



Congresso Internacional de Design  
2005

em associação com  
Forum Art'e Design da Universidade  
Lusófona de Humanidades  
e Tecnologias



Nome. Roca, Juan Agustín Mancebo

Grau Académico. Doctor Europeo en Historia del Arte

Instituição. Facultad de Humanidades de Albacete. Universidad de  
Castilla-La Mancha

País. Espanha

E-mail. juan.mancebo@uclm.es

## El diseño y las vanguardias

En un periodo en que la estetización el mundo ha llegado hasta tal punto en que todo es analizado, pensado y estrictamente elaborado, es necesario reivindicar algunos de los procesos originarios de la propia historia del diseño y cómo este se impuso durante la compleja y extraordinaria época de las vanguardias de una manera similar a cómo lo hace en la actualidad. Evidentemente, la propia dimensión del diseño tiene el origen de construir un mensaje en el mundo de la mercancía. Su eclosión, desde los inicios de siglo hasta los años treinta, corre paralelamente al desarrollo del producto en el mundo contemporáneo. Durante la segunda fase de las vanguardias, los programas de diseño constituyeron verdaderos esquemas de reorganización del mundo. Podemos hablar de las teorías de los futuristas de la primera y segunda generación, de los expresionistas convertidos en generadores de la sociedad en la fase inmediatamente posterior a la Bauhaus expresionista, los neoplasticistas del De Stijl o los constructores soviéticos. Ante un nuevo mundo, evidentemente se tendrían que proponer nuevas soluciones que terminarían por eliminar las delgadas, casi inexistentes, líneas que separaban arte y vida, donde se produciría un verdadero proceso de constitución del mundo. Este estudio se centra en el futurismo italiano, en las derivaciones que su revolución literaria provocaría en el diseño de libros en la Rusia pre-soviética a través de los cubo-futuristas y la experiencia que anuncia el constructivismo soviético como patrón desde el que reconfigurar (montar) el mundo, hasta su definitiva eliminación a finales de los años veinte.

### I. Italia. Desde las prebendas literarias al diseño del mundo

Las polémicas dialécticas futuristas han empañado una lectura historiográfica coherente alejada del discurso dominante estético-político. Debemos hablar de tres grandes periodos a este respecto. Un primer momento que nace con el movimiento donde pintores, escultores y escritores buscan nuevas formas de expresión. Esas formas estaban determinadas por una gran quiebra con los modos tradicionales de representación. Pese a que los futuristas defendían la máquina y la velocidad como paradigma de la modernidad, no hubo una representación gráfica coherente hasta finales de 1910, en que comienzan a tomar forma poéticas pictóricas propias que,

hasta ese momento, bebían de las fuentes del cubismo. Los cuadros de los primeros pintores futuristas estaban determinados por la búsqueda de un estilo. Así como las experiencias de Boccioni, Severini o Russolo partían de la tradición divisionista y de la pintura moderna francesa, dos de los pintores se destacaron en su trabajo hacia una praxis estructurada, un proceso repetitivo en su pintura: Giacomo Balla y Carlo Carrà. Ambos establecerán una dialéctica en que podemos encontrar algunos elementos que constituyen el futurismo diseñado. En Giacomo Balla<sup>1</sup> estas variaciones comienzan a partir de 1913, en que su pintura se caracterizaría por la utilización de arcos energéticos que simbolizan el movimiento, hasta aproximadamente 1918, en que se dedica por completo a la decoración y la ambientación, produciendo sus primeros muebles y diseños aplicados. Carrà establece un camino similar. Algunas de sus pinturas están directamente inspiradas en los motivos gráficos de la literatura y la poesía futurista, que incluso que se manifestarán con toda su energía expresiva en su libro *Guerrapittura* de 1914.

Es en estas disciplinas podemos encontrar un mayor campo de acción y experimentación. Los futuristas habían escrito manifiestos reivindicando la imaginación sin hilos y las palabras en libertad<sup>2</sup> que fundamentalmente imponían la cualidad signica de la escritura. Esto aparece en las primeras *parole* (palabras) de Marinetti. "Inicio -escribía el poeta italiano en *Destrucción de la sintaxis- imaginación sin hilos- Palabras en libertad-* una revolución tipográfica dirigida contra el bestial nauseabundo concepto del libro de los nostálgicos del pasado y del verso d'annuziano, impreso en papel del siglo XVII, fabricado a mano, riveteado con yelmos, Minervas, Apolos, con elaboradas letras iniciales en rojo, adornos florales, motivos mitológicos, epígrafes y números romanos (...) Mi revolución apunta contra la llamada armonía de la página, que es contraría al flujo y reflujo, a los brinco y estallidos de estilo que atraviesan libremente la página. Por lo tanto, en una misma página usaremos tintas de tres o cuatro colores, e incluso, si es necesario, hasta veinte sensaciones similares o velozmente cambiantes; la supernegra, para la onomatopeya violenta, y así sucesivamente. Lo que pretendo con esta revolución tipográfica y esta variedad multicromática de letras, es redoblar la fuerza expresiva de las palabras".

