aronson	1905-1984	Zdeněk Rossmann
1893-1948	Joost Schmidt	1898-1985	August Cernigoj	1906-1957	Óscar Domínguez
1893-1952	Władysław Strzemiński	1898-1986	Yelena Semiónova	1906-1958	Arturo Baroni
1893-1958	Mathilde Flögl	1899-¿?	José Soler i Darás	1906-1982	Susanne Ehmcke
1893-1968	Antón Lavinski	1899-1942	Jindřich Štyrský	1906-1994	Bruno Giordano Sanzin
1893-1968	Antonio Sant'Elia	1899-1943	K. Bor-Rámenski	1907-1976	Enrico Bona
1893-1970	José Sobral de Almada Negreiros	1899-1945	Walter Cyliax	1907-1978	Erich Comeriner
1893-1974	János Mácza	1899-1948	Mino Somenzi	1907-1980	Mauricio Amster
1893-1976	Sándor Bortnyik	1899-1962	Friederich Vordemberge-Gildewart	1907-1982	Gudrun Baudisch
1893-1983	Joan Miró	1899-1972	Francisco Rivero Gil	1907-1982	Josep Renau
1894-1930	Lev Blatný	1899-1973	Flavio Carvalho	1907-1998	Bruno Munari
1894-1933	Nikolái Kupreyánov	1899-1978	Nelson Morpurgo	1908-1973	Mariano Rawicz
1894-1956	Enrico Prampolini	1899-1982	Vladímir Stenberg	1908-1975	Cas Oorthuys [Casparus Bernardus Oorthuys]
1894-1958	Várvara F. Stepanova	1899-1986	Mart Stam	1908-1994	Max Bill
1894-1963	Serguéi Senkin	1899-1992	Ramon de Capmany i de Montaner	1909-1938	Carlo Maria Dormàl
1894-1967	Henryk Berlewi	1900-1933	Gueórgui Stenberg	1909-1950	Karel Šourek
1894-1968	Vasíli Yermílov	1900-1951	Karel Teige	1909-1994	Attilio Rossi
1894-1970	Valentina Jodasévich	1900-1958	Paolo (Paul) Alcide Saladin	1910-1988	Francisco Alexander
1894-1974	Maximilien Vox [Samuel William Théodore Monod]	1900-1967	Pierre-Louis Flouquet	1911-¿?	Ramón Marinello
1894-1975	Ilyá Zdanévich	1900-1985	Herbert Bayer	1912-1999	Riccardo Castagnedi
1894-1988	Henryk Stazewski	1900-1987	Constantin Alajalov	1946-1980	Attilio Vallecchi
1895-1938	Gustavs Klucis	1900-1988	Gerd Arntz		
1895-1938	Oskar Kokoschka	1900-1992	César Domela-Nieuwenhuis		SIN AÑO:
1895-1945	Vally Wieselthier	1900-1997	Jean (Georges Léon) Carlu		Franciszek Benesz
1895-1946	László Moholy-Nagy	1901-1935	Fermín Revueltas		A. Bratashano
1895-1950	Jaromír Krejcar	1901-1968	Nikolái Akímov		V. L. Campo
1895-1950	Teresa Żarnowerówna	1901-1968	A. M. Cassandre [Adolphe Jean-Marie Mouron]		Frederic Ehrlich
1895-1971	Max Herman Maxy	1901-1968	Pino Masnata		C. Fayol
1895-1971	Ljubomir Micić [Mitzitch]	1901-1970	Walter Käch		Enrique Garrán
1895-1972	Semión-Semiónov	1901-1970	C. O. (Carl Otto) Müller		Joseph Hefter
1895-1984	Marcel Janco	1901-1981	Ivo Pannaggi		Kujténkov
1896-¿?	Karlo Cernigoj	1901-1984	Cyril Bouda		Georg Lüpke
1896-1930	Fedele Azari	1901-1984	Julio Vanzo		Renée Magariños
1896-1963	Tristan Tzara	1901-1987	Will Faber		Fernando Marco
1896-1970	Anatoly Belsky	1902-1965	Theo Ballmer		Ludwik Oli
1896-1975	Scarlat Callimachi	1902-1969	Leon Friend		Pruha
1896-1983	Carlo Frassinelli	1902-1971	Vinicio Paladini		L. Tejada
1896-1985	Georg Trump	1902-1974	Jan Tschichold		Albert Tolmer
1897-1945	Farkas Molnár	1902-1980	Nikolái Dolgorukov		
1897-1948	Otto Gustav Carlsson				

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

I. TEXTOS HISTÓRICOS, 1900-1950

AA. VV., *Divertissements typographiques. Recueil édité à l'usage des imprimeurs, éditeurs et publicistes, sous la direction de Maximilien Vox*. París: Fonderies Deberny & Peignot, 1928-1933.

Apollinaire, Guillaume, *L'Antitradition futuriste. Manifeste-synthèse*. Milán: Direction du Mouvement Futuriste, 29 junio 1913.

Arp, Hans, *Der Pyramidenrock*. Zúrich; Múnich: Eugen Rentsch Verlag, 1924.

Ars Typographica (Revista fundada por Frederic Goudy). Nueva York, 1918-1920, 1925-1926, 1934. Ed. facsímil: Westport, CT.: Greenwood Reprint Corporation, 1970.

Balla, Giacomo y Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*. Milán: Direzione del Movimento Futurista, 11 marzo 1915.

Barr, Alfred H. Jr., "Russian Diary 1927-28", *October* (Cambridge, invierno 1978).

Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung, nº 1 (1928).

Bayer, Herbert, "Pokus o nové písmo", *Typografie*, nº 34 (Praga, 1927), pp. 42-43.

Bayer, Herbert, "Typographie und Werbsachengestaltung", *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, nº 1 (1928), p. 10.

Beckett, Samuel, "Dante... Bruno... Joyce" [1929], *Our Examination Round his Factification for Incamintion [sic] of Work in Progress*. Londres: Faber, 1972.

Belli, Carlo, *Kn*. Milán: Edizioni del Milione, 1935.

Blast, nº 1 (Londres, 20 junio 1914).

Bragaglia, Anton Giulio, *Fotodinamismo futurista*. Roma: Nalato, 1913.

Brassaï, "Sculptures involontaires", *Minotaure*, nº 3-4 (París, 1933).

Buch neuer Künstler (ed. Lajos Kassák y László Moholy-Nagy), suplemento de *MA: Aktivista Folyóirat* (Viena, 1922).

Burchartz, Max, *Publicity Design* (junio 1924), folleto, reproducido en *Max Burchartz: Typografische Arbeiten 1924-1931*. Baden: Verlag Lars Müller, 1993.

Burliúk, N. (ed.), *Stúdiya Impressionístov. San Petersburgo: N. I. Butkóvskoi, 1910*.

Campo grafico, nº 12 (Milán, diciembre 1934) (nº especial, *Fotografía e tipografía*).

Carlu, Jean, "The Intelligent Use of Media", *Commercial Art* (Londres, marzo 1931).

Carrà, Carlo, *Guerrapittura*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1915.

Cassandre, A. M., *La Revue de l'Union de l'Affiche Française*, 1926. Londres: Thames & Hudson, 1985.

Cendrars, Blaise, *La prose du Transibérien et de la petite Jehanne de France*. París: Éditions des Hommes Nouveaux, 1913.

Černík, A., "Konstrukivistická typografie", *Typografie*, nº 33 (Praga, 1926), pp. 275-278.

Chappell, Warren, *The Anatomy of Lettering*. Nueva York; Toronto: Loring & Mussey, 1935.

Cooper, Austin, *Making a Poster*. Londres: The Studio, Ltd., 1938.

D'Albisola, Tullio, *L'anguria lirica*. Roma: Edizioni Futuriste di Poesia, [1934].

Depero, Fortunato, *Depero futurista 1913-1927*. Milán; Nueva York; París; Berlín: Edizione Italiana Dinamo-Azari, 1927.

Dexel, Walter, "Was ist neue Typografie?" *Frankfurter Zeitung* (5 febrero 1927).

Dójlaja Luná. Moscú: Futuristov Guiléya, 1913 (textos de D. y N. Burliúk, V. Jlébnikov, A. Kruchiónij, B. Lívshits y V. Mayakovski).

Duchamp, Marcel, *La mariée mise à nu par ses célibataires même*. París: Editions Rose Sélavy, 1934.

Dwiggins, William Addison, *Layout in Advertising*. Nueva York; Londres: Harper and Brothers, 1928.

Éluard, Paul, "Les plus belles cartes postales", *Minotaure*, nº 3-4 (París, 1933).

"Foto-montazh", *LEF*, nº 4 (Moscú, agosto-diciembre 1924).

Gan, Alekséi, *Konstruktivizm*. Moscú: Tver, 1922.

Giedion, Sigfried, "Vordemberge-Gildewart, II Milione, *Bollettino della Galleria del Milione* nº 31 (Milán, 15 octubre 1934).

Gill, Eric, *An Essay on Typography*. Londres: Dent, 1936 (ed. rev. y aum.); Boston: David R. Godine, [1988]; *Un ensayo sobre la tipografía* (trad. Álvaro Araque Herráiz). Valencia: Campgràfic, 2004.

Gorlov, Nikolái, *Futurizm y revolútsiya*. Moscú: Gosizdat, 1924.

Goudy, Frederic W., *The Alphabet*. Nueva York: Mitchell Kennerley, 1918, 1922, 1926. Reimpr.: *The Alphabet and Elements of Lettering*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1942 (ed. rev. y aum., con imágenes a página completa y otras ilustraciones realizadas y coordinadas por el autor).

