

Vanguardia y propaganda

Avant-Garde and Propaganda

**Libros y revistas rusos
del Archivo Lafuente
1913–1941**

**Soviet Books and Magazines
in the Archivo Lafuente
1913–1941**



Vanguardia y propaganda

Avant-Garde and Propaganda

**Libros y revistas rusos
del Archivo Lafuente
1913–1941**

**Soviet Books and Magazines
in the Archivo Lafuente
1913–1941**

Introducción

- 7 La vanguardia rusa y el realismo socialista en el Archivo Lafuente por Beatriz García Cossío
- 9 De las «palabras en libertad» al «servicio de la revolución» por Oliva María Rubio

Ensayos

- 29 Las palabras se perciben con la vista: tipografía y constructivismo ruso por Raquel Pelta Resano
- 35 El fotomontaje en libros de edición masiva: algunos aspectos de la práctica constructivista por Iveta Derkusova
- 43 La URSS en construcción: el cambio en el régimen visual por Evgeny Dobrenko

Libros y revistas rusos del Archivo Lafuente (1913–1941)

- 77 Tipografía
- 183 Fotografía y fotomontaje
- 241 La URSS en construcción
- 351 Fotolibro

Apéndices

- 435 Biografías de artistas
- 451 Listado de obras
- 458 Nota editorial
- 459 Índice de artistas
- 461 Bibliografía destacada

Foreword

- 17 The Russian Avant-Garde and Socialist Realism in the Archivo Lafuente by Beatriz García Cossío
- 19 From “Words in Freedom” to the “Service of the Revolution” by Oliva María Rubio

Essays

- 53 Words Are Perceived with the Eyes: Typography and Russian Constructivism by Raquel Pelta Resano
- 59 Photomontage in the Mass-Book: Some Aspects of Constructivist Practice by Iveta Derkusova
- 65 USSR in Construction: Changing Visual Regimes by Evgeny Dobrenko

Soviet Books and Magazines in the Archivo Lafuente (1913–1941)

- 77 Typography
- 183 Photography and Photomontage
- 241 USSR in Construction
- 351 Photobook

Appendices

- 443 Artist’s Biographies
- 451 List of Art Works
- 458 Publisher’s Note
- 459 Artist’s Index
- 461 Selected Bibliography

La vanguardia rusa y el realismo socialista en el Archivo Lafuente

Beatriz García Cossío
Archivo Lafuente

Dado el contexto en el que nos encontramos, libros y revistas de la vanguardia rusa en el Archivo Lafuente, planteemos un pequeño juego y pensemos por un instante en el Archivo como una matrioska; es decir, como una de esas muñecas artesanales rusas de vistosos colores que encierra una sorpresa: una nueva muñeca que dentro lleva otra, y esta, otra..., pudiendo contenerse cuantas pequeñas muñecas quepan. Si realizamos la comparación, tendríamos la *matrioska mayor*, a saber, el Archivo Lafuente, y en su interior las otras *matrioskas*, que serían los diferentes fondos y colecciones temáticas procedentes de Europa, Latinoamérica, Estados Unidos, y, por supuesto, España. Así, y según el criterio al que atendamos, podríamos desdoblar estas matrioskas por autor, movimiento artístico, procedencia, etc., para encontrarnos con archivos completos centrados en artistas, como los de Ulises Carrión, Joseph Beuys, el Grupo Escombros o Westerdahl-Domínguez; colecciones temáticas («Futurismo», «Dadá», «Revolución tipográfica» o «Escritura experimental»), y otros conjuntos de variado carácter («Escuela de Altamira», «Arte Concreto/Invención/Madí/Perceptismo» o «Revistas de vanguardia y de posguerra»). El Archivo Lafuente comprende más de 110 000 obras y documentos de arte moderno y contemporáneo.

Sin embargo, esta analogía archivo-matrioska que nos ha servido para explicar de algún modo cómo es el Archivo Lafuente no acaba de reflejar un factor fundamental que lo caracteriza: nos referimos a que el valor de este archivo no radica solo en compilar y conservar las fuentes primarias de la historia del arte del siglo xx en torno a colecciones y fondos documentales. Su singularidad está en que, debido a la naturaleza y origen de sus documentos, permite trazar y estudiar las diferentes interconexiones existentes entre artistas, obras, lugares, tendencias..., favoreciendo no solo la conservación de las mencionadas fuentes documentales, sino también impulsando la investigación y la divulgación a través de exposiciones y publicaciones como la que aquí se presenta.

El origen del Archivo Lafuente se encuentra en la faceta de coleccionista de su fundador y director, José María Lafuente, quien en los años ochenta del siglo xx inició una colección de arte de autores españoles a los que, con el tiempo, fue sumando artistas internacionales. Ya en el año 2002, la actitud de Lafuente como coleccionista experimenta un cambio de perspectiva que le impulsaría a la fundación de su archivo: unida al bagaje personal e intelectual de José María su relación con dos personalidades relevantes en el arte español de la segunda mitad del siglo xx, el crítico de arte Miguel Logroño (1937-2009) y el escritor, profesor y editor Beltrán de Heredia (1917-2009), de ellos adquiere sendos legados documentales, y es en el análisis y estudio de estos fondos cuando comprende la importancia del contexto y el significado de la documentación que se genera durante la creación de las obras de arte y su difusión. Con esta renovada brújula, José María Lafuente vende buena parte de su colección primigenia y encamina sus conocimientos y sus recursos a lo que es hoy el Archivo Lafuente.

Los primeros pasos de esta nueva senda transitaron por la adquisición de documentos de la vanguardia de los primeros decenios del siglo xx, periodo en el que las artes europeas experimentaron una transformación radical. El interés y la trascendencia de las vanguardias históricas en el arte del siglo pasado, y en general en la historia del arte, hacen de sus producciones un apartado fundamental para un archivo como este. Y es en esta trama donde adquieren una especial relevancia los libros y revistas de vanguardia en la Rusia de inicios del siglo xx, en esas décadas en las que se consolidó como uno de los centros de la renovación artística mundial. El término vanguardia rusa engloba de hecho diversos movimientos artísticos coetáneos de gran trascendencia, que reflejan un profundo espíritu de experimentación artística: el neoprimitivismo, el rayonismo, el cubofuturismo, el futurismo

ruso, el suprematismo y el constructivismo. Los creativos e innovadores artistas rusos buscaron soluciones autóctonas para afrontar los retos de su tiempo e irradiaron sus ideas al resto de Europa, influyendo en la producción artística de sus contemporáneos occidentales —del mismo modo que estos habían dejado su impronta en los creadores rusos, pues hubo un tráfico continuo y recíproco de ideas, compartiendo el fermento creativo que había invadido las convenciones tradicionales—. De este modo, la vanguardia rusa es esencial en el contexto de las vanguardias históricas, al tiempo que es una pieza clave para un archivo que pretende documentar el arte del siglo xx.

Como es bien sabido, durante las vanguardias los artistas apostaron por nuevos lenguajes, y el medio impreso (libros, revistas, manifiestos...) se erigió en recurso de gran importancia para la difusión de las nuevas concepciones artísticas. En este sentido, las publicaciones se convirtieron en uno de los principales vehículos estéticos para los representantes de las tendencias artísticas dominantes y en ellas materializaron muchas de sus innovaciones más radicales. Y fue precisamente en Rusia donde desbordaron todo lo realizado hasta entonces, especialmente en el caso de los libros. De este modo, en la Rusia del periodo 1913-1941 se vivió una extraordinaria proliferación de libros y revistas creados con la participación de artistas que desempeñaron un papel fundamental en el pensamiento estético de las obras.

Los primeros ejemplares que formaron parte de la colección de vanguardia rusa del Archivo fueron producto de compras, realizadas por lo general a partir de año 2002, de ejemplares sueltos o de pequeños grupos de libros y revistas. El salto cualitativo se produce en dos momentos clave: en primer lugar, durante el año 2011, con la adquisición de unos doscientos libros y revistas rusos de principios del siglo xx a un coleccionista europeo; y, en segundo lugar, durante el verano de 2016, momento en el que se compra un fondo fotográfico, propiedad de un coleccionista norteamericano, compuesto por más de ochocientas fotografías originales y otros materiales relacionados (cámaras, postales...), centrados en la primera mitad del siglo xx en Rusia. Ambos conjuntos, de forma independiente, aunque paralela en el tiempo, fueron reunidos por especialistas de la vanguardia rusa que habían empleado más de veinte años en el estudio y la compilación de materiales, gracias en gran parte a los conocimientos y los contactos derivados de sus numerosos viajes a Rusia. Además, de manera simultánea, la colección del Archivo fue creciendo y completándose a través de la investigación y de la compra de libros, colecciones de revistas y fotolibros a libreros internacionales, en muchas ocasiones gracias a la ayuda de los coleccionistas ya citados, de quienes proviene también la biblioteca de referencia que también acoge el Archivo.

Actualmente, el conjunto de «Vanguardia rusa y realismo socialista» del Archivo Lafuente está compuesto por más de mil seiscientos ítems, entre libros, revistas y fotografías —acompañados de un pequeño número de impresos, cámaras fotográficas, etc.— creados durante la primera mitad del siglo xx. El proyecto que aquí presentamos, «Vanguardia y propaganda. Libros y revistas rusos en el Archivo Lafuente 1913-1941», surge del interés por dar a conocer la colección de publicaciones ruso-soviéticas que alberga el Archivo, haciendo énfasis en la evolución de la tipografía, el fotomontaje y la fotografía que las caracterizan. Este compendio editorial testimonia las radicales innovaciones que la comunidad de artistas y poetas rusos introdujo en la poesía y la pintura en la segunda década del siglo xx, el idealismo utópico de los años posrevolucionarios, en los que emergieron nuevos conceptos del libro en respuesta a los objetivos establecidos por la nueva sociedad soviética, y, finalmente, el realismo socialista impuesto por el régimen de Stalin a partir de los años treinta. Así, en las páginas de este catálogo se muestran ediciones originales de libros y revistas de la primera mitad del siglo xx, ilustrados, diseñados y escritos por artistas como los hermanos Burliuk, Natalia Goncharova, Velimir Khlebnikov, Semen Kirsanov, Gustav Klutsis, Aleksei Kruchenykh, El Lissitzky, Sophie Lissitzky, Mikhail Larionov, Kazimir Malevich, Vladimir Mayakovsky, Liubov Popova, Aleksandr Rodchenko, Olga Rozanova, Sergei Senkin, Arkady Shaikhet, Varvara Stepanova, Solomon Telingater, Nikolai Troshin y los hermanos Zdanovich, entre muchos otros. Este trabajo supone la continuación del proyecto sobre vanguardia rusa y realismo socialista del Archivo iniciado en 2018 con «El siglo soviético: fotografía rusa del Archivo Lafuente (1917-1972)», exhibido en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y cuyo catálogo fue también coeditado por La Fábrica y Ediciones La Bahía.

De las «palabras en libertad» al «servicio de la revolución»

Oliva María Rubio
Comisaria

La exposición que presentamos, «Vanguardia y propaganda», es la segunda parte de la muestra «El siglo soviético», que se celebró en el Círculo de Bellas Artes en el marco de PHOTOESPAÑA 2018 y que reunió una amplia selección de fotografía soviética de 1917 a 1972. En esta edición de PHOTOESPAÑA presentamos una selección de publicaciones —fotolibros y revistas, junto con otros documentos relacionados— que recorre la gran eclosión de la tipografía, el fotomontaje y el fotolibro en la Unión Soviética durante el periodo comprendido fundamentalmente entre 1913 y 1941. Todo el material procede del Archivo Lafuente, cuya colección de vanguardia rusa y realismo soviético cuenta con más de mil seiscientas piezas.

Esta exposición supone el reconocimiento de un arte —el de los libros y las revistas— que alcanza su máximo esplendor con las vanguardias de comienzos del siglo xx y cobra especial relevancia en la Unión Soviética, donde muchos artistas, entre ellos Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky, Varvara Stepanova, Mikhail Larionov, David Burliuk, Natalia Goncharova, Kazimir Malevich y Gustav Klutsis, desarrollaron su creatividad en este campo. Un reconocimiento que se suma a otras iniciativas de la misma índole que han tenido lugar en nuestro país y fuera de él, y que ponen el énfasis en la respuesta de las vanguardias a las necesidades que el ideal de lo nuevo les planteaba.

A lo largo de la exposición veremos ejemplos de la gran renovación que se produjo en el ámbito de las publicaciones, tanto en la composición tipográfica de la página como en el uso del fotomontaje. Esta transformación estaba protagonizada por las vanguardias artísticas, que sentían la necesidad de representar nuevos «significantes», nuevas sugerencias poéticas que, a su vez, «requerían» de un medio de expresión más apropiado. Como señala Maurizio Scudiero, rompieron así «no solo relaciones de arriba-abajo, de cuerpo y carácter tipográfico, sino también las alineaciones de página y la propia ortogonalidad de la composición». Dicha transformación fue posible gracias a la alianza entre artistas y diseñadores gráficos, y a las estrechas conexiones de estos con el ámbito poético-literario tan característico de la época. La eclosión que se produce en la Unión Soviética viene también dada tanto por corrientes artísticas, como el cubismo, el futurismo, el suprematismo y el constructivismo —movimientos que ya estaban experimentando con la ruptura con la tradición y la búsqueda de nuevas vías de expresión en el ámbito de las artes—, como por la involucración de los artistas, literatos, poetas y fotógrafos en los postulados de la revolución.

Tras la Revolución de Octubre de 1917, que marca un cambio drástico en las esferas sociales y económicas de Rusia, artistas, escritores, realizadores y fotógrafos participan en la reflexión y el debate sobre el sentido del arte y su papel en el estadio de desarrollo en que se encontraba la Unión Soviética. A comienzo de los años veinte, algunos artistas de vanguardia integrados en el constructivismo, como Aleksandr Rodchenko, Liubov Popova, Aleksandr Vesnin o Varvara Stepanova deciden dejar de lado la pintura y dedicarse al diseño de objetos industriales para edificar el nuevo estilo de vida soviético. Crean escuelas y talleres, fundan asociaciones, editan libros y revistas. En definitiva, aúnan sus esfuerzos en apoyo al proceso de modernización e industrialización que estaba teniendo lugar en el país, impulsados por la idea de que estaban contribuyendo a la transformación de la nación y la creación de un hombre nuevo. Hasta finales de la década de 1920, los artistas gozaron de una importante libertad de expresión que se refleja en la inmensa creatividad que despliegan. A partir de 1929, conocido por los rusos como «el año del gran punto de inflexión», esa libertad de expresión se vio en buena medida coartada. Ello coincide con la puesta en marcha por Stalin —que había ascendido al poder en el Partido Comunista en 1928— de medidas como la colectivización forzosa del campesinado soviético, los planes quinquenales, la reanudación del aislamiento

cultural respecto a Occidente o la imposición de controles del Partido sobre la educación y la cultura. El ascenso de Stalin al poder supuso el comienzo de una violenta transformación de la sociedad soviética.

