

VIAJES DE IDA Y VUELTA: URDIMBRES DOCUMENTALES DEL ARTE EN EL ARCHIVO LAFUENTE

Mela Dávila Freire

Tras el fin de la dictadura franquista, cuando España hizo su entrada en la contemporaneidad, su estructura de coleccionismo institucional y privado estaba lastrada por numerosos déficits y carencias. A la evidente precariedad política, social y cultural que había provocado el franquismo se habían sumado una serie de complejas circunstancias, que en parte se remontaban a varios siglos de historia,¹ a causa de las cuales en el momento de restaurarse el sistema democrático apenas existían espacios ni recursos para exponer y dar a conocer obras, autores y movimientos artísticos modernos y contemporáneos, y la investigación y el análisis en estos ámbitos eran prácticamente inexistentes. De este punto de partida arrancó, en los años ochenta, la creación de un tejido de instituciones dedicadas al arte del siglo XX, merced a las cuales, se esperaba alcanzar lo antes posible la situación «normalizada» de otros países de nuestro entorno. Por desgracia, sin embargo, en este proceso, espoleado por las ansias de superar lo que se percibía como un atraso y por el largo período de bonanza económica, la planificación a largo plazo y la optimización de recursos quedaron relegados, cuando menos, a un plano secundario.

El resultado, tres décadas más tarde, consiste en que se ha pasado de la nada a la abundancia en cuanto al número de instituciones públicas dedicadas al arte moderno y contemporáneo, que dependen de diversos niveles administrativos y están repartidas por todo el territorio nacional. En esta transformación, no obstante, «se ha primado la construcción de infraestructuras y las políticas expositivas frente a otras actuaciones que podrían haber hecho arraigar el arte contemporáneo de un modo más profundo en la sociedad, como la consolidación de estructuras estables y *de colecciones permanentes*, la formación de profesionales, la intervención educativa o *el fomento de comunidades de interés y conocimiento*».² En otras palabras: al mismo tiempo que se levantaban museos y se ponían en marcha programas expositivos no carentes de ambición, la confección de colecciones basadas en una armazón historiográfica sólida, el ejercicio de la crítica y la investigación apenas contaban entre los objetivos prioritarios. Efecto colateral de esta situación sería, asimismo, la limitadísima atención que, en general, se ha prestado —con honrosas excepciones—³ a la consolidación de centros de documentación, bibliotecas y archivos institucionales destinados a identificar, preservar y difundir la huella documental generada por el devenir del arte durante el siglo XX.

En el caso de las colecciones privadas especializadas en patrimonio bibliográfico o documental, el análisis del panorama español arroja resultados que reflejan también un importante desequilibrio: este tipo de colecciones, relativamente frecuentes en otros países europeos y americanos, apenas sí existe en nuestro país. Otros indicadores del interés que despierta el patrimonio cultural y bibliográfico, tales como la existencia de alianzas público-privadas para la conservación y la gestión de fondos documentales, el número de libreros especializados o la existencia de ferias dedicadas al libro y la documentación del siglo XX, ofrecen resultados igualmente desfavorables para el contexto español.⁴ Por último, la consideración institucional con que se ha venido tratando la preservación de archivos personales, bibliotecas y conjuntos de documentación de creadores, críticos de arte, galeristas y otros protagonistas de la escena artística ha sido, hasta fechas recientes, más bien exigua, lo cual ha ocasionado ya la pérdida irreversible de numerosos fondos documentales. En suma: en nuestro país, el patrimonio bibliográfico y documental vinculado al arte moderno y contemporáneo, aun a pesar de ser insustituible en el avance de los análisis e interpretaciones historiográficos, y de poseer, además, importantes cualidades estéticas, apenas está empezando ahora a ser tímidamente valorado.

Tal desinterés por el coleccionismo documental y bibliográfico resulta, desde luego, llamativo si se tiene en cuenta que, en su mayor parte, la producción artística del pasado siglo a duras penas puede analizarse en su integridad cuando se desliga de su vertiente documental: a lo largo de los últimos cien años, la frontera entre las clásicas categorías «obra de arte» y «documento» se ha ido desdibujando progresivamente hasta desaparecer, a medida que lo que con anterioridad se había entendido por «producción artística» se iba fundiendo, de forma inextricable, con su correspondiente «producción documental».

En este proceso de identificación entre producción artística y producción documental, varias han sido las circunstancias que han desempeñado un papel relevante. Entre ellas, el protagonismo que alcanzó el documento impreso como medio y soporte para la transmisión pública de mensajes ocupa un lugar preeminente. A lo largo del siglo XX fueron muy numerosos los artistas que pusieron su capacidad creadora al servicio de los sucesivos movimientos —de corte político, social o artístico, o de todos ellos a la vez— que agitaron, en sucesivas oleadas, el ritmo de la historia europea y americana, en un período en el que la propagación de mensajes y su pariente más directa, la propaganda política, impulsaron la impresión de auténticos aludes de libros, carteles, octavillas, revistas y todo tipo de documentos efímeros destinados a transmitir urgentes comunicaciones de contenido político, social y artístico. Aunque a diferencia de las obras de arte creadas por los mismos artistas la finalidad última de estos documentos no fuese estética, sí lo fueron, en muchos casos, sus características formales, a menudo definidas por idénticos principios artísticos. Este fenómeno sería recurrente a lo largo de décadas y generaciones de artistas, desde el futurismo y sus radicales aspiraciones de transformación social hasta el arte correo, pasando por la corrosiva e irónica crítica social del movimiento dadaísta, la expansión de los ideales racionalistas de la Bauhaus, la aplicación de recursos gráficos como el fotomontaje a la propaganda política, el cartelismo del período bélico y posbélico, etc. Paralelamente, la orientación del talento creativo hacia las artes aplicadas que tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XX, a consecuencia de factores como, entre otros, los avances en las técnicas de impresión y los postreros impulsos del movimiento



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

decimonónico *Arts & Crafts*, trajo consigo un espectacular desarrollo creativo de la tipografía y la composición tipográfica en general, que vería su aplicación en todo tipo de formatos impresos relativos a un gran número de disciplinas: no solo el arte, sino también la literatura, la arquitectura, el diseño industrial... En este contexto, no fue casualidad que la experimentación se expandiese también a la escritura, haciendo que los vínculos entre la grafía y sus vertientes visuales, semánticas y sonoras fuesen revisados en profundidad, redefinidos, y explotados estéticamente.

Transcurrido el primer tercio de siglo, las sucesivas diásporas desencadenadas por acontecimientos históricos convulsos, empezando por las guerras mundiales y civiles, y siguiendo por los largos períodos dictatoriales que se sucedieron en varios países europeos y latinoamericanos, no hicieron sino acelerar la propagación internacional de escuelas, tendencias y actitudes artísticas, enviando a la obsolescencia las perspectivas «nacionales» de la historiografía artística al mismo tiempo que intensificaban las tramas de comunicación y colaboración que los artistas se habían ido tejiendo a partir de su contacto personal o profesional, y que, con frecuencia, desde el principio habían ido más allá de las fronteras nacionales. A partir de la década de 1950, los intercambios epistolares del arte correo significaron, para muchos artistas, la apertura de espacios mentales para la libertad creativa y política, en la misma época en que el llamado «giro conceptual», y el consiguiente proceso de desmaterialización de la obra que el arte conceptual trajo consigo potenciaron la consolidación definitiva del libro de artista como género artístico de pleno derecho. Y, de forma simultánea, irrumpieron en escena nuevos movimientos —piénsese en el *land art*—, nuevos formatos —como la *performance*, o las obras *site-specific*— y nuevas perspectivas artísticas —entre ellas, por ejemplo, la que sitúa el proceso de creación de la obra en el verdadero núcleo de su valor, en detrimento del objeto artístico resultante—, en el marco de los cuales, la trascendencia de la documentación, en su condición de único rastro material de la actividad creadora, no hizo sino crecer.

Es incuestionable, pues, que la falta de colecciones públicas o privadas que documentasen todas estas circunstancias ha tenido un impacto importante, al dificultar la investigación historiográfica destinada a integrar estos tipos de producción artística en el canon historiográfico imperante. En otras palabras: la ausencia de archivos y bibliotecas debidamente dotados de fondos de calidad ha impedido, y continúa impidiendo, que se

reconozcan en su justo valor numerosas prácticas artísticas hasta la fecha etiquetadas como secundarias, que han permanecido a la sombra de las perspectivas dominantes de la historia del arte.

En los albores del nuevo milenio este era, por lo tanto, el panorama en España: a pesar de la evidencia de la inextricable relación entre obra y documento en la producción artística del siglo XX, apenas existían en nuestro país —como tampoco en el contexto cultural latinoamericano— colecciones bibliográficas relevantes para documentar dicha relación, lo cual daba lugar, entre otros efectos, a que numerosas prácticas artísticas españolas y latinoamericanas fuesen sistemáticamente ignoradas en la construcción del canon histórico-artístico occidental. Plenamente consciente de estas circunstancias, a principios de la década del 2000 el industrial santanderino José María Lafuente impulsó la transformación de su colección de arte en un fondo bibliográfico y documental de primer nivel, decisión que significó el nacimiento del ARCHIVO LAFUENTE.

El ARCHIVO LAFUENTE es una extensa colección documental especializada en historia del arte del siglo XX en Europa, América latina y Estados Unidos, con un énfasis particular en España. El Archivo fue creado en el 2002 por José María Lafuente, con el objetivo de reunir y difundir un mapa documental que permita elaborar nuevas interpretaciones historiográficas, perspectivas originales y, en general, la investigación y la producción de conocimiento en el ámbito del arte moderno y contemporáneo.

