

i10 una revista de vanguardia

Iniciamos este número con un trabajo dedicado a la revista que fue el principal vehículo de integración artística y cultural de la segunda mitad de los veinte en los Países Bajos. Está constituido por tres partes, siendo la primera de ellas el texto i10 35 años después que su fundador Arthur Lehning escribió para la primera exposición retrospectiva en 1963. Dicho texto precedió también la edición facsímil aparecida en 1979 y es un sintético pero a la vez fiel retrato de sus aspiraciones y su devenir. Su traducción del inglés ha sido realizada por Isabel Larrauri.

Sigue un trabajo de quien esto suscribe en el que se da cuenta con cierto detalle de su historia y elementos y es finalizado con otros dos textos cortos escritos por Lehning en 1989 y 1994 con motivo de sucesivas publicaciones conmemorativas y traducidos expresamente para ésta publicación. A lo largo del trabajo en su conjunto se presenta también una amplia selección de imágenes comentadas que ilustran el texto y que le complementan a modo de historia visual de su evolución y contenido.

R. G.

i10 35 AÑOS DESPUÉS

Conocí a Piet Mondrian en París en la primavera de 1925. Había vivido durante muchos años en el número 26 de la calle Départ, detrás de la Estación de Montparnasse en una casa, ruinosa en parte, donde también tenía su hoy en día legendario estudio. Todo el complejo fue derribado en 1936. Mi admiración por la obra de Mondrian era entonces muy grande y nunca lo ha sido menos, así como mi aprecio por él como persona excepcional. "Era un gran hombre y un noble ser humano" como afirmó concisa y exactamente Oud. La última vez que nos vimos fue en Londres. Para sorpresa de todos sus amigos, que no podían imaginarlo fuera de París, se había trasladado a Inglaterra en 1938 pre-

viendo la inminente guerra. En septiembre de 1940 partió para Nueva York donde recibió el reconocimiento como el "mejor pintor holandés desde Van Gogh". Allí falleció el 1 de febrero de 1944. A partir de entonces su fama se expandió por todo el mundo.

Desde el período que estuve en Berlín (de 1922 a 1924) había hecho planes para al volver a Holanda editar una publicación periódica dedicada al arte, la literatura y la política. Discutí el proyecto con Mondrian quien estaba de acuerdo en colaborar. El fue quien me presentó a su amigo, el arquitecto Oud. Oud se mostró muy interesado tanto más

cuanto que en aquel momento no había una publicación que abarcara aquel conjunto de temas, diseñada para servir los intereses del arte abstracto y la arquitectura funcional y fue en aquellos días cuando se hizo popular el término "Nueva Objetividad". Oud iba a asumir aquellas ideas al hacer una declaración de principios en el editorial del primer número. Aparte de Oud y Mondrian algunos otros artistas, en particular Van Eesteren, Rietveld, Van der Leek, Huszar, Domela, Vordemberge-Gildewart y Peter Alma, estaban preparados para cooperar en la aventura. Todos cumulgaban con las ideas expresadas en De Stijl aunque Theo van Doesburg que la había lanzado y había sido incansable protagonista de los principios asociados con la revista, no estaba entre los colaboradores de i10. Esto se debió, en parte, a ciertas diferencias con sus antiguos colegas y en parte al carácter de una publicación como i10. Los arquitectos holandeses involucrados incluían a Van Ravesteyn y en particular a Mart Stam.

La responsabilidad editorial de Oud era incluir la arquitectura así como el arte pictórico. Su política editorial, austera y de alguna manera rígida, (la reproducción de la pintura de Picasso *Fenêtre ouverte*, sospecho que fue una concesión) establecieron la línea de la publicación primordialmente durante el primer año.

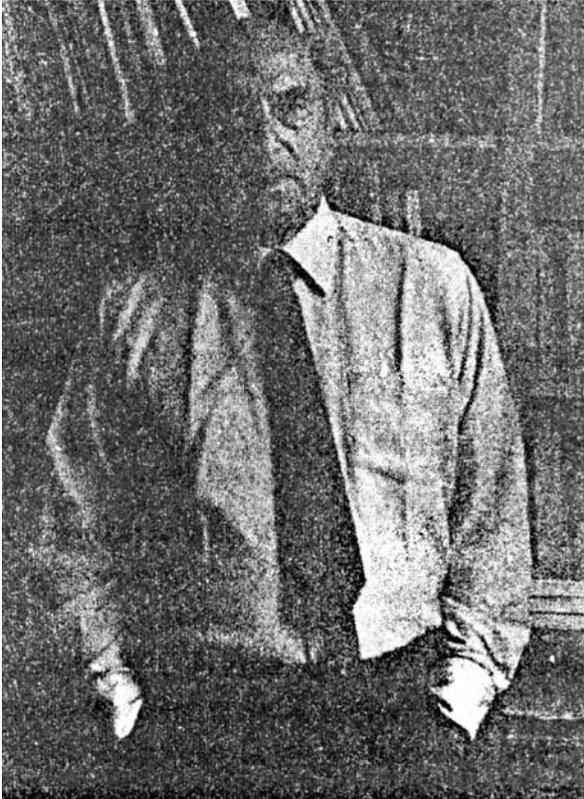
La activa colaboración de Moholy-Nagy fue esencial para el carácter del periódico. Laszlo Moholy-Nagy había estado trabajando, desde 1923, en Weimar y luego en Dessau en la Bauhaus fundada por Walter Gropius donde estaba a cargo del taller de metal (*Metallwerkstatt*) y algunos cursos preliminares. Moholy-Nagy era húngaro y había sido miembro del grupo conocido como MA (Hoy) fundado en Budapest en 1917. Desde 1920 estaba en Berlín en contacto con el pintor constructivista ruso El Lissitzky y a través de él conoció a Casimir Malevich. Ya en 1913 Malevich había desarrollado el arte "abstracto" no objetivo y al igual que la obra de "neo-plasticismo" de Mondrian, el principio de pintura geométrica que denominaba "Suprematismo". Describía sus construcciones arquitectónicas esculturales como "Arquitectura Suprematista". El artista belga Vantongerloo erigiría más tarde sus bloques cubistas con el mismo espíritu. En 1922 Malevich expuso sus conceptos teóricos y filosóficos en su ensayo *Die gegenstandslose Welt*. El texto fue publicado por primera vez en

1962 en una edición totalmente alemana. Con el mismo título había aparecido en 1927 un resumen en las series *Bauhausbücher*, editadas por Walter Gropius y Moholy-Nagy. Malevich murió en la pobreza en Leningrado en 1935.

Los collages hanoveriano dadaístas de Kurt Schwitter hicieron que Moholy se interesase en la tipografía. Para sus composiciones abstractas, junto con piezas inservibles, Schwitters utilizaba también como material artístico letras aisladas como habían hecho los cubistas. También Lissitzky experimentó en ese campo. A Moholy-Nagy le interesaban los fotogramas (fotografía sin una lente) lo mismo que a Man Ray que hablaba de "Rayogramas" y fotoplásticos (término que empleaba Moholy para referirse a los fotomontajes). Moholy-Nagy utilizaba para sus pinturas, o mejor dicho sus construcciones en el espacio, toda clase de nuevos materiales. En 1925 aparecieron en las series del *Bauhausbücher* sus "Malerei, Photographie, Film". Más tarde hizo un compendio de sus ideas en "The New Vision" (1930) y "Vision in Motion" (1947). Al igual que Gropius y otros miembros de la Bauhaus, Moholy emigró a América donde fundó en Chicago una nueva Bauhaus y allí murió en 1946.



Número 17/18. La ventana abierta, Picasso.



A. Lehning en 1979

Moholy estaba preferentemente interesado en las relaciones entre luz, espacio y movimiento y de ahí su interés en las posibilidades de la fotografía y las películas como formas potenciales de arte. Los Constructivistas rusos habían dado pasos en direcciones similares ya que no solo empleaban materiales antes nunca utilizados en arte, sino que reconocían al espacio como capaz por sí mismo de ser tratado de forma plástica. En el *Realistic Manifesto* (Moscú 1920), que presenta el carácter axiomático y unilateral típico de tales manifiestos y por el que han hecho historia, Antoine Pevsner y Naum Gabo explicaba: "el volumen no es el único medio para expresar el espacio". Esto supuso la ruptura total. Más tarde Gabo iba a emplear la luz y los materiales transparentes convirtiéndose con ello en el pionero del Plasticismo Kinético. El primer ensayo sobre su obra apareció en i10.

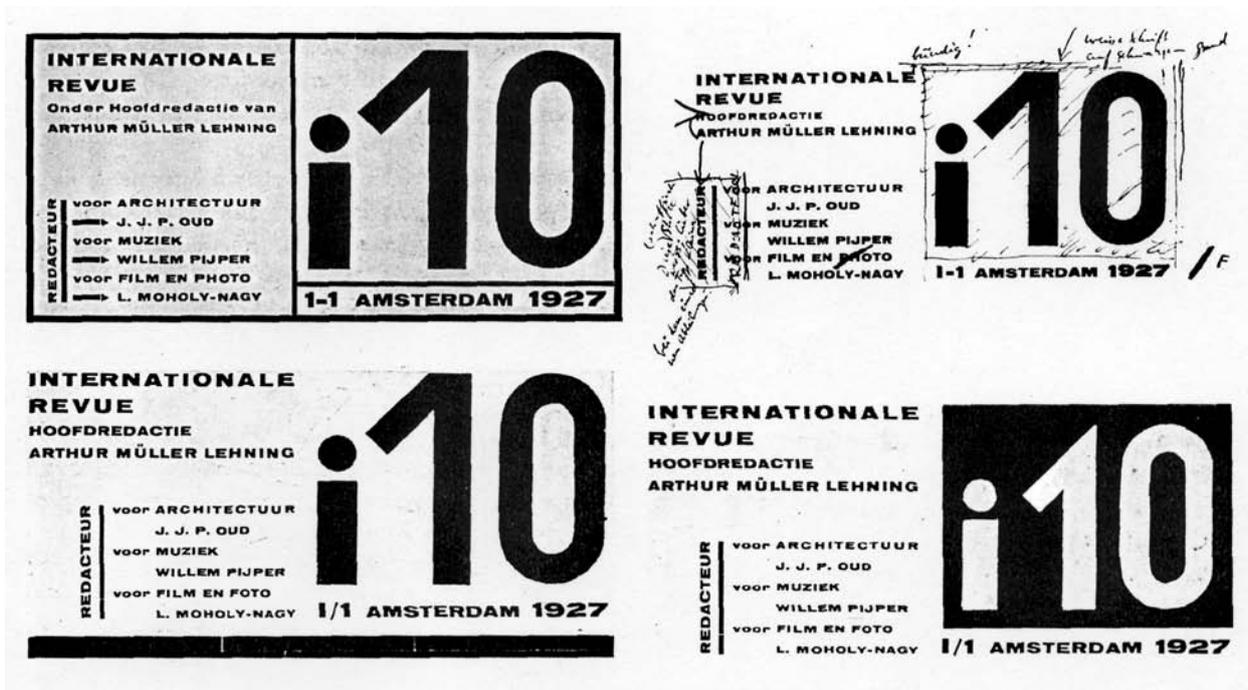
Kurt Schwitters publicó en i10 artículos sobre tipografía y otros temas. Su *Sonata in Urlauten* que interpretaba a menudo y que ha sido grabada, también fue publicada en i10, perdiendo el periódico por esta causa algunos de sus no demasiados suscriptores. Schwitters emigró a Noruega en 1937 y a Inglaterra en 1940. Allí murió en 1948. i10 publicó

poemas de Hans Arp, amigo de Schwitters y también dadaísta quien junto con Brancusi es uno de los grandes representantes de la escultura abstracta. Arp me escribió acerca de su obra: "Es la primera vez que mis poemas han aparecido sin mutilar en una publicación periódica".

En octubre de 1926 fui a Dessau, donde se había instalado la Bauhaus en 1925, para llevar a cabo contactos preliminares. En el camino visité a Gret Palucca, director del grupo de ballet de Mary Wigman. En la enorme y luminosa habitación de la casa de su suegro una sola pintura atrajo mi atención: uno de los lienzos con forma de diamante de Mondrian, una mancha blanca con dos líneas negras. En la Bauhaus encontré a Moholy, trabajando junto a Kandinsky, Klee y Schlemmer, diseñador del ballet abstracto. Kandinsky estaba muy interesado en los planes de la nueva publicación. Había prestado especial atención al problema de la síntesis de las artes y había puesto los cimientos del Blaue Reiter en colaboración con Franz Marc. Para el primer número de i10 escribió UND, un artículo en el que exponía su programa.

Moholy diseñó la composición del primer número y me dio un curso acelerado de tipografía que me permitió vigilar el periódico en las líneas que él me indicaba. El impresor G.J. van Amerongen de Amersfoort, a pesar de sorprenderse en principio por nuestro rechazo de las reglas clásicas de impresión de un libro, a la larga no se mostró insatisfecho con el resultado. César Domela diseñó la cubierta. Elaborar cada número era una especie de rompecabezas ya que había que tener en cuenta muchas aspiraciones diferentes. Cada edición era una aventura.

Ya estaba preparado el primer número y sin embargo no habíamos encontrado nombre para la publicación. Para mantener su carácter internacional buscábamos un título que no tuviera que ser traducido. Durante una de nuestras charlas, convinimos en que incluso aquellos que habían propuesto colaborar no tenían que estar necesariamente de acuerdo en todo. Con aquella perspectiva alguien dijo que nos estábamos aproximando a la *Tenth International* (Décima Internacional). De ahí surgió i10. Si no me falla la memoria fue Lucia Moholy quien lo sugirió. Este título provocó casi una tormenta. Un semanario inglés confundiendo el título con el precio, comentó la "posición inversa" como una característica especial de aquel vanguardista periódico holan-



Bocetos diseño cabecera

dés. Sin embargo, el título no era tan original como pudiera parecer. Hans Richter, el pintor abstracto y miembro del grupo dadaísta, que en 1921 había producido la primera película abstracta denominada *Rhythmus 21* bajo la influencia del Suprematismo de Malevich, colaboró en la edición de un periódico denominado *G*, fundado en 1923. No hace mucho en el Museo Stedelijk de Amsterdam me fijé en el póster de una exposición denominada *O.10* de un grupo de pintores futuristas rusos que había tenido lugar en 1915/16 en Petrogrado. No había más plagio que la aparición de nuevas formas de arte en diferentes lugares al mismo tiempo. Esto siempre puede suceder.

1927 fue un año de revolución para el cine: apareció la primera película sonora denominada "talkie". Las autoridades holandesas prohibieron las sensacionales películas vanguardistas de Eisenstein y Pudovkin. Esto llevó al nacimiento de la Filmliga cuyo inteligente portavoz era Menno ter Braak quien de forma regular hacía críticas de películas para *i10*. Willem Pijper editaba la sección musical aunque no era particularmente activo ya que desde 1926 tenía su propia publicación sobre música, pero sin embargo contribuyó con unos cuantos artículos.

La homogeneidad que encontró su expresión en la

arquitectura y el arte -colaboradores de *i10* mostraron su trabajo bajo el título el grupo *i10* de Rotterdam- no se podía aplicar, por su particular naturaleza, a otro tipo de actividades. La amistad personal y encuentros casuales habían jugado también su papel en la empresa.

El socialista Bart de Ligt, antimilitarista y filósofo cultural con el que tenía amistad desde 1920, había sido desde el principio, un entusiasta y activo defensor de *i10*. En aquellos momentos vivía en Ginebra donde mantenía numerosos contactos internacionales.

En Marzo de 1926 en Sanary encontré a Ernst Bloch, autor de *Der Geist der Utopie* (1923) y de *Das Prinzip Hoffnung* (1962). A través de él entablé contacto con Walter Benjamin, poeta, ensayista y uno de los más cáusticos críticos alemanes. Tradujo a Baudelaire y escribió estudios sociológicos sobre literatura para el *Zeitschrift für Sozialforschung* y sobre Karl Kraus para *i10*. Era uno de los muchos miembros de la Inteligencia judeoalemana víctima de la locura nazi y se suicidó en la frontera española en septiembre de 1940. El conjunto de su obra apareció en 1946. Entre mis amigos políticos rusos que habían tomado parte activa en la Revolución de 1917 -y de los cuales había aprendido más en Berlín

desde 1922 acerca del fenómeno de la revolución que de ninguno de los escritos de ciencia política sobre la revolución rusa- estaban Alexander Berkman y Alexander Schapiro.

Si consideramos las personas que contribuyeron, podía haber resultado una mezcolanza mucho mayor que lo que en realidad era. *i10* no era esencialmente una publicación política: no tenía especial sesgo político. También Oud hubiera preferido haber dejado aparte la política ya que creo que temía verse mezclado en puntos de vista que no compartía; pensaba que como arquitecto tenía ya que enfrentarse a la suficiente oposición sin entrar en política. Yo por mi parte pensaba que ignorar la política hubiera dado lugar a un *i10*-Hamlet sin el príncipe de Dinamarca y no me gustaba la idea. También hubiera minado el concepto que para mí era fundamental en el *i10*: que la llamada integración del arte en la vida diaria -premisa aceptada por la Bauhaus y De stijl- debía ir acompañada necesariamente de cambios en otros sectores de la vida cultural y en la sociedad como un todo. Entre los arquitectos que colaboraron estaba el urbanista Van Eesteren, particularmente entusiasmado con que aquel concepto se materializara.

Sin que siempre fuera posible establecer lazos directos, la publicación iba a prestar atención a aspectos específicos del arte, la política y la sociedad en términos de principios o actualidad. No íbamos a abordar esto en artículos genéricos sino invitando a especialistas a escribir sobre sus temas particulares de forma que el resultado fuera el nacimiento de lazos culturales. Por ello era esencial reunir a aquellos colaboradores y que sus artículos aparecieran en la misma publicación.

Aunque el grupo de Stijl había rechazado en teoría el individualismo y el aislamiento en el arte -"El arte desaparecerá a medida que la vida gane equilibrio", idea formulada por Mondrian- y a pesar de que los arquitectos y los urbanistas se enfrentaban a problemas sociales por la naturaleza de su trabajo, yo sentía que en general la Bauhaus era más sensible a las implicaciones y complicaciones de los problemas políticos y sociales. En efecto la Bauhaus de Dessau fue cerrada en 1932 bajo la presión de la mayoría nacional socialista en el ayuntamiento. Su traslado a Berlín bajo la dirección del arquitecto Ludwig Mies van der Rohe no la salvó. Durante un año fue ocupada por la SA y liquidada por conside-

rarla arte degenerado. Sin embargo, las teorías y la práctica propugnada y llevada a cabo por la Bauhaus pervivieron y continuaron ejerciendo su influencia por todo el mundo. En los años de entre guerras fue una de las grandes instituciones de la cultura europea.

La integración del arte en la vida sigue en la agenda cultural; lo que consiguieron Mondrian con sus superficies, líneas y colores puros, Gabo con espirales, curvas y espacio como elementos plásticos. Lo que otros lograron con distintos medios -la institución de un equilibrio concreto de puros vínculos- seguramente es más o menos la creación de un mundo de orden libre por estos artistas. Combinar la creación de imagen, la actividad social, los valores humanos y las técnicas, era la idea expresada en la Conferencia que tuvo lugar en La Sarraz en 1928 en el primer congreso de la CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). Esta declaración fue publicada en *i10*.

Es cierto que hoy en día estas ideas son de propiedad común pero a menudo se aplican de manera superficial y formal distorsionando el auténtico concepto y lugar que les corresponde. Una vez que el arte abstracto es aceptado puede que los standards críticos que nos permiten distinguir el auténtico y primordial trabajo, de una rutina que conforma una tradición pasada de moda se pierdan. Debemos preguntarnos si la generación más joven puede todavía inspirarse en el compromiso entusiasta, las intenciones y realizaciones creativas de los pioneros del arte abstracto ahora que esos artistas han sido canonizados por los historiadores de arte.

Mi idea original de *i10* estaba más en el espíritu de *Die Aktion*, un semanario revolucionario publicado entre 1910 y 1932 por Franz Pfemfert y que estaba dedicado a la poesía moderna (sobre todo expresionista) y el arte gráfico. Pfemfert emigró en 1932 y murió en Méjico en 1959. Debido al papel dominante de la arquitectura y el arte, la naturaleza del *i10* fue bastante distinta.

El apoyo financiero fue desde el comienzo inestable. El primer número apareció en enero de 1927 con cien subscriptores. Cuando apareció el último, en julio de 1919, había creó 300 (los archivos del *i10* siguen perdidos). El segundo volumen fue publicado por el editor, estado de cosas que para una publicación periódica significa generalmente el principio del fin. Fallaron los intentos de encontrar

un editor en Alemania o Suiza, donde había más interés que en Holanda. Además hacia 1930 la revolución del arte que había tenido tanta trascendencia en los diez años posteriores a la Primera Guerra Mundial había perdido impacto. (En Rusia ya había sucedido esto en 1922; la reacción cultural reflejaba el desarrollo político contra revolucionario frente a la dictadura terrorista del estado y el partido). La crisis mundial del capitalismo, el crecimiento de fuerzas reaccionarias y el fascismo estaban en camino.

Un periódico no puede existir sin lectores para los que de hecho se crea. Necesita lectores que junto con los colaboradores puedan configurar una atmósfera favorable a las ideas que la publicación representa. Es obvio que esto no pudo suceder dado el corto tiempo de vida de i10. Sin embargo la atención que despertó, tanto internacionalmente como en Holanda, es suficientemente importante. La influencia ejercida, entre ellos, por los colaboradores respecto a las ideas que de otra forma hubieran ignorado, se puede considerar como parte de los resultados duraderos de la iniciativa.

El comienzo del gran renacimiento del arte pictórico en Europa, alrededor de 1914, coincidió con el desenmascaramiento de la civilización burguesa en ese continente. Ese renacimiento fue la expresión de la revuelta y la revuelta misma. Los numerosos ismos, grupos, publicaciones y movimientos de esa revolución tenían en común tres aspectos: eran internacionales, inter-dependientes y no estaban aislados de los sucesos de la sociedad. El Dada, fundado en 1916, no era solo un conjunto de artistas desequilibrados, sino entre otras cosas, una reacción frente a un mundo que se había vuelto loco. Desde entonces no ha cambiado nada. Ahora como entonces gran cantidad de arte es la expresión de una neurosis inherente a una período en particular. Después de la Segunda Guerra Mundial, vueltas las cosas a la normalidad, habríamos olvidado con placer la barbaridad nazi-fascista que duró doce años y habríamos evitado escuchar el Epílogo del *Arturo Ui* de Brech "el vientre que le dio la vida todavía está ocupado".