Con la implantación de un control más férreo y las continuas purgas estalinistas que se producen a lo largo de la década de 1930, llevándose consigo a todos aquellos que caían en desgracia y eran acusados de «enemigos» del pueblo, los artistas que decidieron seguir trabajando en el país se vieron obligados a ofrecer su trabajo y creatividad al servicio de la propaganda y del culto al líder. Los libros y revistas rebosan de imágenes de Lenin y Stalin, y el arte se orienta hacia el realismo socialista, algo por lo que el Partido Comunista venía apostando desde 1925 y que tiene su eco en la revista *Noyyi LEF*—reconversión de la revista *LEF* (Frente de Izquierda de las Artes)—, reagrupada en 1927 en torno a teóricos, activistas y escritores, como Osip Brik, Nikolai Chuzhak y Sergei Tretiakov, que se aprestaron a defender «la primacía de lo real sobre la ficción». Una de las consecuencias de todo ello es la reivindicación de la fotografía y el fotomontaje como medios privilegiados para documentar la magnitud de la transformación que se estaba produciendo en el país.

Esta primacía de lo real sobre la ficción en el ámbito de las artes estaba en línea con la orientación de la literatura hacia el denominado «realismo socialista», que se vio refrendada en el encuentro que tuvo lugar el 26 de octubre de 1932 en la casa del escritor Maxim Gorky de la calle Malaya Nikitskaya. Allí se reunieron los líderes del Kremlin —Stalin, Molotov, Voroshilov, Kaganovich— con alrededor de cincuenta escritores, entre los que brillaban por su ausencia Akhmatova, Mandelstam, Pasternak, Platonov, Bulgakov, Isaac Babel, Andrei Bely, Nikolai Klyuyev o Boris Pilnyak, considerados actualmente el orgullo y la gloria de la literatura rusa.² En esa reunión, Stalin refrendó las ideas ya esgrimidas con anterioridad por Gorky, en línea con el realismo socialista, que abogaba por representar la vida no tal como es, sino tal como debería ser.

La orientación hacia el realismo no obsta para que artistas, como El Lissitzky, Stepanova, Klutsis³ o Rodchenko, que diseñaron libros de encargo y números de la revista *La URSS en construcción*—la revista de propaganda por autonomía del régimen soviético— no pudieran seguir desplegando su creatividad, como veremos en algunos de los libros y revistas que mostramos. Ahora bien, se ven abocados a desarrollar un estilo narrativo épico, que muestra una imagen positiva del país y enmascara las grandes purgas que se estaban llevando a cabo y que empujaron a la muerte a millones de personas, muchas de ellas intelectuales, artistas y escritores.

Con el fin de presentar el ingente material que forma parte de la exposición de la forma más didáctica posible y ayudar así a la mejor comprensión del espectador, lo hemos agrupado en varios apartados: tipografía, fotomontaje, *La URSS en contrucción* y fotolibros soviéticos, que irán recorriendo los diferentes aspectos y peculiaridades e hitos de ese gran desarrollo de las publicaciones en la Rusia soviética.

En el primer apartado, agrupamos libros y revistas publicados entre 1913 y 1932 que subrayan el papel de la tipografía y los cambios que se producen en la composición de la página. Nos retrotraemos al año 1913—antes de la Revolución de Octubre, que marcaría discusiones y posicionamientos sobre el papel del arte en la nueva sociedad que se estaba queriendo construir—porque no queríamos dejar de lado algunos ejemplos de publicaciones que muestran ya una renovación en la concepción teórica, programática y sistemática del libro, en línea con lo que Marinetti abogaba en sus diversos manifiestos futuristas (1911-1913) y que tiene su resonancia entre los cubofuturistas rusos. Como señala Maurizio Scudiero,⁴ los futuristas convierten el libro en un campo de experimentación, que da inicio a una secuencia ininterrumpida de creaciones tipográficas que subvientan el modelo tradicional de «composición de la página». Esas composiciones, en las que resalta el aspecto compositivo y visual de la página, fueron denominadas «palabras en libertad», y sus teorías fueron desarrolladas por Marinetti en su *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), en el que escribía: «¡Después del verso libre, por fin las palabras en libertad!», así como en un artículo de 1913 titulado «La imaginación sin hilos y las palabras en libertad».

The Russian Avant-Garde and Socialist Realism in the Archivo Lafuente

Beatriz García Cossío

Archivo Lafuente

Since our context is that of the Russian avant-garde books and magazines in the Archivo Lafuente, let us play a little game and imagine for a moment that the archive is like a *matryoshka*, one of those brightly coloured, hand-crafted Russian dolls that contain the surprise of another doll inside, and then another, and another ... up to as many little dolls as will fit. Drawing a comparison, the Archivo Lafuente would be like the outer *matryoshka*, while inside it are the other *matryoshkas*, the different thematic collections from Europe, Latin America, the United States and, of course, Spain. Following the same criterion, we might subdivide these *matryoshkas* by author, artistic movement, origin, etc., until we come to complete archives centred on artists like those of Ulises Carrión, Joseph Beuys, the Grupo Escombros or Westerdahl-Domínguez, thematic collections such as those on "futurism", "Dada", "typographic revolution" or "experimental writing", and other sets of a varied nature ("Altamira School", "concrete art/invention/Madí/perceptism", or avant-garde and post-war "magazines"). The Archivo Lafuente contains more than 110,000 works and documents of modern and contemporary art.

Nevertheless, while this analogy between the archive and the *matryoshka* may prove useful for explaining what the Archivo Lafuente is like, it does not reflect one of its fundamental characteristics. This is the fact that the value of this archive lies not only in compiling and preserving the primary sources of the history of 20th-century art in its collections of papers and documents, but also in the singularity that owing to the nature and origin of these documents, it allows the various interconnections between artists, works, places and tendencies to be traced and studied, not only favouring the conservation of the documentary sources themselves, but also fostering research and dissemination through exhibitions and publications like the one presented here.

The origin of the Archivo Lafuente was the facet as a collector of its founder and director, José María Lafuente, who started in the 1980s to acquire works by Spanish artists, with pieces by international artists added over time. In 2002, Lafuente's attitude as a collector underwent a change of perspective that persuaded him to found his archive. Besides his own personal and intellectual qualities, Lafuente also had dealings with two figures of major importance in Spanish art of the second half of the 20th century: the art critic Miguel Logroño (1937–2009) and the writer, teacher and editor Beltrán de Heredia (1917–2009). From them he received two bequests of documentary material, and it was in studying and analysing these collections that he came to understand the importance of the context and significance of the documentation generated during the creation and dissemination of artworks. Setting a new course, José María Lafuente sold much of his initial collection and steered his expertise and resources into what is now the Archivo Lafuente.

The first steps along this new path led to the acquisition of avant-garde documents from the early decades of the 20th century, a period when the arts underwent a radical transformation in Europe. The interest and transcendence of the historic avant-gardes for 20th century art, and for the history of art in general, makes their productions a fundamental piece of an archive like this one. And it is here that special importance is acquired by the avant-garde books and magazines of early 20th-century Russia, in those decades when the country was consolidated as one of the centres of the worldwide renewal of art. The term "Russian avant-garde" in fact encompasses various contemporaneous artistic movements of great significance, reflecting a profound spirit of artistic experimentation: neo-primitivism, Rayonism, cubo-futurism, Russian futurism, suprematism and constructivism. The creative and innovative Russian artists sought autochthonous solutions to confront the challenges of their time, and their ideas radiated to

the rest of Europe, influencing the artistic production of their Western contemporaries. These in turn left their mark upon the Russian artists, for there was a continuous reciprocal traffic of ideas spreading the creative ferment that had invaded traditional conventions. The Russian avant-garde is thus essential within the context of the historic avant-gardes, as well as a key piece in any archive intended to document 20th-century art.

During the years of the avant-garde, as is well known, artists embraced new languages, and the printed media (books, magazines, manifestos) acquired great importance for the diffusion of new artistic concepts. Publications thus became one of the main aesthetic vehicles for the representatives of the dominant artistic tendencies, and many of their most radical innovations materialised within their pages. And it was precisely in Russia that the boundaries of everything done up to then were shattered, especially in the case of books. Between 1913 and 1941, there was an extraordinary proliferation in Russia of books and magazines created with the participation of artists who played a fundamental role in the aesthetic thought of the works.

The first items to enter the Russian avant-garde collection of the Archivo were the result of purchases made generally after the year 2002, either of individual copies or of small groups of books and magazines. The great leap occurred at two key moments. The first was in 2011, with the acquisition from a European collector of some two hundred early 20th-century Russian books and magazines, and the second was in the summer of 2016, with the purchase of a photographic archive owned by an American collector that contained more than eight hundred original photographs and other related materials (cameras, postcards, etc.) from the first half of the 20th century in Russia. Independently of each other, though at about the same time, both sets of documents had been gathered by specialists in the Russian avant-garde who had devoted more than twenty years to the study and compilation of materials, largely thanks to the knowledge and contacts derived from their numerous trips to Russia. Simultaneously, the collection of the Archivo was enlarged and completed through research and the purchase of books, collections of magazines and photobooks from international booksellers, often thanks to the help of the collectors mentioned, who also contributed the reference library held by the Archivo.

Currently, the section of the Archivo Lafuente devoted to the “Russian avant-garde and socialist realism” is made up of over one thousand six hundred items created during the first half of the 20th century, including books, magazines, photographs, and a smaller number of other printed materials, cameras and so on. The project we present here, “Avant-Garde and Propaganda: Russian Books and Magazines in the Archivo Lafuente 1913–1941”, has arisen from an interest in drawing public attention to the collection of Soviet Russian publications held by the Archivo, laying emphasis on the evolution of typography, photomontage and photography that characterises them. This compendium of publications testifies to the radical innovations that the Russian community of artists and poets introduced to poetry and painting in the second decade of the 20th century, the Utopian idealism of the post-revolutionary years, when new concepts of the book emerged in response to the goals established by the new Soviet society, and finally the socialist realism imposed by Stalin’s regime from the 1930s onwards. The pages of this catalogue therefore list original editions of books and magazines from the first half of the 20th century, illustrated, designed and written by artists like the Burluk brothers, Natalia Goncharova, Velimir Khlebnikov, Semen Kirsanov, Gustav Klutsis, Aleksei Kruchenykh, El Lissitzky, Sophie Lissitzky, Mikhail Larionov, Kazimir Malevich, Vladimir Mayakovsky, Liubov Popova, Aleksandr Rodchenko, Olga Rozanova, Sergei Senkin, Arkady Shaikhet, Varvara Stepanova, Solomon Telingater, Nikolai Troshin and the Zdanevich brothers, among many others. This is the continuation of the project on Russian avant-garde and socialist realism in the Archivo that commenced in 2018 with “The Soviet Century: Russian Photography in the Archivo Lafuente (1917–1972)”, shown at the Círculo de Bellas Artes in Madrid, whose catalogue was likewise co-published by La Fábrica and Ediciones La Bahía.

From "Words in Freedom" to the "Service of the Revolution"

Oliva María Rubio
Curator

The exhibition we present here, *Avant-Garde and Propaganda*, is the second part of *The Soviet Century*, a show held within the framework of PHOTOESPAÑA 2018 which brought together a wide selection of Soviet photography from the years 1917 to 1972. In this edition of PHOTOESPAÑA, we present a series of publications—photobooks and magazines, along with other related documents—that lead us through the great florescence of typography, photomontage and the photobook in the Soviet Union, mainly during the period from 1913 to 1941. All the material comes from the Archivo Lafuente, whose collection of Russian avant-garde art and Soviet realism consists of more than 1,600 pieces.

This exhibition signifies a recognition of the art of publishing, which attained its greatest splendour with the avant-garde movements of the start of the 20th century and gained special importance in the Soviet Union, where many artists—among them Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky, Varvara Stepanova, Mikhail Larionov, David Burliuk, Natalia Goncharova, Kazimir Malevich and Gustav Klutsis—developed their creativity in this field. Such recognition comes on top of other similar initiatives, both inside and outside Spain, which emphasise the response of the avant-gardes to the necessities entailed by the ideal of the new.

Throughout the exhibition, we shall see examples of the great renaissance that took place in the field of publishing, both in the typographic composition of the page and in the use of photomontage. That transformation was spearheaded by the artistic avant-garde movements, which felt a need to represent new “signifiers”, new poetic suggestions, which in their turn “required” a more appropriate means of expression. As Maurizio Scudiero indicates, they thus broke “not only relations from top to bottom, typographic in form and character, but also page lineations and the orthogonal character of the composition itself.”¹ This transformation was made possible by an alliance between artists and graphic designers, and by the close connections of both with the poetic and literary circles characteristic of the period.

This artistic explosion in the Soviet Union was also triggered by artistic tendencies like cubism, futurism, suprematism and constructivism movements which were already experimenting with the rupture of artistic tradition and the search for new paths of expression, and also by the commitment of artists, writers, poets and photographers to the postulates of the Revolution.

After the October Revolution of 1917—which marked a drastic change in the social and economic spheres of Russia—artists, writers, film-makers and photographers participated in reflection and debate on the significance of art and its role in the phase of development the Soviet Union was then undergoing. In the early 1920s, some avant-garde artists involved with constructivism, such as Aleksandr Rodchenko, Liubov Popova, Aleksandr Vesnin and Varvara Stepanova, decided to switch from painting to the design of industrial objects in order to construct the new Soviet lifestyle. They created schools and workshops, founded associations, and published books and magazines. In short, they joined forces in support of the process of modernisation and industrialisation that was taking place in the country, impelled by the idea that they were contributing to the transformation of the nation and the creation of a new man.