El germen del ARCHIVO LAFUENTE se remonta a los años ochenta, época en la que José María Lafuente inició una colección de arte que iría creciendo con la incorporación de obras de pintores y escultores españoles, a los que se sumaron gradualmente algunas piezas de artistas internacionales. En la práctica de su actividad como coleccionista de arte, Lafuente constató enseguida de primera mano la ausencia de archivos privados o institucionales en España que ofreciesen acceso a las fuentes de documentación originales, la «información primaria» sobre la que se argumentan los desarrollos del arte a lo largo del pasado siglo. En torno al 2002, su actitud y sus intereses como coleccionista experimentaron un cambio de perspectiva importante, gracias al cual, el ARCHIVO LAFUENTE cobraría su verdadero impulso fundacional. En esta transformación resultó determinante la adquisición de los legados documentales de dos personajes de relevancia en la escena cultural española de la segunda mitad del siglo XX.

Miguel Logroño (Zaragoza, 1937 - Madrid, 2009) fue crítico de arte y fundador del Salón de los Dieciséis, primer director de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y amigo de numerosos artistas. Además de un gran conjunto de obras de arte, en su mayoría de artistas españoles de la segunda mitad de siglo, la biblioteca y el archivo personal de Logroño, adquiridos por Lafuente en julio de 2003, incluían numerosos libros y catálogos, material efímero y gran cantidad de documentación impresa de muy diverso carácter. Entre esta documentación se contaban numerosas publicaciones relativamente poco conocidas, o bien difíciles de encontrar, que en su conjunto registraban con fidelidad y detalle los diversos desarrollos del panorama artístico contemporáneo español a lo largo del siglo.



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

La intensa faceta política de la actividad de Pablo Beltrán de Heredia (Gran Canaria, 1917 - Santander, 2009) vendría marcada por su estrecha vinculación a José María Gil Robles, de cuya obra fue editor, y su apoyo a la causa monárquica de don Juan de Borbón. En su vertiente cultural, el editor y profesor universitario Beltrán de Heredia destacó como socio y activo colaborador de la Imprenta Bedia, editorial decisiva en la difusión de la poesía española del siglo XX y célebre por la exquisita calidad formal de sus publicaciones. En los últimos años de su vida, Beltrán de Heredia entabló una estrecha relación de amistad con José María Lafuente, y así fue como a su fallecimiento, en agosto del 2009, Lafuente recibió en herencia su archivo personal, que ilustraba en detalle su activa labor como académico y editor. Con anterioridad, en mayo de 2002, el ARCHIVO LAFUENTE ya había adquirido una pequeña pero significativa sección de aquel archivo personal, vinculada a los encuentros y actividades de la Escuela de Altamira, en cuya organización había sido fundamental la participación de Beltrán de Heredia.⁵ Celebrados en 1949 y 1950, los Encuentros se habían encaminado a promover el intercambio entre artistas españoles e internacionales, a fin de recuperar y revitalizar la vanguardia artística del país. Su registro documental incluía obras de arte y, junto a ellas, intercambios epistolares, impresos de carácter efímero, manuscritos y todo tipo de documentación y catálogos sobre los artistas e intelectuales participantes.

La entrada de ambos fondos en la colección de José María Lafuente ejerció un impacto definitivo en su actividad como coleccionista, impulsando la documentación a un lugar preeminente en dicha colección. A partir de este cambio de orientación, el crecimiento del ARCHIVO LAFUENTE se ha basado en dos premisas:

Por un lado, ocupa el primer plano del interés del Archivo la doble condición del documento —sea libro, boceto, manuscrito o cualquier otro formato— como material informativo y contextualizador y, a la vez, como obra creativa de pleno derecho. En



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

consecuencia, disciplinas y géneros tradicionalmente considerados secundarios o menores, como el diseño gráfico, la tipografía, el libro de artista o la escritura experimental, se sitúan al mismo nivel que la pintura o la escultura. Salvando la secular separación entre obras y documentos, el acento recae no ya en sus diferencias, sino en los puntos que comparten y en las estrechas relaciones que los unen.

Por otro lado, las zonas geográficas cuya actividad se ilustra en el Archivo se expanden mucho más allá de los núcleos de desarrollo principales de los diversos movimientos y tendencias, en un esfuerzo por documentar la historia del arte en áreas tradicionalmente consideradas marginales o periféricas y cuya actividad, por lo tanto, no se ha estudiado con el debido rigor. Así, aunque el eje central de interés se sitúa con claridad en Europa y América latina, en el ARCHIVO LAFUENTE prevalece una perspectiva panorámica, que no se supedita en modo estricto a las fronteras geográficas, los movimientos artísticos o la mera ordenación cronológica. La intención, más bien, es que la propia textura de los vínculos que relacionan los diversos documentos que componen el ARCHIVO LAFUENTE reproduzca de forma literal la tupida urdimbre de parentescos de afinidad, influencia, colaboración, competencia o incluso conflicto que vinculan la producción de un gran número de artistas a lo largo del siglo XX. Por ello, en el conjunto del Archivo, un énfasis especial recae en movimientos, corrientes y tendencias que implicaron la colaboración artística y el contacto personal de artistas y creadores a través de una geografía tan amplia como interconectada, no solo en el territorio artístico, sino también en ámbitos tan diversos como la literatura, la tipografía y el diseño gráfico, la propaganda política, la publicidad y los medios de comunicación, la arquitectura y la fotografía, entre otros.

En la actualidad, el ARCHIVO LAFUENTE consta de aproximadamente 120000 documentos, a los que se suman, entre pinturas, esculturas y obra gráfica, unas 2000 obras de arte. Libros, revistas, carteles y otros impresos efímeros, dibujos, manuscritos, bocetos, collages, correspondencia, fotografías, libros de artista y, en menor medida, material audiovisual constituyen los formatos más frecuentes en el Archivo. En función de su procedencia, este extenso y variado acervo de documentación y obras se organiza en fondos, conjuntos documentales y adquisiciones puntuales. Los fondos reúnen la documentación completa, o casi completa, que ha generado la actividad de un único productor, sea este una persona, un colectivo, una organización o una entidad. Los conjuntos documentales, a menudo de menor dimensión que los fondos, abarcan rangos de documentación cuyos elementos pueden tener procedencias muy diversas, pero se relacionan entre sí en función de su temática, sus productores, u otros criterios de interés.

Tanto los documentos integrados en fondos y conjuntos como las numerosas adquisiciones puntuales que forman parte del Archivo se vertebran, a su vez, en grandes colecciones temáticas. Sustentando muchas de estas colecciones temáticas, constituye uno de los grandes motivos generales del archivo la experimentación con la escritura en todas sus vertientes: la poesía visual, el arte correo y las redes de comunicación alternativa, la literatura, la tipografía, los libros de artista, cierto tipo de publicaciones periféricas respecto al *mainstream* político... La enorme trascendencia que se otorga en el Archivo a

las transformaciones en la materialidad visual del lenguaje a lo largo del siglo XX emana de la convicción de que el arte no solo entraña un proceso de búsqueda en el plano estético, sino que constituye también una forma de conocimiento y comunicación de pleno derecho.

La intensidad de las interrelaciones que vinculan entre sí muchos de los materiales documentales del ARCHIVO LAFUENTE constituye, precisamente, el mayor obstáculo para estructurar sus contenidos en forma de narración lineal y unidireccional. Grosso modo, sin embargo, a fin de presentar su acervo de forma inteligible, dichos materiales pueden agruparse en dos grandes épocas: el período que transcurrió entre el cambio de siglo y la Segunda Guerra Mundial, por un lado, y los años comprendidos entre el principio de la Posguerra y mediados de la década de los ochenta, por otro.

1900-1945. Vanguardia y renovación en el arte y la escritura

Coincidiendo con una serie de avances técnicos que se sucedieron con rapidez, en los primeros años del siglo XX la publicación de numerosos volúmenes sobre tipografía desencadenó un intenso y enormemente creativo proceso de renovación, que se extendería a lo largo de varias décadas y muchos países. El ARCHIVO LAFUENTE ha recopilado una exhaustiva colección de materiales, en su mayor parte impresos, que documentan este cambio, y que presenta la particularidad de incluir las primeras ediciones de los manuales y ensayos que dieron impulso a dicho movimiento transformador. A nivel técnico, este movimiento arrancó con la búsqueda de modelos industriales de impresión que respondiesen a criterios de modernidad y productividad, al mismo tiempo que se aspiraba a la simplificación de los tipos, la legibilidad y la transparencia semántica de los signos. De forma simultánea a este impulso, entre 1909 y 1915 la doctrina futurista del «dinamismo plástico» rompió los esquemas de comunicación visual tradicionales, al implantar las composiciones asimétricas, la simultaneidad de planos y la yuxtaposición de palabras, imágenes, elementos gráficos y todo tipo de recursos que aportasen dinamismo a la página impresa para producir sensaciones de velocidad y evocar el mundo de las máquinas. Así, en su célebre manifiesto teórico de 1913, *L'immaginazione senza fili e le Parole in Libertà*,⁶ Marinetti planteaba la resolución de todas estas cuestiones con el concepto explícito de «revolución tipográfica».

En torno a 1920, los constructivistas rusos y holandeses, por su parte, se centraron en el análisis de la estructura técnica y la funcionalidad de los elementos de la página impresa, basando sus composiciones en el rigor geométrico y empleando no solo elementos tipográficos, sino también fotografías y fotomontajes, en tanto que en Alemania dos tratados, *Topographie der Typographie*, de El Lissitzky,⁷ y el número especial de la revista *Elementare Typographie*, escrito y diseñado por Jan Tschichold,⁸ constituyeron dos de las aportaciones teórico-prácticas más significativas de la década. Por las mismas fechas Paul Renner ejercería un impacto semejante, en este caso en el ámbito del diseño tipográfico, al diseñar y publicar su letra Futura, creada entre 1925 y 1927 e inspirada en la pureza de las formas geométricas. En la amplia **colección temática dedicada a la revolución tipográfica** en el ARCHIVO LAFUENTE, a los títulos de El Lissitzky y Jan



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

Tschichold se suman *An Essay on Typography*, de Eric Gill; *Unterricht in ornamentaler Schrift*, de Rudolf von Larisch; *First Principles of Typography*, de Stanley Morison; *20 alfabeti brevemente illustrati*, de Raffaello Bertieri; *Catalog Design*, de Ladislav Sutnar y Knud Lonbergh-Holm,⁹ y muchos otros. En este conjunto, la Futura de Renner ocupa, asimismo, un lugar destacado, ilustrada por una excelente selección de publicaciones de su propio creador y de otros tipógrafos de la época.