Ahora como entonces iglesias, políticos, tecnócratas producen las mismas formulas casi lógicas pero sin embargo ocurren explosiones. El desarrollo de la técnica pericial al estilo Julio Verne, el avión jet, las casas prefabricadas, las máquinas para la vida



Número 11. L. Moholy-Nagy. Muerte en los railes, cartel de cine.

diaria, los aparatos de la cocina o el hombre aventurándose en el espacio, ninguna de estas cosas, a pesar del complicado proceso de planificación han alterado las vidas ni los pensamientos de los hombre. Tampoco han alterado la sociedad todavía basada en los mismos conceptos arcaicos de economía, política y espiritualidad. Mientras la ciudad destruye la naturaleza los seres humanos se enfrentan a un proceso de contaminación de su entorno natural: aire, agua, comida, aparentemente inevitable. "La humanidad ya no puede mirar hacia delante y terminará por destruir la tierra". escribió Albert Schweitzer.

Al fallar un cambio revolucionario total, el orden libre que los artistas modernos crearon con sus obras en este siglo no se hará realidad en la sociedad humana. Esto significa también que no habrá posibilidad de desarrollo de nuestra civilización técnica actual hacia una cultura y una comunidad en la que el hombre pueda vivir en libertad.

Amsterdam 1978.
Arthur Lehning

i10 CREACIÓN E HISTORIA

Introducción

No es preciso insistir demasiado en la importancia de las revistas y publicaciones que acompañaron la formación del movimiento moderno. Todas ellas constituyen instrumentos fundamentales de estudio en tanto testimonios inmediatos de la efervescencia e intensidad de aquel periodo privilegiado. Como tales suponen además una fuente directa de los contenidos y de las formas exactas en que aquellas ideas se presentaron al público de su época. Entre las publicaciones europeas, un lugar destacado y casi legendario lo ocupan las surgidas en el ámbito neerlandés. Éstas fueron verdaderas plataformas en las que se hizo evidente, unas veces como eco o reflejo del momento y las más de las veces como auténticas impulsoras, el fértil proceso creativo que la modernidad holandesa supuso en el concierto europeo. *i 10*, la revista de la que nos ocuparemos, no fue la más exitosa ni la más estable en cuanto a duración, pero sin embargo sí fue claramente singular y diferenciada del resto, sobre todo en lo que concierne a su amplitud de temas, su ambiciosa proyección y su alcance intelectual. En este sentido apenas pueden compararse el resto de las revistas holandesas, en general con una orientación más específica.

De Stijl, la precursora de todas ellas, fue y estuvo ligada desde su origen, pese a su declarado universalismo, al movimiento neoplasticista liderado por Van Doesburg; *Wendingen* fue creada como revista corporativa liderada por Wijdeveld y estuvo marcada por su cercanía a la Escuela de Ámsterdam y su sentido esteticista, *ABC*, en lo que pueda también incluirse en la influencia holandesa, representó con Mart Stam y los suizos Roth, Hafeali y Hans Schmidt el momento inicial de la Nueva Objetividad, y finalmente, de *8 en Opbouw* estuvo ceñida, desde una perspectiva estrictamente arquitectónica, al desarrollo de la *Nieuwe Bouwen* en sus años de consolidación y posterior crisis, editándose ya incluso en los primeros años de la segunda guerra mundial. Por el contrario *i10*, de vida notablemente más corta que todas ellas, surgió con un propósito doble que no se encuentra en las anteriores, al menos en su misma medida de claridad y sentido explícito. La revista creada por Arthur Lehning tuvo su auténtica esencia además de en los amplios intereses antes señalados, en el internacionalismo y en

la militancia de la vanguardia, referentes constantes durante sus dos años de existencia. Ambos aspectos pueden por tanto considerarse diferenciales, y a ellos dedicaremos nuestra atención en lo que sigue.

El término vanguardia surgió a finales del siglo XVIII en Francia en tiempos de la Revolución Francesa como referencia a la parte más avanzada del ejército revolucionario. Como Van Wijk señala en su estudio sobre la revista: "el ejército francés fue considerado por excelencia la vanguardia revolucionaria y como tal encargado de defender y propagar las ideas de la Revolución". Éste pronto pasaría a extender su uso del ámbito militar al de la política. Siguiendo el estudio 'L'Avant-garde' de Estivals, Gaudy y Vergez², en lo relativo a revistas políticas que se autotitulan de vanguardia podemos hablar de tres tendencias, una progresiva, una conservadora y otra neutral". Sin embargo, y aunque muchos fueran los interesados en la apropiación del término, mayoritariamente se asoció al aspecto más radical y según esa perspectiva, progresista, aunque pudiera cambiar de nombre; jacobina, republicana, radical, socialista y anarquista o comunista fueron en realidad las acepciones políticas que consecutivamente hubieron de asociarse a su uso.

De mayor interés para nosotros es el hecho de que también el término tuviera una ampliación al ámbito intelectual y de la cultura, y como tal ya es utilizado por Saint Simon en 1825 en sus *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*. Saint Simon pretendía sin embargo una cierta subordinación de los artistas hacia los objetivos generales de los científicos y políticos aún manteniendo su libre desarrollo estético. En cualquier caso, tanto desde él, como nuevamente perfilado por sus seguidores, quedó claro que un nuevo papel habría de ser otorgado a los artistas, y que junto a otras élites les correspondía una responsabilidad y protagonismo en el avance social. Fue en realidad el comienzo de una línea de pensamiento que figuras como Ruskin y sobre todo Morris replantearían, este último ya bajo una perspectiva más cercana al marxismo.

Con independencia de los acontecimientos concretos, fue cada vez más evidente que los ideales de lo revolucionario en arte y en política encontraron nuevos puntos en común a comienzos del siglo XX. Especialmente el socialismo libertario y las ideas anarquistas y sindicalistas cundieron entre, e incluso inspiraron, a los artistas de vanguardia de

comienzos del nuevo siglo. Claras huellas de ellos pueden encontrarse entre los comportamientos y manifestaciones de cubistas, expresionistas, neoplasticistas y dadaístas entre otros, por no hablar de las mismas vanguardias soviéticas³. Así pues, un sentido de convergencia entre las vanguardias de los mundos artístico, social y político se hizo común en las primeras décadas del siglo y fue sobre esta base de mutua aspiración sobre la que se construyeron los cimientos de una revista como i10. Ésta misma identificación contribuyó a arrinconar definitivamente las posiciones de autoaislamiento del artista respecto a la sociedad. En efecto, la figura del artista como creador o genio personal con un mundo propio y apartado fue vista como una de las principales causas de la separación entre arte y vida, uno de los principales puntos a recuperar en el programa de las vanguardias artísticas.

Este aspecto de la disociación arte-vida es crucial ya que centra el debate del momento y las aspiraciones de las vanguardias. Van Wijk señala que fue indicado por primera vez con el debido énfasis por Peter Bürger en su *Theorie der Avantgarde*, quien planteó el concepto de movimientos de vanguardia históricos y en relación a ellos "la desaparición de la Institución social del Arte y la asociación del arte con la vida"⁴. Como corolario ello implicaba también la supresión de diferencias entre artes mayores y menores o entre bellas artes y artes aplicadas, premisas así mismo contempladas en todas las vanguardias. Junto a ello un aspecto también inherente a esta nueva unidad fue el de la componente utópica, retomada con fuerza en el momento y presente tanto en las aspiraciones de artistas como de políticos. Esto sin embargo, es, y fueron precisamente las complejidades y contradicciones de estos procesos los que encontraron un punto de encuentro en i10, planteada con el objetivo de dar cabida, no solo a las manifestaciones artísticas, sino a todas aquellas otras comprometidas en una visión utópica y vanguardista. Pero como consecuencia, ninguno de estos aspectos hubiera sido seriamente considerado si no se hubiera planteado a la luz de una perspectiva universal que superara las estrechas diferencias entre territorios y naciones. Arthur Lehning puso en ello también uno de sus principales empeños, la creación de una revista de vanguardia con un carácter internacional.



A.M.Lehning. Años de juventud

Datos biográficos

Pero ¿quién fue realmente Arthur Muller Lehning?, un personaje en general poco conocido y no activo directamente en ninguno de los movimientos de vanguardia artística o arquitectónica.

El año 1919 Arthur Lehning inició su suscripción a la revista alemana *Die Aktion*, dirigida por Franz Pfemfert y en cuyo subtítulo se podía leer "semanario político, artístico y literario". *Die Aktion* fue la revista que dió la palabra a la joven generación, en una llamada a la agitación y a la fe en el poder de la escritura, desde una perspectiva socialista radical.

Con su coetánea *Die Sturm* más específicamente dedicada a lo artístico, serán a su vez las principales portavoces del expresionismo. Fue ese mismo año de 1919 en el que se apreció un importante cambio de ideas en un joven que cumplía su servicio militar voluntario en Amersfoort, y que hasta entonces había defendido al Kaiser y seguido la guerra tomando claro partido por el bando alemán. Aunque desde sus tiempos de estudios secundarios fue lector ávido de periódicos y de revistas de cultura y opinión, entre ellas el *Groene Amsterdammer*, ampliamente dedicada a la actualidad política, su sensibilidad social solo será claramente manifiesta cuando en enero de 1919 aparezcan las noticias sobre el asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. Su reacción, frente a lo que por su trayectoria anterior quizás hubiera sido esperado, fue de gran consternación⁵. También en enero del mismo año visitó junto a su amigo Hendrik (Henny) Marsman la exposición de Van der Lek en la galería "Voor de Kunst" de Utrecht recibiendo el primer impacto de una pintura ya abstracta surgida al calor del momento inicial de *De Stijl*. Para entonces su trayectoria todavía no estará definida, pero contactos como el del poeta y pastor religioso J.J. Thomson revelarán nuevamente sus preocupaciones e intereses por lo social y artístico. Thomson era conocido por sus ardientes sermones pero al mismo tiempo dictaba conferencias sobre Dostoievsky y sobre la revolución rusa. Con él y pese a su declarado agnosticismo compartió la pasión por Stefan George, la escritora comunista Henriëtte Roland Holst y la admiración por Van Gogh. De Roland Holst ha de citarse la lectura en ese momento de su libro *De revolutionaire massa-actie* (La acción revolucionaria de masas).

En marzo es licenciado de su servicio militar y vuelve a su casa paterna en Zeist. En ella el tipo de lecturas de las que se ha hecho asiduo son confiscadas por su padre que "no desea tener ese tipo de literatura bolchevique en casa", refiriéndose con ello a las citadas *Groene Amsterdammer*, *Die Aktion* y así mismo el *Der Sturm* de Herwarth Waldem. Nuevos encuentros le pondrán en relación con figuras como el joven artista holandés Oswald Wenckbach, considerado como redescubridor del grabado en madera y en cuyas conversaciones le oír argumentar sobre la situación presente y sus aspectos revolucionarios. Grabador de cierta notoriedad, algunas obras de Wenckbach serán reproducidas en *Wendingen* en un número dedicado a la xilografía. Muy probable-

mente por sugerencia suya leerá *Arte y Sociedad* de William Morris y *Revolución mundial* del poeta neerlandés Herman Gorter dedicada a Lenin. Desde entonces no cesará su admiración por dicho poeta, cuyos *Verzen* (Versos) y la epopeya socialista *Pan* se contarán entre sus lecturas predilectas. Sin embargo, ante las dudas sobre su futuro y seguramente por complacer a su familia, en septiembre de 1919 se inscribió en la Escuela Superior de Comercio de Rotterdam. En ella lo más aprovechable para el joven Arthur fueron probablemente las lecciones del historiador de la economía Posthumus sobre la historia del comercio y de la industria y las clases de ruso a las que él asistió no por sus objetivos comerciales, sino con la intención de leer a Dostoievsky en su lengua original. Ya decantado en una línea radical, también en ese año se iniciará como redactor-colaborador del *Rotterdamsch Studentenblad*, publicación periódica de ámbito estudiantil. En él aparecerán la mayoría de sus primeros escritos, algunos de ellos artísticos pero con predominio de los políticos y sociales. Sus convicciones en estos momentos sin embargo parecen estar del lado de un cierto pacifismo inconformista.

En la revista estudiantil citada escribirá por ejemplo sobre el nuevo derecho penal y el antimilitarismo, la federación libertaria de estudiantes cristianos o la federación de intelectuales revolucionarios socialistas. En realidad su primera colaboración en el *Rotterdamsch Studentenblad* será el pequeño texto "Los tiempos que vienen" y es llamativo que en muchos aspectos deje ver la influencia de dos manifiestos aparecidos justo un poco antes. Uno de ellos el que inauguró la revista *The World*, portavoz de La Pacific World Union que a su vez estaba ligada a la Internacional de los intelectuales Clarté, fundada por Anatole France y Henri Barbusse. El otro, el primer manifiesto de *De Stijl* aparecido en 1918, pero que Lehning y su amigo Marsman leyeron en 1919 en los números prestados por el mismo Van Doesburg⁶. Era frecuente desde unos años antes la lectura conjunta con Marsman de revistas de actualidad, entre ellas la holandesa *Het Getij* (La marea), en cuyos números escribió con cierta frecuencia Van Doesburg. Siempre en ese mismo año de 1919, nuevas relaciones se amplían con el encuentro de Felix Emmel y Walter Pritzkow, dos representantes del moderno arte alemán, que llegan a visitarlos en Zeist organizando una pequeña exposición de arte gráfico expresionista. Ello ocurrió en diciembre y también en este mes Lehning tuvo ocasión de ver

por primera vez una exposición con obras de Kandinsky, Klee, Kokoschka, Archipenko y Chagall. Ésta había sido organizada por un grupo de antiguos compañeros de secundaria pero entonces estudiantes en la Escuela Superior Politécnica de Delft, en cuya ciudad habían abierto un galería. De ella conservó una acuarela que le acompañó durante largo tiempo en todos sus domicilios.

Todos esos acontecimientos marcaron aquel año tan lleno de estímulos, pero la biografía de Arthur Lehning había comenzado en realidad el veintitrés de octubre de 1899, el año en que tuvo lugar su nacimiento en Utrecht.⁷ De padres alemanes allí pasó los primeros años de su vida hasta su traslado a Zeist, algo después de 1905, a donde fue a vivir con su madre y el segundo marido de ésta, su padrastro F.J.Müller, de quien tomará el apellido en estos años.⁸ Éste era miembro de la hermandad morava de protestantes, la cual había huido de las persecuciones religiosas en Bohemia hacia 1720. Dicha rama protestante había fundado una comunidad en el castillo de Zeist y allí asistió a una primera escuela primaria pasando muchos momentos de su infancia en torno a las plazas que flaqueaban el edificio. Con su familia llegó incluso a mudarse a vivir al mismo castillo en 1914. Poco después inició sus estudios secundarios en la cercana Utrecht, a donde volvía cada día haciendo uso del tranvía de caballos entonces existente. De su estancia en la escuela estatal secundaria solo consideró digno de mencionarse el inicio de la íntima y duradera amistad con su compañero Henny Marsman. Del resto, opinaba que poco más que a leer y escribir se aprendía en ella. Fue precisamente la falta de perspectivas inmediatas y eventualmente la esperanza de conseguir más fácilmente la nacionalidad holandesa, que por su ascendencia no poseía, lo que al parecer precipitó su antes aludido ingreso voluntario en el ejército.

Su mencionado periodo como redactor del *Rotterdamsch Studentenblad* se extendió entre 1919 y 1921 y de él se derivaron nuevos contactos de gran interés para el perfilado de sus posiciones. Entre ellos estuvieron el de la abogada criminalista Clara Meyer-Wichmann, a cuyo curso sobre "los principios psicológicos del socialismo" asistió, y el del célebre antimilitarista-revolucionario holandés Bart de Ligt, cuyo libro *El cristiano-revolucionario* había leído en 1919. Con él mantuvo una relación de amistad que duró hasta la muerte de éste en

1938. Ambos le pondrían en la senda del anarquismo, ideología con la que finalmente se sentiría más identificado. Sin embargo en 1922 y siguiendo los pasos de su amigo Marsman, que lo había hecho un año antes, decidió partir para Berlín, entonces centro de la vida cultural centroeuropea. Su objetivo inmediato será asistir a las clases de la Universidad Friederich Wilhelm para estudiar historia. Allí recibió clases del economista Werner Sombart que dictaba conferencias sobre el capitalismo, del filósofo de la cultura Karl Breysing y del historiador Gustav Mayer, biógrafo de Engels y uno de los primeros estudiosos de la historia social en la república de Weimar.

De Berlín le interesaría aún más que sus estudios, en realidad una excusa formal, la propia efervescencia de la ciudad, con su estatus de perdedora de una guerra, de testigo reciente de una frustrada revolución y en la que siempre parecía latente la amenaza por parte de la reacción. Y sin embargo tan llena de dinamismo y de personajes interesantes. En esos años frecuentó el animado café Romanische y, a la vez que sus estudios, comenzó a trabajar en la editorial Die Schmiede, lo que compaginó además con las traducciones al alemán de *Anarquismo y revolución* de Bart de Ligt y *De la rusia soviética* de Henriëtte Roland Holst. También realizó la edición de recopilaciones de poesías de Slauerhoff y Marsman⁹. Ya en los años 60 y rememorando este periodo escribirá: "por mi actividad en la editorial Die Schmiede conocí toda clase de escritores y poetas (...) Emigrantes rusos poblaban Berlín-Oeste y tenían sus propios cafés, restaurantes y cabarets, entre ellos el famoso Der Blaue Vogel (...) La galería de arte Der Sturm era todavía el centro de la vanguardia internacional de las artes plásticas." Entre esos emigrantes rusos estuvieron Alexander Berkman, Emma Goldman, Alexander Shapiro y Gregori Maximov, anarquistas y sindicalistas con los que entabló amistad y de los cuales dos de ellos, Bekman y Shapiro, colaborarían después en i10. "Todos ellos habían jugado un activo papel en la Rusia Revolucionaria. En Berlín oí de primera mano lo que allí había sucedido y cómo había sucedido. Allí aprendí el ABC de la revolución: cómo los bolcheviques llegaron al poder, cómo había logrado la dictadura del partido y otros grupos socialistas habían sido expulsados del él (...) Ellos me influyeron sobre todo para convertirme en anarco-sindicalista o sea bakunista"¹⁰.

Justo durante su estancia se fundó en Berlín la *Internationale Arbeiders Associate* (I.I.A.), la Internacional anarco-sindicalista considerada a sí misma como la continuación de la rama bakunista de la Primera Internacional. Para entonces su ideología ya estaba como hemos visto definida y Lehning será desde entonces miembro activo del movimiento de trabajadores libertarios y claro defensor y partidario de los sindicatos revolucionarios independientes. En este momento sus planes inmediatos son editar las obras de Bakunin y el proyecto de crear una revista del tipo de *Die Aktion*. Todo ello se hará compatible no obstante, con nuevos contactos, como el del pintor Dungert, activo en el antiguo taller de Kandinsky, y con la escritura de artículos. De este periodo son un artículo sobre George Grosz y otro titulado "Las raíces del fascismo alemán". Por cierto que fue entonces, en 1923, cuando por primera vez oír hablar de Hitler y sus acciones en Munich. En otro orden de cosas, este año tendrá también un nuevo estímulo con la visita a la primera exposición de la Bauhaus en Weimar. Su estancia en Berlín se prolongó hasta el verano de 1924 pero no todavía para volver a Holanda. El final de ese año fijó su residencia en Viena donde se convertirá en asiduo a las conferencias de Karl Kraus y de su revista *Fackel*. Poco antes había escrito en alemán un folleto titulado *La social democracia y la guerra*, que tradujo al holandés en 1926, y en el que una cita del crítico vienés precedía su texto. Así mismo, su estancia en Viena sirvió para afianzar su contacto con Max Nettlau, historiador y biógrafo de Bakunin y del anarquismo, con el que ya se había escrito durante los años de Berlín, y con cuya colaboración contará poco después en *i10*.

Finalmente, una nueva etapa se abrió con su partida hacia París a donde llegó por tren el día de fin de año de 1924. Esta estancia duraría hasta el verano de 1926. De ella serán sobre todo destacables sus encuentros con Mondrian, por cuyo arte siempre manifestaría gran admiración y con quien ya comenzó a discutir sus ideas para una nueva revista, y también con Cesar Domela, artista así mismo muy cercano a *De Stijl*. Será precisamente por mediación de Mondrian que Lehning conocerá a Oud cuya importante colaboración en *i10* conseguirá al regreso a Holanda. De ambos finalmente obtendrá los contactos con la mayoría de artistas y arquitectos holandeses que, además de ellos, participaron en la revista. Entre ellos faltó la presencia notable de Van Doesburg, muy susceptible ante la

nueva publicación, pero justificada en términos bastante amables por el mismo Lehning en el texto que precede a este trabajo. Sobre ella Van Doesburg no sería sin embargo tan comprensivo y en tono bastante descalificador llegó a tildar a *i10* de "desechos de papelería sobrantes de *De Stijl*", con la que no podía llegar a competir ya que aunque "estaba bellamente impresa y sobre buen papel, excepto algún artículo, era mediocre y vegetariana-espiritualista"¹¹. No obstante, esto no impediría que Lehning consiguiera para su revista la colaboración de buen número de antiguos participantes en *De Stijl* e incluso la de entonces amigos y a veces colaboradores de Van Doesburg como Kurt Schwitters o Jean Arp.