Si Stéphane Mallarmé convirtió el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Una tirada de dados nunca abolirá el azar) de 1897, en una imagen que se desarrollaba en el espacio y Apollinaire con la distribución visual de los caligramas en una estructura textual que recordaba visualmente las formas evocadas, Marinetti concebía el papel como un lienzo que llenar de proclamas en las que la tipografía se convertía en la protagonista absoluta. Las poesías futuristas estaban más cerca de lo visual que lo lingüístico<sup>3</sup>, pese a que el deseo de los teóricos del movimiento era considerar su capacidad sonora ya que eran poemas para ser declamados.

Esta práctica se trasladó de la poesía al diseño de las portadas de los libros donde empezaron a utilizarse regularmente los violentos y

arbitrarios caracteres de las poesías. "El libro -escribía Marinetti- debe de ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista" Esta ruptura se puede observar en la revista Poesía en la que se publicaba en italiano el Manifiesto del Futurismo, comparada con las portadas de libros como Música futurista, 1912 de Balilla Pratella (portada de Umberto Boccioni) diseñada tres años después, que establecía un juego de contrastes entre los caracteres tipográficos y el dibujo. Entre ambas hay una gran diferencia ya que se abandonan las formas derivadas del modernismo fin de siglo para proyectarse en la modernidad del movimiento italiano.

La tipografía como elemento de las palabras en libertad se haría protagonista de muchos libros de este periodo como Puentes sobre el océano, 1914 de Luciano Folgore (portada de Antonio Sant'Elia), el mencionado Guerra-pintura, 1915 de Carlo Carrà, y sobre todo en Zang Tumb Tumb, 1915 de F. T. Marinetti, ejemplo en que tipografía y diseño son uno, además de representar el espíritu del libro. La portada de Biz&zf +18. Simultaneidad y alquimias líricas, 1915 de Ardengo Soffici, adoptaba soluciones cercanas al dadaísmo de Schwitters y mostraba las influencias que a este respecto, llegaban de Europa.

Tras las grandes tempestades de los primeros años, el futurismo optaría durante la Primera Guerra Mundial por un cambio de orientación que culminaría en el manifiesto "Reconstruzione futurista dell'Universo"<sup>4</sup> firmado por Balla y Depero en 1915, que abriría un segundo periodo en cuanto a la consideración del diseño futurista. Si lo comparamos con algunos documentos programáticos, el enfoque es diferente a las posiciones destructivas anteriores. El mundo debe ser reconstruido, elaborado desde cero. En este sentido debemos hablar de los dos periodos claramente diferenciados dentro del movimiento: un periodo heroico, caracterizado por una violenta diatriba contra todo el pasado, y un segundo periodo<sup>5</sup> que arrancarían en 1916, donde la construcción formal del mundo vendría determinada por la esperanza en la construcción futurista. Es así como los manifiestos derivan a una programática completa, una dialéctica global. El alejamiento de las artes visuales clásicas incide en la nueva elaboración por parte de los jóvenes artistas italianos del teatro, la naturaleza, la decoración, la moda, la visualización verbal, la publicidad, la gráfica, etc. los elementos más importantes en los que se desarrolló este movimiento a partir de este momento. Mientras la dimensión de las artes visuales se desvanecía con las sombras que proyectaba la retórica fascista, las disciplinas anteriores iban ganando en cantidad y calidad a través de una aplicación que poco o nada tenía que ver con su débito político. El futurismo se convirtió en la primera de las vanguardias de la esperanza, una utopía que pretendía entender ese fenómeno en que hay que reconfigurarlo todo ex novo, pero bajo la perspectiva viciada de una modernidad absoluta determinada por la máquina.

Surgieron las primeras decoraciones de Balla, primeros diseños futuristas de interiores. Posteriormente Depero empezaría a aplicar sus exquisitas nociones de diseño en sus trabajos. El taller derivaría en un concepto global, la Casa de Arte. En ella todos los objetos tendrían una visión

netamente futurista. Podemos hablar de una verdadera preocupación por la gráfica y su bifurcación publicitaria, en este caso el mensaje visualizado. Existe un interés en el diseño de revistas a partir de 1914 con la revista florentina Lacerba, la segunda serie de la revista Noi, diseñada por Prampolini, en un estilo con reminiscencias art decó, hasta los años treinta en que la influencia centroeuropea y sobre todo del Bauhaus se observa en algunas publicaciones de arquitectura como La Città Futurista, Futurismo y Sant'Elia<sup>6</sup>. También es el periodo en que se realiza el Manifiesto dell'arte publicitaria futurista, 1932, en que hay un desarrollo del cartel y una marcada practicidad en sus preceptos teóricos. La revolución tipográfica va a tener un importante desarrollo en todos los ámbitos creativos, en que aparece con una gran variedad cromática destacada por el uso de colores agresivos, una cuidada composición y ordenes mecánicos en los que se vislumbra la influencia de las vanguardia soviética y centroeuropea.