Entre 1927 y 1930, tanto en Europa como en América se sucederían los experimentos e iniciativas de revisión tipográfica semejantes a los alemanes, sobre todo en el terreno de la publicidad, ámbito en el que enseguida sobresalió la figura del italiano Fortunato Depero, cuya publicación *Depero Futurista*,¹⁰ al subvertir por completo los principios tradicionales de la composición tipográfica y el formato convencional del libro, se ha convertido en uno de los hitos bibliográficos del siglo XX. En el ARCHIVO LAFUENTE, el **conjunto documental Fortunato Depero** incluye todos los libros editados por Depero a lo largo de su vida, así como también diversos carteles, tarjetas manuscritas y fotografías de época.

A partir de su fundación, en 1919, la Staatliches Bauhaus de Dessau puso manos a la obra para reelaborar, en sus planteamientos gráficos, la tradición constructivista. Al claustro académico de la Bauhaus, fundada por Walter Gropius, pertenecieron numerosas figuras de los movimientos de vanguardia, como Paul Klee, Vasily Kandinsky, Lyonel Feininger, Herbert Bayer, Josef Albers, Theo van Doesburg y László



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

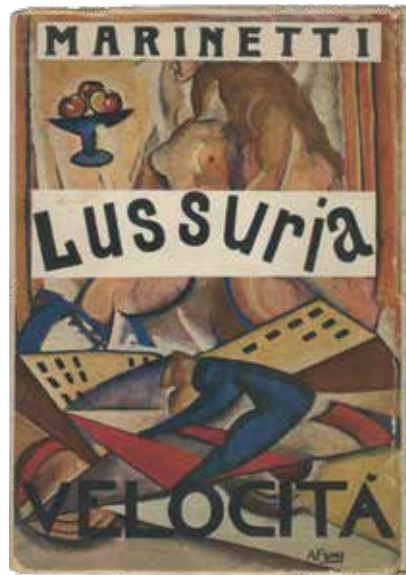
Moholy-Nagy, entre muchos otros. En lo referido a la tipografía, al igual que en otros muchos ámbitos, la Bauhaus sería el espacio de reflexión y producción que ejerció mayor influencia en el paso definitivo hacia la modernidad. Por desgracia, el experimento de radicalidad vanguardista que significó la Bauhaus fue breve: el advenimiento del nazismo provocó el cierre de la escuela en julio de 1933, mientras por toda Alemania, Austria, Holanda y Francia se sucedían las medidas de represión contra la actividad artística y literaria. A partir de ese momento, los principios de la Bauhaus comenzaron a diseminarse por toda la geografía occidental, al mismo tiempo que profesores y alumnos de la escuela emprendían el camino del exilio o la huida. El ARCHIVO LAFUENTE documenta abundantemente esta trayectoria a través de sus libros y revistas, y de la profusa documentación impresa editada por la escuela.

Mientras esto ocurría en Alemania, entre 1925 y 1940 numerosas figuras en otros países europeos realizaron trabajos de tipografía y composición tipográfica muy destacados. En España, en aquellos tiempos inmersa en la Guerra Civil, despuntaron por su



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

calidad los trabajos del ilustrador y cartelista José Renau y de algunos otros tipógrafos, en tanto que en Holanda sobresalían Piet Zwart, Hendrik Nicolaas Werkman y Paul Schuitema; en Checoslovaquia, Karel Teige y Ladislav Sutnar; en Rusia, Varvara Stepanova y el ya mencionado El Lissitzky; en Polonia, Władysław Strzemiński... Los trabajos de todos estos autores están representados en la gran colección dedicada a la tipografía en el Archivo, que cuenta con selecciones de materiales particularmente amplias en los casos del artista constructivista y tipógrafo alemán **Walter Dexel** (Múnich, 1890 - Braunschweig, 1973), representado por publicaciones de los años veinte y treinta en particular, entre ellas sus ya clásicas invitaciones, tarjetas, calendarios e impresos publicitarios; el diseñador holandés **Paul Schuitema** (Groningen, 1897 - Wasenaar, 1973), cuyos trabajos —tanto en libros y revistas como en diseño industrial— se distinguen por su original forma de usar el fotomontaje y el color; y el también holandés **Piet Zwart** (Zaandijk, 1885 - Wasenaar, 1977), representado en el Archivo por más de medio centenar de trabajos que incluyen los realizados para la Compañía Holandesa del Cable, el



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

Servicio Postal holandés, el diseño de cubiertas para la revista *Filmkunst* (Róterdam, 1931-1933), etc.

En el ámbito del arte, otras tres significativas colecciones temáticas del ARCHIVO LAFUENTE dan cuenta de las transformaciones que corrieron paralelas a la renovación tipográfica en Europa. Estas colecciones se articulan en torno a los tres grandes movimientos artísticos que coexistieron a lo largo de la primera mitad de siglo: el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. Al igual que sucede con la colección dedicada a la experimentación tipográfica, también estas tres colecciones prestan especial atención a los tratados que definieron sus bases teóricas. Asimismo, la perspectiva desde la cual se aborda la producción bibliográfica y documental de estos tres movimientos desde el ARCHIVO LAFUENTE denota un marcado sesgo transversal, al destacar los nexos que vincularon estos movimientos, y que a menudo fueron resultado de las relaciones personales de sus principales figuras.¹¹

En este sentido, tal vez la publicación más emblemática de la primera mitad de siglo sea el ya mencionado manifiesto futurista *Parole in libertà* (Marinetti, 1913), por cuanto captura el espíritu de radicalidad y ruptura que caracterizó los esfuerzos de renovación tipográfica y también la actitud con la que futuristas, dadaístas y surrealistas por igual abordaron la regeneración del lenguaje, la escritura y los formatos de publicación convencionales. El Archivo se hace eco del importante legado impreso del **futurismo** en la **colección temática** a él consagrada, en la que se encuentran manifiestos, revistas, libros y todo tipo de documentación impresa. Próximo al mundo de la publicidad desde el principio, el movimiento futurista se valió de los manifiestos para dar a conocer sus

planteamientos artísticos, y también para atacar al mundo académico y a las facciones más conservadoras del arte. En el ARCHIVO LAFUENTE se conserva un gran número de manifiestos futuristas, revistas, y los libros más relevantes del movimiento. En el ámbito italiano, pueden destacarse títulos como *Pittura Scultura Futurista. Dinamismo Plastico*, el único libro de teoría plástica escrito por el pintor Umberto Boccioni; el alegato bélico *Guerrapittura*, de Carlo Carrà; *BIF&ZF + 18. Simultaneità e Chimismi lirici*, de Ardengo Soffici, cuya cubierta, con un collage tipográfico del propio autor, parece anticipar los collages dadaístas; y *L'Arte dei rumori*, de Luigi Russolo, un manifiesto que predicaba para el ámbito de la música los mismos principios de las *parole in libertà* literarias.¹² En Rusia, donde el libro fue considerado por los futuristas un objeto artístico, más que un elemento de propaganda, la ruptura de los moldes de composición tipográfica clásicos comienza con el primer grupo futurista de los hermanos Burliuk, al que el poeta Mayakovsky estuvo estrechamente vinculado, y continúa con las ilustraciones-collage de Natalia Goncharova para unos libros de extrema precariedad material que, sin embargo, denotan una enorme delicadeza en su factura. El idioma Zaum, invención de Velimir Khlebnikov y Aleksei Kruchenykh a modo de lengua poética experimental de significado indeterminado, comparte con la poesía surrealista la voluntad de despojar al lenguaje de sus significados convencionales, pero también características formales con las onomatopéyicas composiciones de Marinetti, de las que *Zang Tumb Tumb*¹³ es el ejemplo sin duda más conocido. Y, por último, son más que evidentes las similitudes entre las veladas futuristas rusas, a las que Goncharova y Lorionov se presentaban con el rostro pintarrajeado para reclamar la fusión de arte y vida, y las veladas dadaístas que se extendieron por los países del centro de Europa en el período de entreguerras, cuya huella documental consiste, en este caso, en un sinfín de octavillas, carteles, pequeños manifiestos e invitaciones... a menudo diseñados por artistas, como Kurt Schwitters y Theo van Doesburg, que fueron muy activos, a su vez, en la renovación tipográfica que seguía su curso de forma simultánea a los desarrollos futuristas y dadaístas.

Estos y otros ejemplos, como la deriva constructivista de Aleksander Rodchenko y El Lissitzky, quienes tras su traslado a Berlín evolucionaron hacia posiciones constructivistas, o la vinculación de Natalia Goncharova, David Burliuk y Vasily Kandinsky al movimiento expresionista alemán «Der blaue Reiter», así como la posterior relación de Kandinsky con la Bauhaus, están abundantemente documentados en las diferentes colecciones del ARCHIVO LAFUENTE, y denotan hasta qué punto, durante el primer cuarto del siglo XX, los principales movimientos artísticos de la época estuvieron vinculados por múltiples cruzamientos y lazos, muy a menudo de carácter personal.

El 5 de marzo de 1916 tuvo lugar, en Zúrich, la primera velada del Cabaret Voltaire, que ofrecería el contexto para la creación y el desarrollo del movimiento dadá, documentado en una gran colección dentro del ARCHIVO LAFUENTE. Fundado por Hugo Ball, el Cabaret Voltaire fue el contexto donde los dadaístas, entre ellos el propio Hugo Ball, el también alemán Richard Huelsenbeck, el rumano Tristan Tzara y el francoalemán Hans Arp, entre otros muchos, pusieron en práctica la fusión entre diferentes géneros artísticos que constituyó uno de los rasgos característicos de este movimiento. En aquel mismo año, los integrantes del grupo publicaron el primer y único número de la revista *Cabaret Voltaire*, que incluyó colaboraciones de creadores



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

expresionistas, cubistas y futuristas además de los propios dadaístas. *Dada*, que apareció entre 1917 y 1921, sucedió a *Cabaret Voltaire* como boletín del movimiento; publicada primero en Zúrich y después en París, su editor fue Tristan Tzara. La revista francesa *Maintenant*, editada y escrita por el poeta y boxeador suizo Arthur Cravan en París entre 1912 y 1915, puede señalarse como uno de los claros precedentes literarios de las revistas dadaístas, con su mezcla de críticas y excentricidades literarias. También en París, entre 1920 y 1921 aparecerían los seis números de *Proverbe*, una publicación mensual editada por Paul Éluard, a la sazón vinculado aún al dadaísmo pero íntimo amigo de André Breton, y muy interesado por las posturas estéticas surrealistas; la revista daría cumplida cuenta de la posición de Éluard en la época, a caballo entre el dadaísmo y el surrealismo. Las series completas de estos tres títulos, junto a una sólida colección de revistas del período, pueden consultarse también en el ARCHIVO LAFUENTE.