Muy probablemente por sugerencia de Mondrian y Oud, Lehning orientó también su búsqueda de posibles participantes entre miembros de la Bauhaus, para lo cual la visitó nuevamente en el otoño de 1926 ya en Dessau. Durante ella, aparte de conocer personalmente a sus figuras más importantes, fue decisivo el entusiasmo mostrado por Moholy Nagy, cuya implicación, llegó a tener gran influencia en el desarrollo e imagen de la revista. Sobre el resto de futuros colaboradores y a fin de no incurrir en repeticiones nos remitimos nuevamente, en lo que concierne a las circunstancias de sus contactos, al propio Arthur Lehning y lo constatado por él en el texto introductorio. No obstante, sí añadiríamos que del número de suscriptores por él indicados para el primer número, una parte muy significativa estuvo formada por los propios colaboradores, y que en la financiación inicial prestó un importante apoyo el filósofo pacifista Bart de Ligt. Éste realizó la aportación de la nada despreciable para la época cantidad de mil florines, llevando a cabo así mismo una actividad destacada de reclutamiento de suscriptores.¹²

Inicio y desarrollo. El primer año

"En lo que concierne al periódico de Müller Lehning, éste me parece una bella idea. M.L. es anarquista pero el periódico no será un periódico del partido anarquista; no conozco las diferentes partes, pero sé solamente que es de ideas de gran envergadura, y que por delante de cualquier dirección en nuestra dirección (es decir, contra la convención, el capital en el mal sentido del término, la burguesía, etc.). No será un periódico exclusivamente artístico, lo que está bien. Yo mismo tengo la intención de escribir sobre el Neo Plast[icismo] en



AMSTERDAM 1927

KANDINSKY	BEHNE
TOLSTOI	BIROEKOPF
FILM	TER BRAAK
UTOPIE	BLOCH
SYNTHETISCHE KUNST	KANDINSKY
NIEUWE PHILOSOFIE	DE LIGT
GEEST EN TECHNIEK	MOHOLY-NAGY
MODERNE STAD	MONDRIAAN
ARCHITECTUUR	OLD
MUZIEK	PIJPER
ARCHITECTUUR	VAN RAVESTEYN
TROTSKY	ROLAND HOLST
REPRODUCTIES	





Nr. 1 1/1927

110 VERSCHIJNT MAANDELIJKS
DE PRIJS PER JAARGANG BEDRAAGT FL 15.- AFZONDERLIJKE NUMMERS FL 1.50
VOOR ABONNEMENTEN, ADVERTENTIES EN VERDER ALLES, WAT DE ADMINISTRATIE BETREFFT RICHTE MEN ZICH TOT DE N.V. UITGEVERSMAAKSCHAP „DE TIJDSTROOM“, HUIS TER HEIDE, POSTGIRO 90010, TEL. 791 W. ALLE FRAGEN BETREFFENDE DE REDACTIE ZIJN TE ZENDEN AAN **ARTHUR MÜLLER LEHNING, AMSTERDAM, KAREL DU JARDINSTRAAAT 11** / VOOR ONGEVRAAGDE BIJDRAGEN EN RECENTIE-EXEMPLAREN WORDT GEEN AANSPRAKELIJKHEID AANVAARD.

NADruk VERBODEN

110 Erscheint monatlich Bedingungslos: Preis pro Jahr 20 Mark. Pro Nummer 2.00 M. Für Abonnements und Anzeigen wende man sich an den Verlag:	110 Revue mensuelle Conditions d'abonnement: Un an 20 fr. Suisse. Prix du numéro 3 fr. En ce qui concerne les abonnements et la publicité s'adresser à l'Administration:	110 Monthly Review Subscription rates: Annual - £ 1.0 Sh. Single copy 2.0 Sh. Intending subscribers and advertisers should apply to the publisher:
--	--	--

N.V. UITGEVERSM.A.A. „DE TIJDSTROOM“ HUIS TER HEIDE (U.T.R.), HOLLAND

Alle Manuskript, Briefe, Rezensionsexemplare richten man an den **Chefredacteur:**

Les manuscrits, revues, ouvrages pour compte rendu, toute la correspondance destinée à la **Redaction** doivent être adressés au rédacteur en chef:

Manuscripts, books and papers submitted for criticism as well as other correspondence to the **editor**, must be addressed to the chief-editor:

ARTHUR MÜLLER LEHNING, AMSTERDAM, KAREL DU JARDINSTRAAAT 11

Für unerlangte Sendungen jeder Art keinerlei Gewähr. Alle Rechte vorbehalten.	La rédaction ne prend aucune responsabilité pour les manuscrits non-demandés. Tous les droits réservés.	The editor accepts no responsibility for manuscripts which have been sent to him without request. All rights reserved.
--	--	---

MEDEWERKERS

PETER ALMA, HANS ARP, Zürich; WALTER AYLES, London; ROGER N. BALDWIN, New York; Dr. ADOLF BEHNE, Berlin; Dr. WALTER BENJAMIN, Paris; D. A. M. BINNENDIJK, PAUL BIROEKOPF, Moskou; Dr. ERNST BLOCH, Paris; RICHARD BOURGUES, Brussel; HENNO TER BRAAK, HAMBURG; BEIJER, Dreesen; A. FENNER BIRCKWAY, London; PAUL, COLLIER, Stockholm; LE COHEN-SILVER, Paris; ALBERT VAN DALSUM, ALICE DESCLOIGRES, Genève; CESAR DOMELA NIEUWENHUIS, LAJOS VON ERNETH, C. VAN EESTEREN, WALTER GROPPUS, Dessau; Dr. E. J. GUMPEL, Berlin; VILMOS HUSZAR; Dr. HENRICH JACOBY, Berlin; WASSILY KANDINSKY, Dreesen; Dr. FRANZ KOBLER, Wozan; IRIZMAN KLOFFERS, Dr. DAN, DE LANGE, HENRI LASSERRE, Toronto; B. DE LIOT, EL LISSITZKY, Moskou; A. F. DEL MARLE, Post-sur-Saabe; Dr. PAUL PELLER, HANNES MEYER, Basel; PIET MONDRIAAN, Paris; Dr. MAX NITTLAD, Wozan; ROBERT VAN PAUL, London; GIETRI PALUCCA, Dresden; Ir. S. VAN RAVESTEYN; G. RETVELD; RUDOLF ROCKEL, Berlin; Dr. JAN ROSSIN, HENR. ROLAND HOLST, OTTO RÖHLE, Dresden; Dr. ALICE RÖHLE-GERSTEL, Dresden; KURT SCHWITTERS, Hannover; UPTON SINCLAIR, Pasadena; MART STAM, Dr. HELENE STÖCKER, Berlin; S. SYRUIS, Warschau; G. VAN TONGERLOO, Moskou.



INTERNATIONALE REVUE
HOOFDREDACTIE
ARTHUR MÜLLER LEHNING

REDACTEUR

VOOR ARCHITECTUUR
 J. J. P. OLD

VOOR MUZIEK
 WILLEM PIJPER

VOOR FILM EN FOTO
 L. MOHOLY-NAGY

1/1 AMSTERDAM 1927

ARTHUR MÜLLER LEHNING

i 10

De Internationale Revue **110** wil een orga- zijn van alle uitingen van den modernen geest, een dokumentatie van de nieuwe stroomingen in kunst en wetenschap, filosofie en sociologie.

Het wil de gelegenheid geven de vernieuwing op één gebied met die van andere te vergelijken en het streeft naar een zoo groot mogelijk samenhang van al deze onderscheiden gebieden — reeds door het samenbrengen ervan in één orgaan.

Waar dit blad geen enkele bepaalde richting dogmatisch voorstaat, geen orgaan is van een partij of groep, zal de inhoud niet steeds een volkomen homogeen karakter kunnen dragen en veelal meer informatief dan programmatisch zijn.

Ein algemeen overzicht te geven van de zich voltrekkende culturele vernieuwing is zijn doel en het stelt zich, internationaal, open voor allen, waarin deze tot uitdrukking komt.

●

Die internationale Revue **110** soll ein Organ aller Ausserungen des modernen Geistes, der neuen Strömungen der Kunst, Wissenschaft, Philosophie und Soziologie sein. Es soll durch sie ermöglicht werden die Erneuerungen auf einem Gebiete, mit denjenigen auf anderen zu vergleichen, und sie erstrebt schon dadurch einen möglichst engen Zusammenhang der verschiedenen Gebiete, dass sie sie in einem Organ vereinigt.

Da diese Zeitschrift keine Richtung dogmatisch vertritt und sie kein Organ einer Partei oder Gruppe ist, wird ihr Inhalt nicht immer absolut homogen sein und oft mehr einen informativen als programmatischen Charakter haben.

Ein allgemeinen Ueberblick der Erneuerung, die sich in der Kultur vollzieht, zu geben: das ist ihr Zweck und, international, öffnet sie sich allem, worin diese zum Ausdruck kommt.



PIET MONDRIAAN
NEO-PLASTICISME
De Woning - De Straat - De Stad

Zoewel in verleden als heden is de woning een ware „zoevlucht“ voor den mensch! Geen gelijkwaardigheid van woning en straat, dus geen harmonie, geen eenheid in detail. Eensdeels voortkomende uit het klimaat, anderdeels uit gemis aan gelijkwaardigheid tusschen de verschillende individuen. Het is heel natuurlijk dat door de onderlinge ongelijkheid der menschen de een den ander ontvlucht. Eenszwell is de oorzaak van alle disharmonie te zoeken in het individu zelf: zoolang de mensch blijft zoals hij nu is in massa, is hij niet in staat een harmonie in zijn omgeving te scheppen.

In den oertijd was het collectieve leven meer mogelijk door de meerdere gelijkheid der massa. Het volk was van de veel meer ontwikkelde (koning, priester) gescheiden. Het volk zocht toen de woning slechts om beschut te zijn tegen de ongeriefelijken van het weer en men leefde bij voorkeur buiten. In den loop der beschaving veranderde deze toestand en het natuurlijk en logisch instinct om zich een eenheid te voelen werd verduisterd: de mogelijkheid van een inderdaad collectief leven hield op. Een zoo hield men zich al meer en meer met de woning bezig en het „buiten“ werd de plaats van verkeer (de straat) of de ruimte om lucht te scheppen (het park). Dat alles in volkomen overeenstemming met den vooruitgang der menscheit en de ontwikkeling van het individu, opdat dit zich zou kunnen verdiepen door concentratie op zichzelf, niet gehinderd of tegengehouden door de anderen.

Om deze reden moet men zelfs in onze dagen individueel zijn, terwijl men het universele zoekt en in zich ontwikkelt. Laten we ons dus van de massa losmaken.

Ik heb altoos hetgeen individueel is in den mensch bestreden en getracht de waarde van universeel te zien aan te tonnen, maar daar moet men niet uit besluiten, dat ik voorstander ben van algemeen collectivisme in den tegenwoordigen tijd. Het collectivisme in uitgebreiden zin is voor de toekomst. Gelukkig kan zelfs één enkel individu universeel zijn. In onze dagen zijn er reeds groepen met een universeelen geest, die collectief zouden kunnen leven, indien zij niet o.m. door afstand gescheiden waren. Maar van de massa is thans niets te verwachten.

Heden moet alles door het individu ontstaan en ik juich in dezen zin toe, hetgeen Marinetti gezegd heeft: „Leve de ongelijkheid! Vermeerder de menscheitliche verscheidenheden. Ontkies overal de individueele oorspronkelijken en maak ze heviger. Maak verschillend, maakt waardevol, disproportioneer ieder ding“.

Hoe rijper de mensch wordt, hoe meer hij zelf „schepper“ wordt en hoe meer hij tegenover de natuurlijke materie en degenen, die er nog door beheerscht zijn, komt te staan. Hij gaat zelf zijn omgeving scheppen of zoekt die uit. Hij zal dus niet het gemis der natuur betreuren, zoals de massa doet, die tegen wil en dank gedreven wordt haar te verlaten. Hij zal niet meer trachten de straten en parken der stad te beschutten, hygienischer te maken of te verfraaien met boomen en bloemen. Hij zal steden maken, die „gugtenisch

Arriba izda. Portada primer número

Arriba dcha. Trasera de portada primer número. Contiene precio abono anual, datos de redacción en cuatro idiomas y, al pie, la lista de colaboradores. Esta relación desaparecerá a partir del número siete pasando en el 8/9 a la página final con índice de contenidos y autores.

Abajo izda. Primera página del número inicial. Texto de presentación de Arthur Lehning en cuatro idiomas.

Abajo dcha. Primer número. "Mondrian, Neoplasticismo. La vivienda-la calle-la ciudad". Con tipo de letra menor se incluyen breves síntesis en francés, alemán e inglés. El resto, como en todo el primer año, a una sola columna.

la sociedad, lo que ya tenía intención de hacer desde bastante tiempo. (...) M.L. quiere (como yo) ayudar a construir un sociedad más pura por la vía de las ideas." Con esta carta de mayo de 1926 con la Mondrian intentaba convencer a Oud de su incorporación a i10, quedaba expresada la percepción por parte del pintor holandés de los objetivos con que había de fundarse la revista. Sin embargo estos si cabe fueron aún más explícitos en la aclaración con la que el mismo Lehning abrió el primer número: "La revista Internacional i10 quiere ser un órgano de todas las expresiones del espíritu moderno, un documento de las nuevas corrientes en arte y ciencia, filosofía y sociología. Quiere dar la oportunidad de renovación en un campo mediante la comparación con otros y prestar apoyo a un conjunto tan gran grande como sea posible de todos esos campos separados, por su inclusión en un mismo órgano.

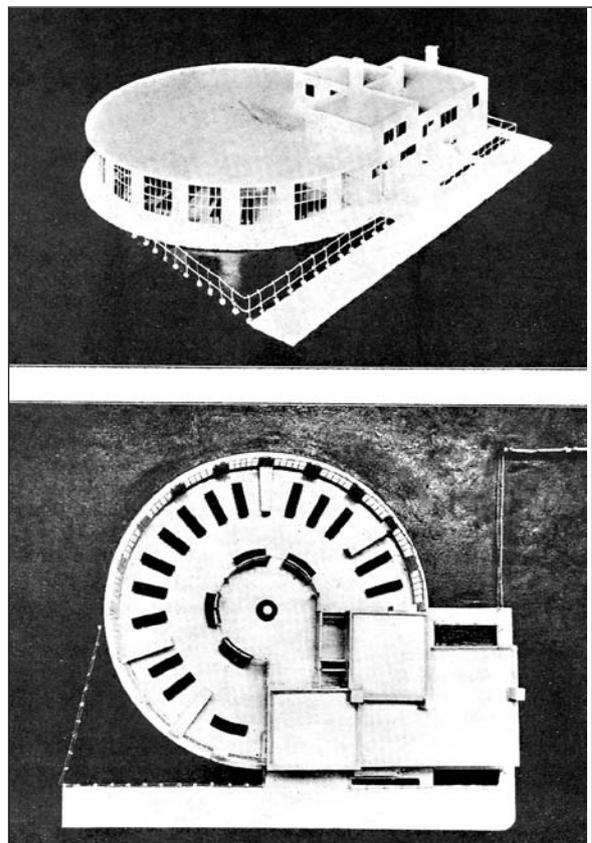
Esta revista no sostiene ninguna determinada dirección dogmática, no es órgano de ningún partido o grupo, el contenido no podrá conllevar siempre un carácter completamente homogéneo y generalmente será más informativa que programática.

Su objetivo es dar una panorámica general de la ya en cumplimiento renovación cultural y ello se plantea de forma internacional, abierta a todos, en donde ésta pueda llegar a expresarse."¹³

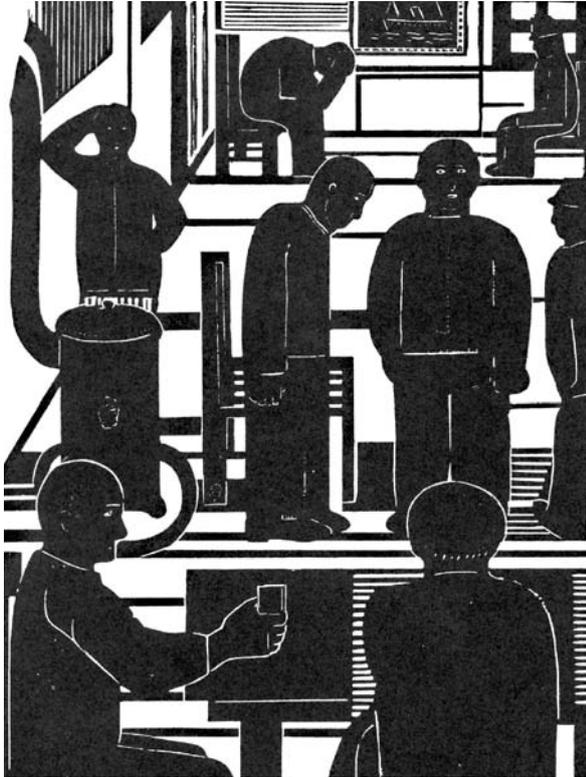
Todos los ingredientes principales están como se ve ya presentes, su amplitud, su compromiso no partidista, su integración de campos, etc, y también y de forma especialmente enfatizada, la perspectiva internacionalista que figuraba en su mismo subtítulo: i10 revista internacional. Ello fue algo más que una intención, y quedó confirmado por la relación de ciudades de las que provinieron las colaboraciones. Ámsterdam, Zurich, Londres, Nueva York, Moscú, Berlín, Dresde, Dessau, París, Bruselas, Toronto, Basilea, Viena y Varsovia atestiguaron su cosmopolitismo, así como también la publicación indiferenciada en inglés, alemán, francés y por supuesto holandés con la que podían aparecer los artículos. También en ese primer número Oud escribió su credo redaccional titulado directriz, en el que se expresaba así sobre la sección doble de que se hizo responsable: "En lo que al apartado de arquitectura y artes plásticas se refiere, el cual cae en mi cuenta, tampoco me planteo para él la unidad futura, sino más bien poder servir, en tanto aproximación, a su forma final". En él dejó así mismo una clara valoración de lo que lo holandés tenía para él en el concierto internacional: "Era necesario que en

Holanda se ofreciera a la arquitectura y a las artes plásticas la ocasión de ser publicadas como se propone en esta revista. En el extranjero toda una vanguardia se apoya en gran manera sobre lo que ha sido puesto en marcha por los holandeses, en cuanto que aquí mismo parece a penas posible tener conocimiento del trabajo en cuestión". Oud, tan reticente en un principio al posible sesgo político de i10, sobre todo por las posibles consecuencias negativas en su puesto como arquitecto municipal en Rotterdam, había sido finalmente convencido de la conveniencia de su participación.¹⁴

Quizás nada mejor que una presentación preliminar de los contenidos del primer número nos puede servir como avance de su panorámica general. A este respecto ya acabamos de comentar las dos declaraciones con que se abrió dicho número. Justo tras la directriz de Oud apareció el texto titulado "UND. Algo sobre arte sintético" de Kandinsky, un llamamiento hacia la integración de todas las formas artísticas acompañado de una breve presentación de



Primer número. Edificio de oficinas en zona ferroviaria de mercancías de Feyenoord. S. van Ravesteijn

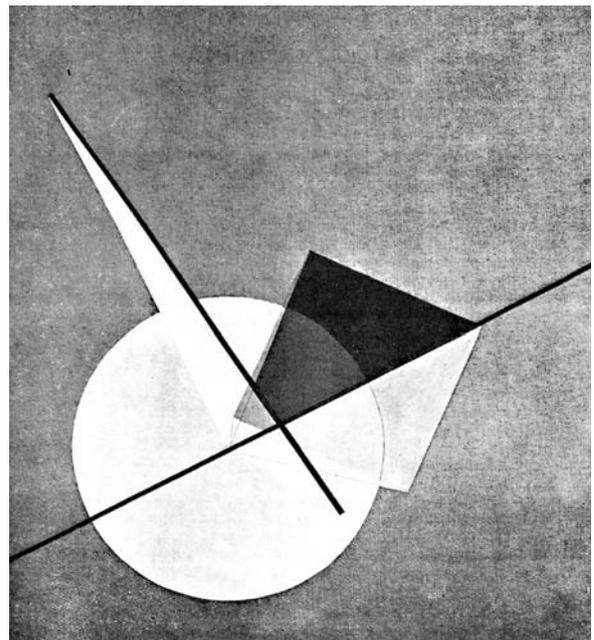


Séptimo número. Sala de espera, Peter Alma.

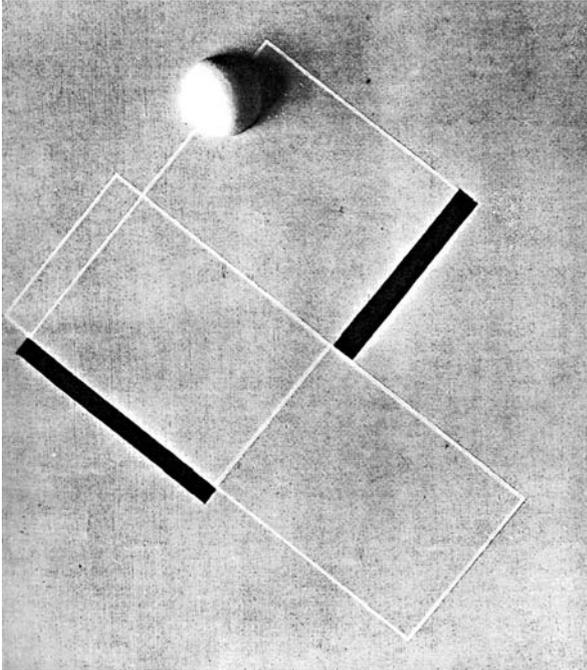
su obra por Adolf Behne. En el texto de Kandinsky, aparte de sus consideraciones más generales y un tanto inefables sobre el significado del arte, no dejan de tener interés sus paralelos entre elementos de la música y de las artes plásticas, uno de sus temas predilectos, aunque quizás aún más destacables sean sus comparaciones entre el cine y el circo, entre los que establece relaciones de semejanza con la pintura y la escultura. También en él encuentran gran atención las oposiciones arte-ciencia y técnica e industria como expresiones de lo espiritual y lo material, lo interno y lo externo, elementos que por otra parte considera están llegando a su unidad en el programa de la Bauhaus. De gran importancia en este número fue la publicación de "Neo-plasticismo-La vivienda, la calle la ciudad", un texto fundamental de Mondrian en el que se plantea el alcance y las futuras repercusiones del neoplasticismo en la creación del entorno habitable y en el urbanismo. Quizás no se haya señalado adecuadamente la excepcionalidad de la coincidencia de las dos colaboraciones de los padres de la abstracción en un mismo número de esta revista.

