

ARTE Y DISEÑO EDITORIAL: DE LA REVOLUCIÓN TIPOGRÁFICA AL LIBRO DEL FUTURO ^[1]

Rodrigo Alonso, Leonardo Mercado.

Publicado en: *Encuentro Nacional de Investigación en Arte y Diseño ENLAD 2001*. La Plata: Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Plata. 2001.

En su radical mirada hacia el futuro, las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX inauguraron un período de revisión y reformulación de los paradigmas del siglo anterior. Su voluntad por pensar la práctica artística a la par de los profundos cambios producidos en todos los ámbitos de la actividad humana, se materializó en reflexiones de sentido utópico en las que se vislumbraron posibles desarrollos de un nuevo objeto artístico desligado de las presiones formales construidas a la luz de la práctica académica.

Los contextos en los que se produjeron estas revisiones no fueron uniformes en todo el territorio europeo. Las realidades locales influyeron profundamente en las ideas de artistas y teóricos a la hora de diseñar sus programas estéticos. Sin embargo, ya sea desde la crítica formalista al arte autónomo como desde la necesidad de formular un nuevo arte para un tipo diferente de actor social (las comunidades urbanas, las masas), las voces de los profetas del nuevo arte encontraron igualmente limitantes y obsoletas las formas canonizadas de la tradición artística.

Entre los múltiples factores que determinaron este pensamiento, la tecnología ocupó un lugar privilegiado. Las decisivas transformaciones políticas, sociales y culturales derivadas de la concentración urbana, producto de la nueva economía fabril, y de la intensificación de los medios de transporte y comunicación, tuvieron un rol determinante en la exigencia de pensar un nuevo orden social.

Así lo entiende, por ejemplo, Andreas Huyssen, para quien “ningún otro factor ha influido tanto en la emergencia de un nuevo arte de vanguardia como la tecnología, que no sólo alimentó la imaginación de los artistas (dinamismo, culto de la máquina, belleza de la técnica, actitudes constructivistas y productivistas), sino que además penetró en el corazón de la obra de arte misma. La invasión del núcleo mismo del objeto artístico por la tecnología y lo que podríamos llamar la imaginación tecnológica puede aprehenderse perfectamente en prácticas artísticas como el *collage*, *assamblage*, montaje y fotomontaje, y encuentra su última realización en la fotografía y el film, formas artísticas que no sólo pueden reproducirse sino que, de hecho, han sido diseñadas para su reproducción mecánica” [2].

Las observaciones de Huyssen sobre el arte de la época pueden extenderse asimismo al discurso artístico que acompañó dichos cambios. En la palabra de los teóricos que lideraron la búsqueda de nuevas expresiones estéticas, aparecen con frecuencia las referencias a innovaciones técnicas o a sus consecuencias sobre el tejido social, como escenario de un programa tendente al desarrollo de nuevas formas de producción y recepción.

Muchos de estos programas apuntaron hacia un futuro del que sus propios autores no fueron protagonistas. En su proposición radical, imaginaron innovaciones para las que la tecnología del momento aún no estaba preparada. No obstante, introdujeron una serie de conceptos que encon-

trarían productividad teórica varios años más tarde, y que hoy impregnan diferentes ámbitos de la discusión sobre la tecnología contemporánea.

El presente trabajo indaga en la construcción de los conceptos de simultaneidad, desmaterialización y composición multimedia, planteados por Filippo Tomaso Marinetti en su manifiesto *Destrucción de la Sintaxis-Imaginación sin Ataduras-Palabras en Libertad* de 1913 [3] y por El Lissitzky en su ensayo *El Futuro del Libro* de 1927 [4].

La Revolución Tipográfica de Marinetti

En el fervor de su pensamiento futurista, el poeta Filippo Tomaso Marinetti cuestiona las innovaciones formales de Mallarmé. Para el artista italiano, la utilización mallarmeana de la página del libro como soporte de composición visual no logra vencer el estatismo de la linealidad de la escritura. Como respuesta, propone una verdadera desestructuración del texto impreso. “El libro futurista –declara– debe ser la expresión de nuestro pensamiento futurista. Y no sólo eso. Mi revolución se dirige a la llamada armonía tipográfica de la página, que se opone al flujo y reflujo, a los saltos y estallidos del estilo que la unifica. De esta manera, en la misma página utilizaremos tres o cuatro colores de tinta, e incluso veinte modelos diferentes de tipografía, si fuera necesario. Por ejemplo: itálica para una serie de sensaciones uniformes o rápidas, negrita para onomatopeyas violentas, y así sucesivamente. Con esta revolución tipográfica y esta variedad multicolor de las letras busco redoblar la fuerza expresiva de las palabras” [5].

La revolución tipográfica de Marinetti no conforma exclusivamente una novedad formal. Más bien, su concordancia con los aspectos semánticos del texto que vehiculiza apunta directamente a ampliar los niveles de lectura. Esta ampliación se logra mediante de una *simultaneidad* de niveles de información, plasmada en una reformulación de la página impresa, que busca quebrantar la unidad textual fundada en la linealidad sintagmática.