La colección temática dedicada al surrealismo en el Archivo, datada entre 1925 y 1965, permite recorrer, a lo largo de libros y catálogos, invitaciones, tarjetas y carteles, el zigzagueante camino que siguió esta corriente artística en su expansión a lo largo y ancho de diversos países europeos y latinoamericanos. Dentro de esta colección, destaca la selección de materiales relacionados con el propio André Breton, que abarca todos los libros que publicó, así como todas las revistas que impulsó —*La Révolution Surréaliste* (1924-1929), *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933), *Minotaure* (1933-1939)...— y la abundante documentación que generó la difusión de las exposiciones surrealistas que Breton organizó por toda Francia y otros países, entre ellos España, Italia, Dinamarca, México e Inglaterra. La exposición «Surrealismo antes del

surrealismo», que pudo visitarse en la Fundación March de Madrid en 2013, mostraba una importante selección de materiales de este conjunto documental.¹⁴

En lo que a su procedencia se refiere, la colección temática dedicada al surrealismo se compone, en una parte importante, de documentación procedente del **conjunto documental Westerdahl-Domínguez**, incorporada al ARCHIVO LAFUENTE en 2006, y construido en torno al archivo personal del pintor, crítico de arte y escritor canario Eduardo Westerdahl (Santa Cruz de Tenerife, 1902-1983). Este conjunto comprende no solo la documentación relativa a su obra como escritor, fotógrafo, editor de *Gaceta del arte* e impulsor de diversas iniciativas culturales, sino también la huella documental de su amistad con el pintor Óscar Domínguez (Tenerife, 1906 - París, 1957). Además de una colección completa de *Gaceta del arte* (Tenerife, 1932-1936) —y de todas las ediciones que se publicaron con el sello editorial de dicha revista— incluye una parte de la biblioteca de Eduardo Westerdahl, así como obra original y obra gráfica de Óscar Domínguez, todos los libros que este ilustró —en dos casos, las maquetas con los dibujos originales—, fotografías del propio Westerdahl y de otros autores, y diversos repertorios de correspondencia, tanto de Domínguez como de Westerdahl. En fechas recientes, decalcomanías y libros de esta colección pudieron verse en el contexto de la muestra «Óscar Domínguez: Decalcomanías y objetos», en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.¹⁵

La colección en torno al surrealismo se complementa asimismo con los materiales de relativos al surrealista Eugenio Granell, un conjunto en parte formado gracias al fruto documental de la amistad que unió a Agustín Lafuente —padre de José María Lafuente—



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

con el artista gallego. Este conjunto incluye todos los libros de Granell, una selección de su obra, correspondencia entre Granell y Agustín Lafuente, y material efímero de diversa índole.

En relación con el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, mención aparte merece la colección de revistas europeas asociadas a uno (o varios) de estos movimientos que se conservan en el ARCHIVO LAFUENTE. Entre 1900 y 1945, las revistas constituyeron un terreno privilegiado para la colaboración entre artistas e intelectuales vinculados a todos los movimientos de vanguardia que se estaban desarrollando de forma casi simultánea, gracias a lo cual posiblemente sea en ellas donde con mayor nitidez pueda apreciarse la estrecha interrelación que mantuvieron los principales integrantes de estos tres movimientos. La colección de revistas en el Archivo incluye publicaciones periódicas de un gran número de países: además de las ya citadas *Maintenant* en París, y *Cabaret Voltaire* y *Dada* en Zúrich, se cuentan, entre muchos otros títulos, *Portugal Futurista* (Lisboa, 1917), *Noi* (Roma, 1923-1924), *75 HP* (Bucarest, 1924) *H2SO4* (Tiflis, 1924), *Pásmo* (Brno-Praga, 1924-1926), *Blok* (Varsovia, 1924-1926), al igual que numerosos títulos publicados en diversos países de América latina, muchos de los cuales aparecieron en clara conexión con los movimientos que se han comentado; así, por ejemplo, entre las revistas surrealistas del Archivo se incluye una selección de números de *Mandrágora* (Chile, 1938-1943), y las series completas de las argentinas *Ciclo* (1948-1949), *A partir de cero* (1952-1956), y *Boa* (1958).

En cuanto a la situación española durante la primera mitad del siglo XX, es bien sabido que estuvo marcada por un calendario de hechos históricos excepcional con respecto al resto del continente, lo cual provocó su desconexión del ritmo evolutivo de las corrientes artísticas europeas. En relación con esta especificidad, el período de **la República y el**



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

exilio republicano constituyen el eje argumental de otra gran **colección temática** del ARCHIVO LAFUENTE, una selección de cuyos materiales se mostró recientemente en las salas dedicadas al Pabellón de la República Española (1937) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el contexto de la presentación de la sección de su colección dedicada a los años treinta.¹⁶ Los materiales documentales que reúne esta colección temática son muy variados. Diversa documentación da cuenta de la escena artística española durante la República, donde despuntaron grupos muy activos y vinculados a la escena internacional, como ADLAN, cuyas publicaciones pueden encontrarse en el Archivo. Iniciada la Guerra Civil, entre los gestos de denuncia publicados desde el bando republicano, o bien en su favor, destacan revistas españolas, como *Nueva cultura. Información crítica y orientación intelectual* (Valencia, 1935-1937), pero también numerosos libros y ensayos publicados en el extranjero a favor de la causa republicana. El Archivo conserva asimismo un nutrido grupo de fotomontajes de John Heartfield, bien publicados en revistas de izquierdas de la época como, entre otras, *Die Volks-Illustrierte*, bien publicados en series, como por ejemplo *Fremdenlegionäre fern vom Schuss*, conjunto en el que Heartfield lanzaba ácidas críticas contra el papel de la prensa internacional en el conflicto bélico español. Los álbumes de figuración cubista del ilustrador y tipógrafo Helios Gómez, como el célebre *Días de ira*,¹⁷ se enmarcan también en este grupo. Desde el exilio, es cuantiosa la cantidad de documentación que reúne el ARCHIVO LAFUENTE, ya se trate de libros o de series completas de revistas vinculadas a la diáspora republicana, como *Nuestra España* (La Habana, 1939-1941) o *España peregrina* (México, 1940).

Dentro de nuestras fronteras, durante la Posguerra, la asfixiante autarquía económica y cultural tuvo el efecto de cerrar casi por completo los canales de comunicación con el exterior también para el campo del arte. Hubo, sin embargo, algunos intentos de

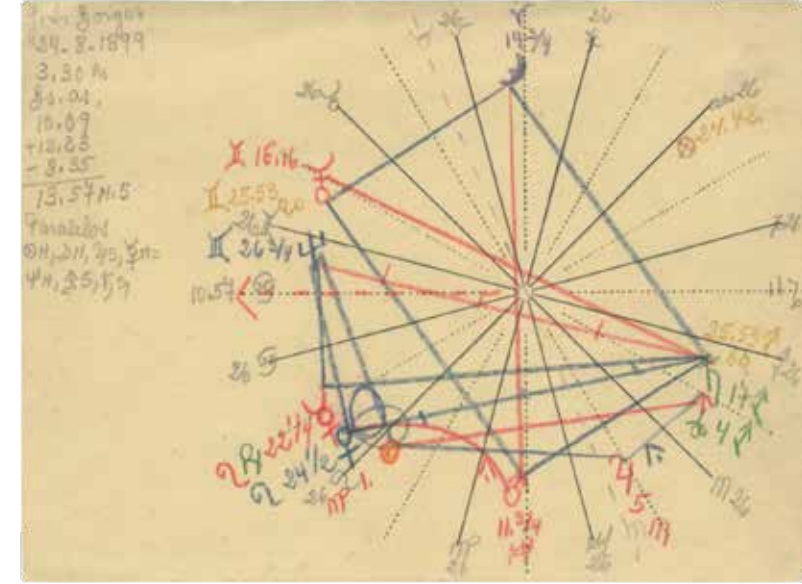


Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

superar esta situación, entre ellos los encuentros impulsados en Cantabria en 1948 por el pintor alemán Mathias Goeritz, el escritor Ricardo Gullón, el escultor Ángel Ferrant y el ya mencionado Pablo Beltrán de Heredia. El fondo personal de este último contiene abundantes referencias documentales a las actividades y exposiciones que tuvieron lugar en relación con los encuentros, cuya programada periodicidad quedaría interrumpida con la marcha definitiva de Mathias Goeritz a México antes incluso de que se celebrase la primera edición. En el otoño de 1948, en Barcelona, sería una revista —*Dau al Set*, editada por Joan Josep Tharrats con la colaboración de los pintores Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Ponç, el filósofo Arnau Puig, el poeta y dramaturgo Joan Brossa y el crítico Eduardo Cirlot— la que logró abrir una modesta pero sólida vía de divulgación de cuestiones artísticas internacionales en nuestro país. La colección completa de *Dau al Set*, que se publicaría hasta 1956, se conserva en el ARCHIVO LAFUENTE.

Mientras que la primera mitad del siglo XX en España estuvo marcada por la convulsión político-social, seguida por la desolación de la guerra y por varias décadas de aislamiento, diversos países de América latina vivieron el período de las vanguardias con una particular intensidad, que daría lugar a florecientes movimientos y colectivos propios, a menudo estrechamente vinculados a sus coetáneos europeos.