Goudy, Frederic W., *Elements of Lettering*. Nueva York: Mitchell Kennerley, [1922] (texto compuesto por Bertha M. Goudy con tipos diseñados por el autor).

Goudy, Frederic W., "I am Type", *Village Press* (1931). Reimpr.: Melbert B. Cary, Jr. A *Bibliography of the Village Press*. Nueva York: Press of the Woolly Whale, 1938; F. W. Goudy,

The Type Speaks. Chicago: Black Cat Press; Utica, NY: Howard Coggeshall, 1937.

Goudy, Frederic W., *Typologia: Studies in Type Design & Type Making, with Comments on the Invention of Typography, the First Types, Legibility and Fine Printing*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1940.

Graphicus, nº 5, Roma (mayo 1942).

Grasset, Eugène, *Méthode de composition ornementale*. Vol. 1: *Éléments rectilignes*. Vol. 2: *Éléments courbes*. París: G. de Malherbe - Librairie central des beaux-arts, [1905].

Hartlaub, Gustav Friedrich, "Kunst als Werbung", *Das Kunstblatt* (junio 1928).

Hausmann, Raoul, "Typographie", *Qualität* (1932).

Hausmann, Raoul et al., "A Call for Elementary Art", *De Stijl*, nº 10 (Leiden, octubre 1921).

Huidobro, Vicente, *Manifestes*. París: Editions de la Revue Mondiale, 1925.

Itten, Johannes y Friedel Dicker, *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*. Weimar: Utopia Verlag, 1921.

Jlébnikov, Víktor, Alekséi Kruchiónij y Grigóri Petnikov, *Zaúmniki*. Petrogrado: Euy, 1921.

Jlébnikov, Víktor y Alekséi Kruchiónij, *Mirskontsá*. Moscú: G. L. Kuzmin; S. D. Dolinsky, 1912.

Johnson, Alfred Forbes, *Type Designs: Their History and Development*. Londres: Grafton & Co., 1934, 1959; Londres: Deutsch, [1966].

Junoy, Josep Maria, *Obra Poètica* (edición y estudio Jaume Vallcorba Plana). Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1984 (Sèrie Gran, 6); J.-M. Junoy, *Obra poètica* (estudio y edición Jaume Vallcorba; trad. de los poemas al español de Andrés Sánchez Robayna). Barcelona: Acantilado 2010.

- Kandinski, Vasli, *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*. Múnich: R. Piper Verlag, 1912.
- Kassák, Lajos, "Die Reklame", *Das Werk* (Zúrich, julio 1926), pp. 226-228.
- Kiesler, Friedrich, *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik Konzerthaus*. Viena: Wurthle & Sons, 1924.
- Kiljan, Gerard, Paul Schuitema y Piet Zwart, "Photo als beeldend element in de reclame", *De Reclame*, nº 11 (Ámsterdam, 1933).
- Klucis, Gustavs, "Fotomontážh kak novyi vid agitatsiónnogo iskusstva", en *Izofront: Klássovaya borba na fronte prostránstvennyj iskusstv. Sbornik statei obyedinéniya Oktiabr*. Moscú; Leningrado: Izofront, 1931, pp. 119-132.
- Koch, Rudolf, *Fette Kabel*. Offenbach am Main: Gebr. Klingspor, [1928].
- Konstruktivisty, *LEF*, nº 1 (Moscú, marzo 1923).
- Kruchiónij, Alekséi, *Vozrópschem*. San Petersburgo: Euy, 1913.
- Lariónov, Mijaíl, *Luchizm*. Moscú: Sklad, 1913.
- Larisch, Rudolf von, *Unterricht in ornamentaler Schrift*. Viena: K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1905.
- Lissitzky, El y Hans Arp, *Die Kunstismen*. Zúrich; Múnich; Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925.
- Lissitzky, El, *Pro dva kvadrata. Supremátischeskaya skazka v 6-ti postróikaj*. Berlín: Verlag Skythen, 1920 o 1922.
- Lissitzky, El, "Topographie der Typographie", *Merz*, nº 4 (Hannover, julio 1923).
- Lívshits, Benedikt, *Polutoragláznyi Streléts*. Leningrado: Izd. Pisátelei, 1933.
- Loos, Adolf, *Ins Leere gesprochen 1897-1900*. Berlín: Verlag Der Sturm, 1921.
- Loubier, Hans, *Die neue deutsche Buchkunst*. Stuttgart: Felix Kraus Verlag, 1921.
- Lucini, Gian Pietro, *Ragion poetica e programma del verso libero*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1908.
- Malévich, Kasimir, *Suprematizm. 34 risunka*. Vitebsk: UNOVIS, 1920.
- Mallarmé, Stéphane, "Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard", *Cosmopolis*, vol. VI, nº 17 (Londres, mayo 1897), pp. 429-430; París: Gallimard, 1914 (Nouvelle Revue Française); Samedan, Suiza: Munt Press, 1974 (ed. Paolo Marinotti; ensayo de Henri Mondor). Cf. también Marcel Broodthaers, apartado II.
- Man Ray, "Poesie sans titre", 391, nº 17 (París, 1924).
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Enquête internationale sur le vers libre et manifeste du futurisme*. Milán: Editions de Poesia, 1909.
- Marinetti, Filippo Tommaso, "Le futurisme", *Le Figaro* (París, 20 febrero 1909).
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifesto dei drammaturghi futuristi*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 11 enero 1911.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 11 mayo 1912.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Supplemento al manifesto tecnico della letteratura futurista*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 11 agosto 1912.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *L'immaginazione senza fili e le Parole in libertà. Manifesto futurista*. Milán: Direzione del Movimento Futurista, 11 mayo [junio] 1913, s. p.
- Marinetti, Filippo Tommaso, "L'immaginazione senza fili e le Parole in libertà", *Lacerba*, nº 12 (Florenca, 1913), pp. 121-124.
- Marinetti, Filippo Tommaso, "Dopo il verso libero - le Parole in libertà", *Lacerba*, nº 22 (Florenca, 1913), pp. 252-254;
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Futurizm*. San Petersburgo: Prometéi, 1914.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifesty Italianskago Futurizma*. Moscú: Rússkoye Továrischestvo, 1914.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Zang Tumb Tumb. Adrianopoli ottobre 1912*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1914.
- Marinetti, Filippo Tommaso, "Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà", *Lacerba*, nº 6 (Florenca, 1914), pp. 81-83.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Guerra sola igiene del mondo*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1915.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive*. Roma: Edizioni Futuriste di Poesia, 1932.
- Marinetti, Filippo Tommaso, "Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria", *Campo grafico* (Milán, marzo-mayo 1939).
- Mayakovski, Vladímír, *Óblako v Shtanáj*. Moscú, 1918.
- McKnight Kauffer, Edward (ed.), Introducción a *The Art of the Poster: Its Origin, Evolution & Purpose*. Londres: Cecil Palmer, 1924, pp. ix-xi.
- McMurtie, Douglas C., *Modern Typography and Layout*. Chicago: Eyncourt Press, 1929.
- Meyer, Hannes (ed.), *Die Neue Welt, Das Werk*, vol. 13 (Zúrich, julio 1926) (nº especial).
- Moholy-Nagy, László, "Die neue Typographie", *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*. Weimar: Bauhaus Verlag, 1923.
- Moholy-Nagy, László, "Bauhaus und Typographie", *Anhaltische Rundschau* (14 septiembre 1925); reed.: Hans M. Wingler, *Das Bauhaus, 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin*. Bramsche: Gebr. Rasch, 1962.
- Moholy-Nagy, László, "Richtlinien für eine synthetische Zeitschrift", *Pásmo* 1, nº 5-6 (Brno, 1925).
- Moholy-Nagy, László, "Zeitgemässe Typographie. Ziele, Praxis, Kritik", en *Gutenberg Festschrift*. Maguncia: Verlag der Gutenberg-Gesellschaft, 1925, pp. 314-317.
- Moholy-Nagy, László, "Typophoto", *Pásmo*, nº 1 (Brno, 1926), pp. 16-17.
- Moholy-Nagy, László, "Photograms", *UHU*, nº 5 (febrero 1928), pp. 36-37.
- Moholy-Nagy, László, "The Future of the Photographic Process", *Transition*, nº 15 (febrero 1929).
- Moholy-Nagy, László, "Typographie- wohin geht die typografische Entwicklung?", en Heinz y Bodo Rasch (eds.), *Gefesselter Blick: 25 kurze Monografien und Beiträge über neue Werbegestaltung*. Stuttgart: Verlag Zaugg, 1930.
- Mondrian, Piet, *Le Neoplasticisme*. París. Éditions de l'Effort Moderne, 1920.
- Morison, Stanley, *First Principles of Typography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
- Morris, William, Carta, *Manchester Examiner* (14 marzo), p. 188; repr. en "Art and Society", en Asa Briggs (ed.), *William Morris: Selected Writings and Designs*. Harmondsworth: Penguin, 1962, p. 139.
- Morris, William y Emery Walker, "Printing", en William Morris (ed.), *Arts & Crafts Essays*. Londres: Longmans Green, 1899, p. 133.
- Neue Typographie* [cat. expo., Gewerbemuseum, Basilea, 28 diciembre 1927 - 29 enero 1928]. Basilea, 1928.
- Neue Werbegraphik* [cat. expo., Gewerbemuseum, Basilea, 30 marzo-19 abril 1930]. Basilea, 1930 (textos de Kurt Schwitters, Jan Tschichold, Roger Ginsburger; ils. de László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Jan Tschichold; obras de Ring neuer Werbegestalter, Lajos Kassák, Johannes Molzahn, Cassandre; diseño de Jan Tschichold).
- Offset-, Buch- und Werbekunst*, nº 7 (Leipzig, 1926) (nº especial, *Bauhaus-Heft*) (textos de Josef Albers, Herbert Bayer, Walter Gropius y otros).
- Papini, Giovanni, "Dichiarazione al tipografo", *Lacerba*, nº 9 (Florenca, 1914), pp. 134-135.
- Peeters, Jozef, "Constructive Graphics", *Het Overzicht*, nº 19 (Amberes, 1923).
- Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*. Londres: Faber and Faber, [1936]. Reed. *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1949; Harmondsworth; Middlesex: Penguin Books [1960], [1964]; Londres: Penguin Books, 1984; New Haven, CT; Londres: Yale University Press, 2005.
- Le Pilhaou-Thibaou*, 391, nº 15 (julio 1921) (nº especial).
- Poschióchina Obschéstvennomu Vkusu*. Moscú: G. L. Kuzmín, 1912 (textos de D. y N. Burlióuk, V. Kandinski, V. Jlébnikov, A. Kruchiónij, B. Lívshits, V. Mayakovski y otros).
- Raffe, W. G., *Poster Design*. Pelham: Bridgman Publishers, 1922.
- Renau, Josep, *Función social del cartel publicitario*. Valencia: Tipografía Moderna, 1937.
- Renner, Paul, *Typografie als Kunst*. Múnich: Georg Müller, 1922.
- Renner, Paul, *Futura 1*. Fráncfort del Meno: Bauersche Giesserei, 1927.
- Renner, Paul, *Futura Black. Die Auszeichnungsschrift von Paul Renner*. Múnich; Fráncfort del Meno: Bauersche Giesserei, 1928.
- Renner, Paul, *Mechanisierte Grafik: Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe*. Berlín: Hermann Reckendorf Verlag, 1930.
- Renner, Paul, *Die Kunst der Typographie*. Berlín: Frenzel & Engelbrecher "Gebrauchsgraphik", 1939; *El arte de la tipografía*. Valencia: Campgràfic, 2000.
- Renner, Paul, *Das moderne Buch*. Lindau: Thorbecke, 1946.
- Ródchenko, Aleksandr, Várvara Stepanova et al., *Programa del grupo productivista*. Moscú: INJUK, 24 noviembre 1921.
- Rubákin, Aleksandr, *Górod. Stijí*. París, 1921.
- Ruben, Paul, *Die Reklame: Ihre Kunst und Wissenschaft*. Berlín: Verlag für Sozialpolitik, 1913 (vol. 1); Berlín: Hermann Paetel Verlag, 1914 (vol 2).
- Ruppel, Aloys (ed.), *Gutenberg Festschrift zur Feier des 25 Jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz*. Mainz: Gutenberg-Gesellschaft, 1925.
- Schuitema, Paul, "Reclame", *i10*, nº 16 (1928); reproducido en Dick Mann, *De Maniaaken*. Eindhoven: Lecturis, 1982; traducción en Dick Maan, *Paul Schuitema: Visual Organiser*. Róterdam: 010, 2006.