Completando la entrega, estuvieron también el titu-

lado "Objetivo" de Ernst Bloch, que consistía en realidad en las primeras páginas de su *L'Esprit de l'utopie*, obra ya aparecida en 1923, y tras él, sendas largas colaboraciones de Bart de Ligt y de Henriette Roland Holst. La de De Ligt fue un ensayo de filosofía comparativa centrado en Oriente y Occidente, mientras que la de la escritora tuvo la forma de sendos comentarios, uno sobre el último libro de Trotsky (sobre la evolución económico-política de Inglaterra), y otro en forma de presentación de las actividades del museo Leon Tolstoi en Moscú. En dicho número, como se ve bastante extenso, aparecieron también un estudio de Pijper sobre la música mecánica, un texto de Moholy Nagy con ilustraciones de fotografías y fotomontajes titulado "El carácter directo del espíritu-los rodeos de la técnica", y la primera colaboración de la serie "filmkroniek" del poco conocido pero muy interesante ensayista holandés Menno ter Braak, y consagrado a la película *Acorazado Potemkin* cuya proyección, por cierto, había sido prohibida en los Países Bajos¹⁵. Sobre arquitectura, y en forma un poco decepcionante, sólo apareció un proyecto de Van Ravesteyn, arquitecto ya en este momento tendente hacia un cierto eclecticismo decorativo no ausente sin embargo de cierta calidad. El proyecto presentado era un edificio de oficinas de planta circular para los ferrocarriles holandeses dentro del área de mercancías de Feyenoord.



Cuarto número. L. Moholy-Nagy. Av Konstruktion 1923.



Número 11. Vordemberge-Gildewart, Komposition 1927

Aunque aún faltaría la incorporación de nuevos temas como la literatura o la poesía, y algunos de los campos tendrían una mayor profundización, como la arquitectura y sobre todo la política, en realidad ya se habían trazado con este primer número bastante claramente las líneas maestras de la revista. Durante sus dos años de existencia mantendrá esta densidad y variedad aunque algo debilitada en el segundo, y serán la colaboraciones de Lehning en su rúbrica *Aantekeningen* (Anotaciones) las que den un elemento de continuidad al desarrollo de la revista. Del tono y contenidos de los años siguientes podríamos dar una panorámica más o menos secuencial pero preferimos con De Wijk proceder a un tratamiento temático que englobe de manera sintética sus principales colaboraciones.

Artes plásticas, cine y fotografía

Además de la contribución señalada, Mondrian escribió en el último número del primer años un

Tercer número. G.Vantongerloo. Principio de unidad. Construcción de formas plásticas teniendo un principio geométrico como base.

segundo artículo "Jazz en de Neo-Plastiek", en el que insistió en que "el paso del arte a la vida" podía verse con claridad tanto en el Jazz como en el neoplasticismo. Ambos tenían según él componentes revolucionarios conducentes a una "nueva unidad" y "una nueva cultura". Un claro contraste supuso por otro lado la colaboración del pintor comunista Peter Alma con su artículo "Arte y sociedad", en donde planteó su crítica a la abstracción pura también representada por Kandinsky. "Con los abstractos se ha ido a parar al reino de la estética. El arte es en éste una isla "pura" en este impuro mundo. Pura pero aislada de la vida real"¹⁶. A pesar de ello, consideró un aspecto positivo que el arte abstracto hubiera fomentado "la vuelta a lo elemental en el color, la línea y el ángulo recto", especialmente por su influencia en la nueva arquitectura. Con ello quedaba en realidad abierta la polémica sobre el papel del artista y la integración en la vida real y aunque Mondrian no contestó a las críticas de Alma fue una prueba del talante dialéctico y no de tendencia de la revista. Llamativas fueron por otra parte las colaboraciones de algunos otros de los antiguos miembros

I 10
G. VANTONGERLOO
PRINCIPE D'UNITÉ

Construction de formes plastiques ayant un principe géométrique comme base.

Le Principe d'Unité consiste en des lois qui émanent de l'unité.
 Les lois de l'unité ne sont pas directement perceptibles par nos sens et nous avons recours aux moyens abstraits pour nous en former une idée. Ainsi Newton a établi la loi de la gravitation universelle par l'équation qui en est l'expression. Mais la gravitation sur elle même, prise comme absolue, n'existe pas. Mais pour nos sens limités, la loi de la gravitation, telle que Newton l'a établie, est suffisante.
 Le Principe d'Unité est la base de construction des formes plastiques. On peut créer des formes abstraites contenant le Principe d'Unité et ayant des données géométriques comme base. C. A. D. au moyen des éléments d'une forme géométrique quelconque, transformer cette dernière en une figure plastique.

Le Principe d'Unité se résume comme suit:
 Prenant pour base d'unité une forme géométrique quelconque, trouver les éléments nécessaires pour créer une nouvelle forme à caractère plastique.

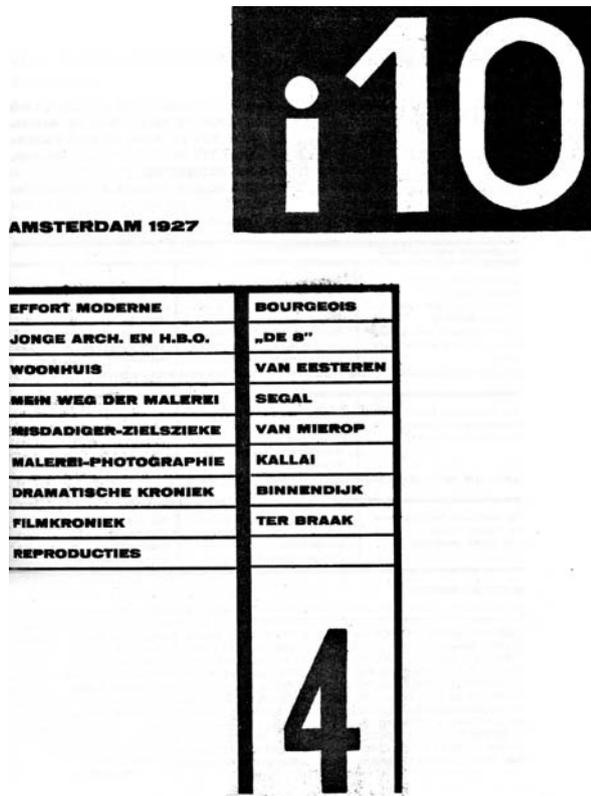
Ce principe constitue le moyen de créer un style nouveau entièrement adéquat à notre époque et qui a la valeur de ne pas reposer sur la fantaisie.

Le Principe d'Unité que j'utilise depuis 1917 dans toutes mes oeuvres, a été déposé sous le No. 9.

Le moyen-âge fut en Europe l'époque la plus évoluée dans les arts pictural, sculptural et architectural.
 En étudiant les cathédrales, nous verrons qu'elles ont toutes un principe géométrique comme

G. VANTONGERLOO
 CONSTRUCTION DES RAPPORTS DES VOLUMES
 ÉMANANT DU CARRÉ ET LE CARRÉ CIRCONSCRIT
 D'UN CERCLE
 1928

94



Cuarto número. Bauhaus Dessau. Foto: Irene Bayer-Hecht

Cuarto número. Portada. En él se incluyen entre otros el manifiesto de De 8, la discusión de Kallai sobre pintura y fotografía y una crónica cinematográfica de Menno Ter Braak.

artistas de *De Stijl*, lo que permitió especular a Maristella Casciato sobre una posible reconstrucción del neoplasticismo dentro de *i10*¹⁷. De Georges Vantongerloo se publicaron dos artículos, “Principe d'Unité” y “Reflexions sur l'existence absolue des choses”, aparecidos respectivamente en los números 3 y 10 del primer año. También de este artista apareció una reproducción de una escultura que poco antes había aparecido también en *ABC*, lo que parece aunar en cierto modo sus orientaciones en cuanto a lo puramente plástico. De otros artistas como Vilmos Huszar, Bart van der Leck y Vondemberge Gildewart se publicaron sobre todo pinturas sin comentario alguno.

Junto al debate sobre las artes plásticas también los nuevos medios de expresión atrajeron con fuerza la atención de casi todas las vanguardias. A mediados de la segunda década del siglo XX eran considera-



Número 8/9. Fotografía japonesa. Con agradecimiento especial a Takao Okada, editor de la revista *Shinkenchiku* de Osaka. Arriba. Mujer de un comerciante. Indumentaria época actual. Abajo. Samurai y su mujer bajo misma umbrella llamada “Janome” (ojo de dragón) c.1700

dos medios experimentales que necesariamente habían de influir en el desarrollo de las demás artes, e *i10* dio de ellos amplia cuenta. Para ello se constituyó desde el inicio una sección propia de la revista bajo la dirección de Laszlo Moholy Nagy convencido defensor y él mismo experimentador con dichos medios. Su propio punto de vista fue ya planteado en el artículo "La fotografía insólita" indicando cómo tanto cine como fotografía buscaban no tanto reflejar la realidad como la creación de una nueva percepción, un cambio en el sentido de la visión. Con ello ocurriría que los analfabetos del futuro no serían ya solo los tradicionales, sino como el citó, también los legos en fotografía. Sus otras colaboraciones insistieron en los aspectos ópticos y perceptivos del arte fotográfico estrechamente ligados por otra parte a sus posibilidades técnicas. Así lo trató por ejemplo en "Nítido o borroso" o en "Fotograma y límite del campo", en donde con ejemplos suyos de fotogramas o con fotografías de Florence Henri mostraba las posibilidades de manejar con precisión las condiciones de luz poniendo las bases para una total renovación de la expresión visual.

Sin embargo las relaciones entre las nuevas y las antiguas artes no fueron tan unánimemente consideradas. Kandinsky había abogado por una fusión o al menos identificación de objetivos entre artes diversas, pero este punto de vista fue contestado con cierta vehemencia por Ernst Kallai en su artículo "Pintura y fotografía". En él subrayó no los paralelos, sino por el contrario las diferencias entre ambas artes, basándose fundamentalmente en la diversa materialidad de cada una. Para Kallai la pintura era definida como arte de factura material, aspecto ausente en la fotografía que, por contraposición, era definida como arte de percepción óptica.



L. M. LEONIDOW

dit toneelspeelen: in de symphonie van spel, dans, muziek, decor en acrobatie. De partituur was ditmaal niet zeer gelukkig, doch laat men — en vooral zij die „Tijl" hebben gezien — niet wanhopen. Op den duur zal ook de Meester zijn al te starre opvattingen wel versoepelen en aan andere regie-waarheden het hun toekomstige belang toekennen, zóó, dat uit een compromis tusschen oud en nieuw of tusschen twee verschillende moderniteiten een schoon en vruchtbaar geheel tot stand kan komen. Hij is op den goeden weg. En dat worde niet veronachtzaamd!

D. A. M. BINNENDIJK

FILMKRONIEK

IWAN DE VERSCHRIKKELIJKE

Indien er ergens gezondigd is tegen de elementaire eischen der filmaesthetiek, dan is het wel op het gebied der z.g. historische films. Er was geen schooner aanleiding denkbaar dan deze, om volkomen op te gaan in de uiterlijkheid en de etalage; hier kon zich het instinct der valsche verbeeldingen, dat een gemakkelijk af te leiden massapubliek steeds streelt en uit het burgerlijk bestaan wegrukt, zich uitleven, de eene regiepaniek op de andere doen volgen, de eene verbazing op de andere stapelen. Maar de eene windhoos blies ook de andere weg: en men zocht betere wegen. De impulsen der lubitsch-films werden met meer omzichtigheid gevolgd; hun waarde werd niet meer uitsluitend in de geweldig bewegende volksmassa's gezocht, maar achter de historische coulissen. Vooral de deutsche filmkunst heeft vele verdroomde verledens opgeroepen met de nieuwe kennis van het materiaal, die haar ten dienste stond: zij redde zich in het wazige en monumentale van de legende (Nibelungen), van het oude geslacht (zur Chronik von Grieshuus). Toch bleef daarnaast de industrie van het verleden bestaan, die, met meer of minder suc-

ces, den smaak van het naar goedkope wonderen hunkerende volk moest bevredigen. Zij trachtte door een overvloedig gebruik van betovergrootvaders' costumekast en door een zorgvuldig vermijden van alles, wat de dagelijksche ziel zou kunnen verontrusten, het terrein te behouden: het spreekt vanzelf, dat zij met de meest beperkte gevoelschakeeringen moest werken (trouwe liefde, vergelding) om den volksgunst niet te verliezen. Het verleden geldt hier als het onmogelijke, waarin dus alles mogelijk is; uit de volheid der hedendaagsche gevoelswereld wordt datgene abstraheerd, wat geen aanstoot geeft aan de gangbare „noraal, wat den heimelijk met zijn vrouw, zijn woonkamer, zijn levensstijl ontvreden staatsburger plezierig stemt; de geschiedenis wordt niet gevuld met hartstochten, maar de hartstochten worden gestijfseld met geschiedenis, aanvaardbaar gemaakt door de autoriteit van het historisch-zijn. Het bijzondere costum imponeert, niet de bijzondere ziel; het narrenpak geeft een bepaald historisch heerschappij het recht er een onmogelijk-pathetisch ontroerinkje op na te houden, zonder dat hem dit kwalijk genomen wordt; het verleden excuseert de levenloosheid. Aan deze zonderlinge psychologische tegenstellingen dankte de filmindustrie in Duitschland, Amerika, Frankrijk, Italië één harer beste afzetgebieden, waar het haar mogelijk was zonder al te groote blamage een oppervlakkighedsprocedé te bedrijven, dat al dan niet gemaskeerd werd door technische beeldvlakverzorging of zorgvuldige historische kennis....



VEIDT

Cuarto número. Crónica de cine. Iván el Terrible, Taritsch.

No obstante, en ello había una desventaja por parte de la segunda en cuanto a posibilidades de expresión, las cuales podrían ser compensadas por las posibilidades de movimiento de la imagen y la incursión en el arte cinético. Las respuestas a esta posición no se hicieron esperar y en parte alentadas por el mismo Moholy-Nagy, dieron lugar a la denominada "Discusión Kallai" de la que en el número seis se publicaron hasta nueve respuestas de críticos y artistas. Adolf Behne en su respuesta a la polémica indicó que quizás la diferencia marcada por Kallai hubiera sido mejor expresada por factura-



Séptimo número. Fotograma de *Jazz*, Paramount.

pincel frente a factura-luz, consideración con la que también Moholy-Nagy estuvo de acuerdo. Así mismo Kandinsky relativizó la diferencia entre estático y dinámico que tan central había sido en el planteamiento de Kallai. Finalmente éste tuvo una ocasión de réplica en su artículo "Respuesta", aunque no dio contestación directa a los principales puntos de crítica. Por último, hubo también, aunque sólo con breves comentarios al pie, una representación de fotografía japonesa de diversos autores en el número 8/9.

Como una sección especial se incluyó la ya citada *Filmkroniek*, con lo que el cine alcanzó una singular consideración dentro de la revista. Buena parte de lo comentado se refirió a las principales novedades exhibidas por la *Filmliga* holandesa, rama de la asociación fundada en 1927 con un carácter internacional, con el fin de dar a conocer el cine no comercial y experimental del momento. Menno ter Braak, que a su vez era uno de los portavoces de la asociación, y el mismo Moholy-Nagy corrieron a cargo de las reseñas de películas. Sin embargo estos comentarios no fueron con frecuencia meramente artísticos sino que implicaron una defensa de sus valores y sobre todo una plataforma contra la censura que llegó a imponerse a este tipo de cine en las salas comerciales. Esto fue apoyado también desde la sección de Arthur Lehning valorando su importancia en la renovación social y especialmente su "método de autoorganización", de "libre y volunta-

ria asociación". A través de ella dirigió sus críticas contra las prohibiciones de películas del nuevo cine ruso como *La Madre*, que en realidad había sido la causa formal de fundación de la *Filmliga*, o *Cama y sofá*. Presidente de la comisión central de aceptación, es decir el órgano censor, fue el socialdemócrata Van Straveren, blanco por tanto de las alusiones de Lehning.

La actividad de Menno ter Braak dentro de la *Filmkroniek* puede calibrarse por el interés de sus ensayos que, a diferencia de la labor

más combativa de Lehning, tuvieron un empeño más teórico y reflexivo. Con ellos intentó algo parecido al desarrollo de una teoría artística cinematográfica, lo que fue bastante explícito en el titulado *Fundamentos de estética cinematográfica*. Para él estaba fuera de toda consideración que el cine era una forma de arte dado que la capacidad creadora del cineasta podía reunir los necesarios principios



Número 17/18. *Filmkroniek*. *Juana de Orleans*. Carl Th. Dreyer.

de orden, belleza y unidad. Ter Braak en su otro ensayo, "El sentido del ritmo y de la forma en el cine", indico cómo: "El cine es un nuevo medio de expresión, porque su manifestación material al mundo de los sentidos no se presenta con las imágenes de la música o de la plástica. El ritmo cinematográfico es visual, contrariamente al musical, su visualidad es rítmica frente a las artes plásticas. El signo material por medio del que podemos crear y filmar una película, es por tanto autónomo: reúne de manera desconocida elementos de la percepción sensorial." Por cierto que tampoco entre los dos responsables de la *Filmkroniek* hubo acuerdo completo, y Ter Braak mostró sus discrepancias con Moholy-Nagy en su reseña del libro *Pintura, fotografía, cine*, publicado por este último como libro Bauhaus, en relación a la predilección manifestada en éste por la pintura abstracta. Aunque en cierto modo parecía repetirse la polémica entre Kandinsky y Alma, en realidad ésta era de naturaleza más disciplinar y Ter Braak le propuso cambiar sus categorías de "Configuración del color" para la pintura y "Configuración de la representación" para la fotografía, por las de "Diseño estático", en el que se incluirían la pintura y la fotografía, y "Diseño cinético", reservado para el cine.



Número 17/18. *Juana de Orleans*. Fotograma.

De la misma manera sus reseñas de cine, las cuales ocuparon la mayoría del espacio de la *Filmkroniek*, difirieron en su orientación y aspectos a enfatizar. Mientras que Moholy-Nagy hizo hincapié en la técnica, en los aspectos fotográficos y ópticos, Ter Braak se centró en los elementos de su estructura dramática y en la expresión de la por el llamada "unidad psíquica". En cualquier caso, por sus páginas pasaron las principales películas internacionales de la segunda mitad de los veinte, con títulos como *Potemkim*, *El secreto de un alma*, *Metrópolis*, *La Coquille et le Crergyman*, *El hijo de los otros*, *Tormenta sobre Asia*, *Sombrero de paja de Italia*, *Diez días que hicieron tambalear el mundo*, *Jazz* y *Juana de Orleans*. Notable también fue el hecho de que justo en 1927 apareció el cine sonoro, fenómeno al que el redactor de la sección cine y fotografía dedicó un

artículo específico. Así mismo, la información de los artículos fue completada con abundante publicación de imágenes de los films y de experimentos fotográficos que contribuyeron en gran medida a aumentar el atractivo visual de la revista.

Dentro de la atención prestada al nuevo cine soviético, *Potemkim*, o *Acorazado Potemkim* como es conocida por el público español, ocupó un lugar especial. No solo porque fuera, como indicamos, la colaboración con la que se abría dicha sección, sino sobre todo porque constituyó el centro de una polémica sobre los valores del nuevo arte en la Unión Soviética y sobre la reacción que suscitó entre las autoridades. Ter Braak a quién correspondió el artículo de apertura glosó así su contenido: "El Potemkim navega por el mundo y el mundo permanece atónito, patético o escandalizado. Los políticos

demagogos tratan de explotar el asunto y lo agotan en una retórica vacía; los alarmados jueces, que ven la revolución en todas partes excepto en su revolucionario núcleo, el corazón humano, duermen intranquilos, amputan con ordenado frenesí o prohíben"¹⁸. De la misma manera, Moholy-Nagy compartió su entusiasmo por dicho cine y las obras de directores como Einsenstein, Pudowkin, Tschervjakow y Rom fueron revistadas en la páginas del *Filmkroniek*. Ya se ha comentado el menor entusiasmo con que dicho cine experimental fue acogido en medios gubernamentales e incluso la sensación de amenaza con que se percibió, que llevó a censuras y prohibiciones no solo en el caso de *Potemkin* sino también con *Cama y Sofá* otra película considerada de alto contenido revolucionario. En esto el gobierno no estuvo solo, y así mismo un significado intelectual de la época como Dirk Coster no veía en dicho cine otra cosa que una camuflada propaganda bolchevique, aunque reconociera la sabiduría de expresarla en forma artística. Lehning planteó por otra parte sin más rodeos en su artículo de respuesta a Coster, como este cine ilustraba "la tensión de la lucha entre dos mundos, el capitalismo y el socialismo" y "la idea de revolución, del socialismo y la lucha de clases". En un plano más teórico y disciplinar, de Ter Braake mere-

cen por otra parte mencionarse su artículo "Cultura cinematográfica rusa", y la crítica sobre la película de Einsestein *Los diez días que conmovieron al mundo*. En esta última mostró su desacuerdo con la entonces central teoría del montaje, planteada sobre todo por Pudowkin y seguida y desarrollada por el mismo Einsestein. Sobre ella señaló el peligro de convertirla en dogma técnico contrario a las necesarias "sugestión dramática" y "audacia épica". De ello resultó una crítica bastante desfavorable de la película: "un cobarde folleto, en el que el sagrado miembro del partido celebra tan elevada ocasión".