La figura de Fortunato Depero<sup>7</sup> se torna relevante por los ámbitos creativos que desarrolló, en una particular tensión comunicativa ciertamente optimista donde el manifiesto de Reconstrucción se filtra en todas sus producciones. La preocupación por el desarrollo publicitario le llevó a ser una de los primeros artistas que marchó a Nueva York<sup>8</sup> como centro neurálgico del mundo, con la vana esperanza de convertirse en un artista famoso a través del diseño. Por desgracia llegó demasiado pronto y no fue reconocido tal y como el artista de Rovereto deseaba. Depero fue el gran diseñador del futurismo, en una intensa y desatacada actividad que va desde los años diez a los cincuenta, en que se interesó por la ambientación, la publicidad, la gráfica, la tipografía y la imagen corporativa. Sus imágenes están caracterizadas por figuras y tipografías optimistas y dinámicas que proyectan una imagen lúdica y desenfadada de los productos reseñados, convirtiéndose en las décadas diez y veinte en la prolongación de sus pinturas. La preocupación por la tipografía le llevó a diversas soluciones donde la aplicó como matriz de sus arquitecturas tipográficas; las letras se convertían en las unidades mínimas en las que articular sus pabellones para exposiciones. Incluso su auto-representación la hizo con respecto al diseño y la publicidad en sus famoso "libro anillado" editado en 1927 por Azari<sup>9</sup>. Todo es autopublicitario y esta estudiado y desarrollado minuciosamente en uno de esos raros ejemplos donde la autpromoción no está reñida con el buen gusto. Sus carteles son ejemplos comunicativos en cuyo espíritu trasgresor reflejaba un mundo de luz muy aleado de las prebendas políticas dominantes. Sus diseños de ropa, decoración y mobiliario, realizados a partir de su casa-taller, La Casa de Arte Depero<sup>10</sup> supusieron los intentos más concienzudos para imponer un estilo en cuanto a la realización de objetos. En Rovereto se gestaría una de las campañas de promoción de Campari (1931)<sup>11</sup>, que confió su imagen casi en exclusiva al artista y donde se diseñaron algunos tipos de botellas que siguen siendo sus recipientes en la actualidad, donde las formas naïf y el cromatismo fueron sus protagonistas.

de puente entre el segundo y el tercer periodo del movimiento, no debemos olvidar a otros diseñadores que pertenecían al movimiento como Ivo Pannaggi<sup>12</sup>, muy influenciado por las formas soviéticas en el conocido como periodo mecánico del movimiento, Enrico Prampolini<sup>13</sup>, Ugo Pozzo, Nicolay Diulgheroff<sup>14</sup>, Farfa<sup>15</sup> y Bruno Munari, aunque este último tras la desvinculación de los movimientos futuristas tendrá la conocida carrera en solitario que lo afirmaría como uno de los diseñadores y teóricos más importantes del siglo XX.

El futurismo planteó unas posibilidades comunicativas a través del diseño, en que la afirmación vital se manifestaba en sus producciones y que hizo que fuera una de las primeras vanguardias en que se estableciera de manera heterogénea una praxis del diseño aplicado a una sociedad de masas, cuya dimensión y alcance sirvió de acicate y germen de experiencias análogas, además de trascender como uno de los ejemplos más coherentes de las disciplinas nacientes del diseño en la actualidad.

## II. Una revolución para diseñar el mundo

El otro caso, quizá uno de los más complejos en lo que se refiere al diseño en la época de las vanguardias, es el acontecido en Rusia y posteriormente se fragua en la Unión Soviética hasta la llegada al poder de Josef Stalin. La vanguardia llega al imperio ruso tamizada por las manifestaciones culturales europeas. Los sectores progresistas, que venían de una burguesía acomodada, supieron filtrar las enseñanzas programáticas de las vanguardias revalidadas en occidente, fundamentalmente el cubismo y el futurismo, que tuvieron una amplia repercusión en los movimientos visuales de ese periodo. Sin una tradición, los artistas soviéticos supieron asimilar las experiencias europeas, transformándolas en otras dimensiones artísticas como el cubo-futurismo y el rayonismo, que llevaron a experiencias artísticas más radicales, que se pueden observar como las nacientes disciplinas del diseño contemporáneo, el suprematismo y el constructivismo.