Towards the end of the 1920s, artists enjoyed considerable freedom of expression, and this was reflected in the immense creativity they deployed. After 1929, known to Russians as the “year of the Great Turn”, that freedom of expression was largely curtailed. This coincided with the initiation by Stalin, who had risen to power in the Communist Party in 1928, of such measures as the forced collectivisation of the Soviet peasantry, the Five-Year Plans, the resumption

of cultural isolation from the West, and the imposition of Party controls over education and culture. Stalin's rise to power meant the start of a violent transformation of Soviet society.

With the implantation of tighter controls and the continuous Stalinist purges that occurred throughout the 1930s, taking with them all those who fell from favour and were accused of being "enemies" of the state, the artists who chose to continue working in the country were obliged to offer their work and creativity in the service of propaganda and the cult of the leader. Books and magazines were packed with pictures of Lenin and Stalin, and art was oriented towards socialist realism, something the Communist Party had been pursuing since 1925. This had echoes in the magazine *Novy LEF*, a relaunch in 1927 of the magazine *LEF* (Left Front of the Arts), now regrouped around theorists, activists and writers like Osip Briks, Nikolai Chuzhak and Sergei Tretiakov, who came out in defence of "the primacy of the real over fiction". One consequence of all this was the vindication of photography and photomontage as privileged media for documenting the magnitude of the transformation taking place in the country.

This primacy of the real over fiction in the field of the arts was in line with the orientation of literature towards the so-called "socialist realism", which was sanctioned by a meeting that took place on 26 October 1932 at the home of the writer Maxim Gorky in Malaya Nikitskaya Street. There, the leaders of the Kremlin—Stalin, Molotov, Voroshilov, Kaganovich—gathered with some fifty writers, though conspicuous in their absence were Akhmatova, Mandelstam, Pasternak, Plotonov, Bulgakov, Isaac Babel, Andrei Bieli, Nikolai Kliuyev and Boris Pilniak, now regarded as the pride and glory of Russian literature.² At that meeting, Stalin seconded the ideas previously put forward by Gorky, which upheld the thesis of socialist realism that life should not be represented as it is but as it ought to be.

As we shall see in some of the books and magazines on display, the orientation towards realism did not stifle the continued creativity of artists like El Lissitzky, Stepanova, Klutsis³ and Rodchenko, who designed specially commissioned books and issues of the magazine *USSR in Construction*, the principal Soviet propaganda journal. Even so, they were constrained to the development of an epic narrative style showing a positive image of the country and masking the great purges that were then leading millions to their deaths, including many intellectuals, artists and writers.

In order to present the vast amount of material that forms part of the exhibition in as didactic a manner as possible, and so help viewers to understand it better, we have grouped it into various sections: typography, photomontage, *USSR in Construction*, and Soviet photobooks. Visitors will thus be guided around the different aspects, peculiarities and landmarks of this great development of the art of publications in Soviet Russia.

In the first section, we group books and magazines published between 1913 and 1932 that underscore the role of typography and the changes produced in page composition. We go back to the year 1913, before the October Revolution, which was to give rise to lively debate on the purpose of art in the new society it was hoped to construct. This is because we did not want to leave out some examples of publications which already showed a renewal taking place in the theoretical, programmatic and systematic concept of the book, in line with the one proposed by Marinetti in his different futurist manifestos (1911–1913), which had some resonance among the Russian cubo-futurists. As Maurizio Scudiero points out,⁴ the futurists turned the book into a field of experimentation that initiated an uninterrupted sequence of typographic creations, responsible in their turn for the subversion of the traditional model of the "page layout". These layouts, where the attention is drawn by the compositional and visual aspect of the page, were given the name of "words in freedom", and their theory was developed by Marinetti in his *Technical Manifesto of Futurist Literature* (1912), where he wrote: "After free verse, at last words in freedom!" He also returned to the subject in a 1913 article entitled "Imagination without strings and words in freedom".

During the same period, the Russian avant-garde artists were also experimenting with the word, producing manifestos and books where the new premises were put into practice. In 1912, David Burliuk, Nikolai Burliuk, Vasily Kandinsky, Velimir Khlebnikov, Aleksei Kruchenykh, Benedikt

Livshits and Vladimir Mayakovsky published the book *Poshchechina obshchestvennomu vkusu*. *V zashchitu svobodnogo iskusstva. Stikhi, proza, stat'i* [A Slap in the Face of Public Taste: In Defense of Free Art. Poetry, Prose, Essays], which became a key document for futurism in Russia. In the following years, examples of publications where words are released from the type case and allowed to dance in freedom, while investigations analogous to those of the Italian and French futurists are carried out on the characters and the arrangement of the words on the page, include *Utinoe gnezdyshko... durnykh slov* [A Little Duck's Nest... of Bad Words] by Aleksei Kruchenykh, illustrated by Olga Rozanova (Saint Petersburg, 1913); *Oslinyi khvost i Mishen'* [Donkey's Tail and Target] by S. Khudakov, Mikhail Larionov and Varsanofii Parkin, illustrated by Mikhail Larionov (Moscow, 1913); *Tragedia v dvukh deistviakh s prologom i epilogom* [A Tragedy in Two Acts with a Prologue and an Epilogue] by Vladimir Mayakovsky, illustrated by David and Vladimir Burliuk (Moscow, 1914); and the magazine *Futuristy: Pervyi zhurnal' russkikh' futuristov* [Futurists: First Journal of the Russian Futurists], nos. 1–2, edited by Vasilii Kamenskii and illustrated by David Burliuk, Vladimir Burliuk, Alexandra Exter and Vasilii Kamenskii (Moscow, 1914). Russian futurism was not a compact phenomenon but one divided into various groups, which led to a rich variety of proposals. It developed certain autochthonous characteristics that laid emphasis on the stylistic and semantic structure of the text, creating its own metalanguage, the *zaum*, through which the sound of the word becomes the true poetic and creative act. In any case, the alliance and complicity among the cubo-futurist writers, poets and artists like Vladimir Mayakovsky, Aleksei Kruchenykh, Nikolai Burliuk, Alexandra Exter, David Burliuk, Mikhail Larionov and Olga Rozanova proved fundamental when it came to putting the transformation of typography and page layout into practice.

Other noteworthy examples of this implementation of “words in freedom” after the October Revolution include, from the Caucasus, publications of the 41° Group in Tbilisi, with books like *Fakt* [Fact] and *Traktat o sploshnom neprilichii* [Treatise on Total Obscenity] by Igor Terentev; *Ostraf paskhi* [Easter Island] by Ilia Zdanovich; and *Sofi Georgievne Melnikovo Fantasticheskii kabachek* [To Sofia Georgievna Melnikova: The Fantastic Tavern] by Natalia Goncharova, Aleksandr Bazhbeuk-Melikov, Lado Gudiashvili, Mikhail Kalashnikov, Igor Terentev, Sigizmund Valishevskii and Ilia Zdanovich, with illustrations by Kirill Zdanovich. All these date from 1919, while an example from 1923 is *Lidantiu faram* [Lidantiu as a Beacon] by Ilia Zdanovich, with a cover by Naum Granovsky.

This section also contains reference books and magazines published after the October Revolution and throughout the 1920s, where there is an appreciable evolution in the concept of the word that ends up becoming an image, the separate use of signs and letters, the use of colour with an emphasis on red and black, continuity in the design of the cover, and the use of typographic geometry, diagonals and orthogonals. One outstanding example is Vladimir Mayakovsky's *Oblako v shtanakh. Tetraptikh* [The Cloud in Trousers. Tetraptych] (1918), an example of a cover composed as a “construction of characters” designed from top to bottom rather than from left to right, altering the habitual direction of reading.

El Lissitzky's *Pro dva kvadrata. Suprematicheskii skaz v 6-ti postroikakh* [About Two Squares: Suprematist Tale in Six Constructions] (1922) is especially noteworthy for its use of signs. This is a children's story⁵ which the artist had first devised in Vitebsk in 1920, and was published in Berlin in 1922 with the support of the Skythen group. In it Lissitzky formulated an elementary idea with elementary means so that children would find a stimulus for active play. The fable establishes a dialogue between two squares, one black and one red, which come to earth from far away to find it black and agitated. A huge blow then disperses everything, and the red takes up position over the black. After dispersal and chaos, it might be said, a new order is installed. The fable can be interpreted as a political allegory, as a metaphor for the dialogue between the cosmic concepts of suprematism and the new “constructivist” ideas in the field of typography, and also as a reflection of El Lissitzky's ideas on the new forms of typographic presentation, whose economy had a social sense and whose purpose was to create a new type of reader. This publication is a good example of the new vocation of art as expressed in the magazine *Vesch* of March 1922, edited by El Lissitzky and Ilia Erenburg. The journal vindicated “the triumph of the constructivist method” and the creation of new objects as the goal of art, in painting as well as in architecture and design. In this way, the vocation of the new art is defined as “constructive”.

Ensayos

Essays

Las palabras se perciben con la vista: tipografía y constructivismo ruso

Raquel Pelta Resano

1. Las palabras impresas en una hoja de papel no se perciben con el oído, sino con la vista.
2. Se comunican significados a través de la convención de palabras; el significado alcanza la forma a través de las letras.¹

EL LISSITZKY, *Topografía de la tipografía*, 1923

Estas líneas, publicadas en la revista alemana *Merz* n.º 4, son los dos primeros puntos de un breve texto escrito, a modo de manifiesto, por el artista y diseñador ruso El Lissitzky. En ellas se deja entrever una concepción de la tipografía definida por la visualidad y, de alguna manera, reflejan la posición de un destacado grupo de artistas rusos (y europeos en general) que, en busca de una síntesis de las artes y de la literatura, hicieron de la tipografía una parte esencial de su trabajo a lo largo de los primeros veinticinco años del siglo xx.

Durante esas dos décadas y media, la tipografía ocupó un lugar preeminente en el desarrollo del arte moderno y, precisamente por esto, dentro de su propio campo sufrió una de sus mayores revoluciones desde la invención de la imprenta. La indagación de los distintos movimientos artísticos y literarios de vanguardia en la naturaleza de la significación visual y verbal tuvo un impacto directo en la práctica tipográfica, y esta, a su vez —en su faceta más experimental—, fue un vehículo para la renovación del arte, hasta el punto de convertirse en uno de los elementos protagonistas de muchas de las obras realizadas por los artistas más representativos del futurismo, el dadaísmo, el vorticismo y el constructivismo ruso, entre otros ismos.

Las vanguardias manifestaron su interés por la tipografía en manifiestos, artículos y libros; estos, junto con los «experimentos» formales, se convirtieron en la base para el desarrollo de una «nueva tipografía», cuyo impacto en el diseño gráfico perdura hasta la actualidad. Como ha puesto de relieve Johanna Drucker: «A caballo entre estos territorios [arte y literatura], los experimentos tipográficos corporeizaron las investigaciones sinestésicas de muchos artistas y poetas de los primeros años veinte»² que por aquel entonces estaban cuestionando los límites disciplinares.

La tipografía se prestaba a la disolución de esos límites en un momento en el que se estaban estableciendo estrechos vínculos entre la lingüística (estructural) y la práctica artística. En ese sentido, la tipografía «ayudó a definir la relación entre poética, lingüística, política y artes visuales como prácticas sociales»³ y en su territorio se manifestaron muchos de los temas que ocuparon el centro de la literatura y el arte modernos, tales como la difuminación de las fronteras entre la alta y la baja cultura, el significado político del lenguaje, así como sus aspectos visuales y sonoros, la autonomía del arte, la relación de la obra de arte con los medios de producción y de reproducción y su capacidad de ser más que de representar o, dicho de otro modo, su materialidad.⁴

Los «experimentos» tipográficos vanguardistas se produjeron en un contexto de malestar cultural (previo a 1914), de importantes cambios sociales, del avance de nuevos enfoques y disciplinas y, también, de una nueva visión utópica del mundo: tras la Gran Guerra —y, en el caso de Rusia, después de la Revolución de Octubre—, aparecería un «hombre nuevo», y con él, una «sociedad nueva» que precisaría de un arte nuevo y de un nuevo artista. El poeta Mayakovsky lo expresó muy acertadamente: «De lo nuevo, hay que hablar con palabras nuevas».⁵

Tales «experimentos» coincidieron con la divulgación de los trabajos del lingüista Ferdinand de Saussure, quien en su *Curso de lingüística general* (1907) propuso la creación de la semiología, una ciencia que estudiaría «la vida de los signos en el seno de la vida social».⁶ Saussure diferenció

entre lengua y habla, estableció una separación entre significante y significado (que sirvió de base para buena parte de las investigaciones poéticas formalistas), definió el signo lingüístico como una entidad psíquica, habló de la naturaleza arbitraria de los signos y esbozó, de modo embrionario, la idea del posible efecto de la materialidad en el proceso de significación.

Aunque no consta que los artistas y escritores recurrieran a la lingüística estructural de manera directa, lo cierto es que, a comienzos del siglo XX, buena parte de ellos se interesó por el lenguaje. Para los futuristas y dadaístas revolucionar el campo tipográfico era una cuestión ideológica, como también lo era para los constructivistas rusos, que vieron en la subversión del lenguaje un espacio para la revolución, porque «nada más subversivo y más creativo que la multiplicación o la indeterminación del sentido, a las que inducen los procedimientos de montaje tipográfico o fotográfico que tanto gustaban al Lisitski [sic] y sus compañeros. ¿Acaso la polisemia que se desprende de estas propuestas no es la mejor barrera contra el totalitarismo?».⁷

Desde la década de 1910, los teóricos rusos del lenguaje estaban al corriente de las investigaciones llevadas a cabo en Francia y en Ginebra por los lingüistas estructurales y conocían el trabajo de Saussure. Existían, además, diversas organizaciones como, por ejemplo, el Círculo Lingüístico de Moscú y la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (Opojaz), que exploraron la función estética del lenguaje partiendo de una premisa: el lenguaje práctico y el lenguaje poético son dos códigos distintos. Para los denominados «formalistas», en la lengua cotidiana los vocablos son un simple instrumento para la comunicación, y su sonido y estructura pasan desapercibidos porque lo importante es transmitir las ideas. Sin embargo, en la lengua poética, la forma de las palabras llama la atención sobre sí misma porque estas adquieren valor autónomo. Con tal distinción los lingüistas abrían el camino hacia las indagaciones sobre la materialidad del lenguaje, su autosuficiencia más allá de la función mediadora y los efectos de las formas expresivas en la producción del significado lingüístico.