Otras artes, literatura y música

Gran atención en las páginas de *i10* se concedió al poeta marxista Gorter, casualmente fallecido en 1929, y por el que, como ya se comentó, Arthur Lehning mostraba gran predilección. Sobre él escribieron Romein, Marsman y el mismo Lehning aunque en absoluto con opiniones convergentes. Fue claro cómo el primero alabó la "amplitud" y "pureza" del poeta en su artículo "Gorter †", escrito con motivo de su muerte y publicado en el décimo número de *i10*. Según Jan Romein: "El socialismo de Gorter, el comunismo de Gorter no le ha llegado de fuera, no como una nueva posibilidad que le pudiera haber cambiado, sino desde dentro, como una antigua certeza, que dejó intacta su esencia. (...) Dicha seguridad ha permanecido en él porque no era como en el caso de otros, dificultosamente construida de libros, periódicos y palabras de asambleas, sino directa, salida como una flecha del seno de su grandeza, de la fuerza de su pureza"¹⁹. Más tarde, ya en el número quince apareció el ensayo de Marsman titulado *Gorter*, en el que si bien reconocía la pureza y gravedad de su poesía, reaccionó contra sus aspectos materialistas y marxistas: "si en un poeta el amor a



FOTO: COUSEMÜLLER

KURT SCHWITTERS

MEINE SONATE IN URLAUTEN

Zeichenerklärung

Die verwendeten Buchstaben sind wie in der Deutschen Sprache auszusprechen. Ein einzelner Vokal ist kurz, zwei nicht doppelt, sondern lang, wenn es gleiche Vokale sind. Sollen aber 2 gleiche Vokale doppelt gesprochen werden, so wird das Wort an der Stelle getrennt. Also „a“ wie in Schnaps „aa“ wie in Schlaf „a a“ ist doppeltes kurzes a, u.s.w., „au“ spricht sich wie in Haus. Konsonanten sind tonlos. Sollen sie tonvoll sein, muss der den Ton gebende Vokal hinzugefügt werden. Beispiele: „b, be, bö, bee“. Aufeinanderfolgende b p d t g k z sindeinzeln zu sprechen, also: „bbb“ wie 3 einzelne „b.“ Aufeinanderfolgende f h l j m n r s w sch sind nicht einzeln zu sprechen, sondern gedehnt, „rrr“ ist ein längeres Schnarren als „r“.

Die Buchstaben c q v x y fallen aus. Das z wird der Bequemlichkeit halber beibehalten. Grosse Buchstaben dienen nur zur Trennung, zum Gruppieren, zum besseren Erkennen von Abschnitten, als erste Buchstaben von Zeilen u.s.w. „A“ spricht sich wie „a“. *Man kann zur Bezeichnung von laut rote Unterzeichnung, von leise schwarze nehmen. Es bedeutet also ein dicker roter Strich, F F ein dünner F, ein dünner schwarzer Strich p, ein dicker pp. Alles nicht unterstrichene ist mf. Schrift wie Noten ist auch möglich, wenn Tempo taktmässig ist, z. B.:*

4|Oo| bee bee bee bee 3|Oo| zee zee zee zee zee 3|Oo| enn ze 1 enn ze 1|Oo| ...
 4|1| 4 4 8 8|1| 4 4 8 8|1| 8 8 4 8 8 4|1| ...

(leise, gleichmässig)

Dieses wäre ein andere, nicht sinnfällige Schreibweise des zweiten Satzes. Bei freiem Takt können eventuell zur Anregung der Phantasie auch Taktstriche verwendet werden. Alle Zahlen dienen nur zur Angabe von Taktzeiten. Zahlen, Striche und alles eingeklammerte sind nicht zu lesen. Die zu verwendenden Buchstaben sind, um noch einmal alle zusam-

Número 11. Kurt Schwitters. Meine sonate in urlauten.

la humanidad le lleva a querer mostrar la justeza de su ideología y dirige hace ello su poesía, ese error no es solamente fatal para su poesía (y para la ideología, que demanda un medio diferente), sino inmensamente trágico, cuando se piensa en él mismo, e incluso en sus lectores, justamente entre ellos los proletarios"²⁰.

Las críticas de Marsman insistieron además en el agotamiento de su poesía tras sus *Verzen*, aunque valoró los "insaciables anhelos" hacia una "felicidad universal del hombre en la tierra", expresados

EINLEITUNG: Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.	1
Oooooooooooooooooooooooooooooo, dill rrrrrr beeeee bö, dill rrrrrr beeeee bö fümms bö, (A) rrrrrr beeeee bö fümms bö wö, beeeee bö fümms bö wö tää, bö fümms bö wö tää zää, fümms bö wö tää zää Uu:	5
ERSTER TEIL: Thema 1. Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.	1
Thema 2. Dedeann nn rrrrrr, ii Ee, mpiff tillff too, tillll, Jüü Kaa? (gesungen)	2
Thema 3. Rinnzekete bee bee nnz krr müü? ziuu ennze, ziiuu rinnzkrmmü, rakete bee bee.	3 3a 4
Thema 4. Rrumpff tillff toooo?	4
ÜBERLEITUNG. Ziiuu ennze ziiuu nnzkrmmü, Ziiuu ennze ziiuu rinnzkrmmü: rakete bee bee? rakete bee zee.	3 3a
DURCHARBEITUNG. Fümms bö wö tää zää Uu, Uu zee tee wee bee fümmsmms.	01
Rakete rinnzekete (B) rakete rinnzekete rakete rinnzekete rakete rinnzekete rakete rinnzekete Beeeee bö.	02
fö böwö fümmsbö böwörö fümmsböwö böwörötää fümmsböwörötää böwörötääzää	1

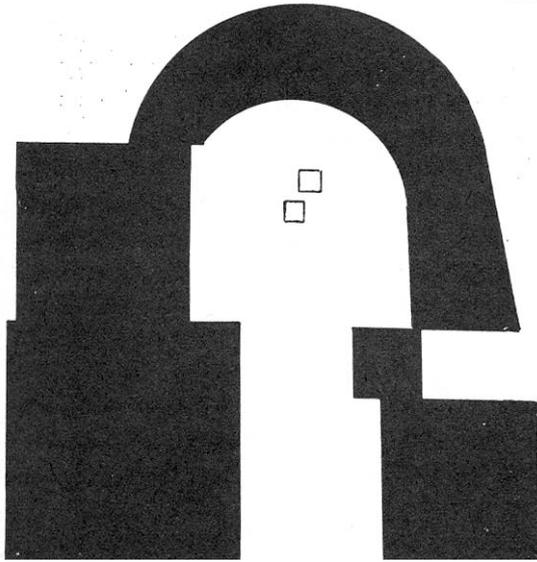
Texto Sonata in uurlauten

en *Pan* y *Een Klein Heldendicht* (una pequeño poema épico). La reacción de Lehning fue bastante significativa, ya que apareció en la única nota redaccional aparecida en la revista. En su posición de defensa de Gorter, Lehning subrayó entre otras cosas la forzada separación señalada por Marsman entre la faceta de poeta de la revolucionario, típica a su parecer de las opiniones dominantes en círculos literarios, incapaces de comprender la unidad indivisible de ambos aspectos en su obra. Especiales alabanzas recibió por su parte su obra *Pan*, que no solo supo expresar "la música de los dioses" sino también "al hombre luchador y sufriente". Según Lehning casi nadie pudo o quiso reconocer la enorme fama de Gorter, quien mostró a su vez siempre con intransigencia, su separación entre su mundo y el de la burguesía, lo que a la postre le relegó a una posición solitaria e incomprensida. Por encima de este debate subyació sin embargo, la propia escisión entre los dos viejos amigos, cuyas diferencias ya se habían establecido en las polémicas anteriores en *De Stem* y *De Vrije Bladen* y que aquí, y en relación muy directa con la discusión sobre el compromiso y la vanguardia, adquirieron ya un

carácter definitivo.

Dentro del ámbito literario, entre las colaboraciones que más contribuyeron a prestigiar *i10* estuvieron sin duda los envíos desde Alemania de Walter Benjamin. Su primera aportación fue un artículo titulado "Nueva poesía en Rusia", en el que describía el estado de la cuestión y los cambios ocurridos tras la Revolución. En él incluyó un análisis de las principales corrientes del momento (Proletkult, Poputschiki y Napstowzen) así como de los conflictos surgidos entre ellas, centrados principalmente en cuestiones tales como si se debía hablarse de literatura escrita para o por los trabajadores. Sin embargo su punto más importante fue sobre todo el énfasis puesto en el significado moral de la nueva literatura, a la que asoció fenómenos de gran importancia como la formidable reducción del analfabetismo, lo que además de su significado social, iba a permitir un desconocido hasta entonces número de lectores. En dicho artículo citó también las críticas que Trotsky en su Revolución y literatura, el informe oficial del partido sobre el tema realizado en 1923 y 1924, había hecho al Proletkult de Maiakowsky, Meyerhold y Bendy. El resto de colaboraciones de Benjamín fueron reseñas sobre el trabajo de los escritores franceses Poulaille, Léautaud, Soupalt y Green además de una breve consideración sobre Karl Kraus y su incansable lucha por la libertad. Casi no habría que decir que los escritores franceses citados se caracterizaron por su compromiso social y por representar la cara opuesta a la de la cultura oficial y su reconocimiento a figuras que como Proust, Bourget, France o Mauriac, eran por el contrario bien aceptados por la cultura burguesa.

La lista de colaboradores literarios se continuaría con Bart de Ligt y su sátira contra el pedagogo del diario *De telegraaf* Casimir a la que sumó también una reseña no muy favorable sobre la recopilación de versos titulada *Conquista* de Henriette Rolland Holst. Marsman escribió además de lo anterior reseñas sobre los libros de Gorki *Recuerdos de contemporáneos* y de John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, aunque no se publicó ninguna de sus poesías. Sí se publicaron en cambio composiciones poéticas de Slauerhoff, Hans Arp y Kurt Schwitters, de éste último su *Sonate in Uurlauten*, obra situada en la frontera de la música y la poesía y que como señala el propio Lehning en el texto de introducción que nos precede, ya había sido objeto de una grabación sonora previa a su publicación en *i10*. Muy en



Número 13. Composiciones teatrales de Kandinsky, artículo de Ludwig Grote. Ilustración 2 "Katakqmbe".

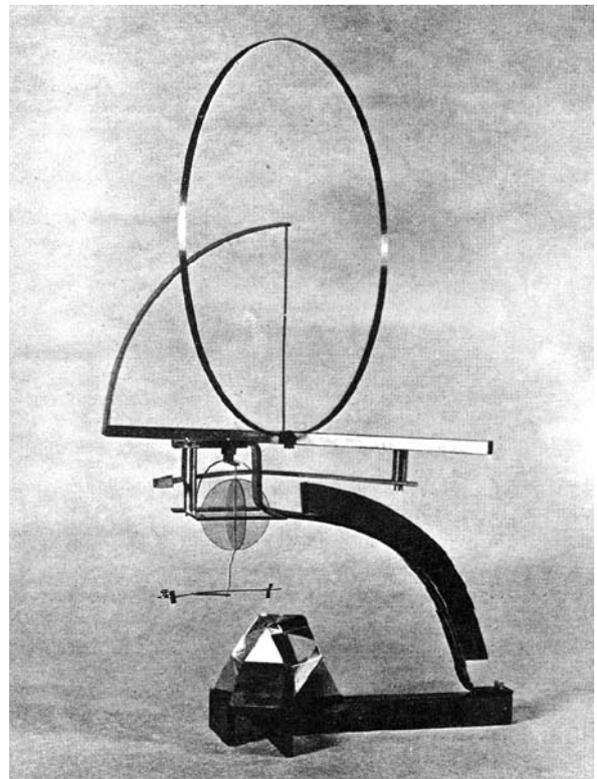
la línea del resto del trabajo del propio Schwitters, la Sonate rompía todo tipo de esquemas, tanto por su llamativo diseño tipográfico como por su contenido, haciendo parodia de formas artísticas y de personas y siendo causante por ello de un cierto número de bajas entre suscriptores.

En cuanto a la música, ésta contó con las firmas del filósofo alemán Ernst Bloch y de los compositores Pijper y Krenek. Pijper había accedido en un primer momento a hacerse cargo de la sección pero finalmente su colaboración se redujo a dos artículos, los titulados Música mecánica y Beethoven y el jazz. Sus opiniones no fueron muy favorables a los nuevos experimentos musicales viendo en ellos y en la nueva serie de aparatos técnicos y electrónicos más bien un signo de degeneración que otra cosa. En realidad el Jazz tampoco salía muy bien librado y lo presentó como la última consecuencia del subjetivismo artístico iniciado por Beethoven. Krenek, quien había participado en la célebre discusión Kallai, no compartió sin embargo sus opiniones. Para él la música con nuevos instrumentos no era tanto un cambio fundamental en los principios como un intento de asimilación de las nuevas tecnologías en el campo musical. Las contribuciones de Bloch tuvieron un marcado sesgo expresionista y fueron dedicadas a la brechtiana ópera de tres peniques, a las composiciones de Stravinsky y al Fidelio de Beethoven calificado de acontecimiento utópico-

revolucionario. Una última colaboración titulada Danza y música comentaba la labor del coreógrafo y pedagogo de la danza Rudolf von Laban.

Revolución, política y cuestión social

En muchas de las anteriores referencias ya se ha puesto de manifiesto el destacado papel que tuvieron las discusiones sobre un acontecimiento tan importante como la instauración de un régimen socialista en Rusia. De hecho no es fácil distinguir a menudo las colaboraciones artísticas de las puramente políticas, como por ejemplo se ha visto en relación a las críticas de cine, lo que también ocurrió en los medios literarios. Así, una escritora como Roland Holst, tuvo siempre un claro sesgo político en sus artículos y además de la ya mencionada reseña del libro de Trotsky sobre la evolución de Inglaterra, incluiría, también sobre el mismo autor, otro sobre su obra *Towards Socialism or Capitalism*, en donde Trotsky hacía su previsión sobre la evolución económico-social de la Unión soviética. Sobre el político y dirigente ruso redactó también un ensayo dedicado a sus últimos escritos. *i10* incorporó así mismo buen número de traducciones de autores rusos como Máximo Gorki y sus



Séptimo número. Construcción, Naum Gabo.

i 10

ALEXANDER BERKMAN

THE TENTH ANNIVERSARY OF THE RUSSIAN REVOLUTION

Alexander Berkman, de schrijver van de „*Memoirs of an anarchist*” was van 1920–1922 in Rusland. Zijn ervaringen heeft hij in dagboekvorm neergelegd in zijn *The bolshevik myth*, New-York, Boni and Liveright, 1925, 310p.; zijn theoretische en politieke conclusies in het afzonderlijk verschenen *The „Anti-Climax”, the concluding chapter of my russian diary, the bolshevik myth*, 27 pag. Als vele andere anarchisten was hij met een groot geloof in de socialistische revolutie uit Amerika naar Rusland vertrokken, bereid tot een loyale samenwerking met de revolutionaire marxisten, die hun theoretische opvattingen over den ontwikkelingsweg naar het socialisme hadden moeten laten vallen. Weldra bleek, dat er een onverzoenlijke tegenstelling ontstond tusschen de „russische revolutie” en de partij, die door deze revolutie tot de macht gekomen was. Met de dictatuur van een alles centraliseerend staatsapparaat, met staatskapitalisme en NEP ontstond – niet meer ter verdediging tegen de contrarevolutionaire aanvallen – een terreur, die zich meedoogenloos richtte tegen hen, die met de bolschewiki de October-revolutie hadden bevochten. Linksche sociaalrevolutionairen, anarchisten en syndikalisten werden als onder het tsaristische régime „administratief” verbannen, zonder behoorlijken vorm van proces gedood en gevangen gezet voor geen ander misdrijf dan aanhangers te zijn van de leus der Octoberrevolutie: „alle macht aan de raden”. A.B. doet een beroep op de materiele en morele hulp voor de heden in russische, resp. siberische, gevangenis en smachtende anarchisten en syndikalisten, waarvoor een hulpcomité der Internationale Arbeiders-Associatie van Berlijn (Relief Fund of the International Workingman Association, Berlin 0.34, Warschauerstrasse 62.) in het leven geroepen is.

Voor de tienjarige herdenking der Octoberrevolutie vraagt hij de in vrijheidstelling van hen die er voor streden. A. M. L.

It is only a few months now to the tenth anniversary of the October Revolution. Great preparations are being made by the Communist Party and Government of Russia for the celebration of the important event. Numerous committees are at work to make the day the most memorable in the annals of Soviet Russia, and to demonstrate to the country and to the world at large the achievements of the first decade of Bolshevik rule.

There is no doubt that the October Revolution was the most significant social upheaval known in human history. It broke all the molds of established society – not merely political forms, as was the case in previous revolutions, but the very economic foundations that support human slavery and oppression.

The spiritual achievements of the Revolution are tremendous, their ultimate effects immeasurable. It sounded the liberation of a million-headed people that for centuries had been held in bondage. It inspired them with a new vision of life and a new purpose. It opened vista of a reborn civilisation of human dignity, brotherhood and freedom. And it lit the torch of hope and aspiration for all the peoples of the world.

A decade is but a short span in the life of a country. It would be near-sighted and unfair to judge the potentialities of new Russia by her actual achievements within the last ten years. But the *Essential Characteristics* of Russian life since the Revolution may serve as an indication of the dominant spirit and tendencies of the country.

328

Número 8/9. El décimo aniversario de la Revolución Rusa. Alexander Berkman.

Recuerdos de Vladimir Lenin, además de textos de Kropotkin, Tolstoi e Ilya Ehrenburg. Del último pueden citarse sus *Comentarios sobre el cine*, así como el escandalizador relato *Martijn van Brood* sobre una relación incestuosa entre un pastor calvinista y su hija.

Aunque no todas las colaboraciones sobre arte contuvieron alusiones manifiestamente políticas, la presencia del fenómeno soviético fue tan importante que incluso una figura como Kandinsky en su mencionado artículo “UND”, tampoco eludió referencias al estado de la nueva enseñanza en Rusia.

Kandinsky citó dos de sus instituciones, la Academia de ciencias artísticas, y los Talleres superiores técnico-artísticos, ambos en Moscú, además de la Bauhaus, como ejemplos de tendencias hacia la síntesis de las artes. No cabe duda por otra parte, que los nuevos desarrollos rusos en el terreno de las artes plásticas produjeron una enorme fascinación, lo que apareció citado en el artículo de Kallai, “*Pintura y Fotografía*” con referencias a Taitlin, Pevsner o Rozanova. Pero por encima de todos los citados, la admiración de Kallai tuvo un lugar especial para la figura de Naum Gabo, al cual dedicó un artículo exclusivo en el que valoraba muy especialmente su arte cinético, citando así mismo en él fragmentos de su *Manifiesto Realista* de 1920²¹. Esta admiración se centró sin embargo, aunque con algunas excepciones, en figuras de artistas emigrantes rusos, y poco es en realidad lo aparecido de las vanguardias soviéticas trabajando activamente en su país. Es llamativo por ejemplo que de figuras tan notables como Malevich o El Lissitzky solo apareciera una ilustración de cada uno.

En el plano puramente del debate político la situación de la Rusia Soviética de la época fue objeto de

una serie de colaboraciones en las que las posiciones no siempre coincidentes de escritores como Gumbel, H. Roland Holst, Romein, Schapiro, Berkman o el mismo Lehning encontraron expresión. De Roland Holst ya se han mencionado algunas de sus contribuciones aunque más centradas al respecto fueron las del resto de los citados. El economista E.J.Gumbel en su “*Rusia Soviética en 1926*”, destacó sobre todo el enorme reto al que se había hecho frente y las condiciones tan desfavorables con las que el gobierno tenía que tratar. Sobre todo si se las comparaba con los países europeos o Estados Unidos y su consolidado desarrollo indus-

trial. Crítico con la desmedida burocracia del partido, no por ello dejaba de alabar el hecho de haber vuelto a poner en funcionamiento una economía y una sociedad tan maltrechas sólo unos pocos años antes. Su actitud comprensiva contrastó con la del emigrado Alexander Berkman quien en el número doble 8/9 en su artículo "El décimo aniversario de la Revolución" se manifestó netamente en contra del carácter dictatorial de los bolcheviques y su férrea censura a cualquier oposición. Lehning, también en esta línea, acentuó en su introducción al anterior artículo algunos de los aspectos más oscuros de las prácticas del partido: "Socialrevolucionarios de izquierdas, anarquistas y sindicalistas fueron, como bajo el régimen zarista, desterrados administrativamente, asesinados o encarcelados sin ninguna forma de juicio digno por ningún otro delito que ser partidarios del lema de la Revolución de Octubre 'todo el poder para los consejos' "²².

Las duras críticas de Berkman hacían hincapié además en la gran decepción que había supuesto que la Revolución Rusa, según él el acontecimiento social y político más importante de la historia, se hubiera convertido en un nuevo despotismo en todos los aspectos. Había bastante de traición en el hecho de apropiarse de la Revolución de Octubre y celebrar su décimo aniversario por parte de un partido en el poder que había suprimido toda forma espontánea de expresión cultural, social y económica. Un título similar sin embargo, "Diez años 1917-1927", sirvió al historiador marxista Jan Romein en el número once de la revista, para justificar en buena medida a dicho partido, considerado en realidad como el único camino posible para hacer posible una revolución de obreros y campesinos con exigencias a menudo contrapuestas. En cualquier caso subrayó que era un hecho sin precedentes en la historia de las revoluciones "que después de diez años el mismo partido, el mismo gobierno pueda celebrar la Revolución que él mismo inició y de la que fue su primer gobierno". Su artículo cerró esta serie sobre la Rusia Soviética junto con el que a modo de contrapunto le precedió inmediatamente en el mismo número, redactado por el anarco sindicalista Alexander Shaphiro. Éste, en su artículo "La revolución rusa a vuelo de pájaro" volvió a enfatizar lógicamente la actitud represiva del estado ejercida sobre los campesinos y fue por tanto un testimonio más de la bipolarización que sobre el tema pudo verse en la revista. A este respecto es de destacar

desde luego la presencia en un mismo medio de colaboraciones marxistas y anarquistas, que aparecieron sin embargo, sin respuestas o alusiones mutuas. Siguiendo a Van Wijk: "en *i10* no hubo discusión sobre la Revolución Socialista en general ni sobre la Rusa en particular, y por tanto no se puede hablar de una integración de las diferentes consideraciones políticas sobre este problema esencial. Las



Segundo número. Heinrich Pestalozzi, retrato de 1911.

opiniones permanecieron diametralmente opuestas, en especial en lo concerniente al papel del estado y la relación entre centralización y descentralización". Como final es pertinente aquí hacer referencia también a la serie de colaboraciones tituladas "No más dictadura" de Max Nettlau en las que planteaba el más firme rechazo a toda forma de autoritarismo socialista. En ellas defendió la colaboración entre todas las formas de socialismo no dictatorial e incluso la firma entre ellas de un acuerdo de solidaridad a este respecto.

i10 no limitó sin embargo sus contribuciones de carácter político y social a la situación soviética y en ella tuvieron cabida además buen número de las cuestiones más candentes que sobre dichos temas se suscitaban en el momento. Sobre éstas hubo en general más acuerdo, y fue por ejemplo unánime la

oposición a cuestiones como el fascismo, el militarismo, el colonialismo, la persecución, la explotación, la censura y la carrera de armamentos. La columna fija *Aantekeningen* de Lehning tuvo a este respecto un papel vertebrador. Por ejemplo, el asunto de la condena a muerte de Sacco y Vanzetti y su escandalosa manipulación judicial fue objeto de gran atención iniciada en el artículo "Sacco y Vanzetti" del mismo Lehning²³. A él le siguió en el número trece del segundo año La última conversación de Vanzetti, reproducción de la entrevista mantenida por el abogado Thompsom justo antes de la ejecución, continuada después con nuevas colaboraciones centradas en la aquiescencia de mucha prensa holandesa sobre la condena, sin ninguna crítica al oscuro papel de los jueces americanos. Muy en concreto, fue puesto en evidencia el nombre del periodista del *Telegraaf De Vrieze*, por su silencio ante declaraciones y acontecimientos imprescindibles para la comprensión de los hechos. En realidad y ya desde los inicios de la revista, Lehning había realizado también una acendrada crítica al carácter anónimo en que se escudaban muchas opiniones de la prensa, simbolizando con su "anulación de la responsabilidad personal" una de las "características esenciales" del "mecanismo de la nación moderna con su burocracia, parlamentarismo y militarismo"²⁴.