La influencia de futurismo en tanto la grafica fue extraordinaria. El manifiesto futurista había sido traducido en 1914 por Vladimir Maiakovsky y ese mismo año Marinetti había impartido conferencias en Moscú y San Petersburgo. Son bastante explícitas a este respecto las caricaturas a este respecto que aparecen en la prensa referidas a la primera visita de Marinetti en 1914, en que presentan al poeta italiano en dos estados, cubierto de verduras y hortalizas arrojadas por el público en Milán y aclamado con rosas en Moscú, para poder comprender la verdadera trascendencia de los futuristas y de Marinetti en Rusia. Esta influencia tuvo su reflejo en los libros futuristas rusos. Quizá lo más importante de este movimiento fue que consiguieron establecer las bases del diseño que se realizaría en Rusia hasta el advenimiento del realismo. Los primeros futuristas rusos fueron enormemente radicales con respecto a cualquier compromiso estético y pretendían superar todas las barreras de la vida, una trasgresión en las reglas establecidas. "Han sido los futuristas rusos -escribe Roman .211

Jacobson- los inventores de un poesía en la que la palabra evolutiva y autoevaluadota se convierte en el material poético claramente visible y establecido"<sup>16</sup>. El libro se convierte en un proceso de creación, donde la palabra se convierte en la obra de arte a través de la que se genera todo el discurso. Fue Alesha Kruchenykh quien produjo el primero de los libros litográficos futuristas en Rusia. Para ello reunió a una serie de artistas que le ayudaron en su empeño, como Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Kazimir Malevich, Olga Rozanova, Nikolai Kul'bin y Pavel Filonov, grupo denominado Gileia, cubofuturistas, que desde 1912 a 1916 trabajaron en estrecha colaboración sobre el orden espacial de la lógica ideográfica y pictográfica. La característica principal de toda su obra es que la palabra ya no se lee, sólo tiene que ser vista, desechando su significado semántico para ahondar en la cualidad visual. En este sentido, juegan con la violenta ambigüedad futurista en la que la bomba se convierte en metáfora. De ahí que Kruchenykh aborde esta perspectiva en *Exploividad*, 1913, dos años antes de que Marinetti publicara su *Zang Tumb Tumb*, una manera de manifestar su anarquismo a través de las palabras y no de las bombas. A diferencia de los italianos, los rusos no desean utilizar la capacidad de la destrucción solamente como un símbolo, sino como premisa creativa para empezar a construir. El libro se convirtió para ellos en un espacio en el cual experimentar y que debería aportar dos características fundamentales: ser pequeño<sup>17</sup> y estar libre de mentiras. Los primeros libros cubo-futuristas fueron adquiridos mayoritariamente por estudiantes, en una dialéctica que entroncaba con la destrucción de los viejos ideales tradicionales y academicistas, casi en el sentido que Alfred Jarry había manifestado en 1896 en la polémica representación de su *Ubu Roy*. "Destruíd por completo- escribía Kamenskii- el libro en el arte (una forma inerte de transmitir las palabras por medio de papel y letras impresas) y volved directamente al arte de la vida, llevad la poesía y los pensamientos a las vallas, las paredes, las casas, las fábricas, los tejados, las alas de los aviones, las cubiertas de los barcos, las velas, la ropa; usad proyectores eléctricos y lanzarlas al cielo"<sup>18</sup>.

El libro más influyente del futurismo ruso fue *Una tragedia*, 1914, de Vladimir Maiakovsky, en el que se hacía un "uso sorprendente de los espacios en blanco con agudos contrastes a base de letras mayúsculas y cifras sueltas, todo ello combinado con inesperados cambios de serie, para construir una metáfora visual destinada a provocar en el lector una respuesta emotiva hacia la obra del autor"<sup>19</sup> Su estudiado diseño se ganó la admiración de Rodchenko y El Lissistky, siendo unos de los mejores ejemplos a seguir tras la revolución.

Las teorías de los futuristas se radicalizaron en otro grupo que les había surgido en paralelo, los ego-futuristas, que establecieron una dialéctica de la negación a través del libro. En algunos de sus planteamientos se llegarían a consecuencias conceptuales tales como la titulación de un poema sobre una página en blanco, la prohibición de leer los libros que ellos mismo habían creado, e incluso, su destrucción después de la lectura misma.

Las teorías del montaje de Tatlin tuvieron una gran influencia en la configuración posterior del mundo artístico soviético. A través de sus contra-relieves pre-constructivistas de los años 14 y 17, así como el Monumento a la III Internacional, establecía elementos sobre la construcción así como sobre la organización de la vida. Esa configuración artística tendría que ver con la nueva posición política en la que el proletariado habría impuesto su dictadura. Los artistas apasionadamente, se convierten en constructores, diseñadores de la realidad. De este modo El Lissitsky, Malevich, Popova, Stepanova y Rodchenko, construyen un nuevo canon para el mundo contemporáneo. Un mundo nuevo en el que las nuevas posibilidades artísticas deben de ser desarrolladas al máximo. Además se cumplía el efecto doble de la propaganda que debía servir de mensaje ideológico ante otras políticas emergentes antagónicas, que utilizaron las potencialidades del constructivismo. Los maestros del constructivismo pretendieron rehacer la sociedad y eso se filtró en experiencias radicales, no siempre entendidas por el gran público, pero que sirvieron para configurar el imaginario de ese mundo en transformación, de ese proletariado insurgente en el que confiaban como generador de un nuevo mundo.