Schwitters, Kurt, "Typo Reklame", *Merz*, nº 11 (1924).

Schwitters, Kurt, "Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift. I-II", *Der Sturm*, nº 1-3 (Berlín, abril-junio 1928).

Schwitters, Kurt, "Gestaltende Typographie", *Der Sturm*, nº 6 (Berlín, septiembre 1928) (nº especial *Typographie*).

Schwitters, Kurt, "Moderne Werbung", *Typographische Mitteilungen* (octubre 1928).

Schwitters, Kurt, Käte Steinitz y Theo van Doesburg, *Die Scheuche*, *Merz* nº 14-15 (Hannover, 1925) (nº especial).

Signature: A Quadriestrial of Typography and Graphic Arts (ed. Oliver Simon). Londres, 1935-1954.

Simon, Oliver, *Introduction to Typography*. Londres: Faber and Faber, 1945, 1946, 1963; Harmondsworth; Middlesex: Penguin Books, 1954.

Sutnar, Ladislav, "Controlled Visual Flow", *Design and Paper* 13 (Nueva York, 1943). Ed. facsímil: Praga: Fraktály, 2003.

Tarabukin, Nikolái, *Iskusstvo dnia*. Moscú: Proletkult, 1925.

Teige, Karel, "Manifesty Poetismu", *Host* 3, nº 9-10 (Praga, 1924).

Teige, Karel, "Moderní Typo", *Typografie*, nº 7-9 (Praga, 1927), pp. 189-198.

Teige, Karel, "Návrh reformy Bayerova písma", *ReD*, nº 8 (Praga, 1928-29), p. 257.

Teige, Karel, "Neue Typographie", *ReD*, nº 8 (Praga, 1928-29), pp. 258-259.

Teige, Karel, "Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy", partes 1 y 2, *Typografie*, nº 3-4 (Praga, 1932), pp. 41-44 y 57-61.

Teige, Karel, "Fototypografie: Užití fotografie v moderní typografii", *Typografie*, nº 8 (Praga, 1933), pp. 176-84.

Teige, Karel, "Ladislav Sutnar a nova typografie", *Panorama*, nº 1 (Praga, 1934), pp. 11-16.

Teige, Karel y Vitězslav Nezval, "Manifesty Poetismu", *ReD*, nº 9 (Praga, 1928).

Tolmer, Alfred, *Mise en page. The Theory and Practice of Lay-out*. Londres: The Studio, 1931.

Tolmer, Alfred, *Commercial Art and Industry* (Londres, marzo 1937).

Transition, nº 15 (París, febrero 1929) (ed. Eugene Jolas; comentario de Samuel Beckett sobre *Finnegan's Wake* de James Joyce).

Tschichold, Jan, *elementare typographie. Typographische Mitteilungen* (Leipzig, octubre 1925) (nº especial) (textos de Natan Altmann, Otto Baumberger, Herbert Bayer, Max

Burchartz, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Molnar F. Farkas, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters, Mart Stamm y Jan Tschichold). Ed. facsímil: Mainz: H. Schmidt, 1986.

Tschichold, Jan, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlín: Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, 1928. *La nueva tipografía. Manual para diseñadores modernos* (trad. María Teresa Alberó y Estela Marqués). Valencia: Campgràfic, 2003.

Tschichold, Jan, "Eine Stunde Druckgestaltung: Grundbegriffe der neuen Typografie", *Bildbeispiele für Setzer, Werbefachleute, Drucksachenverbraucher und Bibliotheken*. Stuttgart: Verlag Dr. Fritz Wedekind, 1930.

Tschichold, Jan, "Einiges über Buchgestaltung", *Klimsches Jahrbuch*, nº 25 (1932).

Tschichold, Jan, *Typographische Gestaltung*. Basilea: Benno Schwabe, 1935.

Tschichold, Jan, "Vom richtigen Satz auf Mittelachse." *Typographische Monatsblätter* (junio 1935), pp. 186-187.

Tschichold, Jan, *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie*. Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1960; Augsburg: Maroverlag, 1988; *El abecé de la buena tipografía. Impresos agradables con una buena tipografía* (trad. Esther Monzó Nebot). Valencia: Campgràfic, 2002.

Tschichold, Jan, *Meisterbuch der Schrift: Ein Lehrbuch mit vorbildlichen Schriften aus Vergangenheit und Gegenwart für Schriftensmaler, Graphiker, Bildhauer Graveure, Lithographen, Verlagshersteller, Buchdrucker, Architekten und Kunstschulen*. Ravensburg: O. Maier, [1965], 1979.

Tschichold, Jan, *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*. Basilea: Birkhäuser Verlag, 1975.

Tschichold, Jan, *Leben und Werk des Typographen*. Múnich: K. G. Saur, 1988.

Typographica: A Pamphlet Devoted to Typography and Letter Design (ed. Frederic Goudy).

Tzara, Tristan, *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine*. Zúrich: Heuberger, 1916.

Van de Velde, Henry, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*. Leipzig: H. Seemann, 1902.

Van Doesburg, Theo, "Das Buch und seine Gestaltung", *Die Form*, nº 21 (noviembre 1929).

Van Doren Stern, Philip, *An Introduction to Typography*. Nueva York; Londres: Harper and Brothers, 1932.

Vesch/Gegenstand/Objet (ed. E. Lissitzky e Ilyá Erenburg). Berlín, enero-mayo 1922 (tres

números en dos ejemplares; nº 1-2 ejemplar doble).

Zelinski, Korneli e Ilyá Selvinski, *Gosplan literary*. Moscú: Krug, 1924.

Zwart, Piet, "Het Typografisch gezicht van nu en functionele typografie", *Prisma der Kunsten*, nº 3 (Ámsterdam, 1937).

II. LIBROS

Aicher, Otl, *Typographie*. Berlín: Ernst & Sohn Verlag, 1988.

Andel, Jaroslav, *Avant-Garde Page Design, 1900-1950*. Nueva York: Delano Greenidge Editions, 2002.

Anikst, Mijaíl, *Soviet Commercial Design of the Twenties*. Londres: Thames and Hudson; Nueva York: Abbeville Press, 1987.

Annink, Ed y Max Bruinsma (eds.), *Gerd Arntz. Graphic Designer*. Róterdam: O10 Publishers, 2010.