Otras contribuciones de Lehning versaron sobre aspectos como la moral cristiana, cuyos argumentos debatió en "Nosotros y Tolstoi", o sobre el aborto y su penalización en "Viruela, pena capital y aborto", aparecidos respectivamente en los números quince y dieciséis de la segunda serie. La cuestión social fue también abordada indirectamente a través del artículo de Alice Descoedres conmemorativo del centenario de la muerte del reformador y pedagogo Heinrich Pestalozzi. Su figura fue valorada tanto desde la óptica educativa como desde su labor de denuncia y análisis de las causas del abandono de las clases populares. Finalmente también del mismo Lehning puede citarse la que fue una de sus últimas colaboraciones en la revista, aparecida en el penúltimo número, y dedicada a la corrupción de la prensa y de la administración. Esta llevó por título "El gran desmentido" y fue en realidad un ejercicio de collage periodístico en el que mediante la técnica del montaje ya utilizada por Frans Pfemfert en *Die Aktion*, fue disponiendo textos de declaraciones y notas de prensa de cargos públicos y oficiales en un orden tal que evidenciaran sus contradicciones y

falsedades. Como fondo de todo ello estaba según Lehning el manejo y camuflaje de la realidad, tras la que se escondían los secretos preparativos militares y diplomáticos de una nueva guerra.²⁵

Llama la atención que en fecha tan temprana como 1928 ya se hiciera alusión al peligro de nueva conflagración, pero en realidad esta amenaza era ya algo presente entre muchos intelectuales conscientes del cierre en falso de los conflictos internacionales que dieron lugar a la Primera Guerra Mundial. El citado historiador Jan Romein fue en realidad el primero que en la revista dio aviso de dicha eventualidad y en su artículo "La conferencia naval de Ginebra", ya hizo una documentada descripción de la carrera internacional de armamentos. Nada había en lo fundamental cambiado y la competencia entre los estados individuales por la explotación de recursos seguía siendo la razón por la que tarde o temprano acababan entrando en conflictos armados. Tanto para él como para Lehning esto se basaba también en una interesada pérdida de la capacidad de conciencia y responsabilidad personal de los ciudadanos, aspectos éstos últimos urgentes de recuperar para enfrentar el peligro de conflagración. Según Romein: "Lo único que provisionalmente puede hacerse es: avisar, tomar consciencia del peligro venidero y la movilización de los que como los socialistas tienen voluntad de paz"²⁶.

Sobre el fascismo fue el mismo Romein el encargado de analizar la situación italiana en su artículo "La política exterior de Mussolini" en el que delató como causa de su expansionismo colonialista la escasez de tierras de los campesinos debida a los grandes latifundios privados. En cualquier caso, la amenaza de reacción conservadora encontró sobre todo en Walter Benjamín a uno de sus principales comentaristas. Fundamental sobre este punto fue su "Descripción analítica de la decadencia de Alemania" sugerente apunte de las principales carencias culturales de la República de Weimar. Según Benjamín entre éstas estarían términos como "radiación espiritual", "libertad de palabra", "libertad de movimientos", "calor", "ironía", e "imparcialidad en el trato humano", destacando como distintivo de la forma de vida del ciudadano alemán tras la guerra su "mezcla de estupidez y cobardía" así como una completa subordinación al "mas estrecho interés particular". Dicho talante estaría pocos años más tarde entre las causas que permitieron el ascenso del nacismo y que entre otras se cobraría la vida

del mismo Walter Benjamín con su suicidio en España acosado por la policía política alemana. Por otra parte, el fantasma del fascismo también sería tratado en "Alta traición en Alemania" de Gumbels, artículo en el que se subrayaba la creciente opresión sobre toda forma de oposición política bajo la amenaza de contravenir las razones de estado, en una situación que recordaría la vuelta a sistemas feudales y de dominio señorial.

Este tipo de situaciones de falta de libertad fueron también denunciadas en relación a Estados Unidos, país de larga tradición de libertades, en sendos artículos de Roger Baldwin y Alexander Beckman que llevaron por título: "Sobre la justicia americana" y "La tierra de La libertad". Ambos se complementaron con un tercero, "Una experiencia de asociación comunitaria" firmado por Henri Lasserre en el que informaba sobre la experiencia de producción cooperativa realizada en la colonia *Llano* en California. El mundo anglosajón fue también tratado en *i10* en relación a la política seguida por el Partido Laborista inglés, cuyo propio secretario político, A. Fenner Brockway criticó en su artículo "El Nuevo Partido Laborista de Inglaterra", su excesivo carácter moderado. En él abogó entre otras cosas por la concesión de autogobierno para los pueblos de las colonias del Imperio. Esta situación tardo-colonial



Número 13. La bailarina Palucca.

tenía también fuertes implicaciones en la política holandesa, cuyas colonias eran así mismo objeto de un inhumano sometimiento. A este respecto sería destacable el artículo "Sanción Penal", escrito por el movimiento estudiantil indonesio *Perhimpunan Indonesia*, en el que se describieron las indignantes prácticas del gobierno colonial neerlandés. En cualquier caso, es de subrayar que, como ya se indicó, el talante anarquista y socialista revolucionario de la redacción llegó en general a una clara convergencia en asuntos de crítica social y política con la excepción hecha de la realidad en la URSS. Lehning sintetizaría así su entendimiento de la situación: "Lo único que puede salvar a Occidente es una regeneración radical, una renovación de todos los valores, una revolución de todas las relaciones. Han sido siempre los revolucionarios quienes han salvado, conscientes o inconscientes, lo mejor del pasado, lo que por valioso ha de ser defendido también para el futuro."²⁷

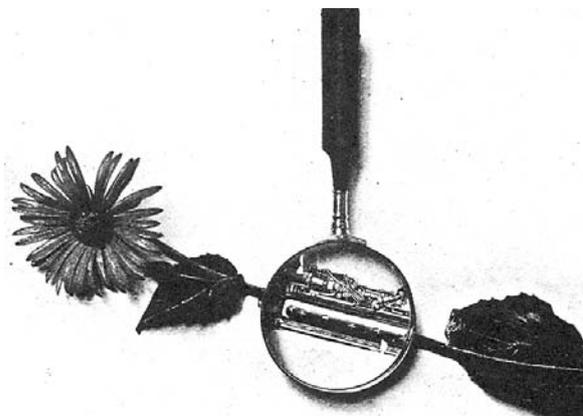
Ciencia y filosofía

Aunque el conocimiento en el sentido más puro y abstracto de las ciencias no encontró demasiado espacio en *i10* dada su orientación social y cultural prevalente, unos pocos artículos de carácter científico sí aparecieron entre sus páginas. Tres temas en concreto dominaron esta categoría y ellos fueron la criminología, la entonces denominada psicología biológica y la estadística. Respectivamente los autores que escribieron sobre cada uno de ellos fueron Lodewijk van Mierop, N. Roubakine y E.J. Gumbel. Van Mierop fue responsable de una serie de artículos titulada "De delincuente a enfermo mental" en la que planteó su desacuerdo sobre los criterios comúnmente aceptados respecto a la criminalidad, abogando por respuestas que no se limitaran al castigo y la privación de libertad, sino que incluyeran un reforzamiento de la según él "debilitada resistencia mental" de muchos de los delincuentes²⁸. Dicho refuerzo se conseguiría fundamentalmente mediante una adecuada educación. Por su parte, Roubakine centró su colaboración en expresar sus opiniones sobre un nuevo campo científico, considerado como una cierta consecuencia de la mencionada psicología biológica. Su artículo, "La ciencia del libro y de su influencia sobre el individuo y la humanidad", era en efecto, una defensa de la necesidad de estudio científico del libro desde el punto de vista de las reacciones de los lectores, tomando en cuenta los aspectos biológicos, psiqui-

cos y sociales. Con ello además de la mejora del libro en sí, consideraba contribuir a reforzar su fuerza como arma para el conocimiento de la verdad y la justicia.²⁹

Dichas colaboraciones tuvieron como se ve una clara voluntad reformadora y no se plantearon como mera descripción científica de nuevos conocimientos. Dicho sesgo crítico y aplicado fue igualmente pretendido por los artículos de Gumbel, el último de los tres escritores antes citados. Éstos constituyeron también una serie cuyo título "Lucha de clases y estadística-una investigación programática" ya bastante daba a entender de sus contenidos. Su objetivo fue mostrar, basándose en multitud de ejemplos, cómo la estadística había sido en realidad un instrumento amoldado por el capitalismo a sus propios intereses, lo que evidentemente implicaba un deseo de regeneración por parte del autor del sentido imparcial y descriptivo de realidades de dicha ciencia. En otro orden de cosas, también constituyeron una serie la mayor parte de los artículos de Bart de Ligt dedicados a la filosofía, ya citados y recogidos bajo la denominación "Nuevos caminos en filosofía". Como ya se ha comentado tuvieron como punto fundamental el necesario acercamiento entre Oriente y Occidente, abogando también por el ensanchamiento del conocimiento filosófico por medio de la filosofía comparada y la aproximación a otros campos: "La filosofía se marchita en su aislamiento oficial. Sin embargo, es posible un nuevo desarrollo de la misma en pleno contacto con la vida, el arte y la ciencia". Para Bart de Ligt este acercamiento entre corrientes filosóficas entre sí y hacia otras áreas del conocimiento era un aspecto crucial de renovación, reconociendo a éste respecto la labor previa de Masson-Oursel, el cual en su *Filosofía comparada* había hecho una aportación fundamental. De Ligt, al igual que Masson-Oursel, consideraba además que tanto en las filosofías de la India, como en China y en el mundo islámico podían encontrarse signos de dicho planteamiento universalista.

Este punto de vista encontró sin embargo una réplica en el artículo de Max Nettlau "Observaciones sobre la unidad del Este y el Oeste". Para Nettlau, las consideraciones de De Ligt sobre las relaciones Oriente-Occidente adolecían de la referencia necesaria a la dominación de los primeros por los segundos y al sometimiento capitalista. No hubo respuesta a ello por parte de De Ligt en la revista, aunque



Quinto número. Una flor a la Mart Stam. Foto-análisis de Paul Meller.

sí algo más tarde en una publicación posterior constituida por una separata de sus artículos en *i10*. Finalmente y como no podía ser menos dado el carácter de la revista, recordaremos también la referencia a la idea de utopía recogida en *i10* de la mano de Ernst Bloch. Ésta como ya se citó, fue en realidad parte de la traducción al neerlandés de un texto suyo anterior, *El espíritu de la Utopía* ya aparecido en 1918 y publicado en *i10* con el título "Objetivo". De él en su final son las siguientes palabras: "Solamente esta luz arde aún en nosotros, y allá comienza el fantástico viaje, el viaje hacia la manifestación del sueño diurno, hacia el mantenimiento del principio de la utopía (...) Allá vamos nosotros, allá rompemos los caminos suprasensoriales, proclamamos lo inexistente"

Arquitectura

En 1926, un año antes de la fundación de *i10*, Oud publicó su volumen *Arquitectura Holandesa* dentro de la serie de los *Bauhausbücher*. En él se incluían tres textos, uno de los cuales "El desarrollo de la arquitectura moderna en Holanda" era una lúcida exposición ampliamente ilustrada de los recientes avances producidos en los Países Bajos, incluidas algunas de sus propias aportaciones. Oud era en aquel momento, quizás solo detrás de la figura de referencia de Berlage, el arquitecto holandés más internacional, con estrechos contactos con Alemania, con valedores de la importancia de Adolf Behne o Mendelshon y en general con un amplio reconocimiento en los círculos de vanguardia³⁰. No es preciso argumentar entonces demasiado para entender que la propuesta de Arthur Lehning a Oud



Número 11. J.J.P. Oud, viviendas en Stuttgart, colonia Weissenhof.

en ese mismo año, como responsable de la sección de Arquitectura y Artes plásticas implicaba un papel destacado para la primera de las mencionadas áreas. Lehning estaba vivamente interesado en la integración arte y vida y pronto entendió además los recientes esfuerzos que la nueva arquitectura estaba realizando y su profunda implicación en los nuevos procesos de renovación de la sociedad. Que Oud estuvo plenamente convencido de dicha integración dan testimonio su texto redaccional ya citado, así como su propia trayectoria en De Stijl, pero también por ejemplo lo recogido en un artículo posterior, "Amas de casa y arquitectos", también publicado en *i10*: "las fronteras desaparecen en nuestro tiempo. Arte y vida están ocupadas en llegar a ser una doble unidad, en la que ya no vuelva a darse el actual sectarismo estético"³¹. Este texto recién citado señalaba así mismo la detallada preocupación funcional del mismo Oud, expresada en sus proyectos de vivienda y muy especialmente en su propuesta para

cinco casas en línea en la exposición Weissenhof de Stuttgart también de 1929.

Oud incorporó como colaborador destacado a Mart Stam y puede decirse que ambos representaron las dos corrientes funcionalistas más activas y diferenciadas. Oud entendiendo lo funcional como expresión del espíritu, como nuevo elemento formalizador al servicio de un arquitecto todavía artista y Stam subrayando la implicación material y la responsabilidad del arquitecto frente a las demandas sociales. Su presencia conjunta tuvo por otro lado un carácter excepcional, ya que apenas volvió a repetirse a lo largo de sus trayectorias.³² De ambos hay que citar además sus contribuciones escritas, destacando entre las más críticas con el academicismo, Adaptado al ambiente, de Oud y los artículos "M-kunst" (M-arte), y "Paleis van de Volkenbond" (Palacio de la asociación del pueblo), estos dos últimos claramente en contra de sus aspectos monumentales (M=monumental). En cuanto a proyectos



Número 10. Primera página, viviendas de M. Stam en Stuttgart. El número del año, tras la palabra Amsterdam, ha sido reducido a sus dos últimos dígitos. Nótese en toda la cabecera las sutiles diferencias de tamaño de letras.

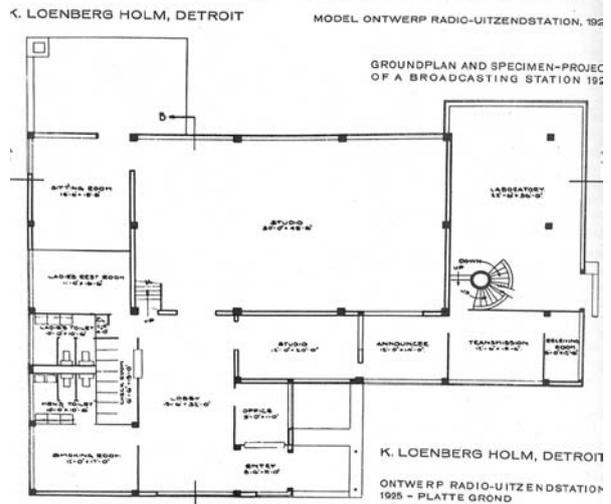
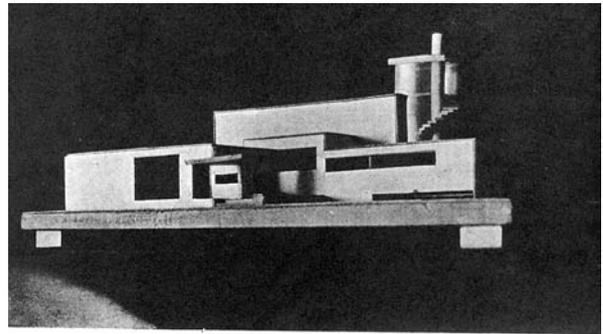
realizados pueden considerarse centrales sus dos conjuntos de vivienda para la exposición Werkbund de Stuttgart, resultado de la invitación de Mies a tan importante certamen. Ampliamente ilustrados en *i10*, ambos constituyeron además las portadas de sendos números, con la excepcionalidad de ser junto a la del conjunto de Hoek van Holland también de Oud, las únicas de carácter fotográfico de la revista. Sobre ellos y sobre la exposición en general escribieron además nuevas colaboraciones. Oud por ejemplo, transcribió las prescripciones planteadas en la colonia Weissenhof en cuanto al trabajo de la mujer en la casa y las exigencias mínimas para una buena distribución de la misma. Sobre ellas abundó así mismo Erna Meyer en su *Construcción de viviendas y gestión del hogar*, la cual por otra parte elogió particularmente las viviendas de Oud por su esmerada atención a las tareas domésticas. Sobre cuestiones normativas de la vivienda escribió también el arquitecto Fritz Block de Hamburgo en su



Número 17/18. Exposición AHAG, Berlín-Zehlendorp. Gropius-M. Nagy.

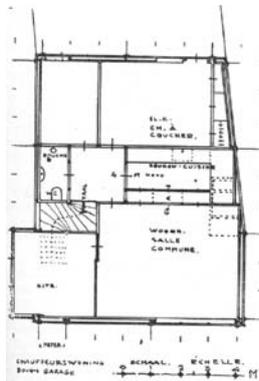
colaboración *Vivienda normalizada* aparecida en el quinto número. Por otra parte, tanto Oud como Stam escribieron sobre sus propios proyectos; Oud dos artículos: "Arquitectura Internacional; 'La vivienda' exposición de la Werkbund julio-septiembre 1927" y "Explicación de una vivienda tipo de la exposición Werkbund 'La vivienda' julio-septiembre 1927" y Stam un tercero: "Tres viviendas en la exposición de Stuttgart"³³.

La presencia de Stam en *i10* podría seguramente justificarse también por ciertos paralelos con Oud: aunque con menor obra propia tenía también un prestigio internacional, sus contactos en este orden



Número 15. Proyecto de estación-emisora de radio. K. Loemberg Holt, Detroit.

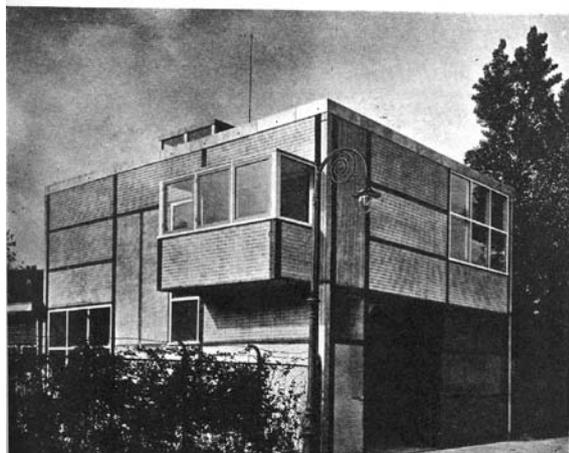
eran también de primera categoría, Mies le había seleccionado y por tanto considerado a la altura de su compatriota. Pero con toda probabilidad hubo también un reconocimiento a su labor pionera en la revista *ABC*. Ésta, editada en Suiza entre 1924 y 1928, contó con Stam como principal redactor en sus inicios en una primera etapa entre 1924 y 1925, y era referencia ineludible si se quería tomar en serio la idea de Nueva Objetividad. Esta tendencia, en tanto que articuladora de las principales líneas de renovación en arquitectura, fue incorporada de forma implícita dentro de la revista, con lo que buen número de colaboradores pertenecían a ella, o tenían gran proximidad. Entre los mismos podría comenzarse por Adolf Behne, quien además de lo citado escribió un artículo sobre la exposición AHAG de la vivienda en Berlín, pero también con las colaboraciones de arquitectos extranjeros³⁴. Dos de ellos serían singularmente representativos de sus países; el belga Victor Bourgeois: "L'Effort moderne en Belgique"³⁵, y el polaco Szymon Syrkus: "La arquitectura abriendo el volumen"³⁶. También de



**GARAGE MET
CHAUFFEURSWONING**
ARCH. RIETVELD, UTRECHT

Met deze bouw is getracht een stap nader te komen tot het fabriekmatig vervaardigde huis. Het is in elkaar gezet van gewapend betonplaten (bespoten met émaille) gemonteerd tegen een ijzercombinatie. De platen zijn 299 x 99 c.M.
199 x 99 "
99 x 99 "

De gewenschte kleur bestond uit een mengsel van wit en zwart émaille. De émaille is door een rooster gespoten om de juiste verhouding te bereiken.