Kasimir Malevich presentó en 1915 el suprematismo en la exposición 0.10., un proceso que desde la pintura se podía aplicar a todas las artes. Entre 1920 y 1922 desarrolló en la ciudad de Vitebsk el UNOVIS (Fundadores del Arte Nuevo) donde entre otros artistas se encontraba El Lissitsky. En 1919 uno de sus panfletos abogaba por la elaboración del mundo a través de estas premisas: "Viste el cuadrado negro como señal de la economía mundial. Dibuja el cuadrado rojo en tus talleres en representación de la revolución universal de las artes".

Uno de los artistas que a partir teorías de Malevich llegó a las más radicales soluciones gráficas fue El Lissitzky, que partiendo de las artes visuales y la arquitectura, desarrolló un sistema de comunicación absolutamente determinante en la configuración de la vanguardia soviética. Tras unos comienzos en el diseño gráfico influenciado por el primitivismo<sup>20</sup> como Goncharova, Lissitzky avanzó hacia posiciones geométricas fundamentadas en el diseño de libros. Además en sus libros se aborda la idea fundamental de la construcción, que recorre toda la actividad creativa del artista soviético, ya que fue en esta disciplina en la que pudo realizar integralmente sus proyectos.

La primera de las aproximaciones que delimitan una práctica artística determinada por el diseño gráfico es el cartel ¡Con el cuño rojo se golpea a los blancos! Sección de publicaciones del Departamento político del Consejo militar del Frente Revolucionario Occidental, Vitebsk 1920, cartel en que inicia una nueva investigación sobre los Prouns, entendiendo su trabajo como un cometido a favor de la revolución. Era una época delicada políticamente, ya que la guerra civil está en todo su auge. Con el cuño rojo, Lissitzky simboliza la Armada roja que golpea a los blancos, utilizando el "simbolismo cromático en la síntesis óptica de las figuras geométricas que se intersectan y en la inclusión de palabras-clave ("rojo" y "blanco"), en posición dinámica<sup>21</sup>.



El Lissitzky fue el primero de los artistas de vanguardia en concebir el diseño de libros para niños. *Pro dva cvadrata (De dos cuadrados)*<sup>22</sup>, publicado en Berlín en 1922, era un libro concebido para ser visto y en el que mostraba una extraordinaria capacidad pedagógica y política, al animar a los lectores desde la primera página a coger papel y tijeras y construir el libro, lo que sería una de las líneas fundamentales de la pedagogía de los libros infantiles sobre formas geométricas a partir de este periodo<sup>23</sup>. El libro tiene un condicionamiento cinematográfico, en el sentido que evoca su procedimiento de apertura y de clausura en negro, como si se tratara de una película. El Lissitzky seguiría con sus innovaciones gráficas en las tipografías y formas de libros infantiles posteriores como *Sumar, restar, multiplicar y dividir* de 1928.

*Dlja Golosa (A plena voz)*<sup>24</sup> es otro libro arriesgado diseñado para Mayakovsky. Publicado en Berlín en 1923, se divide en dos tiras visuales, una que contiene el poema y otra con el símbolo del poema al que se accede por el troquelado que marca el resumen visual del mismo. Este libro es otra de las grandes aportaciones de El Lissitzky al constructivismo y su funcionalidad lo entronca directamente con el campo del diseño más que del arte. El artista como diseñador es la lectura más destacable que se puede hacer de su fotomontaje *El constructor* de 1924, en que utiliza su busto y su mano sobre un fondo de papel milimetrado. El constructor es un hombre múltiple, un ingeniero de la imagen, en que la mano ocupa el lugar del rostro, en una imagen ambigua en la que aparecen varios objetos y donde "propone aplicar a la representación plástica una lógica conocida por las sociedades sin escritura y por los dibujantes de Lascaux y Altamira, una lógica donde se deja de experimenta una sola cosa a la vez"<sup>25</sup>. En este periodo podemos hablar plenamente de constructivismo como programa estético y utilitario. El arte y los artistas son elementos de los que dispone el estado para hacer del arte algo anónimo y cuyo efecto repercute en la sociedad. A El Lissitzky se le uniría Alexandar Rodchenko, siendo los dos grandes creadores sobre los que se articula el lenguaje constructivista. Mientras que Rodchenko trabajó fundamentalmente en la URSS, El Lissitzky se trasladó en repetidas ocasiones a Berlín donde podía obtener materiales más novedosos y mejores medios técnicos sobre los que desarrollar sus ideas sobre diseño. A estos nombres se debe unir el de Gustav Klutskis<sup>26</sup>, en que el mensaje constructivista se desplaza a una retórica puramente utópica.