Este anhelo se refuerza en su propuesta para un “lirismo multilineal” –basada en algunos aspectos de su revolución tipográfica– que Marinetti desarrolla en el mismo manifiesto; procedimiento que, según sostiene el poeta, le permitiría lograr “complejas simultaneidades líricas”.

“En diferentes líneas paralelas –propone– el poeta establecerá diferentes cadenas de color, sonido, olor, ruido, peso, espesor, analogía. Una de esas líneas podría ser, por ejemplo, olfativa, otra musical, otra pictórica. Supongamos que la cadena de sensaciones y analogías pictóricas domina a las otras. En este caso, se imprimirá en una tipografía más importante que las segunda y tercer líneas... La cadena de sensaciones y analogías musicales, menos importante que la cadena de sensaciones y analogías pictóricas (primera línea) pero más importante que las sensaciones y analogías olfa-

tivas (tercera línea), se imprimirá en una tipografía más pequeña que la primera línea y más grande que la tercera” [6]. El lirismo multilineal genera construcciones textuales aún más complejas, basadas en el mismo criterio de simultaneidad. Esa complejidad se logra, al mismo tiempo, a través de una multiplicación de las unidades lineales y del establecimiento de intensidades semánticas basadas en la selección tipográfica. En esta etapa de su producción teórica, Marinetti no plantea aún la desestructuración del texto a partir de su confrontación con otros materiales, como imágenes o recursos gráficos. Posteriormente, no sólo dará ese paso, sino que trascenderá la producción literaria imaginando complejos espectáculos multimedia en los que integra la totalidad de los medios de comunicación conocidos en su época. De todas formas, sus planteos de una simultaneidad semántica constituyen un antecedente en las teorías sobre producción multimedia y un paso necesario hacia el desarrollo de una literatura hipertextual.

El Futuro del Libro según El Lissitzky

Reflexionando sobre su labor como diseñador de libros, y de cara a los planteos pragmáticos inducidos por la revolución rusa, El Lissitzky da forma a una serie de consideraciones sobre el diseño editorial que exceden el limitado ámbito de la reflexión artística en el que se mueve Marinetti, para atender a una producción estética de circulación masiva.

Para el teórico ruso, la renovación del libro no puede producirse mediante una modificación de sus aspectos estéticos o formales, sino a través de una adecuación al “signo de los tiempos”, cuya característica más notoria se identifica con un proceso de desmaterialización creciente. “La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo; sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende la masa de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia... Pesadas masas de materia son reemplazadas por energía liberada. Esta es la característica de nuestra época” [7].

En la concepción de El Lissitzky, esta transformación se produce de manera irruptiva y decisiva, y en relación a una innovación tecnológica que modifica radicalmente las prácticas naturalizadas. Así lo establece cuando sostiene que “toda innovación artística es única y no tiene desarrollo” [8]. A diferencia de otros teóricos de la época, deudores de los discursos positivistas, El Lissitzky no adscribe a las teorías del progreso como desarrollo constante y continuo, sino que en su pensamiento los cambios son el producto de transformaciones rotundas [9] que desestructuran prácticas y formas de producción y recepción. Así como la invención del teléfono sustituye el intercambio epistolar, transformándolo en una práctica anacrónica y obsoleta, el futuro del libro deberá modificar radicalmente las formas de lectura, si ha de adecuarse a las transformaciones que el mundo solicita [10].

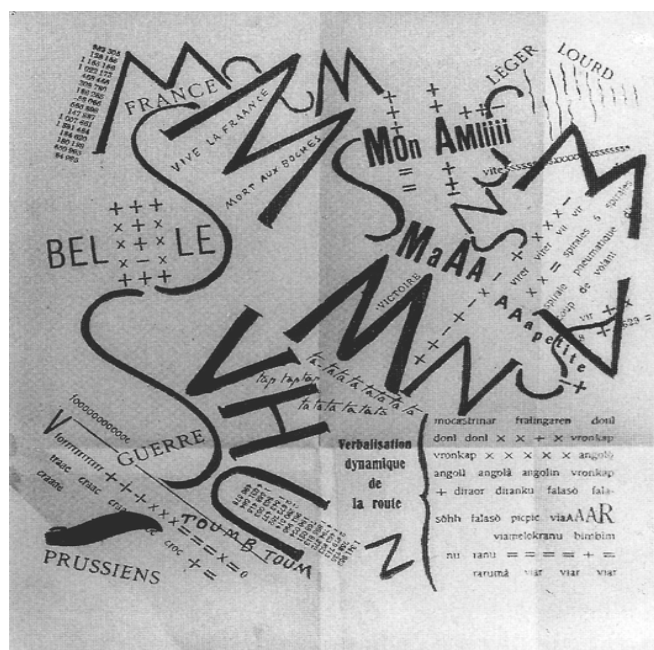
Haciendo un breve recuento histórico, El Lissitzky recoge la revolución tipográfica de Marinetti, en quien reconoce un antecedente de lo que denomina el *libro simultáneo*. “Marinetti no está reclamando un juego con la forma como

forma –afirma– sino que pide más bien que la acción de un nuevo contenido se intensifique con la forma” [11]. Sin embargo, para el teórico ruso, la verdadera innovación en la producción editorial depende de una modificación tecnológica: una técnica cercana al colotipo, que permite integrar imagen y texto en la misma página como un bloque, lo que obliga a pensar en la página como espacio gráfico y en su lectura como interpretación simultánea de imagen y texto. “El modo de producción de las palabras y las imágenes se conjuga en el mismo proceso.... Tenemos ante nosotros la posibilidad de un libro donde la presentación tiene prioridad con respecto a las letras” [12].