Si bien esto sucedía en los territorios de la lingüística y la literatura, es difícil separar el desarrollo de estas ideas del contexto en el que se desenvolvían las actividades de las vanguardias artísticas rusas, que, desde la década de 1910, promovían las colaboraciones interdisciplinares y manifestaban su rechazo por la función representativa del arte mientras afirmaban que este podía proporcionar una percepción intensa y una visión superior de la realidad más allá de la imitación de esta.

Existían, por tanto, paralelismos y confluencias evidentes entre las nuevas teorías del lenguaje y los nuevos enfoques del arte en la Rusia prerrevolucionaria. Así se desprende, por ejemplo, de la posición de David Burliuk, que, como fundador del grupo literario futurista Hylaea, defendió la emancipación de la forma respecto del contenido. Los poetas Mayakovsky y Livshits insistieron en las diferencias entre la obra del arte y el mundo, coincidiendo así con la perspectiva de los formalistas respecto a la oposición entre el lenguaje práctico y el poético. El escritor Osip Briks, con sus estudios sobre los patrones del sonido en el lenguaje poético, sirvió de enlace entre el mundo literario y el mundo artístico a través de su presencia en el círculo de LEF (Frente de Izquierda de las Artes) y su revista, al que también pertenecían Mayakovsky, Rodchenko y Stepanova. En 1917, Stepanova comenzó a escribir poesía visual, explorando la expresividad del sonido, en línea con el lenguaje *transracional* incorporado por futuristas y dadaístas a sus poemas y otros escritos y con el *zaum* de Khlebnikov, Kruchenykh y Zdanovich.

Por otro lado, desde la teoría literaria, Viktor Shklovskii —al que se ha considerado el padre del formalismo ruso—, consideraba que el arte podía contrarrestar los automatismos de la percepción y el lenguaje habituales porque su finalidad era «dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento».⁸

Todas estas ideas, presentes en las obras de los futuristas italianos, tuvieron una notable y pronta acogida entre un número reducido pero significativo de artistas y poetas rusos. De 1910 data el libro *Sadok sudei*, que rompía con las normas tipográficas tradicionales. En 1913, unas semanas antes de que se publicara el manifiesto «Distruzione della sintassi. Immaginazione

El fotomontaje en libros de edición masiva: algunos aspectos de la práctica constructivista

Iveta Derkusova

El desarrollo por parte de los constructivistas rusos del fotomontaje en cuanto formato visual como medio apto tanto para el formalismo como para el arte político ha sido ampliamente debatido por los principales estudiosos de las vanguardias rusas. Dejando de lado la compleja prehistoria del fotomontaje como formato creativo independiente, me gustaría centrarme en algunos ejemplos referidos al diseño editorial que arrojan luz sobre los distintos aspectos que el fotomontaje introdujo en el ejercicio de los artistas de vanguardia rusos más reconocidos.

La aplicación del fotomontaje al diseño de libros constituyó un paso natural en el desarrollo del constructivismo. Los artistas hubieron de pasar inevitablemente de los experimentos formales y no objetivos a imágenes visualmente reconocibles. Así, el fotomontaje evolucionó gradualmente en paralelo a la modernización de las imprentas y terminó convirtiéndose en la técnica más habitual en el campo del diseño e ilustración de libros y revistas, entre otras cosas por su fácil reproducibilidad.¹

Los principales constructivistas rusos (Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky, Gustav Klutsis, Sergei Senkin, etcétera) se mostraron muy interesados en encumbrar la fotografía como tecnología propia del arte moderno, que diese pie al desarrollo de un nuevo lenguaje visual en el arte. Al trasladar el énfasis desde la fijación de la realidad (o «factografía») al montaje, método de construcción de imágenes que se tomó prestado de la cinematografía, estos artistas auparon al fotomontaje a un puesto de honor en el tumultuoso mundo del arte soviético, el cual, en su conjunto, incluía también la producción de libros de edición masiva.

La teoría del fotomontaje se había desarrollado en el seno del llamado Frente de Izquierda de las Artes y su revista, *LEF*, editada por Vladimir Mayakovsky y diseñada por Aleksandr Rodchenko entre 1923 y 1925. La actividad de los miembros del Frente de Izquierda de las Artes se caracteriza por la síntesis entre los formatos artísticos vanguardistas y la ideología comunista, lo que se refleja también en los contenidos de la revista. Entre los miembros fundadores del Frente se contaban Nikolai Aseev, Boris Arvatov, Osip Brik, Boris Kushner, Sergei Tretiakov y Nikolai Chuzhak, amén del propio Mayakovsky.

Gustav Klutsis, uno de los principales exponentes del fotomontaje político, escribió en 1931 un manifiesto titulado «El fotomontaje como nuevo tipo de formato artístico propagandístico», que se incluyó en una serie de artículos de los miembros del Grupo Octubre (1928-1932) y fue profusamente citado:

En la URSS, el fotomontaje apareció en el frente «izquierdista» del arte, tras la erradicación del arte no objetivo. El arte propagandístico necesitaba imágenes realistas creadas con la mayor maestría técnica, claridad gráfica y agudeza de efecto.²

Queda abierta la cuestión de si Klutsis habla de los miembros del Frente en concreto o si se refiere al arte izquierdista en un contexto más amplio. De un modo u otro, el manifiesto de Klutsis de 1931 hizo que se le atribuyese erróneamente un artículo titulado «Fotomontaje», aparecido en el número 4 de *LEF*, en 1923. El segundo párrafo, que describe la supremacía de la fotografía sobre el dibujo, coincide casi plenamente con las palabras usadas por Klutsis en su texto de 1931:

Al sustituir un dibujo hecho a mano por una fotografía, el artista representa tal o cual momento de manera más veraz, vívida y comprensible para las masas. La razón de esta sustitución es que la fotografía no es un esbozo del hecho visual, sino su fijación precisa.

Esta exactitud y carácter documental otorga a la fotografía el poder de producir en el espectador un efecto que nunca podría lograr una representación gráfica.³

Otras fuentes atribuyen este artículo a Aleksandr Rodchenko o a Liubov Popova; en una reciente investigación, no obstante, Leah Dickerman afirma que la autoría corresponde a Osip Brik.⁴ El texto remite obviamente al de Klutsis de 1923, pero es posible que el autor solo coincida con este en lo referido a las características técnicas de la fotografía. El conjunto del legado teórico de Klutsis⁵ y su ejercicio artístico —del que hablaremos más adelante— lo confirman como fotomontador líder en el campo del arte propagandístico soviético, que él distingue claramente del ejercicio de los dadaístas alemanes, a los que se alude en el texto de LEF, junto con Rodchenko, como ejemplo prominente del diseño de libros basado en el fotomontaje.

Desde una perspectiva histórica, el fotomontaje fue, sin duda, el formato más preponderante en la producción de libros propagandísticos de edición masiva, si bien los primeros volúmenes constructivistas no podrían haber alcanzado este hito sin la colaboración continuada entre artistas visuales y poetas futuristas en la creación de esos libros únicos.

En el manifiesto publicado en 1913 para la segunda edición de la antología futurista *Sadok Sudei II* [trampa para jueces II], los autores escriben: «Hemos comenzado a dotar a las palabras de un contenido de acuerdo con su forma y características fonéticas».⁶ En los libros futuristas, las palabras y las grafías del lenguaje poético «transracial» (*zaum*) se volvían visuales. Los artistas recurrieron a técnicas de impresión que no permitían tirar muchos ejemplares, y las secciones de poesía en los libros se imprimían como manuscritos grabados.⁷ Nacidos de la estrecha colaboración entre artistas y poetas, los libros futuristas se convirtieron en objetos artísticos únicos.

A pesar de las diferencias evidentes entre la creatividad espontánea de los futuristas rusos y el intento de los constructivistas de establecer y propagar un lenguaje visual estandarizado y racional —más apropiado, a sus ojos, para dar voz a las inquietudes sociales y políticas y hablar de las técnicas de producción industrial del comunismo—,⁸ estos empezaron a considerar el texto como un elemento integral del diseño editorial propugnado por aquellos, pues bebieron de los experimentos tipográficos futuristas y los introdujeron en la producción de sus libros.

Según El Lissitzky, el lector percibe la palabra impresa visualmente en primer lugar, y luego la escucha. Se muestra convencido de que el «lenguaje visual es más rico que el auditivo»⁹ y propone ampliar la variedad de medios de expresión para la representación visual del texto escrito. Su diseño de 1923 para el poemario *Dlia Golosa* [para la voz] es uno de los mejores ejemplos de diseño editorial de vanguardia ruso basado en el montaje tipográfico. El Lissitzky combina por primera vez elementos gráficos suprematistas con grafías impresas que se convierten en signos pictóricos. *Dlia Golosa* es, en cierto modo, el eslabón entre los libros de arte y los destinados a la producción en masa.

El conocimiento de las técnicas tipográficas fue crucial para los diseñadores gráficos a principios de la década de 1920. La producción de libros y su desarrollo dependía de la propia tecnología de impresión, de las fuentes tipográficas, de la manera de componer las superficies impresas y de la aplicación de tintas de color durante el proceso de impresión.¹⁰ La tipografía no solo había de transmitir información al lector, sino que era un componente activo del esquema visual. Entre los métodos más utilizados en el diseño de los primeros libros constructivistas se encuentra la combinación de fuentes tipográficas con elementos gráficos, como flechas, signos de exclamación y líneas de diferente grosor. Estos elementos actúan como organizadores del texto impreso y dirigen la atención hacia el significado. Este tipo de diseño se utilizó en libros —ya por sí solo o en combinación con fotomontajes— hasta finales de la década de 1920.¹¹

En su ensayo «Nasha kniga» [nuestro libro], de 1926, El Lissitzky habla sobre el aspecto poético del fotomontaje, algo inusual en el contexto del constructivismo, pero digno de mención en lo que respecta al diseño de libros por parte de Aleksandr Rodchenko:

La mayoría de artistas hacen montajes; es decir, combinan fotografías y texto que se asocia

La URSS en construcción: el cambio en el régimen visual

Evgeny Dobrenko

Susan Sontag hace una astuta observación acerca de la fotografía:

Consumimos imágenes [...] y las imágenes consumen la realidad. Las cámaras son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta.¹

Esta dinámica se parece a la de la producción, tema central en el arte en los regímenes totalitarios. En *Invitado a una decapitación*, novela de Vladimir Nabokov que sumerge al lector en una autoritaria distopía burocrática, el único arte que existe es la fotografía; al final de la novela, el encantador fotógrafo que trata de ganarse el favor del protagonista resulta ser su verdugo. Otro detalle interesante: el único motivo que trata la vasta colección de imágenes que atesora el fotógrafo es el fotógrafo mismo. Este peculiar «fotonarcisismo» y la sospechosa fotogenia del fotógrafo-verdugo no solo dan plausibilidad a las sonámbulas escenas de la novela, sino que animan al lector a valorar el papel de la fotografía en ese mundo nuevo, a la vez orwelliano y kafkiano.

El semiotista Yuri Lotman perfiló la esencia de esta cuestión al afirmar que «así como en el mundo mítico el nombre común se convierte en nombre propio, en el mundo del cine las imágenes fotográficas de objetos se convierten en elementos míticos».² En ese mundo mítico, la naturaleza semiótica de los nombres propios y la de los objetos materiales es paradójica: a diferencia de los objetos que se suceden en el mundo real, los nombres propios actúan como un sistema semiótico; sin embargo, cuando se contraponen a sistemas sígnicos más complejos —como los lenguajes icónicos y verbales—, ponen en evidencia las propiedades asemióticas de los objetos reales. Así, fuera del mito, la realidad sigue siendo incomprensible, y no solo la realidad. La mitificación es profundamente significativa en sí misma, ya que desde ella se nos revelan esas «propiedades asemióticas de los objetos materiales». El cine proporciona a la fotografía un contexto y es natural en su movimiento y sus cualidades miméticas; por su lado, la fotografía rebosa misticismo en su quietud. Esto explica el triunfo del cine sobre la fotografía y también el del fotomontaje sobre la fotografía fija clásica. Margarita Tupitsyn, autora de la historia de la fotografía soviética más autoritaria, vincula el nacimiento de la cultura fotográfica de la URSS con la aparición del fotomontaje político.³

Podría decirse que esta es otra de las razones por las que la fotografía despertó recelos en la cultura estética soviética de la década de 1920 y, más aún, en la época de Stalin. Curiosamente, no hubo consensos al respecto ni siquiera en los círculos artísticos de izquierdas, donde se prodigaba una actitud más benévolas hacia la fotografía. Como escribió Nikolai Gorlov en las páginas de *LEF*, en 1924, «solo pueden fotografiar ladrillos aquellos que son ajenos a la albañilería, o quizás únicamente los fotógrafos para quienes los ladrillos son de interés en cuanto ladrillos, y nada más. [...] En otras palabras, la creación de arte no debe buscar la semejanza, sino el impacto expresivo, con perspectiva de clase. El arte contemporáneo gira en torno a la síntesis, no en torno al análisis. Es preferible el plano de un edificio a una naturaleza muerta con ladrillos».⁴ Tras la campaña contra el formalismo y el naturalismo* de la segunda

*Naturalismo y formalismo eran términos despectivos utilizados para aludir a obras de arte que no se correspondían plenamente con el método prescrito del realismo socialista. El formalismo se refería al arte formalmente experimental y no realista, mientras que el naturalismo aludía al arte naturalista ideológicamente neutral o poco claro. Véase el artículo de V. KEMÉNOV: «Contra el formalismo y el naturalismo en la pintura», publicado en *Pravda* en 1936. (N del E.).

mitad de la década de 1930, este reproche ideológico se convirtió en crítica estética dirigida contra la fotografía como forma artística:

Los principios que rigen la documentación fotográfica del mundo se oponen a los principios del verdadero arte [...], pues la fotografía es intrínsecamente incapaz de sintetizar y generalizar.⁵

En efecto, como señala Roland Barthes, la fotografía está «enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera»⁶ y, por tanto, no puede reflejar lo que es «característico» y «típico» ni, como afirma la teoría del realismo socialista, «reflejar la vida en su desarrollo revolucionario». Esto plantea un dilema: ¿qué podemos considerar un «hecho»? Aleksandr Rodchenko protestó contra esta visión fundamentada en los hechos argumentando que no era el hecho en sí mismo lo que importaba, sino su función; el «cómo» en lugar del «qué»:

Debemos encontrar —y con toda seguridad lo conseguiremos— la estética, el entusiasmo y la pasión necesarios para expresar los nuevos hechos de nuestro socialismo en la fotografía. Un plano de una fábrica recién construida significa más para nosotros que la fotografía de un edificio. Es un hecho que tiene que ver con el orgullo y alegría de la industrialización de la Tierra de los Sóviets. Y tenemos que averiguar «cómo capturar ese hecho».⁷

Rodchenko creía que una fotografía transmitía hechos siempre preeexistentes a aquella. Es mucho más importante, en cualquier caso, entender la fotografía misma como un hecho. Mientras que la tiranía de lo visible sofocase antes que nada la reivindicación de la naturaleza mimética de la fotografía, los «hechos socialistas» no existirían por derecho propio antes de ser representados, algo a lo que el propio Rodchenko alude indirectamente. Como él dice, sin orgullo ni alegría una nueva fábrica es simplemente una imagen de un edificio y no puede encontrarse, por lo tanto, nada «socialista» en ella.