La estética de los constructivistas empezó a cuestionarse por considerarse elitista, un arte al que el pueblo no puede acceder con facilidad. Por tanto, se varió de los rígidos esquemas hacia a un diseño concretado por la utilización de la fotografía, ya que a través de ella se podía servir mejor las causas del proletariado. Se entiende que estamos hablando de un espectador de masas, por lo tanto una idea productivista del arte. Mientras que estos experimentos se hacían en la URSS una praxis similar acontecía en la Bauhaus de Weimar. La idea principal era ser accesible, fácilmente reconocible para el público. Quizá donde este desarrollo tuvo mayor importancia fue en los carteles diseñados para las

películas de Eisenstein y Vertov, piénsese en los carteles que diseña Rodchenko para Kino- Glaz (Cine-Ojo) de Dziga Vertov en 1924 o el que realizó en 1929 para Bronenosets Potiomkin, 1905 (El acorazado Potemkin)<sup>27</sup>. La utilización de la fotografía se concretaría en un medio propagandístico con la intención de hacer factible la idea del estado socialista. Una de las premisas fue la de la reconstrucción, en que se exaltaba la vida basada en la colectividad y en la que representaban las obras realizadas por los grandes arquitectos soviéticos del momento -Vesnín, Melnikov, Leonidov, Chernikov y Golosov- cuya importancia y espíritu creativo ha llegado a occidente en muy tardíamente. La fotografía también sirvió como medio sobre el que popularizar la cultura con un espíritu soviético. Generalmente se utilizaban imágenes en blanco y negro silueteadas y recordadas, motadas sobre colores llamativos, fundamentalmente el negro y el rojo. Es un momento en que trabajan febrilmente Rodchenko, Klutsis, Stepanova y El Lissitzky. Este último recurre a una técnica que previamente había rechazado, la fotografía documental. Una de las premisas es la decoración que hace El Lissitzky para el Pabellón Soviético de la Exposición Internacional de Prensa Colonia, 1928, en la que ante la frialdad y la monumentalidad del conjunto se anuncia el fin del constructivismo, para entrar en la órbita del recurso colosal y el heroísmo del realismo socialista<sup>28</sup>.

A partir de 1928 comienza el periodo estalinista y los artistas comienzan a recibir la presión más asfixiante del régimen. Un año antes todos los constructivistas habían sido acusados en mayor o menor medida de formalistas, incluso este término tiene que ver con la no adscripción de los artistas a los preceptos determinados por el partido. Rodchenko tuvo que renunciar al fotomontaje de ilustración y mostrarse más realista en sus trabajos de diseño. Los artistas menos reconocidos se dedicaron a ensalzar las victorias del régimen y los que no lo hicieron fueron desplazados e incluso condenados. En 1930 los constructivistas fueron acusados de propagar un gusto contrario al del proletariado, lo que significaba una condena a sus procesos. La recapitulación era necesaria ya que el fin había llegado. El constructivismo nunca fue un movimiento unitario, pero su enorme potencial y la capacidad de las imágenes que ha generado ha hecho pasara a la posteridad a uno de los periodos más interesantes en cuanto a diseño y arte en la Europa contemporánea. El totalitarismo ahogó la libertad creativa pero no pudo impedir que se sentaran las bases de un diseño que serviría para configurar el siglo XX, el más creativo y a la vez el más terrible de la historia.



1. BENZI, F.: Balla. Giunti, Florencia, 2000.

2. Véanse el Manifiesto tecnico della letteratura futurista, 1912, Suplemento al Manifiesto tecnico della letteratura futurista, 1912, L'immaginazione senza fili e le parole in libertà, 1913, Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica, 1914, I plastici paroliberi- Manifiesto sintetico futurista, 1922, L'arte di guerra e dopoguerra, 1940, Manifiesto delle parole musicali futuriste- alfabeto in libertà, 1944.

3. Las experiencias de Marinetti con las palabras en libertad, las tablas en libertad de Balla, el alfabeto sorpresa de Cangiullo, la "onomalingua" de Depero y las experiencias poético visuales de Pascualino, Soffici, Paolo Buzzi, Corrado Govoni, Boccioni, Francesco Meriano, Arnaldo Gina, Luciano Venna, Ugo Giannattasio, Bruno G. Sanzin, Fillia, Paolo Ilari, Pino Masanata y Benedetta.