De esta manera, la verdadera revolución parte de un procedimiento tecnológico que no sólo modifica la forma en que se producen los libros, sino, fundamentalmente, la forma en que los lectores acceden al material que compone sus páginas. Ese material es ahora un conjunto de elementos en relación, compuesto por imágenes, textos y modos de presentación, que se ofrecen al lector de manera simultánea, generando una incipiente construcción multimedia.

Esta configuración formal determina profundas consecuencias sociales. En la conclusión de su ensayo, se lee: “La lectura le enseña a nuestros niños un nuevo lenguaje plástico, ellos crecen ahora con una relación distinta con el espacio y con el mundo, con la imagen y el color... sólo podremos sentirnos satisfechos si logramos dotar a los desarrollos épicos y líricos de nuestros tiempos con una forma actual para nuestros libros” [13].

Para El Lissitzky las consideraciones sobre las modificaciones estéticas en un tiempo de mutaciones tecnológicas a nivel masivo, atraviesa el terreno de las producciones objetuales, desde las artes consagradas a las potenciales. Hasta cierto punto, su teoría sobre el libro es, al mismo tiempo, una constatación de cómo esos ámbitos diferenciados se interpenetran. En este sentido, es coherente con las intenciones de gran parte de las vanguardias artísticas por reintegrar el binomio arte-vida en un mundo de transformaciones promisorias. El futuro del libro corroborará su anhelo de un arte masivo, simultáneo y desmaterializado.



Filippo Marinetti. *Tavola Parolibera*.1919.

Notas

- [1] Este trabajo se inscribe en el Proyecto UBACYT, *La Constitución del Discurso de los “Objetos Estéticos” en la Modernidad y su Reformulación en la Cultura Contemporánea* (dirigido por la Lic. Alicia Romero), Programación Científica 2001-2. Res. (CS) 4200/2000.
- [2] Huysen, Andreas: “The Hidden Dialectic: Avantgarde - Technology - Mass Culture” en Huysen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986 (la traducción es nuestra).
- [3] Marinetti, Filippo Tomaso: “Destruction of Syntax-Imagination Without Strings-Words in Freedom” en Marinetti, Filippo Tomaso. *Selected Writings*. New York: Farrar, Straus & Groux, 1972 (la traducción es nuestra).
- [4] El Lissitzky: “The Future of the Book” en *New Left Review*, enero/febrero 1967 (traducción: Eduardo Costa).
- [5] Marinetti, Filippo Tomaso, *op.cit.*
- [6] Marinetti, Filippo Tomaso, *op.cit.*
- [7] El Lissitzky, *op.cit.*
- [8] El Lissitzky, *op.cit.* Para este autor, una vez producido un cambio radical, sus desarrollos posteriores son accesorios, a menos que introduzcan otro cambio igualmente radical. Por este motivo, tiende a considerar como fundamentales las primeras manifestaciones de tales cambio. Así lo establece en relación a la fotografía y la imprenta, por ejemplo: “debemos admitir –asegura– que los primeros daguerrotipos no eran artefactos primitivos necesitados de mejoras, sino obras del mejor arte fotográfico”, o “los primeros pocos libros impresos por Gutemberg con el sistema de tipos móviles inventado por él son todavía los mejores ejemplos del arte de producir libros” (El Lissitzky, *op.cit.*).
- [9] Quizás convendría recordar en este punto que El Lissitzky vivió muy de cerca el proceso de la revolución rusa. Consecuentemente, no resulta extraño que, en su pensamiento, los cambios procedan por “revoluciones” y no como consecuencia de procesos evolutivos.
- [10] Estas transformaciones no se evidencian únicamente a nivel social, sino también, a nivel perceptual y cultural: “Sabemos que una estrecha relación con la realidad de los hechos generales, la continua agudización de la sensibilidad de nuestros nervios ópticos, la asombrosa rapidez del desarrollo social, nuestro dominio del material plástico, la reconstrucción del plano y su espacio, y las fuerzas de las innovaciones, siempre en ebullición, nos han capacitado para dar al libro un nuevo poder como obra de arte”, declara. (El Lissitzky, *op.cit.*).
- [11] El Lissitzky, *op.cit.*
- [12] El Lissitzky, *op.cit.*
- [13] El Lissitzky, *op.cit.*