Armstrong, Helen, *Graphic Design Theory: Readings from the Field*. Nueva York: Princeton Architectural Press, [2009].

Artes gráficas. Florencia: SCALA Group S.p.A., 2010.

Aynsley, Jeremy, *Graphic Design in Germany 1890-1945*. Londres: Thames and Hudson, 2000.

Baines, Phil y Catherine Dixon, *Signs: Lettering in the Environment*. Londres: Laurence King Publishing; Harper Design International, 2003.

Baines, Phil y Andrew Haslam, *Type and Typography*. Nueva York: Watson-Guptill, 2002; Londres: Laurence King Publishing, 2005. *Tipografía: Función, forma y diseño*. México: Ediciones Gustavo Gili, 2002; Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 2005 (ed. rev. y aum.).

Barnicoat, John, *Posters: A Concise History*. Londres: Thames and Hudson, 1988.

Bartram, Alan, *Bauhaus, Modernism and the Illustrated Book*. Londres: British Library, 2004; New Haven, CT: Yale University Press, 2004.

Bartram, Alan, *Futurist Typography and the Liberated Text*. Londres: British Library, 2005.

Bierut, Michael, William Drenttel, Steven Heller y D. K. Holland (eds.), *Looking Closer Two: Critical Writings on Graphic Design*. Nueva York: Allworth Press, 1997.

Bierut, Michael, Steven Heller, Jessica Helfand y Rick Poyner (eds.), *Looking Closer Three: Classic Writings on Graphic Design*. Nueva York: Skyhorse Publishing; Allworth Press, 1999.

Bierut, Michael, William Drenttel y Steven Heller (eds.), *Looking Closer Four: Critical Writings on Graphic Design*. Nueva York: Allworth Press and American Institute of Graphic Arts, 2002.

Blackwell, Lewis, *20th-Century Type*. Londres: Laurence King Publishing, 1998; Corte Madera: Gingko Press, 1999; New Haven, CT: Yale University Press, 2004. *Tipografía del siglo XX* (trad. Carlos Sáenz de Valicourt y María García Freire). Barcelona: Gustavo Gili, 1998, 2004 (ed. rev. y aum.).

Bojko, Szymon, *New Graphic Design in Revolutionary Russia* (trad. Robert Strybel y Lech Zembrzuzki). Londres: Lund Humphries, 1972; Nueva York; Washington, DC: Praeger Publishers, 1972.

Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Bonset, I. K., *Nieuwe word-beeldingen. De gedichten van Theo van Doesburg. Mete en nawoord van K. Schippers*. Ámsterdam: Em. Querido, 1975.

Broodthaers, Marcel, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Amberes: Galerie Wide White Space; Colonia: Galerie Michael Werner, 1969. Cf. Stéphane Mallarmé.

Broos, Kees, *Piet Zwart 1886-1977*. Ámsterdam: Van Gennep, 1982.

Broos, Kees, *Mondriaan, De Stijl en de Nieuwe Typografie*. Ámsterdam: De Buitenkant; La Haya: Museum van het Boek, 1994.

Broos, Kees y Paul Hefting, *Dutch Graphic Design: A Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993; Londres: Phaidon, 1993.

Burke, Christopher, *Paul Renner: The Art of Typography*. Londres: Hyphen Press, 1998; *Paul Renner, maestro tipógrafo* (trad. Esther Monzó). Valencia: Campgràfic, 2000.

Burke, Christopher, *Active Literature: Jan Tschichold and New Typography*. Londres: Hyphen Press, 2007.

Carpi, Umberto, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardia artistica nell'Italia degli anni venti*. Nápoles: Liguori, 1981.

Carpi, Umberto, *L'estrema avanguardia del novecento*, Roma: Editori Riuniti, 1985.

Carter, Harry, *Orígenes de la tipografía*. Madrid: Ollero y Ramos, 1999.

Cohen, Arthur A., *Herbert Bayer: The Complete Work*. Cambridge, MA: MIT Press, 1984.

Compton, Susan, *The World Backwards: Russian Futurist Books, 1912-16*. Londres: British Museum Publications, [1978].

Compton, Susan, *Russian Avant-Garde Books, 1917-1934*. Londres: British Library, 1992.

- Constantine, Mildred y Alan Fern, *Revolutionary Soviet Film Posters*. Baltimore, MD; Londres: John Hopkins University Press, 1974.
- Constantine, Mildred y Alan Fern (eds.), *Word and Image: Posters from the Collection of The Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art; dist. New York Graphic Society, [1968]; *Parola-immagine. Manifesti dal Museum of Modern Art, New York*. Parma: Tip. Editrice La Nazionale, 1971.
- Cramsie, Patrick, *The Story of Graphic Design: From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design*. Londres: British Library, 2010; Nueva York: Abrams, 2010.
- Czyżewsky, Tytus, *Szkice Literackie*. Varsovia: Czytelnik, 1960.
- Damase, Jacques, *Révolution typographique depuis Stéphane Mallarmé*. Ginebra: Galerie Motte [1966].
- Day, Kenneth, *Book Typography 1815-1965 in Europe and the United States of America*. Chicago: University of Chicago Press, 1965; Londres: Ernest Benn, 1966.
- Delhaye, Jean, *Art Deco Posters and Graphics*. Nueva York: Rizzoli, 1978.
- Dluhosch, Eric y Rotislav 'vácha, Karel Teige, *1900-1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Drucker, Johanna, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1994.
- Ernst, Max, *Écritures*. París: Gallimard, 1970.
- Eskilson, Stephen J., *Graphic Design: A New History*. Londres: Laurence King Publishing, 2007.
- Frantz Kery, Patricia, *Art Deco Graphics*. Londres; Nueva York: Thames and Hudson, 2002.
- Friedl, Friedrich, Nicolaus Ott y Bernard Stein, *Typography: When Who How*. Colonia: Könemann, 1998.
- Gerstner, Karl, *Die neue Graphik / The New Graphic Art / Le nouvel art graphique* (trad. inglés Dennis Quibell Stephenson; trad. francés Paule Meyer). Teufen: Arthur Niggli, 1959.
- Gill, Eric, *Typography*. Londres: Dent, 1954 (reimpr. de la 2ª ed., 1935).
- Glaser, Milton, *Graphic Design*. Nueva York: Overlook Press, 1973.
- Gluck, Felix, *World Graphic Design: Fifty Years of Advertising Art*. Nueva York: Watson-Guptill, 1969.
- Godfrey, Jason, *Bibliographic: 100 Classic Graphic Design Books*. Londres: Laurence King Publishing, 2009; *Bibliographic: 100 libros clásicos de diseño gráfico* (trad. Gerardo di Masso). Barcelona: Editorial Acanto, 2009.
- Godoli, Ezio, *Guide all'architettura moderna. Il Futurismo*. Bari: Laterza, 1983.
- Heller, Steven, *Design Literacy: Understanding Graphic Design*. Nueva York: Allworth Press, 1999.
- Heller, Steven, *Merz to Émigré and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*. Londres; Nueva York: Phaidon Press, 2003.
- Heller, Steven y Georgette Balance, *Graphic Design History*. Nueva York: Allworth Press, 2001.
- Heller, Steven y Louise Fili, *Italian Art Deco: Graphic Design Between the Wars*. San Francisco: Chronicle Books, 1993.
- Heller, Steven y Louise Fili, *Typology: Type Design from the Victorian Era to the Digital Age*. San Francisco: Chronicle Books, 1999.
- Heller, Steven y Marie Finamore, *Design Culture: An Anthology of Writing from the AIGA Journal of Graphic Design*. Nueva York: Allworth Press y The American Institute of Graphic Arts, 1997.
- Heller, Steven y Philip B. Meggs (eds.), *Texts on Type: Critical Writings on Typography*. Nueva York: Allworth Press, 2001.
- Heller, Steven y Seymour Chwast, *Graphic Style: From Victorian to Post Modern*. Nueva York: Abrams, 1988; reed.: *From Victorian to Digital*. Nueva York: Abrams, 2000; *From Victorian to New Century*. Nueva York: Abrams, 2011.
- Hillier, Bevis, *100 Years of Posters*. Nueva York: Harper & Row, 1972.
- Hofacker, Marion von (ed.), "G□ Material zur elementaren Gestaltung – Herausgeber: Hans Richter". Volumen recopilatorio (nº 1-5, 6, 1923-1926). Múnich: Der Kern Verlag, 1986.
- Hollis, Richard, *Graphic Design: A Concise History*. Londres: Thames and Hudson, 1994, 2001.
- Hollis, Richard, *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.
- Iskusstvo knígui. 1958-1960, vol. 3. Moscú: Isskustvo, 1962. <http://www.pustovit.ru/?p=18>, consultada 8 febrero 2012.
- Jobling, Paul y David Crowley, *Graphic Design: Reproduction and Representation since 1800*. Manchester; Nueva York: Manchester University Press, 1996.
- Jong, Cees W. de, *Jan Tschichold: Master Typographer: His Life, Work and Legacy*. Londres: Thames and Hudson, 2008.
- Jubert, Roxane, *Typography and Graphic Design: From Antiquity to the Present*. París: Flammarion, 2005.
- Karasik, Mijail, *Paradnaya kniga strany Sovetov*. Moscú: Kontakt Kultura, 2007.
- Karginov, German, *Rodchenko*. Budapest: Corvina, 1975; Ed. en italiano 1977.
- Kinross, Robin, *Modern Typography: An Essay in Critical History*. Londres: Hyphen Press, 1992.
- Knígui A. E. Kruchiónij Kavkázskogo períoda iz kollektzii Gosudárstvennogo Muzeya V.V. Mayakóvskogo. Moscú: Gosudárstvennyi Muzéi V.V. Mayakóvskogo, 2002.
- Koschatzky, Walter y Horst-Herbert Kossatz, *Ornamentale Plakatkunst. Wiener Jugendstil 1897-1914*. Salzburgo: Residenz Verlag, [1970].
- Kunz, Willi, *Typography: Macro- and Microaesthetics: Fundamentals of Typographic Design*. Sulgen; Zúrich: Verlag Niggli AG, 1998, 2000, 2002 (ed. rev. y aum.). *Tipografía: Macro y microestética* (trad. Mela Dávila). Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Le Coultre, Martijn F. y Alston W. Purvis, *Plakate der Avantgarde*. Basilea: Birkhäuser Architecture, 2007.
- Leclanche-Boulé, Claude, *Typographies et photomontages constructivistes en U.R.S.S.* París: Papyrus, 1984; *Le constructivisme russe*. París: Flammarion, 1991 (ed. rev. y aum.): *Constructivismo en la URSS: Tipografías y fotomontajes* (trad. Rosa Vercher Gonzalez). Valencia: Campgràfic, 2003.
- Letra y fotografía en la vanguardia checa: *Sutnar-Sudek y la editorial Družstevní práce / Lettering and Photography in the Czech Avant-garde: Sutnar-Sudek and Družstevní práce* (coord. Lucie Vičková; trad. española Felipe Serrano; trad. inglesa Branislava Kuburovič). Valencia: Campgràfic, 2010.
- Lissitzky-Küppers, Sophie, *El Lissitzky: Maler Architekt Typograf Fotograf*. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967.
- Lista, Giovanni, *Arte e politica*. Milán: Multhipa Edizioni, 1980.
- Lupton, Ellen e Elaine Lustig Cohen, *Letters from the Avant-Garde: Modern Graphic Design*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Lupton, Ellen y J. Abbott Miller (eds.), *The ABCs of the Bauhaus: The Bauhaus and Design Theory*. Londres: Thames and Hudson, 1993.
- Maan, Dick, *Paul Schuitema: Visual Organizer*. Róterdam: O10 Publishers, 2006.
- Maan, Dick y John van der Ree, *Typo-Foto: Elementaire Typografie in Nederland*. Utrecht; Amberes: Veen-Reflex, 1990.
- Margadant, Bruno, *The Swiss Poster: 1900-1983*. Basilea: Birkhäuser Verlag, 1993.
- Margolin, Victor, *The Transformation of Vision: Art and Ideology in the Graphic Design of Alexander Rodchenko, El Lissitzky, and László Moholy-Nagy, 1917-1933*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1986 (tesis doctoral).
- Margolin, Victor, *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 2002.
- Markov, Vladímir, *Russian Futurism: A History*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1968.
- Max Burchartz: *Typografische Arbeiten 1924-1931*. Baden: Verlag Lars Müller, 1993.
- McLean, Ruari, *Modern Book Design from William Morris to the Present Day*. Londres: Faber and Faber, 1958.
- McLean, Ruari, *Jan Tschichold: Typographer*. Londres: Lund Humphries, 1975.
- McLean, Ruari, *The Thames and Hudson Manual of Typography*. Londres: Thames and Hudson, 1992.
- McLean, Ruari, *Typographers on Type: An Illustrated Anthology from William Morris to the Present Day*. Nueva York: Norton, 1995; Londres: Lund Humphries, 1995.
- McLean, Ruari, *Jan Tschichold: A Life in Typography*. Nueva York: Princeton Architectural Press, [1997].
- Meggs, Philip B., *A History of Graphic Design*. Nueva York; Hoboken: John Wiley & Sons, 1992, 1998; *Meggs' History of Graphic Design* (ed. Philip B. Meggs y A. W. Purvis), 2006 (4ª ed.).
- Meggs, Philip B., *Type and Image: The Language of Graphic Design*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, [1989].
- Metzl, Ervine, *The Poster: Its History and Its Art*. Nueva York: Watson-Guptill, 1963.
- Monguzzi, Bruno, *Lo Studio Boggeri. 1933-1981*. Milán: Electa, 1981.
- Mosley, James, *Radici della scrittura moderna*. Viterbo: Nuovi Equilibri, 2001; *Sobre los orígenes de la tipografía moderna* (trad. Carlos García Aranda). Valencia: Campgràfic, 2010.
- Munari, Bruno, *Design as Art*. Trad. Patrick Creagh. Londres: Penguin Books, 2008.
- Neumann, Eckhard, *Functional Graphic Design in the 20s*. Nueva York: Reinhold Publishing, 1967.
- Ozenfant, Amédée, *Memoires 1886-1962*. París: Seghers, 1968.
- Poynor, Rick, *Typographica*. Londres: Laurence King Publishing, 2001.