4. "Nosotros, los futuristas Balla y Depero, queremos llevar a cabo esta fusión total, con el fin de reconstruir el universo y alegrarlo, es decir, recreándolo íntegramente. Daremos carne y hueso a lo invisible, a lo impalpable, lo imponderable, a lo imperceptible. Encontraremos equivalentes abstractos de todas las formas y todos los elementos del universo, después los combinaremos según el capricho de nuestra inspiración, para construir conjuntos plásticos que pondremos en movimiento (...) Desarrollando la primera síntesis de la velocidad del automóvil, Balla llegó al primer conjunto plástico. Este nos reveló un paisaje abstracto de conos, pirámides, poliedros, espirales de montes, ríos, luces, sombras. Así pues, existe una analogía profunda entre las líneas- fuerzas esenciales de la velocidad y las líneas-fuerza de un paisaje. Hemos descendido a la esencia profunda del universo y dominamos los elementos. Llegaremos así a construir". DEPERO, F. y BALLA, G.: Reconstrucción futurista del universo. Milán, 11 de Marzo de 1915. Véase CRISPOLTI, E. y SCUDIERO, M.: Balla- Depero. Reconstruzione futurista dell'universo. Fonte d'Abisso, Módena-Milán, 1989.

5. Se denomina segundo futurismo a las actividades del movimiento posteriormente a 1916 (en otros casos 1919, final de la guerra). Esta definición, acuñada en 1958 por Enrico Crispolti, fue ampliamente debatida por los futuristas que todavía estaban vivos e incluso, seguían considerándose como tales. Pese a que gran parte de la historiografía del arte, considera futurismo el movimiento que se desarrolló de 1909 a 1916, el segundo futurismo se desarrollará desde 1916 ó 1919 hasta la muerte de Marinetti en 1944. CRISPOLTI, E.: Il secondo futurismo (5 pittori + 1 scultore) Torino 1923-1938. Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff, Oriani, Ali-

mandi, Costa. Edizioni d'arte Fratelli Rozzo, Turín, 1961 y CRISPOLTI, E.: "Il Secondo futurismo" en COEN, E.: Futurismo. Giunti, Florencia, 1986 p. 48-51.

6. Véase CRISPOLTI, E.: Reconstruzione futurista dell'Universo. Turín, 1980. pp. 400-409.

7. PASSAMANI, B.: Fortunato Depero ein künstler des futurismus. Bonn, Saarbrücken, Hannover, 1973, Fortunato Depero 1862-1960. Bassano Del Grappa/ Museo Civico/ Palazzo Sturm, 1970. SCUDIERO, M. Y LEIBER, D.: Depero, istruzione per l'uso. 1992 L'Editore, Trento/Rovereto, 1992, Depero futurista. L'arte pubblicitaria. Fonte d'Abisso, Módena, 1988, UNIVERSO, M.: Fortunato Depero e il mobile futurista. Marisilio, Venezia, 1990.

8. SCUDIERO, M. Y LEIBER, D.: Depero Futurista & New York. Longo, Rovereto, 1986.

9. El "libro imboluntato" titulado Depero Futurista 1913-1927 un buen ejemplo de diseño futurista. El proyecto gráfico, la espectacular presentación con las gigantescas tuercas, constituyen una obra maestra en un libro en que cada una de las páginas sorprende ya que tienen un planteamiento distinto. Ante todo es un libro-objeto diseñado, que quiere servir como libro-máquina, acentuado por el carácter industrial de los elementos encuadernadores. Como dice en una de sus páginas "este libro es MECANICO anillado como un motor PELIGROSO puede constituir un arma proyectil INCLASIFICABLE no se puede colocar en una librería entre otros volúmenes. Y por lo tanto también en su forma exterior original -invasora- asumido por y su arte" AZARI, F. en CRISPOLTI, E.: Op cit, p. 399.

10. BELLI, GABRIELLA (ed.) La Casa del Mago. Le arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942. Charta/ Museo de Arte Contemporaneo de Trento y Rovereto, 1992, SCUDIERO, M.: Depero. Casa d'arte futurista. Cantini, Florencia 1988 y SILIGATO, R. (ED.): Depero. Dal Futurismo alla Casa d'Arte. Charta/ Museo de Arte Contemporaneo de Rovereto y Trento, 1992.

11. DEPERO, F.: Numero Unico Futurista Campari, 1931/ Futurismo, 1932/ Dinamo Futurista, 1933. Fortunato Depero. Éditions Jean Michel Place. París, 1979 y SCUDIERO, M.: Depero per Campari. Fabbri, Milán, 1989.

12. CATERINA TONI, A.: L'attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926). La Nuova Foglio Editrice, Macerata, 1976 y CRISPOLTI, E.: Pannaggi e l'arte meccanica futurista. Mazzotta, Milán, 1995.