En Argentina, el periódico quincenal *Martín Fierro*, publicado en Buenos Aires entre 1924 y 1927, recogió el testigo del empuje de dos revistas anteriores, *Prisma* y



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

Proa, cuya actividad había cristalizado en el grupo literario de Florida, impulsado por Evar Méndez y Oliverio Girondo. Aquel grupo se configuró como una tribuna de los jóvenes escritores y pensadores argentinos y, a un tiempo, como un espacio de participación para autores y críticos internacionales. Del manifiesto «Martín Fierro», redactado por Oliverio Girondo y publicado en 1924 —en dos soportes: un cartel de pequeño formato, y la misma revista—¹⁸ se desprenden las ideas que predominaron en la vanguardia artística y literaria argentina de los años veinte. En el ARCHIVO LAFUENTE, conjunto documental **Martín Fierro** reúne más de dos millares de documentos, entre los que se cuentan, además de una colección completa de la revista *Martín Fierro* y abundante correspondencia de la redacción de la revista, manifiestos, tarjetas y fotografías, y las colecciones completas de revistas literarias bonaerenses de la época, que dan cuenta de la división que existió entre el grupo de Florida, cuyos miembros eran seguidores de la corriente ultraísta, y el grupo de Boedo, de pensamiento socialista y estética próxima al realismo social: la primera y la segunda época de *Proa* (1922-1923 y 1924-1925), *Extrema izquierda* (1924), *La Campana de palo* (1925-1926), *Argentina* (1931), *Contra* (1933)... Es asimismo reseñable la recopilación dedicada al grupo La Brasa, así como las diversas colecciones de literatos vinculados a estos grupos, entre las que cabe destacar las dedicadas a Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Adolfo Bioy Casares, Jacobo Fijman, Ricardo Molinari y Antonio Porchia.

Por aquellos mismos años, en México vio la luz el movimiento estridentista, deudor del futurismo italiano y del ultraísmo español, y posiblemente una de las vanguardias históricas menos y peor conocidas, sobre todo en lo que se refiere a sus derivaciones plásticas. Entre otra documentación, en el **conjunto documental sobre el estridentismo**

el ARCHIVO LAFUENTE conserva un buen número de ejemplares de las revistas *Horizonte* (Jalapa, 1926) y *Contemporáneos* (Ciudad de México, 1928) así como algunos de los principales libros del movimiento, como *Urbe* (1924) y *Poemas interdictos* (1927), de Manuel Maples Arce; *El movimiento estridentista* (1927), *Esquina* (1923) y *Plebe* (1925), de Germán List de Azurbide; *Avión* (1923) y *Radio* (1924), de Kyn Taniya; entre otros títulos.¹⁹

En la misma época, en Brasil se expandía el movimiento moderno, que aspiraba a renovar las tradiciones literaria y artística, liberándolas de los corsés marcados por Europa y revalorizando la herencia indígena. La colección del Archivo dedicada a la modernidad brasileña reúne las publicaciones más significativas de este movimiento, entre ellas la *Revista de antropofagia* (Sao Paulo, 1928-1929), en cuyo primer número apareció el «Manifiesto atropófago», de Oswald de Andrade; *Klaxon* (Sao Paulo, 1922) y *Verde* (Minas Gerais, 1927-1928), además de libros tan singulares como *Paulicea Desvairada* (1922), de Mario de Andrade; *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, cuya cubierta era de Tarsila do Amaral, y *Cobra norato* (1931), de Raul Bopp.²⁰

En Chile, la figura de referencia en las prácticas artísticas vanguardistas fue Vicente Huidobro (Santiago de Chile, 1893 - Cartagena, 1948). Huidobro inició su andadura en la órbita del modernismo literario, pero muy pronto, con apenas veinte años, comenzó a escribir caligramas. Poco más tarde fundó el denominado «movimiento creacionista», cuyos principios fueron divulgados por la revista *Creación* (Madrid-París, 1921-1924). En 1916, Huidobro se trasladó a vivir un tiempo a París, donde entró en contacto con numerosos artistas de vanguardia, desde Picasso hasta Tristan Tzara. Con Sonia Delaunay-Terk, a la que conoció en Madrid, realizaría varios proyectos en colaboración, en los que él escribía el texto y ella lo ilustraba con sus bien conocidas abstracciones cuasi geométricas. A partir de su estancia europea, las colaboraciones de Huidobro con numerosas revistas de vanguardia y su relación con el dadaísmo fueron intensas. Las primeras ediciones de todas las obras de Huidobro, así como algunas secciones de su correspondencia personal y diversos manuscritos, conforman el **conjunto documental Vicente Huidobro**, y dan buena cuenta de cómo su periplo entre Chile, Madrid, París y nuevamente Chile sirvió como vehículo de comunicación entre las posiciones artísticas a uno y otro lado del Atlántico.

A partir de los años cuarenta, de vuelta en Argentina, la publicación del primer y único número de la revista *Arturo* (Buenos Aires, 1944) marcaría el punto de partida de una nueva propuesta del círculo artístico bonaerense en torno a Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley. Un año más tarde todos ellos formarían, junto con Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Lidy Prati y otros artistas, la Asociación Arte Concreto - Invención, que se dispuso a buscar una vía hacia un arte no figurativo, pero tampoco estrictamente concreto o abstracto en el sentido tradicional. De esta forma nació el concepto de «arte Madí», que buscaba la invención y la creación en un sentido absoluto, integral y multidisciplinar en el que arte, literatura, teatro, música, arquitectura y diseño caminasen de la mano, que abarcase todas las dimensiones de la materia, el espacio y el tiempo, y que tuviese, a la vez, un espíritu de clase emancipador, tal como afirmaría Gyula Kosice en el manifiesto fundacional del grupo, publicado en 1946.²¹ El **conjunto documental Madí - Perceptismo** en el ARCHIVO LAFUENTE se articula en



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

torno a una parte del archivo personal de Raúl Lozza, que abarca, junto a un grupo de sus manuscritos y dibujos originales, las revistas de Buenos Aires *Invencción* (1945), *Arte Concreto Invencción* (1946), *Arte Madí Universal* (1947-1954), *Contemporánea* (1948), *Perceptismo* (1950-1953) y *Arte Nuevo* (1956-1958), así como *Nueva Visión* (1951-1957) y la publicación trimestral *A* (1956-1958) —ambas dirigidas por Tomás Maldonado—, una serie de libros con colaboraciones del propio Tomás Maldonado, Arden Quin, Rhod Rothfuss y Gyula Kosice, además de diversas fotografías de época, obra original y catálogos de estos autores.

Entre los muchos otros materiales que documentan el arte de vanguardia latinoamericana en el contexto del ARCHIVO LAFUENTE, el compendio de publicaciones del uruguayo Joaquín Torres-García sobresale por su rareza, por su abundancia y por ser una de las pocas bibliografías completas de este artista, que recopila todos y cada uno de los libros que publicó durante su vida, además de cartas, dibujos, manuscritos, fotografías, catálogos, y las colecciones de las revistas que publicó en Europa y en Uruguay: *Cercle et Carre*, *Círculo y cuadrado*, *Guiones y Removedor*. En su condición de exiliado latinoamericano europeo durante un período de su vida, Torres-García encarna de forma literal el perfil de artista-vínculo, o artista-nexo, cuyos constantes traslados entre Barcelona, París, Madrid y Montevideo irían generando un rastro de influencias mutuas, intercambios artísticos, amistades personales e incluso relaciones profesionales que sería tan característico de muchos intelectuales de la época.

1945 – 1985. De las vanguardias posbélicas al arte conceptual

Entre Europa, devastada por las dos guerras mundiales, y América latina, que se enfrentaba a un período de enorme tensión política y violentas represiones dictatoriales, el flujo de influencias, colaboraciones y afectos siguió circulando en la segunda mitad del siglo XX, adaptándose a diversas corrientes artísticas en las que la experimentación poética desempeñaría, si cabe, un papel más significativo que durante el periodo anterior.

Apenas finalizada la Segunda Guerra Mundial, en Francia vería la luz el movimiento letrista, heredero de los experimentos tipográficos de la primera mitad de siglo, de los futurismos ruso e italiano y del dadaísmo. El 8 de enero de 1946, Isidore Isou y Gabriel Pomerand presentaron públicamente *Introduction à une nouvelle poésie, et à une nouvelle musique*, que un año más tarde, editada por Gallimard, se convertiría en el manifiesto teórico de aquella nueva poesía, que nacía resuelta a ignorar el componente semántico del lenguaje.²² Aquel mes de enero de 1946 apareció en París el que sería el único número de la revista *La Dictature Lettriste*, subtítulo «Cuadernos de un nuevo régimen artístico» y destinado a ser el primer referente impreso del letrismo. A partir de entonces irían incorporándose al movimiento autores como François Dufrêne, Jean-Louis Brau y Maurice Lemaître, entre otros. También, durante un breve período, Guy Debord, el cual en 1952, un año después de conocer a Isou y poco antes de convertirse en el principal ideólogo de la Internationale Situationniste (1952-1972), fundó, en compañía de Jean-Louis Brau y Gil Wolman, una escisión del letrismo de Isou, la llamada



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge*, 1935.

Internationale Lettriste (1952-1957). En el ARCHIVO LAFUENTE, puede seguirse el curso de estos acontecimientos a través de los libros, manifiestos, revistas, carteles, tarjetas y obras que ilustraron la labor de sus protagonistas.

En aquellos mismos años, el grupo Cobra, fundado en París en 1948 por Asger Jorn y Christian Dotremont, y disuelto apenas tres años más tarde, convirtió la revista del mismo nombre en su herramienta principal para la difusión de su perspectiva, defensora del primitivismo y la violencia expresiva, heredera del expresionismo y enemiga de la frialdad de la abstracción geométrica. Entrada la década de los sesenta, el movimiento internacional **Fluxus**, con activos miembros en Europa, Estados Unidos y Japón e interesantes ramificaciones en América latina, consolidaría la edición y el múltiple como formatos artísticos, además de dar lugar a todo tipo de publicaciones, muchas de las cuales reúne la **colección temática** del mismo nombre en el ARCHIVO LAFUENTE.