Purvis, Alston W., *Dutch Graphic Design, 1918-1945*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1992.

Book Design of the Russian Avant-garde: Editions of Mayakovsky. Kansas City: Grafik Archive Publishers, [1999].

Satué, Eric, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza, 2006 (Alianza Forma).

Satué, Enric, *Arte en la tipografía y tipografía en el arte: Compendio de tipografía artística*. Madrid: Siruela, 2007.

Arturo Schwarz, *Almanacco Dada*. Milán: Feltrinelli, 1976.

Spencer, Herbert, *Pioneers of Modern Typography*. Londres: Lund Humphries, 1969; Cambridge; Londres: MIT Press, 1982 (ed. rev.); *Pioneros de la tipografía moderna* (trad. Concepción Méndez Suárez). Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

Spencer, Herbert (ed.), "The Liberated Page: An Anthology of Major Typographic Experiments of This Century as Recorded in "Typographica" Magazine. Londres: Lund Humphries, 1987, 1990.

Steinitz, Käthe T. y Kurt Schwitters, *Erinnerungen aus den Jahren 1918-1930*. Zürich: Arche, 1963.

Srp, Karel, *Karel Teige a typografie: Asymetrická harmonie*. Praga: Arbor Vitae, 2009.

Ten Does, Leonie y Anneliese Haase, *De Wereld moe(s) anders / The World Must Change*. Ámsterdam: De Balie, 1999.

Trapiello, Andrés, *Imprenta moderna: tipografía y literatura en España, 1874-2005*. Valencia: Campgràfic, 2006.

Tufte, Edward R., *Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Cheshire, Connecticut: Graphic Press LLC, 2005.

Tufte, Edward R., *Envisioning Information*. Cheshire, CT: Graphic Press LLC, 2006.

Tufte, Edward R., *Beautiful Evidence*. Cheshire, CT: Graphic Press LLC, 2006.

Tufte, Edward R., *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, CT: Graphic Press LLC, 2009.

Tupitsyn, Margarita, *Gustav Klutskis and Valentina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism*. Göttingen: Steidl, 2004.

Updike, Daniel Berkeley, *Printing Types. Their History, Forms, and Use. A Study in Survivals*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1922.

Vossoughian, Nader, *Otto Neurath: The Language of the Global Polis*. Róterdam: NAI Publishers, 2008.

Weill, Alain, *L'affiche française*. París: Presses Universitaires de France, 1982.

Oldewarris, Hans, *H. Th. Wijdeveld. Art Deco-ontwerpen op papier*. Róterdam: Museum Meermanno-Westreenianum y O10 Publishers, 2003.

Wingler, Hans, *Graphic Work from the Bauhaus*. Londres: Lund Humphries; Greenwich, CT: Nueva York Graphic Society, 1969.

III. ARTÍCULOS, ENSAYOS Y REVISTAS

Aynsley, Jeremy, "«Gebrauchsgraphik» as an Early Graphic Design Journal, 1924-1938", *Journal of Design History*, nº 1 (1992), pp. 53-72.

Barjatova, Elena, "Russkii konstruktivizm 1920-j 1930-j godov, en *Affiches russes constructivistes, 1920-1940* [cat. expo. 21^o Festival international de l'affiche et du graphisme, Les Silos; Maison du livre et de l'affiche, Chaumont; Château du Grand Jardin, Joinville]. París: Pyramid, 2010. Cf. www.nlr.ru/exib/construct/text3.html.

Becker, Lutz, "Dynamic City: Design and Montage", en *Avant-Garde Graphics: 1918-1934. From the Merrill C. Berman Collection / Graphische Arbeiten der Avantgarde 1918-1934. Aus der Sammlung Merrill C. Berman* [cat. expo., Hunterian Art Gallery, Glasgow, 1 octubre - 27 noviembre 2004; Glynn Vivian Art Gallery, Swansea, 4 diciembre 2004 - 13 febrero 2005; Londres, 23 marzo - 5 junio 2005; Kettle's Yard, Cambridge, 30 julio - 25 septiembre 2005; Langen Foundation, Neuss, 12 febrero - 14 mayo 2006]. Londres: Hayward Gallery Publishing, 2004; Neuss: Langen Foundation, 2006.

Begg, John, "Abstract Art and Typographic Format", *Magazine of Art* 45, nº 1 (enero 1952), pp. 27-33.

Boczar, Danuta A., "The Polish Poster", *Art Journal*, nº 1 (primavera 1984), pp. 16-27.

Boultenhouse, Charles, "Poems in the Shape of Things", *Art News*, nº 7 (noviembre 1958), pp. 65-83.