Número 13. G. Rietveld. Garaje con vivienda de chofer, Utrecht.

cierta singularidad fue por ejemplo, la colaboración del historiador americano Henry Russell Hitchcock, que con su artículo "América-Europa", parece haber realizado con esta ocasión una de sus primeras intervenciones en el campo de la arquitectura moderna.³⁷ Ésta por otra parte, no fue la única colaboración desde el otro lado del Atlántico, y un lugar de cierta importancia se concedió así mismo al arquitecto danés K. Lönberg Holm, afinado en Estados Unidos y en cierto modo corresponsal de la revista. Sus envíos, precedidos de un comentario de Van Eesteren fueron publicados en el número 15 de 1928, así como un proyecto de emisora firmado en 1925.³⁸

i10 sin embargo, no se caracterizó por la presentación cuidada o preciosista de obras o proyectos arquitectónicos y aunque no excluyó importantes inclusiones, su objetivo fue más bien el de ofrecer ideas y abrir debates, si bien muchos de ellos encarnados en proyectos que precisamente habían tenido dificultades de publicación. Esto se pudo ver por

ejemplo en el caso del mismo Oud, con su proyecto de concurso para la nueva bolsa de Rotterdam, pero también con otros arquitectos cercanos a De Stijl, como Rietveld o Van Eesteren. Del primero destacarían sus escuetos pero muy sugerentes proyectos de viviendas mínimas o "normalizadas" como él las tituló, y que fueron acompañadas de sus explicaciones, así como el importante texto teórico "Comprensión", en el que al igual que Syrkus en el suyo, discutió la importancia del espacio como materia elemental de la arquitectura incluso dentro de la Nueva Objetividad: "La arquitectura objetiva no tiene que convertirse en esclava de la necesidades existentes, tiene también que descubrir condiciones vitales. No debe ser mero testigo, sino experiencia intensiva del espacio. La realidad que la arquitectura puede crear es el espacio. Para ello están las nuevas posibilidades constructivas y los materiales más puros. Toman sentido para nosotros, si hacemos uso de ellos, para determinar y limitar clara e indudablemente, los espacios a los que

**INTERNATIONALE
REVUE**
HOOFDREDACTIE:
ARTHUR MÜLLER LEHNING
REDAKTEUR VOOR
ARCHITEKTUUR: J. J. P. OUD
MUZIEK: WILLEM PIJPER
FILM EN FOTO: L. MOHOLY-NAGY

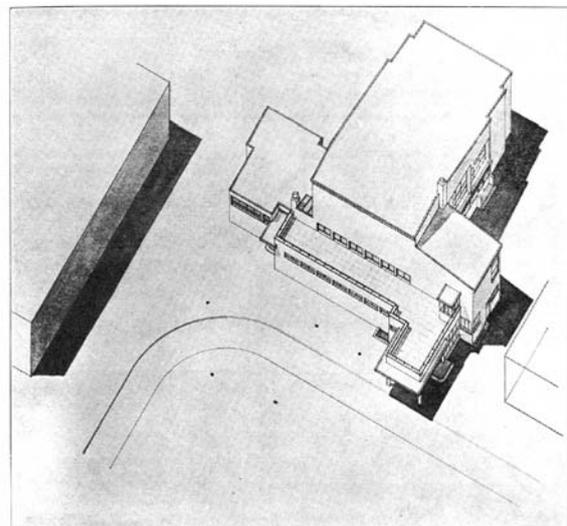
Nadruk verboden

Redactie, Rédaction, Editor
Administr., Publisher
Amsterdam, Leidsche Gracht 48

10 Nrs. Fl. 10.00, R. M. 20, Sh. 20,
; 4.5, Fr. suisse 22.

i10 **Nº 20**
AMSTERDAM **IV 1929**

Arch. C. VAN EESTEREN
ONTWERP VOOR EEN AULA DER LAND-
BOUW-HOOGESCHOOL TE WAGENINGEN



VOGELVLUCHT

Número 20. Proyecto para auditorio de la Escuela Superior de Agricultura de Wageningen. Van Eesteren.



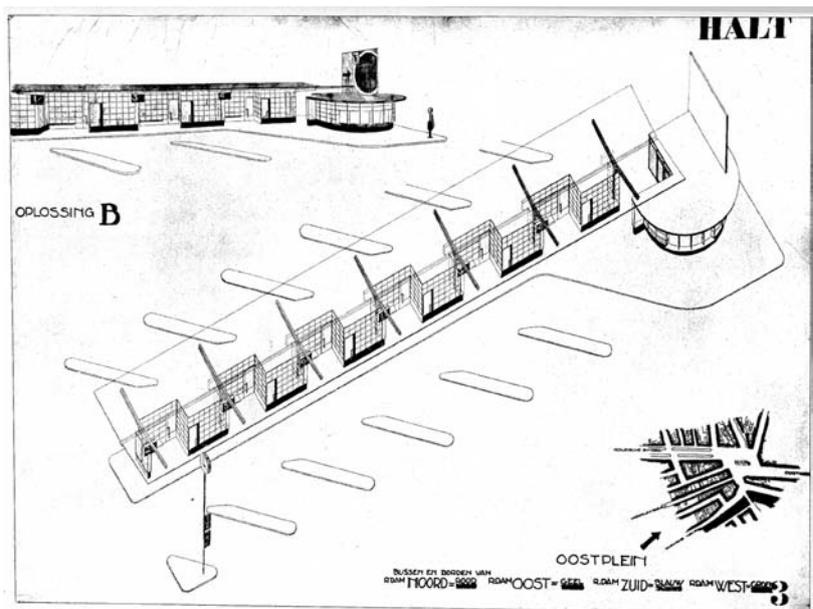
Número 4. Proyecto de casa junto a un gran río, Van Eesteren

damos un destino"³⁹. El recién citado proyecto de viviendas había sido precedido además por otro también de viviendas y publicado junto a su texto "Construcción útil (Belleza: arte)" en el tercer número. De Rietveld también se presentaron su garaje con vivienda de chauffeur en Utrecht y una reforma para la tienda Zaudy en Wesel, Alemania.

Aunque Van Eesteren realizó sus principales colaboraciones en *i10* en el campo de la urbanística, pocos años antes consolidada por la finalización de sus estudios en París, vio también como en sus páginas se publicaban algunos de sus proyectos de esa época, prácticamente los últimos que realizó en el ámbito de la arquitectura. En *i10* presentó un proyecto de teatro-aula para la escuela profesional de agricultura en Wassenaar, y otro de depósito elevado de agua, ninguno de ellos realizados, y dos proyectos de viviendas unifamiliares. Una de ellas fue la denominada casa junto a un río en la que aun-

que con las limitaciones de un encargo real, podían verse claros elementos de parentesco con su casa particular en la Exposición De Stijl de 1923. La otra fue en una pequeña casa en Nunspeet fechada en 1925 y esta vez sí construida. Van Eesteren ya conocido por sus celebrados proyectos neoplasticistas saltó también a un primer plano de actualidad en el campo del urbanismo con su victoria en el concurso para la reestructuración del Unter den Linden berlinés cuyas ideas continuó en su propuesta para el Rokin de Ámsterdam publicado en *i10*. Es de gran interés cómo en ambos proyectos intentó llevar a la práctica el concepto de un urbanismo elemental, en cierto modo corolario de lo planteado en la arquitectura neoplástica.

Este último proyecto pudo compararse por su publicación inmediata dentro de la revista con la propuesta de Mart Stam para el mismo concurso, quien más que atender a un ideal estético, planteó su solución en términos supuestamente de estricta funcionalidad. Su proyecto estuvo basado en la necesidad de un transporte rápido por esta vía central de la ciudad, el cual adoptó la forma de un ferrocarril aéreo muy directamente influido por el Aerocar propuesto por el ingeniero Francis Laur para la conexión París-Saint Denis. Con ello el funcionalismo de Stam estuvo lejos de plegarse a exigencias inmediatas e incluyó una cierta dosis de utopía, visible no solo en la conquista pública del espacio aéreo sino

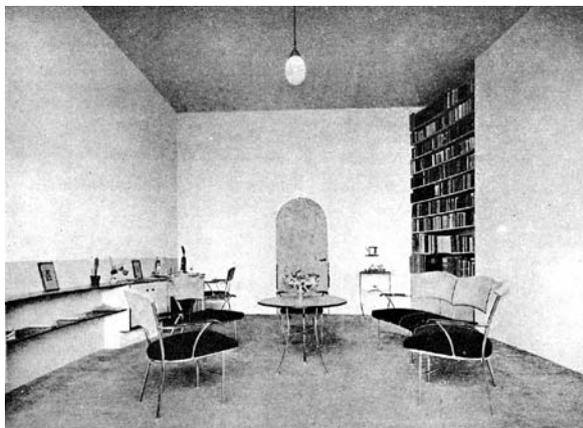


Sexto número. Estación de autobuses en Róterdam. Proyecto M. Stam.

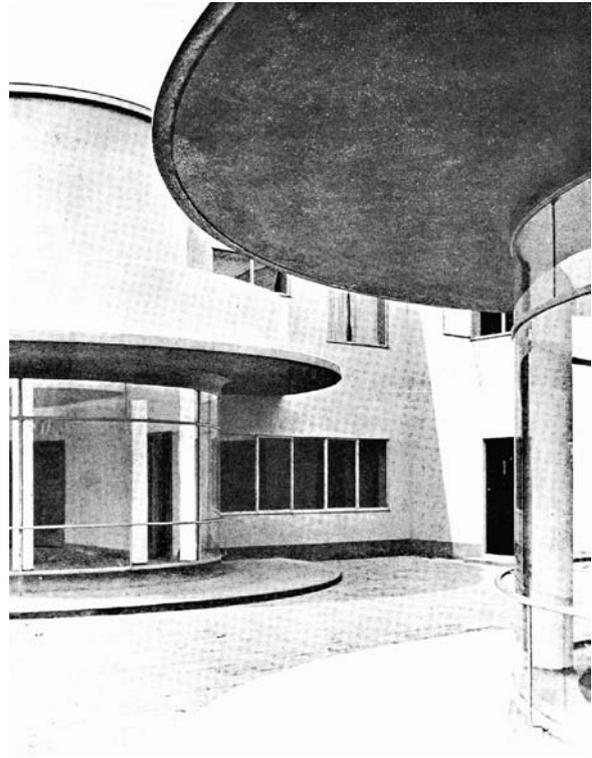


Número 8/9. Viviendas en Hoek van Holland. Oud.

también en los usos y en la manera de articular sus acristalados volúmenes arquitectónicos⁴⁰. También en relación al tema del transporte, Stam presentó un proyecto de estación de autobuses para Rotterdam en la que con elementos arquitectónicos mínimos planteó así mismo una respuesta a las necesidades de transporte colectivo. Sin embargo, fue Van Eesteren quién desde un punto de vista más teórico



Número 21/22. Interior casa en Utrecht. S. van Ravesteyn.

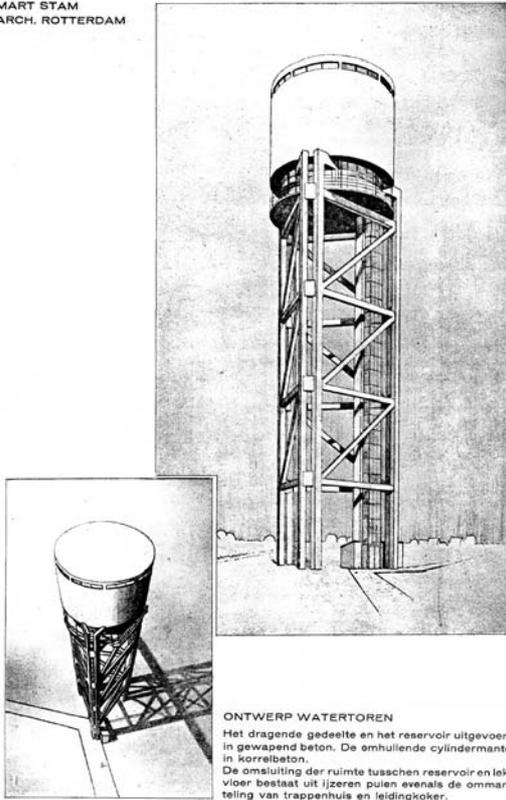


Número 8/9. Hoek van Holland, viviendas para trabajadores, esquinas de tiendas. Oud

realizó las principales contribuciones urbanísticas. Su posición a este respecto fue en buena medida expresada a través de los comentarios a los mencionados proyectos, aunque con una importancia más general ha de citarse su texto "Städtebau" aparecido en el último número de la revista, y en donde ya sin atender a aspectos formales manifestó la necesidad de una investigación empírica de las necesidades urbanas. Bajo esta perspectiva, y como reflejo de su propia evolución en la materia, planteó que solo con el adecuado estudio funcional previo podría darse respuesta a un entorno armónico y sin carencias estructurales. A Van Eesteren también debe atribuirse la inclusión en *i10* de la Declaración del primer Congreso CIAM de la Sarraz de 1927.

En cuanto al resto de proyectos ilustrados en *i10* destacarían la Van Nelle y las viviendas de Oud en Hoek van Holland, previas a las de Stuttgart y también. De este último se publicaron los proyectos de Van Eesteren, Stam, y el equipo Groenewegen-Merkelbach (para un concurso de depósito elevado de agua) que con su orientación Nueva Objetividad contrastaron con el proyecto tradicionalista ganador de Hendriks. Nuevamente un texto de Van Eesteren

110
MART STAM
ARCH. ROTTERDAM



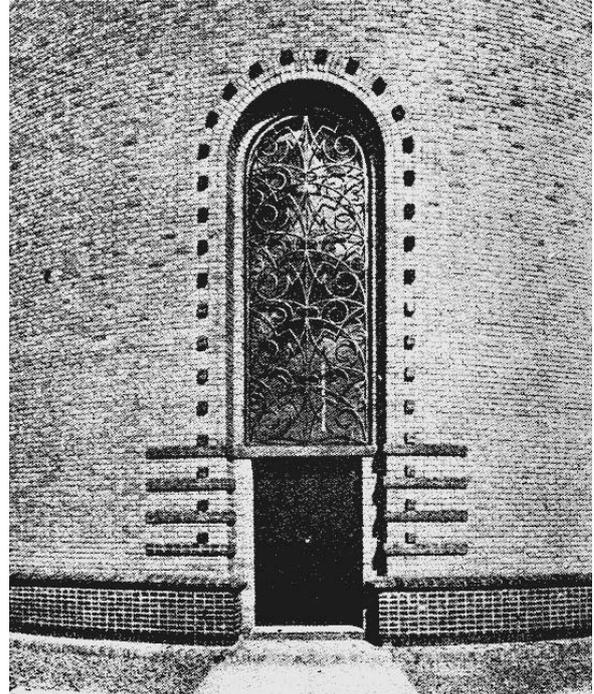
ONTWERP WATERTOREN
Het dragende gedeelte en het reservoir uitgevoerd in gewapend beton. De omhullende cilindermant in korrelbeton. De omsluiting der ruimte tusschen reservoir en lelvier bestaat uit ijzeren puilen evenals de omringeling van trappenhuis en leidingkoker.

428

Número 12. Proyecto depósito elevado de agua. M. Stam. "La estructura soporte en hormigón armado. El revestimiento cilíndrico en torno al depósito, hormigón granulado grueso. El cerramiento del espacio entre depósito y suelo de goteo constituido por perfiles metálicos al igual que el revestimiento de la escalera y tubería de conducción"

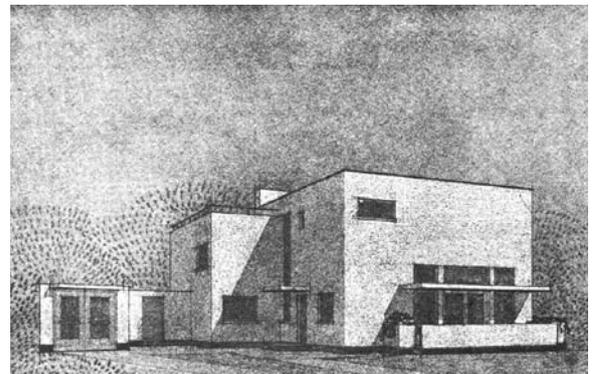
sobre el concurso vino a señalar la importancia urbanística de un elemento de estas características, pero no por su valor monumental como destacó el jurado, sino por su funcionalidad en la estructuración y dotación de recursos del territorio⁴¹. De cierto interés también fue una casa de elegantes líneas modernas de Elling, un proyecto de casa del arquitecto americano de ascendencia neerlandesa Peter van der Meulen Smith dentro de una semblanza de Oud sobre el mismo con motivo de su prematuro fallecimiento y una reforma interior de Van Ravesteyn.

Dentro de una componente más tendente a lo utópico se ha de notar la inclusión de los dos manifiestos de los grupos de arquitectos holandeses representantes de la Nieuwe Bouwen. En el número tres del primer año apareció "Sobre el urbanismo", un docu-



Número 19. Lo simbólico en arquitectura. Torre-depósito elevado de agua en Wassenaar (Holanda), con puerta de honor. Arquitecto Hendriks.

mento de cinco puntos enviado por el ya existente grupo Opbouw de Róterdam en el que en estilo taxativo se subrayó la primacía de la circulación sobre las consideraciones puramente estéticas o compositivas. En el número siguiente se presentó el célebre manifiesto de la arquitectura de De 8, el grupo de Ámsterdam liderado por Benjamin Merkelbach, y por medio del cual hacía su aparición pública. El texto que lo constituía reflejaba su única adhesión al funcionalismo, adoptando la forma de una serie de puntos en los que se sintetizaban sus ideales. El tono del mismo puede apreciarse en sus



Número 21/22. Proyecto casa en Hilversum. P. Elling.

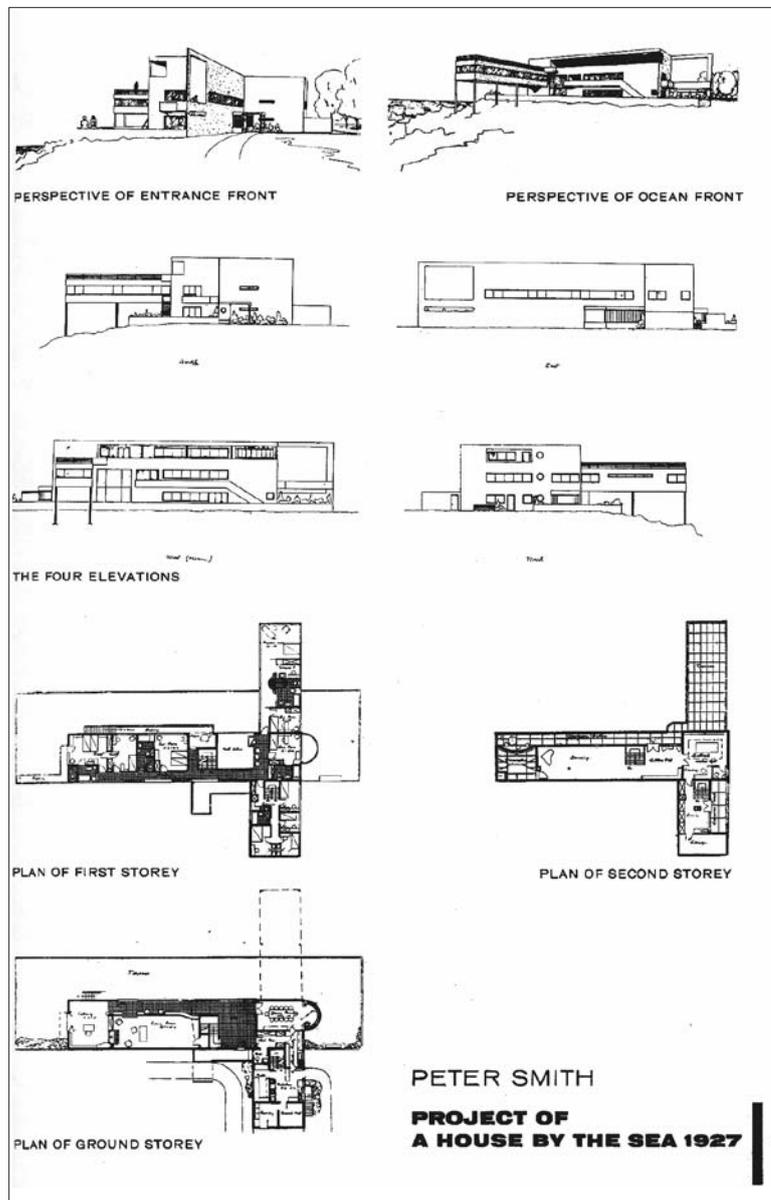
párrafos finales: "De 8 trabaja más por una construcción-ciencia que por una construcción-arte. De 8 aspira a un lugar en la sociedad como un servicio para la organización de la imagen. De 8 es a-estético. De 8 es a-dramático. De 8 es a-romántico. De 8 es a-cubista. De 8 es resultante". Dicho manifiesto fue seguido además por un texto con la opinión de De 8 sobre la exposición de proyectos fin de carrera de los estudios superiores de arquitectura (H.B.O.).

Como no es difícil apreciar, sus últimos puntos representaron una clara ruptura con las preocupaciones formales, muchas de ellas encarnadas en De Stijl. Con ello señalaron también un deseo de emancipación de las vanguardias pictóricas y su anterior influencia en la arquitectura, intentando trazar un camino propio para ésta. Esto no impidió como vimos, que paralelamente distinguidos representantes de dichas vanguardias siguieran manifestándose sobre la arquitectura. Un caso singular en este sentido fue el de Kurt Schwitters quien publicó tres artículos en *i10* sobre cuestiones de arquitectura, y que por otra parte fueron sus primeras contribuciones sobre el tema. En uno de ellos planteó una interesante crítica desde el punto de vista de un no arquitecto sobre las dos casas de Le Corbusier en la Weissenhof⁴². Sarcástico en general con todo lo que rezumara autoridad y nuevo academicismo, no dudó sin embargo en valorar la orientación social de la nueva arquitectura en la última de sus contribuciones⁴³. El contenido de la sección de arquitectura se completaría finalmente con el apartado de reseñas de libros de las que se encargaron Oud y Van Eesteren. Los textos comentados confirmaron la tendencia internacionalista y Nueva Objetividad de la redacción, y prueba de ello fue la presentación de libros como *Internationale Architectuur* de Walter Gropius o la serie de de Ludwig Hilberseimer *Groszstadtarchitektur*, *Neues Wohnen*, *Neues Bauen* y *Beton als Gestalter* éste último sobre la importancia del hormigón como nuevo protagonista de la con-

figuración arquitectónica y escrito junto a Visscher. También, y confirmando el interés internacional, tuvo una reseña *Russland, Europa, Amerika, ein architektonischer Querschnitt* de Erich Mendelsohn.