Plataforma destacada de los desarrollos que emprendió la experimentación en el ámbito de la escritura, continuada a partir de la posguerra por un amplio abanico de movimientos y grupos, fue la revista ***Ou***, editada en París por Henri Chopin desde 1958 hasta 1974, y erigida en espacio de colaboración y difusión para las composiciones experimentales de numerosísimos poetas y artistas visuales de toda Europa. El ARCHIVO LAFUENTE conserva un magnífico **conjunto documental** en torno a esta revista, en el que se incluye la tirada completa, diversas series de correspondencia mantenidas entre el editor y dos de sus marchantes y otra documentación original. La lista de colaboradores de *Ou*, a lo largo de las casi dos décadas de su existencia, recoge un elenco amplísimo de escritores y artistas visuales, entre los que pueden destacarse, además del propio Chopin, figuras como Bernard Heidsieck, Paul de Vree, Robert Altman y Gianni Bertini.

En el ámbito específico de la poesía experimental, diversos desarrollos de la escritura están ampliamente representados en el ARCHIVO LAFUENTE mediante tres grandes grupos, como son las **colecciones temáticas sobre poesía concreta del Este de Europa**

y *Poesía visiva italiana*, y el **conjunto documental de poesía concreta de Mathias Goeritz**. Este último conjunto, a través de más de un centenar de obras y bocetos preparatorios que datan del período 1957-1977, ilustra la significativa labor de Goeritz en este campo.

En América latina, la experimentación avanzaba simultáneamente por otros derroteros, entre los que el movimiento del arte correo, representado en un buen número de países latinoamericanos y también europeos, merece una mención especial, por cuanto logró construir una amplísima estructura de colaboración a uno y otro lado del Atlántico. Significativamente, uno de sus principales impulsores, Ulises Carrión, repartió su vida entre México y Holanda, en el corazón de Europa.

Ulises Carrión nació en la localidad mexicana de San Andrés de Tuxtla (Veracruz) en 1941, y tras sus estudios en México e Inglaterra, a principios de los años setenta se instaló en Ámsterdam, donde vivió hasta su fallecimiento en 1989. Antes de morir, Carrión se manifestó en contra de preservar la integridad de su archivo, y así fue como, a partir de 1989, este fue dispersado en diversos lotes y grupos de documentos. A lo largo de los últimos años el ARCHIVO LAFUENTE se ha esforzado en volver a reunir, al menos en parte, estas secciones. Actualmente, el **Fondo Ulises Carrión** del Archivo custodia una parte significativa del primer Other Books and So Archive: unos 12 000 ítems que permiten reconstruir la polifacética trayectoria de Carrión, primero como escritor, más tarde como poeta experimental y teórico, gestor, performer y, por último, como artista de proyectos. A fin de facilitar el acceso a los documentos, en el ARCHIVO LAFUENTE esta documentación se ha estructurado en dos grandes apartados, que responden a las dos principales vertientes de la actividad de Carrión: por un lado su propia creación artística, y por otra la gestión del espacio Other Books and So (OBAS) una librería alternativa, sala de exposiciones y eventos que Carrión transformó posteriormente en el archivo Other Books and So Achive (OBASA).

El primero de estos apartados reúne la obra de la que Ulises Carrión fue autor: escritos teóricos, entrevistas, crítica, ensayos, notas, traducciones, poesía, narrativa, «libros-obra», proyectos, dibujos, performances de lenguaje (que conjugaban poesía experimental, arte sonoro y teatro conceptual) y vídeos. Abarca un período de 24 años de producción, y documenta sus experiencias iniciales con la escritura, sus comienzos en la narrativa, su giro hacia la poesía experimental, su invención del concepto «libros-obra» (articulado en su influyente ensayo *El arte nuevo de hacer libros*, de 1975), la publicación de revistas, así como los materiales que recopiló durante la planificación y elaboración de los proyectos concebidos en los años ochenta, y los vídeos realizados sobre dichos proyectos. El segundo apartado reúne documentación relacionada con la gestión de los espacios alternativos en los que Carrión participó a su llegada a Ámsterdam: el In-Out Center (1972-1974), la librería OBAS (1975-1979) y el archivo OBASA (1979-1982 / 1989). Comprende, además, una parte de las colecciones que Carrión fue incorporando a su archivo, fruto de intensos intercambios con artistas y de las actividades de OBAS y OBASA: una colección de libros de artista y «libros-obra», numerosos envíos de arte correo, múltiples, revistas, así como la correspondencia acumulada durante sus años como responsable de estos espacios. Incluye, asimismo, los catálogos y folletos de las exposiciones comisariadas por Ulises Carrión, las exposiciones que se hicieron sobre OBAS, y las que mostraron su propia obra; y un grupo de materiales de arte correo y arte de sellos



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

procedentes del espacio Stempelplaats (1978-1981), una iniciativa del compañero de Carrión, Aart van Barneveld, con quien editó la revista *Ephemera* (Ámsterdam, 1977-1978) e ideó otros muchos proyectos. El fondo se completa con abundante bibliografía sobre arte correo, las reediciones de los libros de Ulises Carrión posteriores a su fallecimiento, y los catálogos de exposiciones dedicadas a Carrión con posterioridad a 1989.

Diversos conjuntos documentales complementan, en el seno del ARCHIVO LAFUENTE, los contenidos del Fondo Ulises Carrión; entre ellos destacan los dedicados a Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín, Guillermo Deisler, Felipe Ehrenberg, Raún Marrroquín, Dámaso Ogaz, al Instituto Di Tella y el Centro de Arte y Comunicación en Argentina, y al movimiento Poema/Proceso en Brasil.

El argentino Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928 – 1997) pasa por ser el padre latinoamericano del arte correo, además de haber sido un incansable editor de publicaciones periódicas —*Diagonal Cero* y *Hexágono* (La Plata, 1962-1968 y 1971-1975 respectivamente)—, cuasi performer —con sus «señalamientos»— y poeta visual —*Poemas (in) comestibles*—. Todas las publicaciones individuales de Vigo, gran parte de las publicaciones colectivas en las que participó —entre ellas las del movimiento «relativuzgir's», editadas entre 1955 y 1959— y un significativo conjunto de cartas que Vigo intercambió con Guillermo Deisler constituyen el **conjunto documental Edgardo Antonio Vigo** en el Archivo. El **conjunto documental Guillermo Deisler** (Santiago de Chile, 1940 - Halle, Alemania, 1995), a su vez, complementa el anterior, e incluye las publicaciones que Deisler editó con el sello Ediciones Mimbres, los libros de artista que publicó en Chile y, ya en su largo exilio, en diversos países europeos, y un conjunto de materiales de arte correo de los que fue destinatario, además de diversas piezas originales del propio Deisler.

Como parte de su labor difusora del arte correo, Vigo programó y comisarió numerosas muestras, algunas de las cuales se celebrarían en el Instituto Di Tella, cuya sección



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

de artes visuales dirigió Jorge Romero Brest. Esta entidad, que funcionó entre 1958 y 1970, fecha en que fue clausurada por el gobierno, actuó como significativo aglutinador de los integrantes de la vanguardia artística latinoamericana del momento. El testigo del Instituto Di Tella lo tomaría el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, dirigido por Jorge Glusberg y epicentro de importantes actividades de experimentación artística, no solo en Argentina sino a nivel internacional. El **conjunto documental Instituto Di Tella - CAYC** en el Archivo, con más de cuatro centenares de documentos impresos, ofrece abundante información sobre la actividad de ambas entidades, que desempeñaron un papel enormemente significativo en la consolidación de contactos y colaboraciones entre numerosísimos artistas latinoamericanos y europeos.

La revista *Schmuck* (1974-1976), las publicaciones del sello Fluxshoes y un gran número de las ediciones aparecidas en la editorial Beau Geste Press, así como diversas cartas y numeroso material efímero, que Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 1943) fue publicando o escribiendo, primero desde México y posteriormente desde Inglaterra, componen el **conjunto documental Felipe Ehrenberg**. En Holanda, el colombiano Raúl Marroquín (Bogotá, 1948) fue el impulsor de la publicación periódica *Fandangos* (Maastricht, 1973-1978 y 1980-1982) junto con Ger van Dijck y Marjo Schumans, recientemente adquirida por el ARCHIVO LAFUENTE junto con otra documentación relativa. Próxima a los postulados y las publicaciones de Fluxus, *Fandangos*, también titulada *Vandangos*, *Van Tango's*, *Phandangos*, *Fandadangos* o *Fun-Dango's*, se publicó en la Jan van Eyck Academy de Maastricht con formatos y maquetaciones diversos, y entre otros aspectos fue relevante su interés por la performance y las relaciones entre arte y televisión. Desde Venezuela, a su vez, Dámaso Ogaz (Santiago de Chile, 1924 - Caracas, 1990) editaría la revista *C(a)рта*; dicha revista, obras originales de Ogaz, diversas secciones de correspondencia, y la documentación a la que dio lugar la actividad del colectivo agrupado en torno

al movimiento «El Techo de la Ballena» componen el **conjunto documental Dámaso Ogaz** en el ARCHIVO LAFUENTE.

En Uruguay, Clemente Padín (Lascano, 1939) fue la figura dinamizadora más importante de la escena del arte correo; en su haber está la organización del «Festival de la postal creativa»,²³ una de las primeras grandes exposiciones de arte correo en América latina, cuyos contenidos —más de cuatrocientas postales enviadas desde todo el mundo— se conservan actualmente en el **conjunto documental Clemente Padín**. Este conjunto incluye asimismo las colecciones de sus revistas *Los Huevos del Plata* (1965-1969), *Ovum 10* (1969-1971) y *Ovum* (1974-1975), todas ellas publicadas en Montevideo, y diversas obras originales de Padín, entre las que despunta el casi centenar de collages y fotomontajes a partir de los cuales proyectaría, en los años ochenta, su libro (inédito) *Enciclopedia visual de la historia de Latinoamérica*. A ellas se suman diversas cartas, las maquetas para los libros *Signals* y *Happy Bicentennial*,²⁴ y abundante material impreso de difusión de sus actividades.