Brun, Jeanne, "Typography", en *Dada* [cat. expo., Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 5 octubre 2005 - 9 enero 2006; National Gallery of Art, Washington, 19 febrero - 14 mayo 1993; Museum of Modern Art, Nueva York, 18 junio - 11 diciembre 2006]. París: Editions du Centre Pompidou, 2005, pp. 942-945.

Campo grafico. 1933-1939 (ed. Attilio Rossi). Milán: Electa, 1983.

Catalano, Alessandro, "Una parola magica e ammaliante. Il surrealismo ceco nei primi anni

del dopoguerra", eSamizdat. *Rivista di culture dei paesi slavi*, revista digital trimestral, nº 1 (Roma, 2003), <http://www.esamizdat.it/articoli/catalano1.htm>, consulta 9 febrero 2012.

Cigada, Sergio, "Il Futurismo nella cultura europea", *Vita e pensiero*, nº 11 (Milán, 1986).

Cohen, Ronny, "Italian Futurist Typography", *Print Collector's Newsletter*, nº 8 (1978).

Cundy, David, "Marinetti and Italian Futurist Typography", *Art Journal*, nº 4 (invierno 1981), pp. 349-352.

Elgar, Frank, "Le Papier collé du cubisme à nos jours", *XXe Siècle*, nº 6 (enero 1956), pp. 3-60.

Gray, Camilla, "El Lissitzky, Typographer", *Typographica*, antigua serie, nº 16 (1959), pp. 20-33.

Gray, Camilla, "El Lissitzky's Typographical Principles", *El Lissitzky* [cat. expo., Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 3 diciembre 1965 - 16 enero 1966]. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1966.

Hollis, Richard, "Art + Technology = Design", en *Avant-Garde Graphics: 1918-1934. From the Merrill C. Berman Collection / Graphische Arbeiten der Avantgarde 1918-1934. Aus der Sammlung Merrill C. Berman* [cat. expo., Hunterian Art Gallery, Glasgow, 1 octubre - 27 noviembre 2004; Glynn Vivian Art Gallery, Swansea, 4 diciembre 2004 - 13 febrero 2005; Londres, 23 marzo - 5 junio 2005; Kettle's Yard, Cambridge, 30 julio - 25 septiembre 2005; Langen Foundation, Neuss, 12 febrero - 14 mayo 2006]. Londres: Hayward Gallery Publishing, 2004; Neuss: Langen Foundation, 2006.

Leering-van Moorsel, L., "The Typography of El Lissitzky", *Journal of Typographic Research*, nº 4 (octubre 1968), pp. 323-340.

Leering-van Moorsel, L., "Annotations on Theo van Doesburg's Typography", *Theo van Doesburg 1883-1931* [cat. expo., Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 13 diciembre 1968 - 26 enero 1969]. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1968.

Levinger, Esther, "Karel Teige on Cinema and Utopia", *Slavic and East European Journal*, nº 2 (verano 2004), pp. 247-274.

Margolin, Victor, "Alexander Rodchenko, El Lissitzky, and the Russian Avant-Garde", *Tradizione e modernismo. Design 1918-1940: Atti del convegno*. Milán: L'Arca, 1988.

Margolin, Victor, "Typography, Book Design, and Advertising in the 1920s: A Collection of Documents", *Design Issues*, nº 2 (otoño 1993), pp. 64-65.

Margolin, Victor, "El Lissitzky's Berlin Graphics, 1921-1923", en Patricia Railing (ed.), *Vladimir Mayakovsky and El Lissitzky. For the*

Voice [1923]. Londres: British Library, 2000 (ed. facsimil).

Martini, Carlo, "Mallarmé - Marinetti - Gide", *Idea* (Roma, 17 mayo 1953).

Mucci, Renato, "Mallarmé publicista", *Civiltà delle macchine* (Roma, noviembre 1954).

Monguzzi, Bruno, "Piet Zwart typotect", *Rassegna*, nº 30/2 (junio 1987).

Oldewarris, Hans, "Wijdeveld's Typography", *Forum*, nº 1 (enero 1975), pp. 3-21.

Panzini, Franco, "La forma delle idee. Nuova tipografia nel paese dei Soviet", *Tipografia Russa. 1890-1930*. Bolonia: Grafis, 1990.

Passuth, Krisztina, "Meeting in Typography: Teige and Kassák", *Uměni*, nº 43 (1995), pp. 66-73.

Rátkina, Elena, "Liubov Popova. Isskustvo i manifesty", *Judózhnik Ekrán* (enero 1922).

Rátkina, Elena, "Judózhnik, stsena, ekrán", *Sovietski Judózhnik*, vol. 1. Moscú, 1973.

Restany, Pierre, "Fruit de la civilisation de l'image: Le poème-objet", *Cimaise*, nº 3 (enero-febrero 1957), pp. 18-23.

Sackner, Ruth, "The Avant-Garde Book: Precursor of Concrete and Visual Poetry and the Artist's Book", *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, nº 2 (verano-otoño 1986), pp. 60-77.

Satué, Enric, "Super Veloz: A Typographic System for the Small Printer", *Design Issues*, nº 2 (otoño 1985), pp. 9-17.

Seuphor, Michel, "Histoire sommaire du tableau-poème", presentación de André Breton, *XXe Siècle*, nº 3 (junio 1952), pp. 21-25.

Štyrský, Jindřich, "Obraz/Bild", en *Tschechische Avantgarde. 1922-1940* (ed. Zdeněk Primus) [cat. expo., *Tschechische Avantgarde. 1922-1940. Reflexe Europaischer Kunst und Fotografie in der Buchgestaltung*, Kunstverein, Hamburgo, 1 junio-15 julio 1990; Museum Bochum, 15 diciembre 1990-27 enero 1991]. La Haya: Meermanno-Westreenianum, 1992, pp. 168-171

Themerson, Stefan, "Idéogrammes lyriques", *Typographica* 14 (1966), pp. 2-24

Typographica (ed. Herbert Spencer). Londres: Lund Humphries. Published irregularly, nº 1-16 (1958-59); nueva serie, nº 1-16 (junio 1960 - diciembre 1967).

IV. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

Lettering by Modern Artists [Museum of Modern Art, Nueva York, 5 noviembre 1962 - 6 enero 1963]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1964.

El Lissitzky [Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 3 diciembre 1965 - 16 enero 1966]. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1966.

Theo van Doesburg 1883-1931 [Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 13 diciembre 1968 - 26 enero 1969]. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1968.

Jan Tschichold, Typograph und Schriftentwerfer, 1902-1974, das Lebenswerk / Jan Tschichold: Typographer and Type Designer, 1902-1974. [Kunstgewerbemuseum, Zürich, 9 octubre - 14 noviembre 1976; National Library of Scotland, Edinburgo, 5 agosto - 30 octubre 1982]. Zürich: Kunstgewerbemuseum, 1976; Edinburgo: National Library of Scotland, [1982].

The Twentieth-Century Poster: Design of the Avant-Garde (ed. Dawn Ades) [Walker Art Center, Mineápolis, 12 mayo - 12 agosto 1984]. Nueva York: Abbeville Press, 1984.

The Modern Poster [Museum of Modern Art, Nueva York, 6 junio - 6 septiembre 1988]. Nueva York: MoMA, 1988.

The Avant-Garde Book [Franklin Furnace, Nueva York, 24 febrero - 6 mayo 1989]. Nueva York: Franklin Furnace, [1989].

The Dada and Surrealist Word-Image [Los Angeles County Museum of Art, 15 junio - 27 agosto 1989; Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, 8 octubre - 31 diciembre 1989; Kunsthalle, Fráncfort del Meno, 22 febrero - 13 mayo 1990]. Cambridge, MA: MIT Press; Los Angeles: LACMA, 1989.

Willi Baumeister. Typographie und Reklamegestaltung [Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, 14 octubre - 17 noviembre 1989]. Stuttgart: Staatliche Akademie der Bildenden Künste, 1989.

Typographie kann unter Umständen Kunst sein: a) Vordemberge-Gildewart: Typographie und Werbegestaltung ; b) Ring

“neue Werbegestalter“: Die Amsterdamer Ausstellung von 1931 ; c) Ring “neue Werbegestalter“ 1928-1933: Ein Überblick [Landesmuseum, Wiesbaden, 6 mayo - 8 julio 1990; Sprengel Museum, Hannover, 18 noviembre 1990 - 3 febrero 1991; Museum für Gestaltung, Zürich, abril-junio 1991]. Wiesbaden: Landesmuseum Wiesbaden, 1990.

Tschechische Avant-Garde 1922-1940. Reflexe europäischer Kunst und Fotografie in der Buchgestaltung [Kunstverein, Hamburgo, 1 junio - 15 julio 1990; Museum Bochum, Bochum, 15 diciembre 1990 - 27 enero 1991]. La Haya: Haya: Meermann-Westreenianum, 1992.

Futurismo Veneto [Palazzo del Monte, Padua, 24 noviembre - 31 diciembre 1990]. Trento: L'Editore, 1990.

Devětsil. Czech Avant-garde Art Architecture and Design of the 1920s and 30s [Museum of Modern Art, Oxford; Design Museum, Londres; Galerie hlavního města Prahy, Praga, 1990].

Building the Collective: Soviet Graphic Design 1917-1937 [Miriam and Ira D. Wallace Art Gallery, Columbia University, 6 febrero - 30 marzo 1996]. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996.

Graphic Design in the Mechanical Age: Selections from the Merrill C. Berman Collection [Williams College Museum of Art, Williamstown, MA, 25 abril - 1 noviembre 1998; Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, Nueva York, 9 febrero - 23 mayo 1999]. New Haven, CT; Londres: Yale University Press, 1998.