13. BONITO OLIVA, A.: Prampolini. 1913-1956. Fonte d'Abisso, Módena, 1985, Prampolini, 1913-1956. Galleria Marescalchi, Bolonia, 1985, CRISPOLTI, E.: Prampolini. Dal futurismo all'informale. Comune di Roma

Assessorato alla cultura. Edizione Carte Segrete. Roma, 1992, Enrico Prampolini. Galleria Narciso, Turín, 1963, LISTA, G. MENNA, F. Y PERILLI, A.: Continuitá dell'avanguardia in Italia. Enrico Prampolini (1894-1956). Galleria Civica, Modena, 1978, MENNA, F.: Enrico Prampolini. De Luca, Roma, 1967, Enrico Prampolini. Instituto Italo-Latino Americano, Roma, 1974.

14. GALVANO, A.: Nicolay Diulgheroff. Galleria Viotti, Turín, 1972.

15. PASSAMANI, B.: Farfa il Futurista. Galería Narciso, Turín, 1968.

16. JAKOBSON, R. en GURIANOVA, N.: "Juego en el infierno, duro trabajo en la deconstrucción del canon en los libros futuristas rusos" en ROWELL, M. y WYE, D.: El libro ruso de vanguardia. MNCARS, Madrid, 2002, p. 25.

17. "...estas experiencias, por revolucionarias que fueran, casi no tuvieron alcance social, porque la producción tipográfica de los futuristas se limitó a algunos pequeños volúmenes de poesía de tirada muy reducida. Sin embargo mediante estos libros que desafiaban al gusto burgués, la vanguardia rusa realizó, gracias a la edición artística, un trabajo de deconstrucción que preparó la aparición en la Rusia post-revolucionaria de una nueva tipografía de masas orientada al cambio de mentalidades" LECLANCHÉ-BOULÉ, C.: Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes. Camgráfico, Valencia, 2003, p. 12.

18. KAMENSKII, en GURIANOVA, N.: Op. cit, p. 30.

19. GUTIERREZ, F.: "1910" en BLACKWELL, L.: Tipografía del siglo XX. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 34.

20. La leyenda de Praga (Sichat Chulin) con poemas de M. Broderzon, edit. Scomir, Moscú 1917, La cabrita (Kozocka/ Chad-Gad'ja), edit. Kulturliga, Kiev 1919, Fábulas populares Bielorrusas, Berlín, 1923, Cuento del elefantito curioso de R. Kipling, edit. Shweln, Berlín 1922.

21. TORELLI LANDINI, E.: Lazar Markovic Lisickij 1890-1941, Officina Edizioni, Roma, 1995, p. 64.

22. EL LISSITZKY, About Two Squares, Scythian Press, Berlín, 1922, facsimil a cargo de RAILING, P.: More About Two Squares. Artist Bookworks, East Sussex 1990.

23. MOLINS, P.: "Para todos los niños. Fotolibros en los años 30" en PÉREZ, C.: Infancia y arte moderno. Ivam Centre Julio González, Valencia, 1999, p. 92.

24. EL LISSITZKY- MAIAKOVSKY, V.: Per la voce. Ignacio Maria Gallino, Milán, 2002.

25. LECLANCHÉ- BOULÉ, C.: Op. cit, p. 119.

26. Gustav Klutssis (1895-1938) Fue un pionero de la propaganda revolucionaria soviética. «... Entre los años 1919 y 1920 realizó sus primeros fotomontajes. A partir de 1924 se dedicó de manera intensiva a la fotografía, a los fotomontajes y también al diseño de ilustraciones para libros y de carteles. En 1928 se convirtió en uno de los líderes de la sección de carteles del grupo Octubre; diseño igualmente carteles para el Primer y Segundo Plan Quinquenal. Participó en la Exposición Internacional de Prensa que se celebró en 1928 en Colonia, así como también en la Primera Exposición de Carteles de la Unión que tuvo lugar en 1932 en Moscú. Colaboró como asesor artístico en el proyecto del Pabellón Soviético de la Exposición Universal de París de 1937. En 1938 fue encarcelado y fusilado en la prisión de Butovo, cerca de Moscú». TUPITSYN, M.: Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945. IVAM, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 154-155. Escribió textos teóricos de referencia europea como El fotomontaje como problema del arte propagandístico. GABNER, H.: «Aspectos del fotomontaje» en GABNER, H. y NACHTIGÄLLER, R.: Gustav Klucis. Retrospectiva. Gerd Hatje, Kassel, 1991, pp. 183-198.

27. Señalar la importancia que para los directores soviéticos van a tener los experimentos de algunos artistas como Kazimir Malevich. Véase TUPITSYN, M.: Malevich y el cine. Fundación "la Caixa" Barcelona, 2002.

28. Terminología designada por Andrei Zhdanov en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos y que se impondría en la URSS durante más de cincuenta años. LUNACHARSKI, A. V.: Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria. Seix Barral, Barcelona, 1969.