El conflicto central en la historia de la fotografía soviética es el que protagonizaron la *foto-kartina* («fotografía») y el *foto-kadr* («fotograma»). La *foto-kartina* equivale al acto puro y simple de mirar, mientras que el *foto-kadr* lleva aparejado todo un lenguaje. Se puede aprehender en varios niveles a la vez: el estético (cómo capturarlo), el ideológico (el «orgullo y la alegría») y, finalmente, el político (los «hechos socialistas»). Con respecto a estos distintos niveles de experiencia, el *foto-kadr* no es sino un método auxiliar. Como ha demostrado Tupitsyn, el conflicto central entre la *foto-kartina* y el *foto-kadr* soviéticos fue la lucha entre el fotomontaje y el «montaje de hechos».⁸ Tupitsyn considera 1932 un año de inflexión, en el que la «factografía», o «fotografía centrada en los hechos», dio paso a la mitificadora imaginería estalinista, así como a composiciones más naturales.⁹ Para el diseño del pabellón central de la Exposición Agrícola Sindical celebrada en 1939, El Lissitzky sustituyó fotomontaje por fotografías clásicas. Para entonces, la imaginería realista del socialismo había comenzado a tomar el relevo de la fotografía en la revista *La URSS en construcción*. De cualquier modo, el fotomontaje estaba aún muy presente en la Exposición Agrícola Sindical, a lo que se opusieron los críticos, pues «la uniformidad resultante creó una mala impresión».¹⁰

La revista *La URSS en construcción*, concebida como suplemento de la publicación periódica *Nashi dostizhenija* [nuestros logros], funcionaba como un verdadero laboratorio de la mirada realista socialista. *La URSS en construcción* fue la única revista que sobrevivió de las fundadas por Maxim Gorky. Más tarde se transformaría en la publicación *Unión Soviética*, publicada en dieciocho idiomas hasta los últimos días del régimen soviético. En tiempos de Gorky, *La URSS en construcción* aparecía en cuatro: ruso, alemán, inglés y francés. Es muy relevante que la única revista soviética publicada en idiomas distintos al ruso fuera, a todos los efectos, una revista fotográfica, sin textos extensos.

Basta un vistazo a los volúmenes anuales de la revista aparecidos en la década de 1930 para percatarse de la volubilidad de estrategias visuales: al principio, la revista presenta imágenes no demasiado sofisticadas sobre la construcción soviética, a menudo de fotógrafos anónimos; más tarde, cobran importancia los pies de foto, y, por fin, aparecen las fotografías ordenadas

por temas. En última instancia, la revista se convertirá a finales de la década de 1930 en una publicación periódica convencional, con textos escritos.

Cuando examinamos la revista más de cerca, queda claro que nos encontramos ante una realidad visual simulada. Este tipo de fotografía no es reflejo de nada; tras ella opera un lenguaje diferente del habitual, pues exige un ojo fotográfico entrenado en la selección y ordenación de imágenes y en la elección de la perspectiva, pero también en la contextualización y en la interpretación del mundo percibido a través del ojo. Sencillamente, el proceso visual disimula las operaciones verbales que se están llevando a cabo en segundo plano. El objetivo de estas operaciones verbales es eliminar cualquier brecha entre «lo que se muestra» y «lo que se ve». Cuantas menos palabras se usen en la revista (al principio, fueron las mínimas; solo pies de foto muy breves), más laboriosa será la tarea de este mundo visualmente percibido. Y esto exige un lenguaje.

No por casualidad se dedicó un artículo destacado al asunto del lenguaje en uno de los números aparecidos en 1930. En él se afirmaba lo siguiente:

No todo el mundo se deja convencer por el lenguaje de las estadísticas, los diagramas, las descripciones verbales y las instrucciones de planificación, ni siquiera en nuestro país. Más allá de las fronteras de la URSS, [...] el lenguaje de nuestros artículos, estadísticas y diagramas es siempre sospechoso de falseamientos y exageraciones y recibe continuas críticas.¹¹

Curiosamente, según esta afirmación, es el lenguaje de las descripciones verbales, más que las estadísticas *per se*, el tildado de poco convincente y falsario. En este caso, la fotografía hace funciones de testigo. Reviste también interés la explicación que da ese mismo artículo a las dificultades con que se topa el fotógrafo:

Estamos presenciando una profunda revolución económica. Es difícil siquiera captarla teóricamente; cuánto más difícil será representarla claramente en imágenes.¹²

Al mismo tiempo, contraponer estas dos formas de percepción resulta claramente sibilino. En realidad, es muy sencillo no solo comprender la naturaleza de esta «revolución» (término que se utiliza aquí para aludir a acontecimientos externos y puramente superficiales enmarcados en la construcción socialista), sino representarla en imágenes. Los problemas surgen cuando se cuestiona la función de estas formas de percepción y se problematiza esa misma idea de «revolución». ¿Es cierto, como afirma el consejo editorial de la revista, que esta «ilustra» la revolución económica, ayudando al lector a procesarla conceptualmente?

En realidad, diríase que la revista promueve un fenómeno completamente diferente. En primer lugar, no se representa nada. En las páginas de *La URSS en construcción*, la función de la representación queda subordinada a la de la modelización: en primer lugar, la del objeto («construcción soviética»); en segundo lugar, la del sujeto que toma la fotografía (el fotógrafo y el «ojo» de la cámara), y, por último, la del consumidor (el espectador).

En palabras de Susan Sontag:

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión está arraigada en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía. Por supuesto, las fotografías colman los vacíos en nuestras imágenes mentales del presente y el pasado: por ejemplo, las imágenes de Jacob Riis sobre la sordidez de la Nueva York de 1880 son bruscamente instructivas para quienes ignoran que la pobreza urbana en los Estados Unidos decimonónicos era en verdad tan dickensiana. No obstante, la representación de la realidad de una cámara siempre debe ocultar más de lo que muestra. Como señala Brecht, una fotografía de las fábricas Krupp prácticamente no revela nada acerca de esa organización. Al contrario de la relación amorosa, que se basa en la apariencia de algo, la comprensión se basa en su funcionamiento. Y el funcionamiento es temporal, y debe ser explicado temporalmente. Solo aquello que narra puede permitirnos comprender.¹³

Words Are Perceived with the Eyes: Typography and Russian Constructivism

Raquel Pelta Resano

1. The words printed on a sheet of paper are perceived not with the ears but with the eyes.
2. Meanings are communicated through the convention of words; meaning attains form through letters.¹

EL LISSITZKY, "Topography of Typography", 1923.

These lines, published in the fourth issue of the German magazine *Merz*, are the first two points in a brief text written in the manner of a manifesto by the Russian artist and designer El Lissitzky. Discernible in them is a concept of typography defined by visuality, and they can be seen to reflect the position of an outstanding group of Russian (and European) artists whose search for a synthesis of the arts and literature led them to make typography an essential part of their work in the first 25 years of the 20th century.

During those two and a half decades, typography occupied a pre-eminent place in the development of modern art, and precisely for this reason it underwent one of the greatest revolutions in its own field since the invention of the printing press. The investigations of the different avant-garde artistic and literary movements into the nature of visual and verbal signification had a direct impact on typographic practice, which, in turn, in its most experimental facet, became a vehicle for the renewal of art, becoming one of the key elements in many of the works created by the leading representatives of futurism, Dadaism, Vorticism and Russian constructivism, among other "isms".

The avant-garde movements manifested their interest in typography through manifestos, articles and books, and these, together with formal "experiments", became the basis for the development of a "new typography" whose impact on graphic design is still felt today. As Johanna Drucker has pointed out, "mid-way between these territories [art and literature], typographic experiments embodied the synesthetic investigations of many artists and poets in the early twenties"² who were then questioning disciplinary limits.

Typography lent itself to the dissolution of those limits at a time when close ties were being established between structural linguistics and artistic practice. In this respect, typography "helped to define the relationship between poetry, linguistics, politics and the visual arts as social practices",³ and many of the themes that manifested themselves in its territory were those central to modernist art and literature, such as the blurring of the frontiers between low and high culture, the political significance of language in conjunction with its visual and phonetic aspects, the autonomy of art, the relationship of the artwork to the means of production and reproduction, and its ability to *be* rather than to represent, or to put it another way, its materiality.⁴

The avant-garde typographic "experiments" took place (prior to 1914) in a context of cultural malaise, major social changes, and the advance of new focuses and disciplines, as well as of a new utopian vision of the world. After the Great War—and in the Russian case, after the October Revolution—a "new man" would appear, and with him a "new society" that would need a new art and a new artist. The poet Mayakovsky expressed it succinctly: "The new must be spoken with new words."⁵

Such "experiments" coincided with the diffusion of the work of the linguist Ferdinand de Saussure, who in his *Cours de linguistique générale* (1907) called for the creation of a science, semiology, that would study "the life of signs at the heart of social life".⁶ Saussure

distinguished between *langue* and *parole*, established a separation between signifier and signified (which served as a basis for much formalist poetic research), defined the linguistic sign as a psychic entity, spoke of the arbitrary nature of signs, and sketched out an embryonic version of the idea of the possible effect of materiality on the process of signification.

Although there is no evidence that artists and writers resorted directly to structural linguistics, it is the case that many of them in the early 20th century took an interest in language. For the futurists and Dadaists, revolutionising the field of typography was an ideological question, as it was too for the Russian constructivists, who saw a space for revolution in the subversion of language because “nothing is more subversive and more creative than the multiplication or the indeterminacy of meaning, which are induced by the procedures of typographic or photographic montage that were so much to the taste of Lisitski [sic] and his companions. For surely the polysemy that derives from such proposals is the best barrier against totalitarianism.”⁷

From the 1910s onwards, Russian language theorists were aware of the research carried out in France and Geneva by the structural linguists, and they knew Saussure’s work. There were also various organisations like the Linguistic Circle of Moscow and the Society for the Study of Poetic Language (*Opojaz*) which explored the aesthetic function of language from the premise that practical language and poetic language are two different codes. For the so-called “formalists”, words in everyday language are merely an instrument for communication, and their sound and structure go unnoticed because what is important is the transmission of ideas. In poetic language, however, the forms of words draw attention to themselves because they acquire autonomous value. With this distinction, the linguists opened the door to research on the materiality of language, its self-sufficiency beyond its mediating function, and the effects of expressive forms on the production of linguistic meaning.

While this occurred in the fields of linguistics and literature, it is hard to separate the development of these ideas from the context of the activities of the Russian artistic avant-gardes, which had been fostering interdisciplinary collaboration since the 1910s, and expressed their rejection of the representative function of art while affirming that art could provide an intense perception and a superior vision of reality beyond its imitation.

There were, then, evident parallels and confluences between the new theories of language and the new focal concerns of art in pre-revolutionary Russia. This is to be deduced, for instance, from the position of David Burliuk as the founder of the futurist literary group Hylaea, which proposed the emancipation of form from content. The poets Mayakovsky and Livshits insisted on the differences between the work of art and the world, coinciding in this way with the formalists’ perspective on the opposition between practical and poetic language. With his studies on sound patterns in poetic language, the writer Osip Brik provided a bridge between the literary and artistic worlds through his presence in the circle of the LEF (Left Front of the Arts) and its magazine, to which Mayakovsky, Rodchenko and Stepanova also belonged. In 1917, Stepanova started to write visual poetry, exploring the expressiveness of sound, in line with the *trans-rational* language incorporated by futurists and Dadaists into their poems and other writings, and with the *zaum* of Khlebnikov, Kruchenykh and Zdanevich.

On the other hand, the literary theorist Viktor Shklovskii, who has been regarded as the father of Russian formalism, considered that art could counteract the automatisms of habitual perception and language because its objective was “to give a sensation of the object as vision and not as recognition”.⁸

All these ideas, to be found in the works of the Italian futurists, had an early and enthusiastic reception among a small but significant number of Russian artists and poets. The book *Sadok sudei* broke away from traditional typographic norms as early as 1910. In 1913, some weeks before the appearance of Marinetti’s manifesto “Distruzione della sintassi: Immaginazione senza fili: Parole in libertà”, *Sadok sudei II* was published, stating in the preface, by way of a manifesto: “We have begun to associate meaning with words according to their graphic and

Photomontage in the Mass-Book: Some Aspects of Constructivist Practice

Iveta Derkusova

The development of photomontage as a visual medium applied by Russian constructivists both as a formalist and political method has been broadly discussed by leading scholars of the Russian avant-garde. Leaving aside the complex pre-history of photomontage as an independent creative method, the author shall focus on some examples of book design revealing aspects that introduced the medium in the practices of the most well-known Russian avant-garde artists.

The application of photomontage in book design was a logical step in the evolutionary progression of constructivism. Artists inevitably had to turn from formal and non-objective experiments to visually recognisable images. Gradually, photomontage, which evolved in tandem with the modernisation of printing presses and was easy to reproduce, became the main style of illustration and design of books and magazines.¹

Leading Russian constructivists (Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky, Gustav Klutsis, Sergei Senkin, et al.), were highly interested in photography as a modern art technology that provides an opportunity to develop a new language of visual art. By shifting the emphasis from a fixation on reality (or factography) to montage, a method of image construction that was borrowed from film-making, they were able to raise the photomontage to a leading position in Soviet agitational art, in which also resides the field of the mass-book.