Letter Perfect: The Art of Modernist Typography, 1896-1953 [Minneapolis Institute of Arts, 9 febrero 2001 - 13 enero 2002]. Rohnert Park, CA: Pomegranate Communications, 2001.

The Russian Avant-Garde Book 1910-1934 / El libro ruso de vanguardia, 1910-1934 [The Museum of Modern Art, Nueva York, 28 marzo - 21 mayo 2002; Louisiana Museum of Art, Copenhague, 25 octubre 2002 - 19 enero 2003; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 11 febrero - 4 mayo 2003; Museum für Angewandte Kunst, Fráncfort, 24 septiembre - 25 enero 2004]. Nueva York: MoMA; Londres: Thames and Hudson, 2002; Madrid: MNCARS, 2003.

Ladislav Sutnar: Design in Action [Riding Hall of the Prague Castle, Praga, 20 junio - 9 noviembre 2003; Museum für Gestaltung, Zürich, 6 marzo - 2 mayo 2004; Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design, Núremberg, 9 junio 19 septiembre 2004]. Praga: Argo, 2004.

Kurt Schwitters: MERZ. A Total Vision of the World [Museum Tinguely, Basilea, 1 mayo - 22 agosto, 2004. Wabern, Berna: Benteli, [2004].

Avant-Garde Graphics: 1918-1934. From the Merrill C. Berman Collection / Graphische Arbeiten der Avantgarde 1918-1934. Aus der Sammlung Merrill C. Berman [cat. expo., Hunterian Art Gallery, Glasgow, 1 octubre - 27 noviembre 2004; Glynn Vivian Art Gallery, Swansea, 4 diciembre 2004 - 13 febrero 2005; Londres, 23 marzo - 5 junio 2005; Kettle's Yard, Cambridge, 30 julio - 25 septiembre 2005; Langen Foundation, Neuss, 12 febrero - 14 mayo 2006]. Londres: Hayward Gallery Publishing, 2004; Neuss: Langen Foundation, 2006.

A. M. Cassandre: Oeuvres graphiques modernes, 1923-1939 [Chaumont, 21 mayo - 23 julio 2005; Bibliothèque Nationale de France, Galerie Mazarine, París, 20 septiembre - 4 diciembre 2005]. París: Bibliothèque Nationale de France, 2005.

Dada [Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Pompidou, París, 5 octubre 2005 - 9 enero

2006; National Gallery of Art, Washington, 19 febrero - 14 mayo 1993; Museum of Modern Art, Nueva York, 18 junio - 11 diciembre 2006]. París: Editions du Centre Pompidou, 2005.

Breaking the Rules: The Printed Face of the European Avant Garde, 1900-1937 [British Library, Londres, 9 noviembre 2007 - 30 marzo 2008]. Londres: British Library, 2007.

Piet Zwart (1885-1977), Vormingenieur [Gemeentemuseum den Haag, La Haya, 21 junio - 7 septiembre 2008]. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2008.

Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage [Art Institute of Chicago, 1 octubre 2009 - 3 enero 2010; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2 febrero - 9 mayo 2010; Art Gallery of Ontario, Toronto, 5 junio - 5 septiembre 2010]. Chicago: Art Institute of Chicago; New Haven, CT: Yale University Press, 2009.

De Rusia a la URSS. Grafismo y revolución [A | 34, Barcelona, 15 octubre - 28 noviembre 2009]. Barcelona: A | 34, 2009.

Plakativ! Produktwerbung im Plakat, 1885-1965 [Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, 19 noviembre 2009 - 11 abril 2010]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

Impresos de vanguardia en España, 1912-1936 [Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, Valencia, 17 diciembre 2009 - 14 febrero 2010; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 4 marzo - 2 mayo 2010]. Valencia: Campgràfic, 2010.

Grafistas. Diseño Gráfico Español, 1939-1975 [Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, octubre 2011 - abril 2012]. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2011.

Este catálogo, junto a su edición inglesa,
se publica con motivo de la exposición

LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950)

Fundación Juan March, Madrid

30 de marzo – 1 de julio de 2012

EXPOSICIÓN

CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

Merrill C. Berman, José María Lafuente, Maurizio Scudiero, Bruno Tonini y Richard Hollis
Manuel Fontán del Junco, Director de Exposiciones, Fundación Juan March
Aida Capa, Deborah L. Roldán, Coordinadoras de exposiciones, Fundación Juan March

CONCEPTO Y DISEÑO DE MONTAJE

Estudio Aurora Herrera
Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

SEGUROS

Unipsa, Wells Fargo

TRANSPORTE

SIT Transportes Internacionales

RESTAURACIÓN

Lourdes Rico, Celia Martínez, María Victoria de las Heras

ENMARCACIÓN

Decograf

MONTAJE

Alcoarte

COORDINACIÓN DE SEGUROS, TRANSPORTE Y MONTAJE

José Enrique Moreno, Fundación Juan March

CATÁLOGO

© Fundación Juan March, Madrid, 2012
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2012

TEXTOS

© Fundación Juan March
© Manuel Fontán del Junco
© Richard Hollis
© Maurizio Scudiero
© Bruno Tonini

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS

Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

Aida Capa, Deborah L. Roldán y Jordi Sanguino
Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

TRADUCCIONES

Alemán/español: Elena Sánchez-Vigil
Catalán/castellano: Paraula. Centre de Serveis Lingüístics
Checo/español: Svetlana Kapisovská
Francés/español: José Antonio Millán Alba
Inglés/español: Palomá Farré
Italiano/español: Carolina Fernández Castrillo, Inés d'Ors
Japonés/español: Hanako Fujino
Neerlandés/español: Julio Grande Morales
Polaco, ucraniano, húngaro, rumano, letón y serbio/español:
Rafael Cañete
Portugués/español: Pedro Santa María de Abreu
Ruso/español: Rafael Cañete, Yana Zabiaka

DE LAS REPRODUCCIONES AUTORIZADAS

- © VEGAP, Madrid, 2012
- © Succession Marcel Duchamp / Vegap et ADAGP, Madrid, 2012
- © Man Ray Trust, VEGAP, Madrid, 2012
- © The Heartfield Community of Heirs/ VEGAP, Madrid, 2012
- © Fondation Oskar Kokoschka, VEGAP, Madrid, 2012
- © F.L.C. / Vegap, MADRID, 2012
- © Georgia O Keeffe Museum / VEGAP
- © [2012] Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / VEGAP
- © De todas las demás obras: sus legítimos herederos o representantes legales*

FOTOS

- © Colección Merrill C. Berman [CAT. B1-B175]
- © Jim Frank/Joelle Jensen [CAT. B1-B175]
- © Joelle Jensen (foto Merrill C. Berman)
- © Álex Casero [CAT. B1, B2, B4, B11, B13, B24, B27, B29.3, B29.4, B31, B54, B63, B68, B76, B79, B94.2, B100, B104, B111, B114, B119, B130, B146, B156.1, B159]
- © Colección José María Lafuente [CAT. L1-L409]
- © Ediciones La Bahía, Cantabria [CAT. L1-L409]
- © Daniel Pedriza (foto José María Lafuente)

Bibliothèque Litteraire Jacques Doucet, Paris, France / Archives Charmet / The Bridgeman Art Library (Hollis Fig. 14); Cortesía Archivo Depero, Rovereto (Scudiero Fig. 24, 25); Cortesía de Antiquariat Vloemans, La Haya (Scudiero Fig. 58); Colección Peggy Guggenheim, Venecia (Scudiero Fig. 60); Colección Herman Berniger, Zúrich (Scudiero Fig. 61); Colección privada de arte moderno, Milán (Scudiero Fig. 62); Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga; Archivio Baldessari (Scudiero Fig. 63); (Scudiero Fig. 64); Colección Merrill C. Berman (Scudiero Fig. 65); Colección de la familia Estorick, Londres (Scudiero Fig. 66); Museum of Modern Art, Oxford (Scudiero Fig. 67); Gabinete de la Estampa de la Biblioteca de la Universidad de Lérida (Scudiero Fig. 73); Cortesía de Studio 53 Arte, Rovereto (Scudiero Fig. 108)*

*No ha sido posible en todos los casos localizar o contactar a los artistas o autores o a sus representantes legales. En su caso, contacten de inmediato con la Fundación Juan March en direxpo@expo.march.es.

DISEÑO DE CATÁLOGO

Guillermo Nagore Ferrer

TIPOGRAFÍA

Interstate, Benton Sans

PAPEL

Creator Vol 115 g.



FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN

Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

ENCUADERNACIÓN

Ramos S.A., Madrid

De la edición en español:

ISBN Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-601-6

Depósito Legal: M-10752-2012

De la edición en inglés:

ISBN Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-600-9

Depósito Legal: M-10751-2012

Fundación Juan March

Castelló, 77
28006 Madrid
www.march.es



Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

1966

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

☞ ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel.

Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

☞ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

☞ EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

☞ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

☞ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

☞ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

☞ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

☞ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

☞ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

☞ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

☞ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés) **P**

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

☞ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

☞ ARS MEDICA. Texto de Carl Zigrosser

☞ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

☞ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

☞ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

☞ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

☞ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

LEYENDA: ☞ Publicaciones agotadas | **P** Exposición en el Museu Fundación Juan March, Palma | **C** Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

👁 MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

👁 GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

👁 V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

👁 GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

👁 JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

👁 ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

👁 HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

👁 VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

👁 MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

👁 PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

👁 MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

👁 MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

👁 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

1982

👁 PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

👁 ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

👁 PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

👁 KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

👁 VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

👁 ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

👁 FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

👁 PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

👁 ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

👁 ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

👁 GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

1984

👁 EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

👁 JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

👁 FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y 

👁 JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike

Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

👁 JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

👁 ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

👁 VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

👁 XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

👁 ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

👁 MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

👁 ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

👁 ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

👁 OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehlemann y Hans Günter Wachtmann

1987

👁 BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

👁 IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

👁 MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

👁 EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

👁 ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

👁 COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

👁 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

👁 RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

👁 EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

👁 ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

👁 ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

👁 CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

👁 ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Cristoph Becker y Andy Warhol

👁 COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

👁 PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

🏛️ VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, M^a João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

🏛️ MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

🏛️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2^a ed.)

1992

🏛️ RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

🏛️ ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

🏛️ DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

🏛️ COL-LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

🏛️ MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

🏛️ PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

🏛️ MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

🏛️ GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

🏛️ ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

🏛️ TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

🏛️ FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero 🇨🇪

1995

🏛️ KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

🏛️ ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

🏛️ MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell 🇨🇪

1996

🏛️ TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

🏛️ TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

🏛️ MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares 🇨🇪 🇵🇸

🏛️ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1^a ed.)

🏛️ PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés)] [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

🏛️ MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

🏛️ EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

🏛️ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics*. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella 🇨🇪 🇵🇸

🏛️ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo 🇵🇸 🇨🇪

🏛️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1^a ed.)

1998

🏛️ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

🏛️ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

🏛️ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

🏛️ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

🏛️ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIÍA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

🏛️ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer

🏛️ MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998*. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) 🇵🇸

🏛️ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 🇨🇪 🇵🇸

2000

🏛️ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

🏛️ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL. *Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

🏛️ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

🏛️ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther 🇵🇸 🇨🇪

🏛️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avia 🇨🇪

🏛️ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez 🇵🇸 🇨🇪

2001

🏛️ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal* Textos de Sabine Fehleemann

🏛️ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

🏛️ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

🏛️ RÓDCHENKO GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko 🇵🇸 🇨🇪

2002

🏛️ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

🏛️ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

🏛️ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Úcar 🇨🇪

🏛️ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuela, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales 🇨🇪

🏛️ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura 🇨🇪 🇵🇸

2003

🏛️ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies

🏛️ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

🏛️ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo 🇨🇪 🇵🇸

🏛️ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose 🇨🇪

LEYENDA: 🏛️ Publicaciones agotadas | 🇵🇸 Exposición en el Museu Fundación Juan March, Palma | 🇨🇪 Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

🖼️ ESTEBAN VICENTE *Collages*.
Textos de José María Parreño
y Elaine de Kooning **C**

🖼️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de
Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz **P**

MUSEU D'ART ESPANYOL
CONTEMPORANI. PALMA.
FUNDACION JUAN MARCH.
[Catálogo-guía]. Textos de Juan
Manuel Bonet y Javier Maderuelo.
Eds. bilingües (catalán/castellano e
inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

🖼️ MAESTROS DE LA INVENCION DE
LA COLECCION E. DE ROTHSCHILD
DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de
Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel,
Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier,
George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

🖼️ FIGURAS DE LA FRANCIA
MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec
del Petit Palais de París*. Textos de Delfín
Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier,
Maryline Assante di Panzillo y José de los
Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

🖼️ LIUBOV POPOVA. Texto de
Anna María Guasch **C P**

🖼️ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y
COLOR. Texto de Guillermo Solana **P**

🖼️ LUIS GORDILLO. DÚPLEX.
Textos de Miguel Cereceda y Jaime
González de Aledo. Ed. bilingüe
(castellano/inglés) **C P**

🖼️ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA
ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA.
*Fotografía de los años 80 y 90 en la
Colección del Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine
Coleman, Pablo Llorca y María Toledo
Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische
Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos
de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky
Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

2005

🖼️ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum
Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl,
Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto
Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler.
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos
de Francisco Calvo Serraller y Antonio
Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACION DEL ARTE. MEDIO
SIGLO DE LA FUNDACION JUAN
MARCH. Textos de Juan Manuel
Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz
Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier
Fuentes. Eds. en castellano e inglés

🖼️ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum,
Wuppertal*. Texto de Sabine Fehleemann.
Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

🖼️ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y
ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed.
bilingüe (castellano/inglés) **P C**

🖼️ LICHTENSTEIN. EN PROCESO.
Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare
Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

🖼️ ROSTROS Y MÁSCARAS.
*Fotografías de la Colección Ordóñez-
Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed.
bilingüe (castellano/inglés) **P C**

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO
ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACION
JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos
de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.
Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

🖼️ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz.
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ LA DESTRUCCION CREADORA.
*Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la
lucha por la libertad del arte*. Textos de
Stephan Kojka, Carl E. Schorske, Alice
Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller,
Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose,
Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta
Zuckerandl. Eds. en castellano, inglés
y alemán. Edición de Prestel, Múnich/
Fundación Juan March, Madrid, 2006

🖼️ Publicación complementaria: Hermann
Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos
adicionales de Christian Huemer, Verena
Perhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun
Otten. Ed. semifacsimil en castellano.
Traducción de Alejandro Martín Navarro

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El
nacimiento del Museo de Arte Abstracto
Español*. Textos de Santos Juliá, María
Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel
Bonet, Gustavo Torner, Antonio
Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro
Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ.
*Obras de la Colección del Kunstmuseum
Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker.
Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES,
TAUROMAQUIA, DISPARATES.
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez
(11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo
acompaña a la exposición del mismo
título que desde 1979 ha itinerado
por 173 sedes españolas y extranjeras,
traduciéndose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A
FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio
Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano,
James de Pasquale, Avis Berman y Clare
Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria:
Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS,
DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS
(1949). Textos adicionales de Jack Cowart,
y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/
castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCION DEL PAISAJE. *Del
Romanticismo nórdico al Expresionismo
abstracto*. Textos de Werner Hofmann,
Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara
Dayer Gallati, Robert Rosenblum,
Miguel López-Remiro, Mark Rothko,
Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard
Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés
Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean
Scully, CUERPOS DE LUZ (1998).
Ed. bilingüe (inglés/castellano)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS
REALES. Textos de Michèle Dalmace,
Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed.
bilingüe (castellano/inglés) **P C**

ANTES Y DESPUÉS DEL
MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias
abstractas en la Colección Daimler Chrysler*
Catálogo virtual disponible en: [www.
march.es/arte/palma/antiores/
CatalogoMinimal/index.asp](http://www.march.es/arte/palma/antiores/CatalogoMinimal/index.asp). Eds. en
castellano, catalán, inglés y alemán **P**

2008

MAXIMIN. *Tendencias de máxima
minimización en el arte contemporáneo*.
Textos de Renate Wiehager, John M
Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel
Buren, Hanne Darboven, Adolf
Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack

y Friederich Vordemberge-Gildewart.
Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACION TOTAL. *Arte
conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos
de Boris Groys, Ekaterina Bobrinskaia,
Martina Weinhart, Dorothea Zwirner,
Manuel Fontán del Junco, Andrei
Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed.
bilingüe (castellano/inglés). Edición
de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación
Juan March, Madrid, 2008

🖼️ ANDREAS FEININGER: 1906-1999.
Textos de Andreas Feininger, Thomas
Buchsteiner, Jean-François Chevrier,
Juan Manuel Bonet y John Loengard.
Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.
LA DISTANCIA DEL DIBUJO.
Textos de Valentín Roma, Peter
Dittmar y Narcís Comadira. Ed.
bilingüe (castellano/inglés) **C P**

Publicación complementaria: IRIS
DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ
PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer.
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de
Aracy Amaral, Oswald de Andrade,
Mário de Andrade, Tarsila do Amaral,
Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet,
Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel
Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de
Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos
Drummond de Andrade y Regina Teixeira
de Barros. Eds. en castellano e inglés

🖼️ Publicación complementaria:
Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924).
Ed. semifacsimil en castellano. Traducción
y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald
de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed.
semifacsimil en castellano. Traducción
de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR
SUCEDE. Textos de Osbel Suárez,
Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez.
Eds. en castellano e inglés **P C**

Publicación complementaria: Carlos
Cruz-Diez, REFLEXION SOBRE EL
COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas,
1989). Eds. en castellano e inglés

🖼️ CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE
DE DIBUJAR. Textos de Christina
Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner
Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA. [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed.

semifacsimil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil)

PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

2011

🏠 AMÉRICA FRÍA LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez,

César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goez, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano **P**

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsimil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

2012

GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA.

Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévêque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés **C** **P**

LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

Para más información: www.march.es

ESTE CATÁLOGO ESTÁ COMPUESTO, EN TÍTULOS Y ENCABEZADOS, CON LA TIPOGRAFÍA INTERSTATE,
UNA ADAPTACIÓN DE LA TIPOGRAFÍA FHWA, DISEÑADA PARA LAS AUTOPISTAS DE LOS ESTADOS
UNIDOS EN 1949 Y REINTERPRETADA POR TOBIAS FRERE-JONES ENTRE 1993 Y 1999.

LA TIPOGRAFÍA DE TEXTO, BENTON SANS, OBRA DEL MISMO FRERE-JONES, EN
COLABORACIÓN CON CYRUS HIGHSMITH (1995), ESTÁ BASADA EN LOS ESTUDIOS ORIGINALES DE
MORRIS FULLER BENTON PARA SU TIPOGRAFÍA NEWS GOTHIC (1908)



L
A
V
A
N
G
U
A
R
D
I
A
A
P
L
I
C
A
D
A

LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950)

FUNDACIÓN JUAN MARCH

2012