En Brasil, 1967 fue el año de nacimiento del grupo Poema/Proceso, heredero de los planteamientos teóricos y prácticos de la poesía concreta, surgida casi de forma simultánea en Europa y Latinoamérica en la década anterior. Uno de sus principales impulsores, el poeta Wladimir Dias Pino, había participado en las exposiciones de poesía concreta celebradas en Brasil en los años cincuenta, y sería su obra la que daría lugar a la tendencia del Poema/Proceso, iniciado por Álvaro de Sá, Neide de Sá, el propio Wladimir Dias Pino y otros poetas de Río de Janeiro y de Natal. Los órganos de comunicación principales de este movimiento fueron las revistas *Ponto* y *Proceso* (1969 y 1979 respectivamente); ambas se han recogido en el **conjunto documental Poema/Proceso** del Archivo, junto con un buen número de publicaciones editadas en Brasil en la década de los años setenta, para cuya creación fueron claves conceptos desarrollados por este movimiento como «proceso», «versión», «contraestilo» y «lectura».

En España, el período de mayor intensidad renovadora y productora en el terreno de la escritura experimental se extendió desde principios de los años sesenta hasta, aproximadamente, 1983, y su principal valedor fue, sin lugar a dudas, el poeta y teórico Fernando Millán (Villarodrigo, Jaén, 1944).

Tras haber pertenecido durante un breve período de tiempo al grupo Problemática 63, fundado en Madrid por el poeta uruguayo Julio Campal, en 1968 Fernando Millán creó el Grupo N. O., en compañía de los poetas Jokín Díez, Juan Carlos Aberasturi, Enrique Uribe y Jesús García Sánchez, con la intención declarada de difundir la poesía y la escritura de vanguardia mediante conferencias, exposiciones, publicaciones y otros formatos de divulgación. Años más tarde, en 1975, Millán editaría, junto a García Sánchez, *La escritura en libertad*,²⁵ una antología internacional de poesía experimental que, de algún modo, marcó también el momento de mayor intensidad en la producción enmarcada en este género, que con posterioridad iría declinando hasta decaer, por una serie de circunstancias diversas, en torno a 1983. Entre ambos acontecimientos, como poeta, editor y organizador de actividades, Fernando Millán fue durante más de una década núcleo principal de contacto y referencia absolutamente ineludible en relación con la poesía y la escritura experimental, tanto en España como en Europa y América latina. Así, gracias a sus actividades en este terreno y a lo central de su posición estratégica, durante



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge*,



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

este período Millán pudo acumular también el grueso de su enorme archivo personal. Este archivo, adquirido en 2007 por el ARCHIVO LAFUENTE para convertirlo en el **Fondo Fernando Millán**, incluye una completa biblioteca de referencia sobre poesía visual, obras originales, fotografías, audiovisuales, y numerosos grupos de correspondencia con escritores y artistas durante el período 1965-1982.

Entre los materiales que ayudan a enriquecer y contextualizar este fondo en el ARCHIVO LAFUENTE, dos resultan especialmente relevantes. El **conjunto documental José Luis Castillejo** consta de una treintena de libros de artista, de los cuales, diez permanecen inéditos, además de originales, manuscritos, fotografías y bibliografía diversa relacionada con la actividad literaria durante los últimos años de este escritor y diplomático nacido en Sevilla en 1930, y miembro del grupo Zaj. El **Fondo José Miguel Ullán** (Villarino de los Aires, 1944 - Madrid, 2009), adquirido por el Archivo en el 2013, reúne los originales de sus libros de poesía experimental, unos veinte poemas visuales de Ignacio Gómez de Liaño y otros autores, y todo el acervo documental que conservaba el propio José Miguel Ullán: libros de artista, libros de poesía, manuscritos inéditos, correspondencia...

En la misma época en que el vigor del movimiento experimental en la escritura comenzaba a decaer, cobraron fuerza inusitada en España una serie de prácticas artísticas denominadas «conceptuales», o «alternativas», en las que, en palabras de Simón Marchán Fiz, «[se] desplaza el énfasis sobre el objeto artístico tradicional a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, interrogativa o creativa del receptor».²⁶ A principios de los años ochenta, una historiadora y dos artistas coincidieron en la necesidad de analizar las prácticas conceptuales en el panorama artístico español en el

período comprendido entre 1964 y 1981, prácticas que habían sido objeto de atención e interés durante la década de los sesenta y que, entrados los ochenta, seguían manteniendo su vigor, a pesar de que a nivel general era la pintura —y no el arte conceptual— el género que despertaba la atención de la crítica, el público y el mercado. Aquel proyecto cristalizaría en la exposición titulada «Fuera de formato», que tuvo lugar en febrero y marzo de 1983 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, comisariada por los artistas Concha Jerez y Nacho Criado; la historiadora Teresa Camps, que figuraba en el equipo comisarial inicial, abandonó el proyecto a medio camino debido a diferencias de perspectiva con los otros dos comisarios. El **Fondo Fuera de Formato** designa el archivo de trabajo de aquella exposición, integrado en el ARCHIVO LAFUENTE desde el 2013. Este fondo incluye, además de la correspondencia preparatoria con los artistas que participaron en la muestra, y de todo tipo de documentación relativa a la organización técnica, una amplia serie de fotografías de la instalación, y muchos de los proyectos originales, tal como fueron enviados a los comisarios para que estos se encargasen de su producción. Los artistas que participaron en aquella muestra, además del grupo Zaj —con carácter de invitado especial—, constituyen la plana mayor de las prácticas conceptuales españolas en los setenta y los ochenta: Francesc Abad, Ángel Bados, Eugènia Balcells, Nacho Criado, Leopoldo Emperador, Albert Girós, Eulàlia Grau, Concha Jerez, José Ramón Morquillas, Muntadas, David Nebreda, Pere Noguera, Carles Pazos, Joan Rabascall, Àngels Ribé, Francesc Torres, Isidoro Valcárcel Medina y Jaume Xifra.

La producción conceptual en el contexto internacional está representada en el ARCHIVO LAFUENTE por el **Fondo 1962-1978**, una de las adquisiciones más recientes que



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

han venido a completar su acervo. Integrado en el Archivo en la primavera de 2014, este gigantesco fondo, reunido a lo largo de cuatro décadas por el coleccionista alemán Egidio Marzona, aglutina unos 20 000 documentos impresos: un millar de libros de artista, un millar de carteles de exposiciones individuales y colectivas, catálogos de exposición, revistas, invitaciones, folletos y otro material de difusión, que ilustran la actividad, a lo largo de tres lustros, de dos centenares de artistas europeos y americanos vinculados a las corrientes del arte conceptual, el land art, el minimalismo y el arte povera. El marco temporal de este fondo es, precisamente, el período clave en el que el libro de artista pasa de ser una práctica marginal y, a menudo, secundaria a convertirse en soporte artístico por derecho propio: las cajas-múltiple editadas por el Mönchengladbach Museum en los años sesenta, los libros-catálogo de Marcel Broodthaers, los proyectos-libro de Gordon Matta-Clark, los libros-archivo de Christian Boltanski, los libros-retícula de Hanna Darboven, los libros-estudio de Sol Lewitt... Una completísima selección de material de difusión impresa diseñado por los artistas, un repertorio de bibliografía de referencia, y los catálogos de las exposiciones más significativas de la época redondean un fondo enormemente rico en su variedad y su calidad, cuya relevancia radica también en que permite la expansión del ámbito de interés del Archivo hacia la contemporaneidad, al incorporar una sólida selección de publicaciones de artista y catálogos de exposición que datan de un período crucial en la historia del arte del siglo XX.

Desde el año 2003 las diferentes colecciones y fondos que conforman el ARCHIVO LAFUENTE comenzaron a mostrarse en España, en diversas exposiciones temporales



Piet Mondrian, *Composition C n.º III, avec rouge, jaune et bleu*, 1935.

organizadas por instituciones públicas y privadas.²⁷ En el año 2012, un convenio de colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía establecía el marco para consolidar una estrecha colaboración entre dicha institución y el ARCHIVO LAFUENTE, en tanto que los diversos proyectos compartidos con la Fundación March apuntan también en dirección a una colaboración estable con esta institución. Hasta la fecha, sin embargo, la actividad del Archivo ha quedado limitada, en su gran mayoría, al ámbito de lo privado. A partir del 2014, esta situación empieza a transformarse: el ARCHIVO LAFUENTE ha emprendido una serie de acciones destinadas a lograr que, a medio plazo, su acervo pueda ser más divulgado y mejor conocido, además de pasar a ser gradualmente accesible a la consulta de los investigadores. A este fin, en la actualidad se está poniendo en marcha la catalogación sistemática de sus contenidos, así como la difusión en línea de una selección representativa de sus fondos. La exposición «La idea de arte» y la presente publicación constituyen un paso más en este proceso de apertura, mediante el cual el ARCHIVO LAFUENTE deberá abordar la resolución de no pocos desafíos. Entre estos, ocupa un lugar importante el equilibrio entre su condición particular y su vertiente más pública: en un contexto en el que el modelo basado en colecciones de arte y documentación sostenidas por instituciones financiadas públicamente, que hasta hace poco parecía casi inamovible, atraviesa una fase de grandes dificultades, de la que es posible que emerja completamente transformado, desde la perspectiva del ARCHIVO LAFUENTE deberá repensarse el lugar que un acervo documental privado puede ocupar en relación con las nuevas estructuras patrimoniales que están desarrollándose a partir de la actual situación de crisis.