Photomontage theory had developed in circles of the Left Front of the Arts (*LEF*) group and its journal *LEF* (1923–1925), edited by Vladimir Mayakovsky and designed by Aleksandr Rodchenko. The activities of *LEF* adherents are characterised by a synthesis of avant-garde art forms and communist ideology, and this is reflected in the contents of the magazine as well. Among founding members of *LEF* are Nikolai Aseev, Boris Arvatov, Osip Brik, Boris Kushner, Vladimir Mayakovsky, Sergei Tretiakov and Nikolai Chuzhak.

In his most quoted manifesto of 1931, “Photomontage as a New Type of Agitational Art”, published in a collection of articles by members of the “October” group (1928–1932), Gustav Klutsis, one of the leading exponents of the political photomontage, wrote:

In the USSR, photomontage appeared on the “left” front of art, after non-objective art had been eradicated. Agitational art needed realistic imagery created with the highest level of technical mastery, possessing graphic clarity and sharpness of effect.²

It remains an open question as to whether Klutsis was speaking about members of *LEF* in particular or was referring to “left” front of art in a broader context. Whatever the answer, Klutsis’s 1931 manifesto caused a short essay, “Photomontage”, which appeared anonymously in *LEF* no. 4, 1923, to be misattributed to him. Indeed, the wording of the description in the second paragraph about the supremacy of a photo over a drawing is almost identical to that which Klutsis utilised in his 1931 text:

By substituting a hand drawing with a photograph, the artist represents this moment or that more truthfully, more vividly, and more understandably for the masses. The rationale for this replacement is that the photograph is not a sketch of the visual fact, but rather its precise fixation. This precision and documentariness invests the photograph with a power of effect on the viewer that could never be achieved with a graphic representation.³

The “Photomontage” text had been ascribed in several sources also to Aleksandr Rodchenko and Liubov Popova, however in her recent research Leah Dickerman has identified Osip Brik as

the author.⁴ Klutsis evidently quoted from the 1923 *LEF* text, but he may agree with its author only insofar as it concerns technical characteristics of photography. The entire body of Klutsis theoretical legacy⁵ and practice (which shall be discussed here later) attests to his claim to be a leading photomonteur in a field of soviet agitational art which he clearly distinguished from the practices of German Dadaists, who, along with Rodchenko, are mentioned in the *LEF* text as prominent examples of photomontage book design.

From historical perspective photomontage was, no doubt, a dominant method in the production of agitation or the mass-book, but the quality of early constructivist books could not have reached that peak without the established collaboration between futurist poets and visual artists in the creation of their unique books.

In a manifesto published in 1913 in the second edition of the futurists' anthology *Sadok Sudei II* [A Trap of Judges II], the authors write, "We have begun to endow words with content in accordance with their shape and phonetic features."⁶ In futurist books words and letters of "transrational" (*zaum*) poetic language had become visual. Artists used printing techniques which did not permit a large run of copies, and poetic parts of the books were printed in engraved manuscript form.⁷ Created in close cooperation among artists and poets, futurist books became unique artistic objects.

Despite the evident distinction between the spontaneous creativity of Russian futurists and the attempt of constructivists "to establish and propagate a standardised, rational visual language, considered more appropriate to the socio-political preoccupations and industrial production techniques that would represent the Communist world",⁸ the interpretation of the text as integral element of the book design was something the constructivists borrowed from the earlier typographic experiments of the futurists and introduced in the production of their books.

According to Lissitzky, the printed word is firstly seen by the reader (perceived visually), then heard. He is convinced that "visual language is richer than auditory",⁹ and suggests extending a variety of means of expression for visual representation of the written text. His 1923 design for Mayakovsky's poetry collection *Dlia Golosa* [For the Voice] is one of the finest examples of Russian avant-garde book design created in the manner of typo-montage. It introduces a combination of suprematist graphic elements with printed letters transformed into pictorial signs. *Dlia Golosa* is in a way the link between artistic books and those designed for mass production.

Awareness of typography techniques was crucial for graphic designers in the early 1920s. The development of book production depended on printing technology itself—on typeset fonts, on the construction of printed surfaces and the application of coloured inks during the printing process.¹⁰ Printed letters were endowed not only with the task of conveying the information to the reader but also of serving as graphic elements, active components of the visual form. Among widely utilised methods in the design of the early constructivist books was the use of montage, mixing typeset letters with graphic elements such as arrows, exclamation marks and lines of differing thicknesses. Such elements served to organise the printed text as well as attract attention to meaning. This design method was used in book design solely or in combination with photomontage through the end of the 1920s.¹¹

In his 1926 essay "Our Book" El Lissitzky brings forward the poetic aspect of the photomontage, which is quite unusual in the context of constructivism, but is worth mentioning in regard to book design by Rodchenko:

Most artists make montages, that is to say, with photographs and the inscriptions that belong to them they piece together whole pages which are photographically reproduced for printing. In this way there develops a technique of simple effectiveness, which appears to be very easy to operate and for that reason can easily develop into dull routine, but which in powerful hands turns out to be the most successful method of achieving visual poetry.¹²

The first issue of Vladimir Mayakovsky's poem *Pro Eto* [About This], accompanied by Aleksandr Rodchenko's photomontages, is noted by Dawn Ades as "among the first imaginative works

USSR in Construction: Changing Visual Regimes

Evgeny Dobrenko

Susan Sontag once made the astute observation:

We consume images ... images consume reality. Cameras are both the antidote and the disease, a means of appropriating reality and of making it obsolete.¹

This process of simulating content is a practice that has dominated in the art of totalitarian societies. In Nabokov's novel *Invitation to a Beheading*, which immerses the reader in the dystopian world of a totalitarian bureaucracy, the only type of art that exists is photography, and at the end of the novel, the charming photographer who has been paying court to hero turns out to be the executioner. In another interesting touch, the only thing depicted in the photographer's vast collection of pictures is the photographer himself. This peculiar "photo-narcissism" and the suspiciously photogenic quality of the photographer-cum-executioner not only give credence to the somnambulistic scenes of the novel, but also encourage the reader to contemplate the role of photography in this Orwellian and Kafkaesque New World.

Yuri Lotman delineated the essence of the matter precisely when he stated that "just as a generic name becomes a proper name in the world of myth, so photographic images of objects become mythicised elements in the world of cinema."² In the mythological world, the semiotic nature of proper names and objects is paradoxical: in comparison with the sequence of material objects in the real world, they act as a semiotic system, but when set against more developed sign systems, such as iconic and verbal languages, they display the a-semiotic properties of real objects. Thus, outside of myth not only reality remains incomprehensible. The mythological transformation itself is deeply meaningful, as it is within it that the "a-semiotic properties of real objects" are revealed to us. Cinema provides photography with a context, it is natural in its movement and its mimetic qualities; whereas photography, in its stillness, is replete with mysticism. This explains not only the triumph of cinema over photography, but also the triumph of the photo-montage poster over pure still photography. Margarita Tupitsyn, author of the most authoritative history of Soviet photography, has linked the birth of Soviet photographic culture with the appearance of the political photomontage.³

It could be argued that this is also one of the reasons why photography was viewed with suspicion within Soviet aesthetic culture of the 1920s, and even more so in the Stalin era. Curiously, there was no consensus even in left-wing artistic circles, where a more benevolent attitude to photography prevailed. As Nikolai Gorlov wrote in the pages of *LEF* in 1924, "taking photographs of bricks is possible only for those who keep themselves aloof from the act of construction, and perhaps even only by those for whom the bricks are of interest simply as bricks ... In other words, creating art should not be about achieving the best possible likeness, but about achieving the greatest possible expressive impact and class perspective. Contemporary art is about synthesis, not analysis—a plan of a building, rather than a portrait of a brick."⁴ After the campaign against formalism and naturalism* in the second half of the 1930s, this ideological reproach grew into an entire aesthetic criticism directed against photography as an art form:

* Naturalism, like formalism, was a specific disparaging term used to refer to art work that did not correspond fully to the prescribed method of socialist realism. Formalism referred to formally experimental and non-realistic art, whereas naturalism referred to naturalistic art that was ideologically neutral or unclear. See the article by Vladimir KEMENOV, "Against Formalism and Naturalism in Art" printed in Moscow by *Pravda* in 1936—Editor's note.

The principles of capturing the world in photography are opposed to the principles of true art ... because photography is inherently unable to synthesise and generalize.⁵

Indeed, as Roland Barthes so rightly noted, a photograph is “wholly ballasted by the contingency of which it is the weightless, transparent envelope”,⁶ and therefore cannot claim to reflect what is “characteristic” and “typical”, or, as the theory of socialist realism would have it, to “reflect life in its revolutionary development”. This raises the problem of what can be considered a fact. Aleksandr Rodchenko, protesting against the fact-based approach, argued that it was not the fact itself that was important, but its function: the “how” rather than the “what”. As he wrote:

We are searching for and (rest assured) will find the aesthetic, enthusiasm and pathos to enable us to express our new socialist facts in photography. A shot of a newly constructed factory is more to us than a shot of a building. It is a fact of pride and joy of the industrialisation of the land of the Soviets and we need to work out “how to capture it”.⁷

Rodchenko believed that a photograph expressed already extant facts; he believed these facts existed before the photograph. It is much more important, however, to understand the photograph itself as a fact. While the tyranny of the visible is directed primarily towards the affirmation of photography’s mimetic nature, “socialist facts” did not actually exist in their own right before being represented—something alluded to obliquely by Rodchenko himself. As he puts it, without pride and joy, a new factory is simply a shot of a building, there is consequently nothing “socialist” about it.

The central conflict in the history of Soviet photography is the conflict between the “photo-picture” (*foto-kartina*) versus the “photo-still” (*foto-kadr*). A photo-still may be thought of as the gaze of an eye, pure and simple, whereas the photo-picture is an entire language. It can be apprehended on several levels at once: the aesthetic (how to capture it) the ideological (pride and joy) and finally the political (socialist facts). In regard to these levels of experience, the photo-still is no more than an auxiliary method. As Tupitsyn has shown, the central conflict between “Photo-Still versus Photo-Picture” in Soviet culture was played out in the fight for dominance between photomontage and fact-montage.⁸ Tupitsyn regards the date of 1932 as a defining moment—a moment when factography gave way to Stalinist, myth-creating images and more natural compositions.⁹ By 1939, in his work on the design of the central pavilion of the All-Union Agricultural Exhibition (vskhv), El Lissitzky was to replace photo-montage with photo-pictures. By this time, too, socialist realist pictures had begun to take over from photography in USSR in Construction. Nevertheless, photomontage was still strongly in evidence in the All-Union Agricultural Exhibition, and reviewers objected to its predominance, and to the resulting “uniformity, which created a poor impression”¹⁰.

The journal USSR in Construction, conceived as a supplement to the periodical *Nashi dostizhenija* [Our Achievements] functioned as a veritable laboratory of the socialist realist gaze. USSR in Construction was the only one of the journals founded by Maxim Gorky to survive. Later it was to morph into the journal Soviet Union, which was issued in 18 languages until the last days of the Soviet regime; in Gorky’s day, the journal was issued in four languages: Russian, German, English and French. It is a fact of great significance that the only Soviet journal to be issued in foreign languages was, to all intents and purposes, only pictorial, without text.

A first, cursory glance at the annual volumes of the journal from the 1930s suggests that we are dealing with a series of changing visual strategies: at first, the journal features unsophisticated shots of Soviet construction (often by anonymous photographers); later the role of captions becomes more important, and then photo-pictures appear, and the photographs are thematically arranged. Eventually, by the end of the 1930s, the journal has become a standard periodical with written articles. But when we look at the journal more closely, it becomes clear that we are looking at a simulated visual reality. This photography is not a reflection of anything, as behind it lies a different language from the usual one of photography which does not merely involve the training of the photographer’s eye through the selection and marshalling of images and choice of perspective, but a training in contextualisation, in the interpretation of the world perceived through the eye. The visual

**Libros y revistas rusos
del Archivo Lafuente
1913–1941**

**Soviet Books and Magazines
in the Archivo Lafuente
1913–1941**

Uno de los aspectos más significativos de las vanguardias históricas del siglo xx es la renovación que estos provocan en la composición de las páginas de libros y revistas. En este capítulo, se muestra una selección de publicaciones, editadas entre los años 1913 y 1932, que descubren el protagonismo que cobra la tipografía durante la etapa soviética.

Antes de la Revolución de Octubre de 1917, las publicaciones cubofuturistas revelan una revolución en la concepción teórica, programática y sistemática del libro, en línea con lo que Marinetti abogaba en los manifiestos futuristas (1911-1913). Las composiciones, que resaltaban el aspecto compositivo y visual de la página, fueron denominadas «palabras en libertad», tal y como Marinetti lo describía en su *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912): «¡Después del verso libre, por fin las palabras en libertad!». Una idea que repetiría en un artículo de 1913 titulado «La imaginación sin hilos y las palabras en libertad».

En los libros y revistas publicados tras la Revolución de Octubre y a lo largo de la década de 1920, la palabra termina convirtiéndose en imagen. El empleo de signos y letras por separado; el empleo del color, con énfasis en el rojo y negro; la continuidad en el diseño de la cubierta; y el uso de la geometría, el diagonalismo y la ortogonalidad, fueron las claves de esta revolución en el campo de la tipografía.

Esta transformación fue posible gracias a la complicidad entre artistas y diseñadores gráficos, y a las estrechas conexiones que mantenían con el ámbito poético-literario de la época. La eclosión que se produce en la Unión Soviética viene dada no solo por la influencia de corrientes artísticas, como el cubismo y el futurismo, sino también por el enorme compromiso de los artistas, literatos, poetas y fotógrafos en los postulados de la Revolución.

One of the most significant aspects of the early 20th-century avant-garde movements was their renewal of book and magazine page composition. This chapter presents selected publications, produced between 1913 and 1932, that illustrate the importance of type design in the Soviet era.

Before the October Revolution of 1917, Cubo-Futurist publications revealed a revolution in the theoretical, programmatic and systematic concept of book design, in keeping with what Marinetti advocated in the Futurist manifestos (1911–1913). The compositions, which emphasised the compositional and visual aspect of the page, were called “words in freedom”, exactly as Marinetti had described in his *Technical Manifesto of Futurist Literature* (1912): “After free verse, here at last are words in freedom!” The same idea was reiterated in a 1913 article titled “Imagination without Strings and Words-in-Freedom”.

In the books and magazines published after the October Revolution and throughout the 1920s, words ended up becoming images. The utilisation of signs and letters as separate elements, the presence of colour, especially red and black, continuity in cover design, and the use of geometry, diagonality and orthogonality were the hallmarks of this revolution in the field of typography.

This transformation was made possible by the collusion between artists and graphic designers and their close connections to the poetic and literary circles of the day. The typographic renaissance in the Soviet Union came about thanks to the influence of cubism, futurism and other artistic trends, but it was also a product of the deep-seated commitment of artists, writers, poets and photographers to the tenets of the October Revolution.

**Poshchechina obshchestvennomu
vkusu. V zashchitu svobodnogo
iskusstva. Stikhi, proza, stat'i,
1912**

Una bofetada en la cara del gusto del público:
en defensa del arte libre. Poesía, prosa, ensayos
A Slap in the Face of Public Taste: In Defense
of Free Art. Verse, Prose, Essays
24.5 × 18 cm

**David Burliuk, Nikolai Burliuk, Vasily Kandinsky,
Velimir Khlebnikov, Aleksei Kruchenykh, Benedikt
Livshits, Vladimir Mayakovsky (autores/authors)
24.5 × 18 cm**

**Utinoe gnezdyshko...
durnykh slov, 1913**

El nido del patito... de palabrotas
A Little Duck's Nest ... of Bad Words

Olga Rozanova (artista/artist)
Aleksei Kruchenykh (autor/author)
19.4 × 13.7 cm

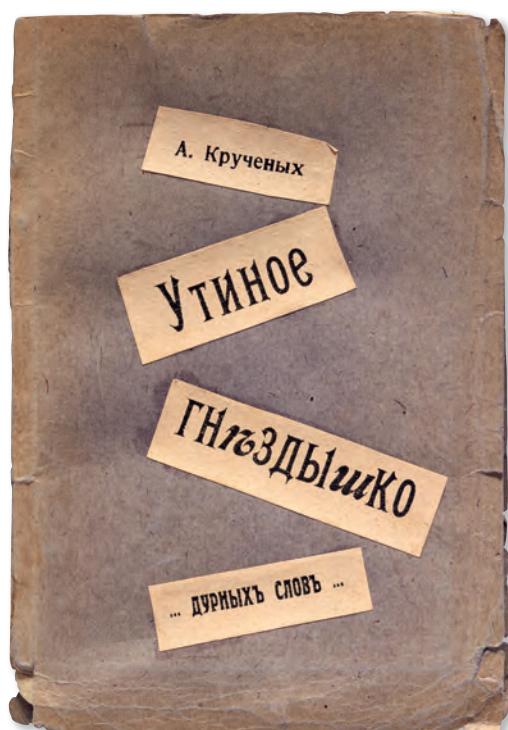
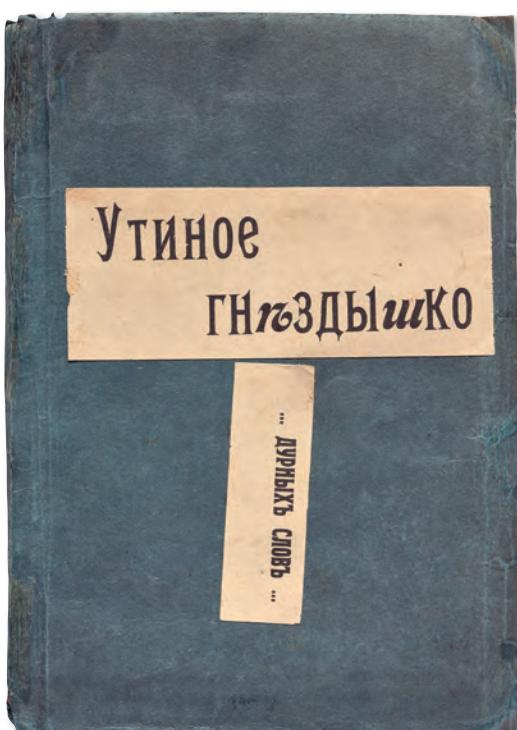
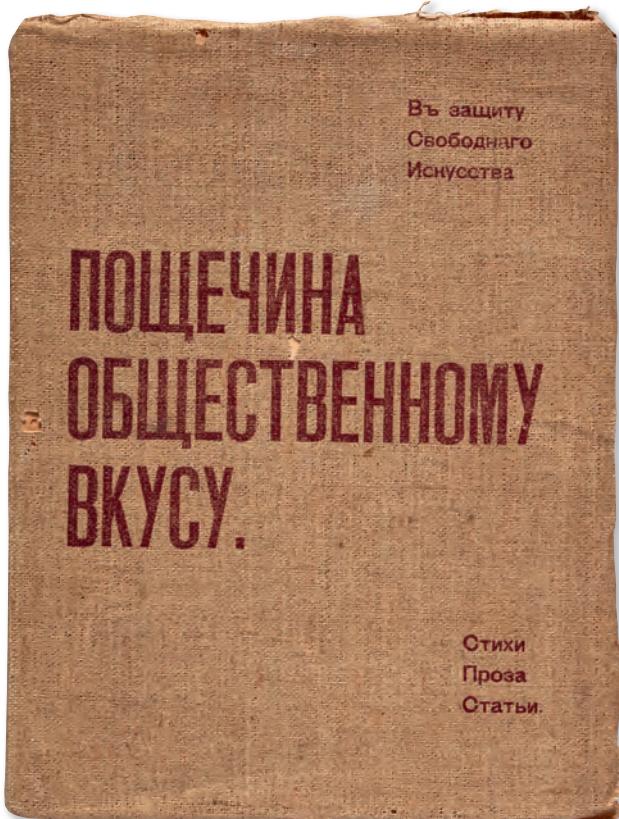
Sadok sudei II, 1913

Trampa para jueces II
A Trap for Judges II
David Burliuk, Vladimir Burliuk, Natalia
Goncharova, Elena Guro, Mikhail Larionov
(artistas/artists)
David Burliuk, Nikolai Burliuk, Elena Guro,
Velimir Khlebnikov, Aleksei Kruchenykh, Benedikt
Livshits, Vladimir Mayakovsky, Militsa, Ekaterina
Nizen (autores/authors)
19.8 × 17.4 cm

**Utinoe gnezdyshko...
durnykh slov, 1913**

El nido del patito... de palabrotas
A Little Duck's Nest ... of Bad Words

Olga Rozanova (artista/artist)
Aleksei Kruchenykh (autor/author)
19.8 × 13.3 cm



Иллюстрація начинаєтъ играть выдающуюся роль и даже возникаетъ какая то зависимость искусства литературическаго отъ искусства живописанаго.

Послѣдній направлениій, начинавъ съ футуризма, выдвигаютъ задачи общій всѣмъ искусствомъ. Въ Россіи начинавъ съ И. Гончаровой и Ларіоновскаго первыхъ изложившихъ Хѣбниковъ Крученыхъ и друг.: какъ то даже нельзя представить себѣ книжекъ этихъ авторовъ, осуществившимися безъ ихъ иллюстрацій.

Это вліяніе пошло еще дальше: въ поэтахъ лучистыхъ ясно оказываются задачи Ларіоновскаго живописнаго лучизма, только аналогично разработанные въ литературныхъ формахъ.

Молодые поэты И. Блеклонъ, А. Семеновъ, Рейшер проповѣдуютъ литературный лучизмъ. Онь способъ знаменуетъ наращеніе фразъ и словъ и всевозможную комбинацію буквъ изъ одного слова.

Примѣръ нарощеній фразы

б	в	щѣ
л	е	ѣ
е	р	в
с	к	т
к	а	ѣ
и	ю	в

Разгорающихъ небесъ неносенъ

и	с	п	и
е	і	л	р
к	я	е	о
р	ю	с	е
иѣ	к	в	ѣ

Примѣръ различныхъ комбинацій изъ одного слова:

Повеліка	Или
Лика	или
Повели	
а	
кил	
велик	
Или	или
и	и
к	и
о	з
лика	въ по
въ по	килево въ по по килемо
ли	ли
ко	о
о	о велико
въ	въ
въ	о с
о	д
е	и

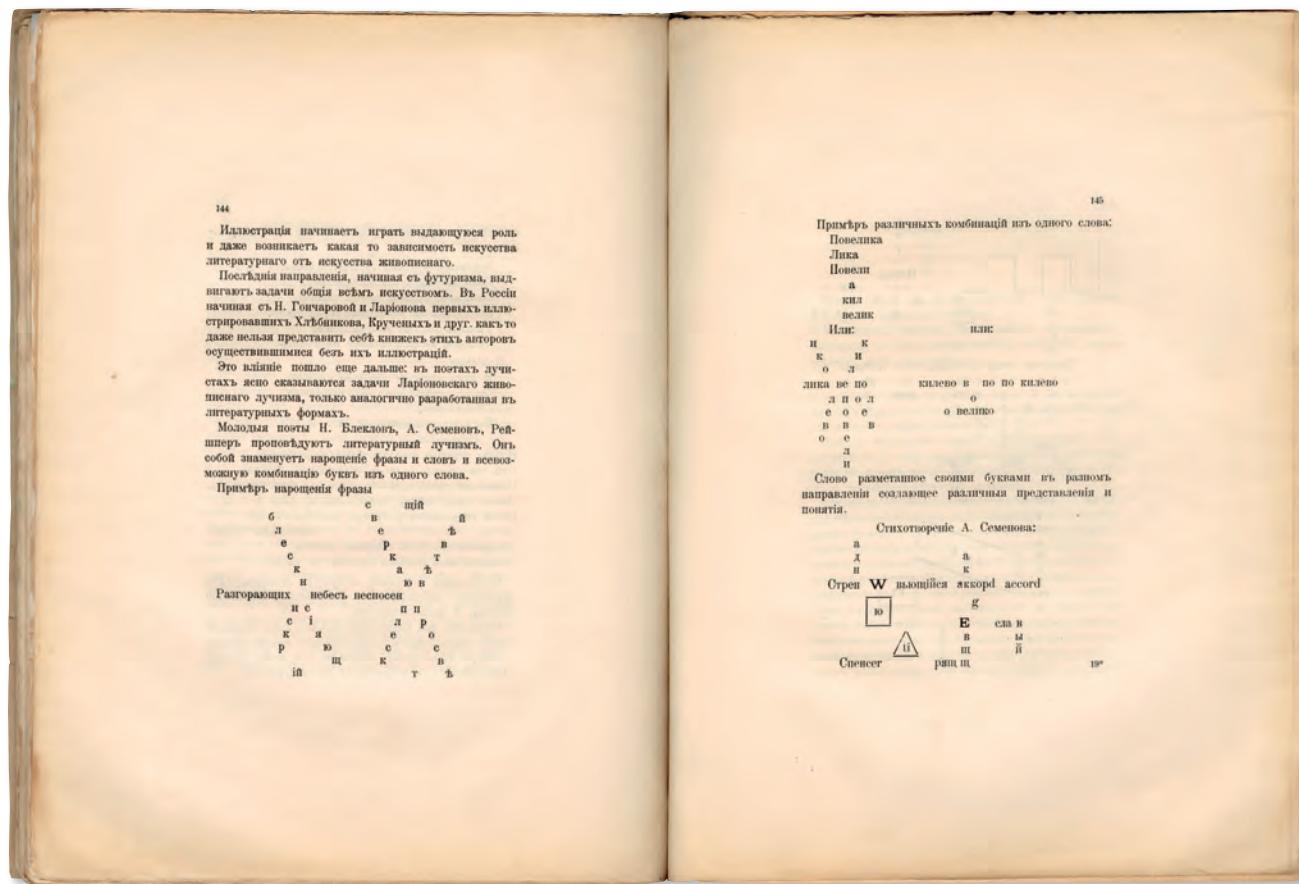
Слово разметанное своими буквами въ размѣръ напралений создающее различные представленія и понятія.