Definir ese lugar, de tal forma que la accesibilidad pública no comprometa la propia libertad para continuar creciendo y expandiéndose, constituye una de las tareas que el ARCHIVO LAFUENTE tiene ante sí en estos momentos. Es, sin duda, una tarea

ambiciosa, como también lo es el objetivo que el Archivo se ha marcado para su futuro inmediato: contribuir, facilitando el acceso a sus contenidos y emprendiendo proyectos de investigación propios, a la expansión de los ángulos de interpretación y lectura del arte contemporáneo, a fin de iluminar una parte de la historia del arte que ha permanecido, en gran parte, oculta bajo la sombra que proyectan las narraciones basadas en individualidades extraordinarias y grandes obras de arte. Una historia del arte que corre por caminos a veces paralelos, a veces divergentes respecto a la versión canónica, pero que a menudo es resultado de un impulso creativo semejante, y entraña igual potencial de transformación. Se trata, en definitiva, de constituir un corpus documental que permita expandir los márgenes del arte, al incorporar nuevas realidades al estudio, el análisis y la teorización de la producción artística del siglo XX.

A lo largo de este proceso, los materiales que custodia el Archivo, sea cual sea su formato, pondrán de relieve, sacarán a la luz o quizás enredarán los hilos que conectan protagonistas, medios y corrientes artísticas. Sea cual sea el caso, cabe esperar que no dejen de ofrecer perspectivas desconocidas y ángulos de observación insólitos desde los que volver a contemplar la realidad, a fin de elaborar visiones más complejas y, con ello, más ricas, de los desarrollos artísticos del pasado siglo.

Notas

Para llevar a buen término la redacción de este texto, la autora está en deuda con las inestimables aportaciones de Mónica Carballas, José María Lafuente y Bruno Tonini.

1. La cuestión ha sido abundantemente analizada y comentada en diversas publicaciones. Entre las más recientes, véase María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO: *Cuadernos de Arte y Mecenazgo*, n.º 2: *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*. Fundación Arte y Mecenazgo, Barcelona, 2013. Disponible en http://fundacionarteymecenazgo.org/wp-content/uploads/2013/11/el_coleccionismo_de_arte_en_espana.pdf [Consultado en abril de 2014].

2. Informe sobre las conclusiones de los encuentros entre profesionales «Horizontes del arte en España», que tuvieron lugar entre noviembre de 2012 y noviembre de 2013 en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, y fueron organizados por la Fundación Banco Santander, el Museo Centro de Arte Reina Sofía e YGBART. Disponible en www.blogfundacionbancosantander.com/horizontes/wp-content/uploads/2013/01/conclusiones_HRZNTS.pdf [Consultado en abril de 2014. Las cursivas son mías.]

3. A partir del 2000, muchas instituciones españolas han empezado a prestar una atención más seria a las publicaciones de artista y la documentación en general, normalizando su presencia en el contexto de sus colecciones de arte, integrándolas en su programa de adquisiciones, y dedicando esfuerzos a su estudio y categorización. La Panera de Lleida fue pionera en este terreno, al iniciar su propia colección de publicaciones de artista en 2004, bajo la dirección de Glòria Picazo. A finales de 2007, el Museu d'Art Contem-

porani de Barcelona (MACBA) abrió las puertas de su Centro de Estudios y Documentación para albergar una colección documental que abarcase desde los años sesenta hasta la actualidad. En esa misma época, el Centro Cultural Montehermoso (Vitoria) y el Museo Patio Herreriano (Valladolid) establecieron centros documentales propios, en tanto que, también en Vitoria, el Museo Artium optaba por especializar una sección de su biblioteca en el cómic. A finales de la primera década del nuevo milenio, la biblioteca del Museo Reina Sofía en Madrid fue reconvertida en el actual Centro de Documentación, dotado con un espacio de exposición exclusivamente dedicado a sus fondos documentales.

4. Es revelador, por ejemplo, el hecho de que el informe de María Dolores Jiménez-Blanco sobre coleccionismo en España apenas haga referencia a fondos bibliográficos o colecciones de documentos, y se dedique casi en exclusiva a comentar la situación de las colecciones de obras de arte.

5. El contacto con Beltrán de Heredia, y la subsiguiente adquisición en el 2002, fueron asimismo el germen de la **colección temática dedicada**, en el contexto del ARCHIVO LAFUENTE, al **arte, la cultura y la sociedad cántabras entre 1900 y 2005**. En esta colección, junto a unos cinco millares de obras originales, libros, impresos, cartas, fotografías y otra documentación de autores cántabros del período mencionado, están incluidos dos grupos de materiales muy significativos: el **conjunto documental Julio Maruri**, que abarca el período 1940-2010, y el **Fondo Rafael Gutiérrez-Colomer**, que se desarrolla entre 1955 y 2000. Ambos compendios han sido objeto de sendas exposiciones: «Julio Maruri», Museo de Bellas Artes de Santander y Mercado del Este, diciembre de 2003 a febrero de 2004, y «Rafael Gutiérrez-Colomer y

su época», Obra Social de la Caja de Ahorros de Santander y Cantabria, marzo-mayo de 2012.

6. Filippo Tommaso MARINETTI: *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà. Manifiesto futurista*. Direzione del Movimento Futurista, Milán, 1913.

7. El LISSITZKY: «Typographie der Typographie», *Merz* n.º 4, Hanóver, 1923.

8. Jan TSCHICHOLD: «Elementare Typographie», inserto de 24 pp. en *Typographische Mitteilungen*, Leipzig, octubre de 1925.

9. Eric GILL: *An Essay on Typography*, Messrs. Sheed & Ward, Londres, 1931; Rudolf von LARISCH: *Unterricht in ornamentaler Schrift*, K. K. Hof- und Staatsdruckerei, Viena, 1905; Stanley MORISON: *First Principles of Typography*, At the University Press, Cambridge, 1936; Raffaello BERTIERI: *20 alfabeti brevemente illustrati*, Coi Tipi del Bertieri, Milán, 1933; Ladislav SUTNAR y Knud LONBERGH-HOLM: *Catalog Design*, New York, Sweet's Catalog Service, 1944.

10. Fortunato DEPERO: *Depero Futurista, 1913-1927*. Edizione della Dinamo, Milán y París, 1927.

11. Véase Maurizio SCUDIERO: «Una lectura transversal de la tipografía y las vanguardias gráficas», en *La vanguardia aplicada (1890-1950)*. Fundación Juan March y Editorial Arte y Ciencia, Madrid, 2012, pp. 163 y siguientes.

12. Umberto BOCCIONI: *Pittura Scultora Futuriste. Dinamismo Plastico*, Edizioni Futuriste di Poesía, Milán, 1914; Carlo CARRÀ: *Guerrapittura*, Edizioni Futuriste di Poesía, Milán, 1915; Ardengo SOFFICI: *BIF&ZF + 18. Simultaneità e Chimismi lirici*, Edizioni della «Voce», Florencia, 1915; Luigi RUSSOLO: *L'Arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di Poesía, Milán, 1916.

13. Filippo Tommaso MARINETTI: *Zang Tumb Tumb*. Edizioni Futuriste di Poesía, Milán, 1914.

14. «Surrealistas antes del surrealismo: la fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía». Fundación Juan March, Madrid, del 4 de octubre de 2013 al 12 de enero de 2014. Comisariada por Yasmin Doosry.

15. «Oscar Domínguez: Decalcomanías y objetos». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 20 de noviembre de 2012 al 2 de septiembre de 2013. Comisariada por Paloma Esteban.

16. «Años treinta: Teatro de la crueldad, lugar del encuentro». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 2 de octubre de 2012 al 7 de enero de 2013. Comisariada por Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró.

17. Helios GÓMEZ: *Días de ira*. Álbum publicado por la Asociación Internacional del Trabajo, Berlín, 1930.

18. Oliverio GIRONDO: «El manifiesto de Martín Fierro», *Martín Fierro*, n.º 1. Buenos Aires, 1924, pp. 1-2.

19. Manuel MAPLES ARCE: *Urbe*, Andrés Botas e Hijo, Ciudad de México, 1924; *Poemas interdictos*, Ediciones de Horizonte, Jalapa, 1927. Germán LIST DE AZURBIDE: *Esquina*, Talleres Gráficos del Movimiento Estridentista, Ciudad de México, 1923; *Plebe*, edición del autor, Puebla, 1925; y *El movimiento estridentista*, Ediciones de Horizonte, Jalapa, 1927. Kyn TANIYA: *Radio*, Editorial Cultura, Ciudad de México, 1924.

20. Mario de ANDRADE: *Paulicea Desvairada*, Casa Mayença, Sao Paulo, 1922; Oswald de ANDRADE: *Pau Brasil*, Sans Pareil, París, 1925; Raul BOPP: *Cobra norato*, Establecimiento Gráfico Irmãos Ferraz, Sao Paulo, 1931.

21. Gyula KOSICE: *Del manifiesto de escuela 1946*. Buenos Aires, 1946.

22. Isidore ISOU: *Introduction à une nouvelle poésie, et à une nouvelle musique*. Gallimard, París, 1947.

23. «Festival de la Postal Creativa». Galería U, Montevideo, 1974. Comisariada por Clemente Padín.

24. Clemente PADÍN: *Signals*, Caraballo y Padín, Montevideo, 1976; *Happy Bicentennial*, Daylight Press, Amsterdam, 1976.

25. Fernando Millán y Jesús García Sánchez (eds.), *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Alianza Editorial, Madrid, 1975.

26. Simón MARCHÁN FIZ: *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid, 1986, pp. 251-252.

27. Además de las exposiciones ya citadas, entre las muestras en las que el ARCHIVO LAFUENTE ha colaborado activamente hasta la fecha destacan las siguientes: en relación con el fondo de tipografía, «La vanguardia aplicada (1890-1950)», comisariada por Merrill C. Berman, Richard Hollis, José María Lafuente, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini y presentada en la Fundación Juan March, Madrid, del 30 de marzo al 1 de julio de 2012. En relación con el fondo de arte latinoamericano, «América Fría: la abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)», comisariada por Osbel Suárez, que se celebró en la Fundación Juan March de Madrid del 11 de febrero al 15 de mayo de 2011. Y en relación con la escritura experimental y el Fondo Fernando Millán, «Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)», Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, 2009, y Museo Patio Herreriano de Valladolid, 2010 (comisariada por Fernando Millán), y «Escritura experimental española (1965-1983)», comisariada por Salvador Carretero, José María Lafuente e Isabel Portilla y presentada en el MAS - Museo de Arte Moderno de Santander, 2012.