Стихотвореніе А. Семенова:

а	а
х	к
Стрілъ W въдающіяся аккордъ accord	
ю	г
и	е
и	з
и	в
и	и
и	м
и	и
и	и

Стрілъ W въдающіяся аккордъ accord

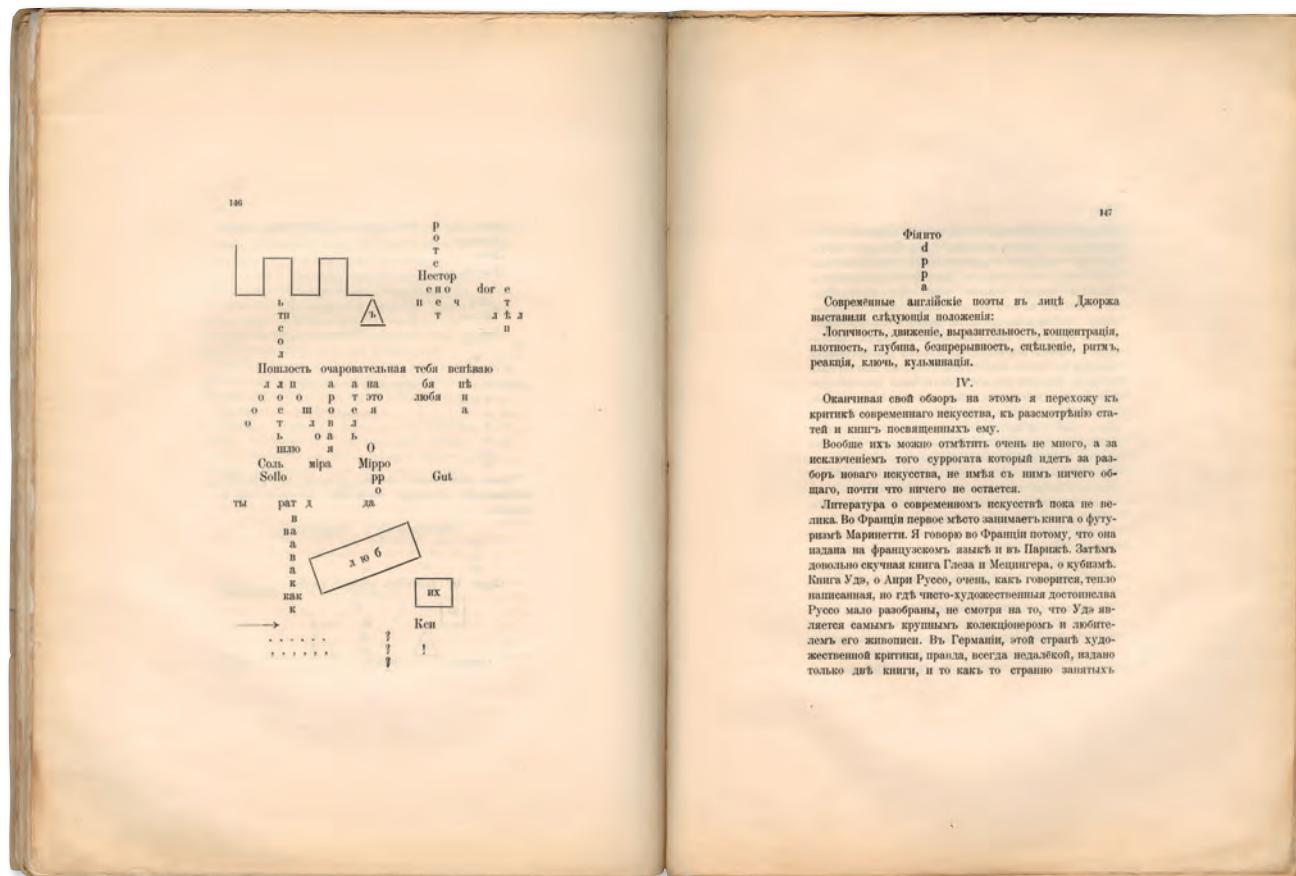
Спесієвъ	роялъ	19 ^а
----------	-------	-----------------



Oslinyi khvost i Mishen', 1913

La cola del asno y la diana
Donkey's Tale and Target

Mikhail Larionov (artista/artist)
S. Khudakov, Mikhail Larionov, Varsanofii Parkin (autores/authors)
30.5 x 23.5 cm



Ведь я горящий булыжник дум ем
Сегодня в вашем кричащем
тоске
Я овенчуюсь моим безумием!

Сцена постепенно
но наполняется
Человек без уха
Человек без головы и др. Тупые
Стали без порядком едят
далше

В Маяковский

Граненых строчек **босой**
алмазник

Взметя **перины** в чужих жи-
лищах

Зажгу **сегодня** всемирный празд-
ник

Таких богатых и пестрых нищих

Старик с кош-
ками

Оставь

Зачем мудрецам погремушек потеха

— 10 —



Vladimir Maiakovskii. Tragedia v dvukh deistviakh s prologom i epilogom, 1914

Vladimir Mayakovsky: tragedia en dos actos con un prólogo y un epílogo
Vladimir Mayakovsky: A Tragedy in Two Acts with a Prologue and an Epilogue

David Burliuk, Vladimir Burliuk (artistas/artists)

Vladimir Mayakovsky (autor/author)

18.2 x 13.6 cm

Мы солнца приколем любимым
на платья

Из звезд накуем серебрящихся
брошек

О бросьте квартиры

Идите и гладьте

И гладьте сухих и черных
кошек

Человек без уха

Это правд**A**

Над городом где **Ф** люгеров
древки

Женщина с черными пещерами
век

Мечется и кидает на тротуары
плевки

А плевки выростают в огром-
ных калек

— 14 —



Первая міру книга поэзіи* состоите изъ одного желтаго листка бумаги, на которомъ напечатано:



Случай благопріятствовалъ мнѣ узнатъ то, что таکъ сердитъ и возмущаетъ общество, разсматривающее „непонятныя“ произведенія футуристовъ, и что обыкновенно называется смѣломъ или содеряніемъ.

* В. Каменскаго.

Futurists. Pervyi zhurnal' russkikh' futuristov', n.º 1/2, 1914

Futuristas. Primera revista de los futuristas rusos
Futurists: First Journal of the Russian Futurists

David Burliuk, Vladimir Burliuk, Alexandra Exter,
Vasilii Kamenskii (artistas/artists)
Vasilii Kamenskii (editor)

27 x 20 cm

84

ЖЕЛЕЗОБЕТОННАЯ ПОЭМА

Д. Бурлюку.



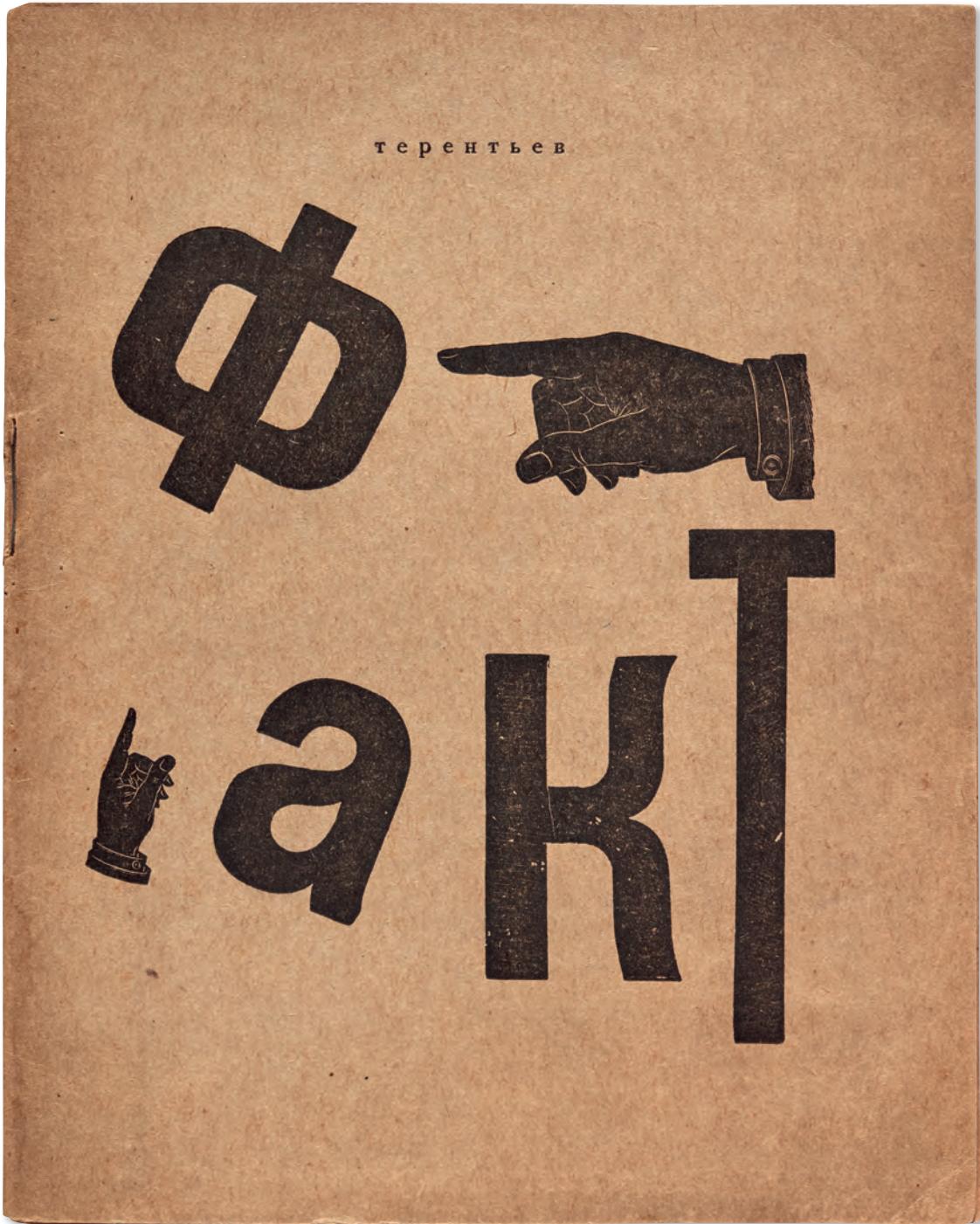
Strelets, vol. 1, 1915

El arquero
The Archer

David Burliuk, Vladimir Burliuk, Nikolai Kulbin, Aristarkh Lentulov,
Aleksei Remizov, Mariia Siniakova (artistas/artists)
Aleksandr Belenson (editor)

26 x 19.5 cm

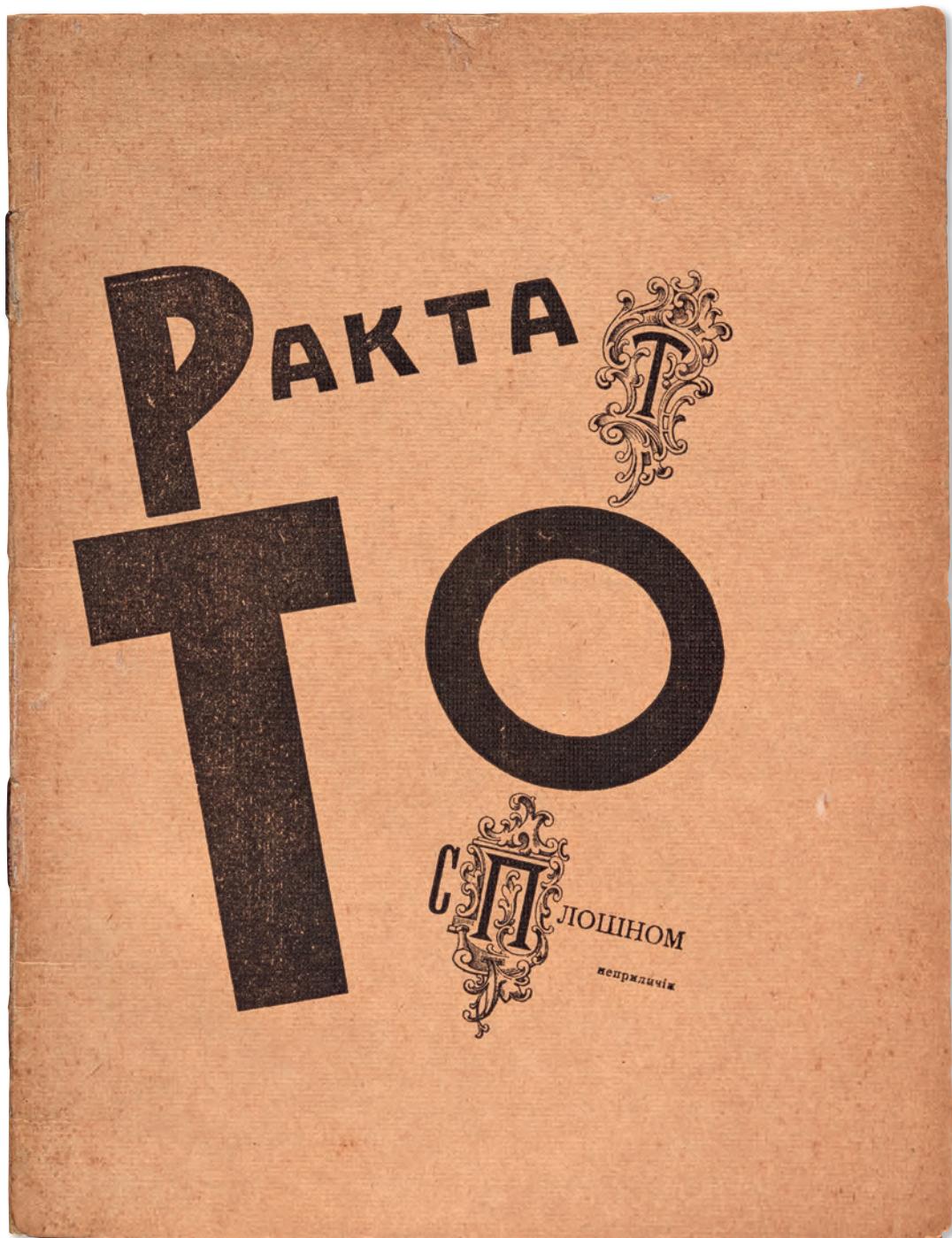
т е р е н т ѿ в



Fakt, 1919

Hecho
Fact

Igor Terentev (artista y autor/artist and author)
17.4 × 13.8 cm



Traktat o sploshnom neprilichii, 1919–1920?

Tratado sobre la obscenidad total
Treatise on Total Obscenity

Igor Terentev (artista y autor/artist and author)
21.9 x 17 cm

илья зданевич

Остраф пасхи

Ostraf paskhi, 1919

Isla de Pascua
Easter Island

Ilia Zdanevich (artista y autor/artist and author)
21.3 x 17.5 cm

аркестрам

ХАХАТУН ЗАХА ОК
ХАХАЩВ ОК

ЛУБЧУШ. ФОДЯТ РАРЕЯ
УУХАЧ. АРЖО. АРЖО.

НАХОДИ КЛЕТЫ ЛОНХОПЬ

ЛАБ
ПХАЙТУН

ХАХАГАВОРЬЯХА СТЬЯНЬ

ЛБЬЕШЬ ЛЕБ ЕДЬЮ.
ХАХАШЬ ХАХ Ю.
ПДАШЬ ШТАК.

ДОВНЫЙ Я.
ХАХАХА.
Ф. СМОРЯХА
ЧЛЧЬ

НИИХОМНЫМИ ЗИБЫ НАПЛОХЪ ЖБАХУЧИХАХА

— ЖИР
ХАЛАЖЕЙ : ЧЕПЬ
ФАЛАЖОФЬ. ХЕЙ
ЛОПЬ

ВАБ
ЧД

ВАВА
ХААВРІЙ
ЖВОЦ

ТОМУТ. ЛУННО. КОБАРЫ. В
ХАМ. ХУУ. ЗВАНИИНА
ФЛП. СКОП. ШЛОФ

у п **Х**АНЬЯМИ. з АЛУГУ. ХЕЛИМ
ш АП. ШЫБАЛАТЬ. ХЕХЕХЕ УХ

ЗА ЗЫ
ХАХ А ХА
БЗЫ ПЫЗЫ

хорам

УХ БЗЫПЫЗЫ

важи