Diseño gráfico, publicidad, tipografía

Además del artículo mencionado de Roubakin sobre la ciencia del libro, las artes de la impresión recibieron atención en diversas colaboraciones. Mencionaremos en primer lugar por su singularidad el texto de Kurt Schwitters "Sugerencias sobre la



Número 19. Peter Smith. Proyecto de casa en el mar.

obtención de una escritura sistemática”, en el que por medio de un método de su invención ofreció indicaciones concretas para el desarrollo de una tipografía supuestamente racional y sistematizada. El otro autor en *i10* sobre tipografía fue Paul Schuitema, después uno de los diseñadores gráficos más afamados de los Países Bajos. Schuitema estuvo muy influido por el tipógrafo alemán Jan Tschichold cuyas ideas sobre el tema había expuesto en su artículo-manifiesto "tipografía elemental" en donde defendía la creación de caracteres sin regresos, tan impersonales como fuera posible,

SYSTEMSCHRIFT. DEUTSCH.
A. VOKALE:
 AA E J O O O O U U
 NA B O O O O O U U LANG
 7 9 9 9 9 9 9 9 J J O KURZ
B. KONSONANTEN:

	G	d	b
	K	T	P
	J	S	W
h	gh	sch	S F
NG		N	M
R	R	L	

	I	I	I
	I	I	I
	I	I	I
	I	I	I
	I	I	I
	I	I	I

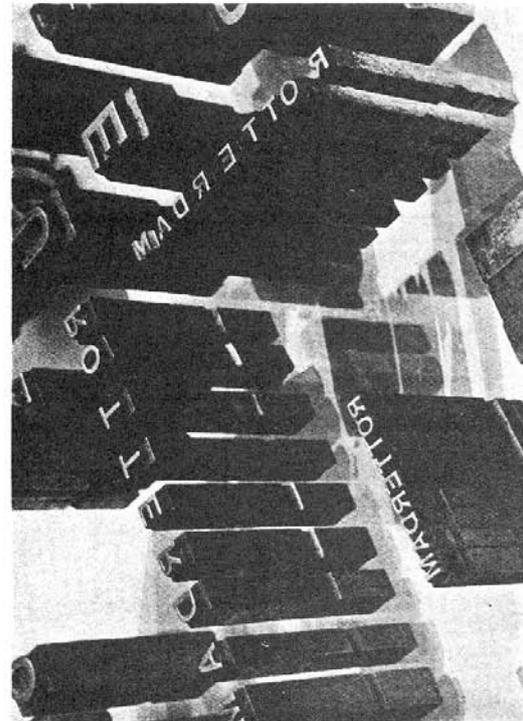
C. ZUSAMMENSETZUNGEN:

STRAAT... 1911 1912 1913 1914 1915 1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925

Número 8/9. Nuevo sistema de escritura. Tabla 3. A-C. Kurt Schwitters.

recomendando si ello no era posible usar "una versión impersonal, bien legible igualmente en composición y tan poco impactante como sea posible, de la Antigua Medieval (...) Grotesque"⁴⁴. Sobre este mismo autor Schuitema escribiría la reseña de su libro *La nueva Tipografía* mostrando la deuda que en este campo se tenía en Holanda con los desarro-

I 10



POSITIEF
 FOTOGRAFISCHE EXPERIMENTEN MET
 ZETLETTERS

NEGATIEF

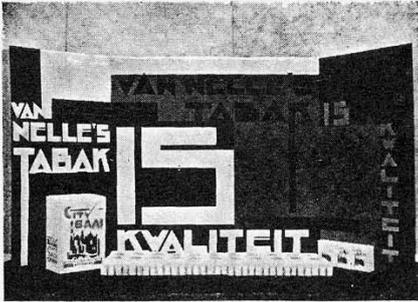


Número 19. Letras: el material del impresor. Paul Schuitema.

GISTEREN

VANDAAG

LEERLING-ONTWERP
ROTTERDAMSCH E ACADÉMIE



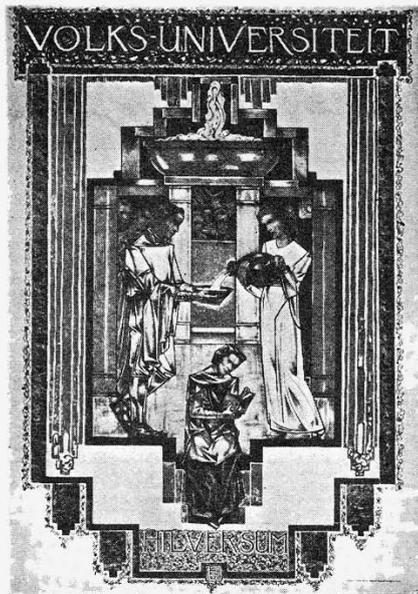
AANPL. BIJL. JET HANS LEISTIKOW

OMSLAG BOUWKUNDIG WEEKBLAD



OMSLAG RUSSISCH TECHNISCH TUDSCHRIFT

ONTWERP PROF. R. N. ROLAND HOLST



HA-HA

Número 16. Paul Schutema. Publicidad. Ayer: artística, decorativa, simbólica, fantástica, a social, lírica, pasiva, romántica, estética, teórica, artesanal. Hoy: real, directa, fotográfica, objetiva, competitiva, argumental, activa, actual, eficaz, práctica, técnica.

i 10

RECLAME PAUL SCHUIITEMA

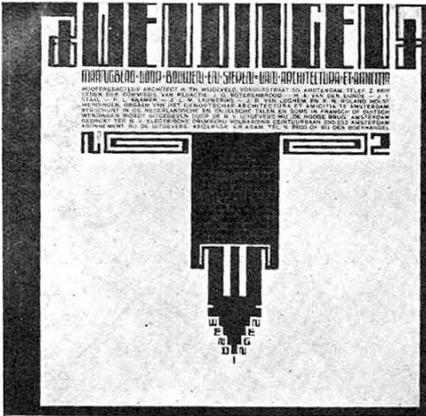
artistiek
decoratief
symbolisch
fantastisch
on-maatschappelijk
lyrisch
passief
romantisch
aesthetisch
theoretisch
ambachtelijk

GISTEREN
HIER
YESTERDAY
GESTERN
KUNST

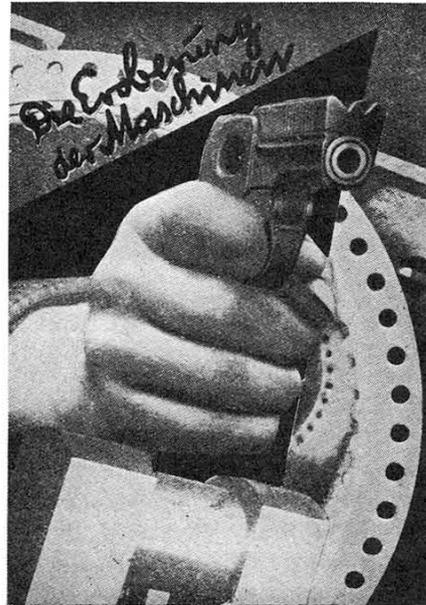
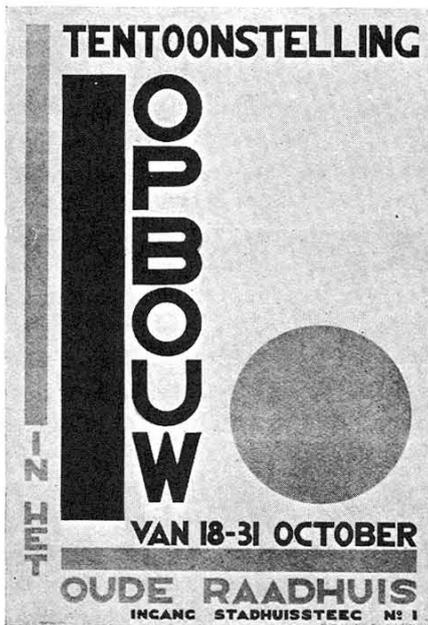
reëel
direct
photografisch
zakelijk
concurrerend
argumenteerend
actief
actueel
doelmatig
praktisch
technisch

VANDAAG
AUJOURD'HUI
TODAY
HEUTE
WERKELIJKHEID

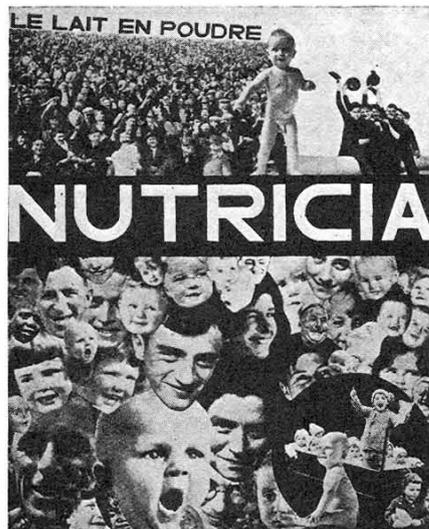
1e PAGINA WENDINGEN



RECLAMEPLAAT PAUL SCHUIITEMA



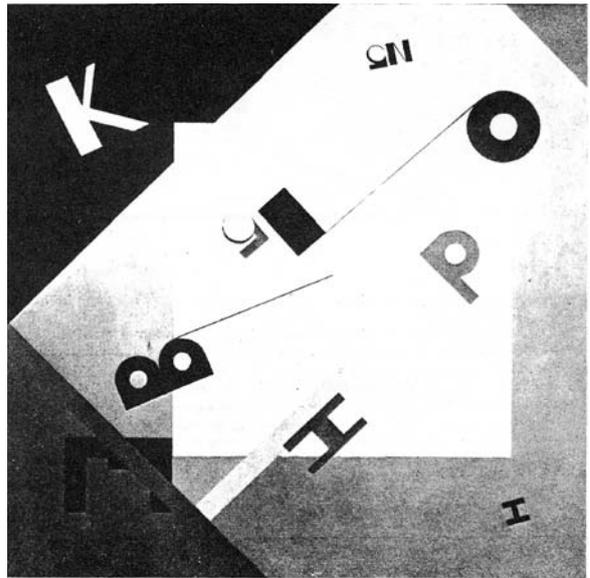
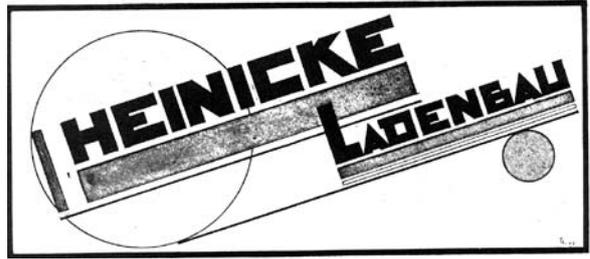
BOEKOMSLAG J. HEARTFIELD



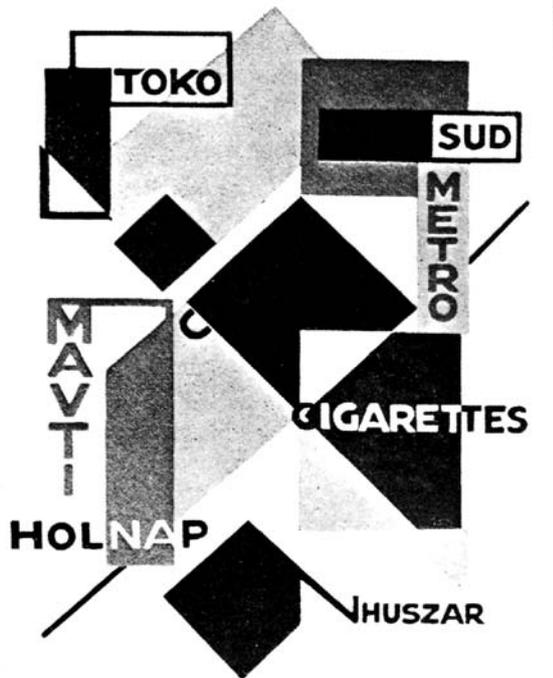
FOLDER PAUL SCHUIITEMA



Número 14. Anuncio cocina de gas. G. Kiljan.



Número 8/9. Anuncios, Lajos von Ebneht.



Número 10. Vilmos Huszar, anuncio plástico (mural) 1927



Quinto número. La publicidad como arte. V. Huszar.

llos alemanes. En dicho texto Tschichold se refería nuevamente a la necesidad de eliminar lo subjetivo, y abandonar el deseo de dejar huella individual como ocurrió en épocas medievales. "Para el hombre de hoy que pasa sobre los textos con un golpe de vista, solo la información le interesa. Esta es determinante para la forma" según citó Schuitema, quien a pesar de que como la mayoría de diseñadores holandeses no tenía una formación tipográfica precisa, escribió dos artículos de bastante interés. El primero, "Letras: el material del impresor" subrayaba las exigencias de neutralidad, sencillez y legibilidad a fin de conseguir una buena "indicación óptica de las ideas"⁴⁵. Es de subrayar por otra parte, que estas mismas indicaciones se trataron de llevar a cabo en la misma *i10* con portadas de tipos sans serif y textos interiores de tipografías bastante simplificadas, aunque sin cumplir las premisas de economía de Tschichold de no utilizar sino caracteres de caja baja y eliminar las mayúsculas. Esta última condición solo se cumplió en los textos enviados



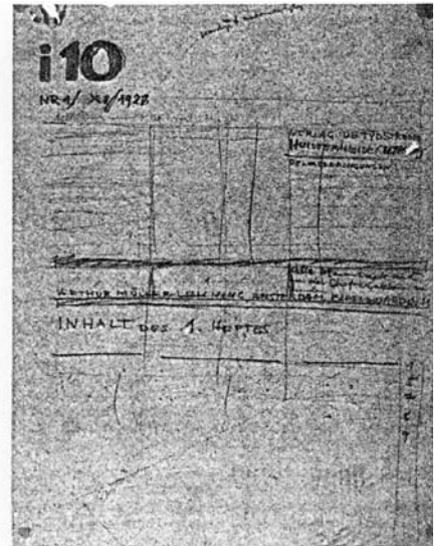
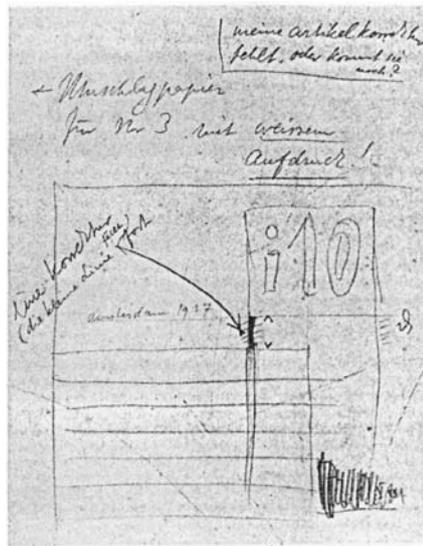
Número 8/9. Nuevo sistema de escritura. Anuncio Opel. Kurt Schwitters.

por el propio Moholy-Nagy.

El segundo artículo de Schuitema: "Publicidad" se caracterizó por plantear una serie de buenos y malos ejemplos en una comparación entre "el arte" de "ayer" y "la realidad" del "hoy". Entre los primeros se encontraban un diseño para la Volksuniversiteit del pintor Roland Holst, una portada de *Wendingen* y un cartel de una exposición de Opbouw diseñado por él mismo, mientras que la segunda categoría estaba representada por un fotomontaje de Heartfield, un folleto de la marca Nutricia del que era autor y la portada de una revista técnica rusa. Dichos carteles caracterizaban la realidad del día de hoy a la que calificó con los térmi-

nos de "real, directa, fotográfica, objetiva, competitiva, argumental, activa, eficaz, práctica y técnica"⁴⁶. Es de destacar también que en la mayoría de los casos, los nuevos -y buenos- ejemplos incluían la fotografía como medio expresivo y ello es indicativo de la revolución que ésta estaba aportando al mundo del cartel y el diseño gráfico en general.

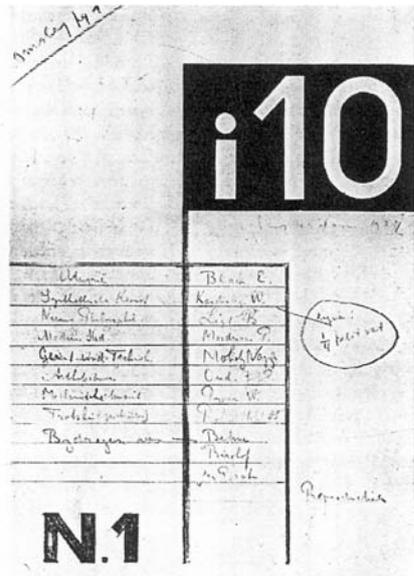
Sobre la fotografía en sí ya se han comentado en el apartado correspondiente las discusiones sobre su relación con la pintura y la polémica a la que condujo en el contexto de la cuestión Kallai. Tampoco la fotografía había alcanzado un gran desarrollo en los Países Bajos y Bool aporta como prueba que solo dos ejemplos holandeses (dos fotografías de Schuitema) aparecieron en la revista, precisamente las que acompañaron la reseña del libro de Tschichold. Esta yuxtaposición dialéctica rotulación-fotografía estuvo totalmente de actualidad coincidiendo con los años de la revista y había sido ya tratada por Tschichold y por Moholy Nagy en su libro *Pintura, fotografía, cine*, siendo denominada por éste último "typo-photo". Sobre estas bases diseñadores holandeses como Piet Zwart, Gerrit Kiljan o el mismo Paul Schuitema llegarían a realizar una obra destacada de alto reconocimiento internacional. No obstante, en cuanto al anuncio publicitario, éste ya había tenido en *i10* colaboraciones anteriores destacando la serie La publicidad como arte plástica, compuesta de dos artículos y escrita por Vilmos Huszar. Tanto éstos como las ilustraciones de ejemplos de anuncios publicitarios de Huszar y Lajos von Ebnet, quien también escribió un artí-



Primeros esquemas para portada



Bocetos portada primer número

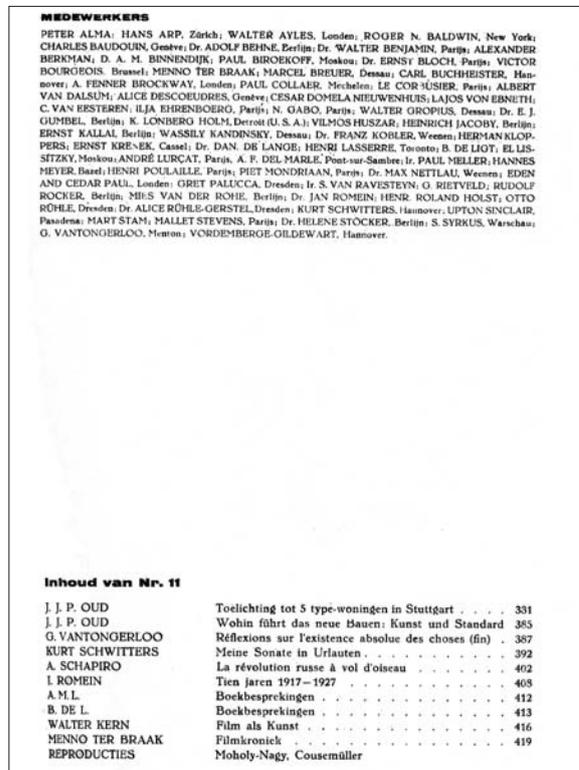


modernos como "captación de la atención" y "una verdad ofrecida de manera llamativa", su dependencia estilística de recursos plásticos de las vanguardias puso en evidencia su inactualidad. Schuitema los tachó implícitamente de pasados de moda.

Queda no obstante atender al diseño de la propia revista en la que se recogieron muchas ideas del momento y en la que su aparente sencillez encubre un cierto número de meditadas decisiones. *i10* fue diseñada con maqueta de Moholy-Nagy a

culo titulado "Publicidad" y un corto texto sobre la composición dinámica, fueron sintomáticos de un momento estético ligeramente anterior, y aunque Huszar definió la publicidad en términos bastante

la que Cesar Domela dio unos retoques finales. Se conservan series de bocetos con las sucesivas aproximaciones al diseño definitivo. Dado que la edición no podía ser supervisada por Moholy-Nagy el



Izquierda. Sexto número. Última página, con índice de contenidos (posición mantenida en toda la primera anualidad) y anuncio del grabador de los clichés de la revista (mantenido hasta número 7). Derecha. Número once. Última página, con índice general paginado y relación de colaboradores. Esta relación ocupa este lugar desde el número 8/9 sustituyendo al anuncio del grabador.

i10
 Nr. 14 15 SEPT. 1928 - JRG. II

INHOUD VAN No. 14

J. J. P. OUD	Beursproject 1926	25
C. VAN EESTEREN	Verslag Architecten-Congres te Sarraz	30
Dr. E. J. GUMBEL	Boekbesprekingen	32
LEC TOLSTOI	Klassenkampf und Statistik	33
GORKI	Revolutie 1905	39
Dr. M. NETTLAU	Wladimir Lenin	41
	Nie wieder Diktatur	43

i10
 Nr. 13 1928 - JRG. II

BERICHT AAN DE ABONNÉS

Het staken van de verdere exploitatie van **i10** door de Uitgevers-Maatschappij „De Tijdstroom” bracht moeilijkheden met zich mede, waardoor het verdere verschijnen van **i10** eenige maanden vertraagd werd.

De uitgave van **i10** moest eenigszins worden gewijzigd. Uit ervaring bleek, dat de abonnementsprijs van f 15.— voor velen te hoog was. Daar het voortbestaan van dit blad uit den aard der zaak slechts door een grooter aantal abonneés verzekerd is, hebben wij den abonnementsprijs verlaagd tot **f 10.— voor een jaargang van 10 nummers** met een totaal van **200 pagina's**.

Wij verminderden den omvang ongaarne. Reeds bij den vorigen jaargang was er plaats tekort en moesten artikelen en waardevol afbeeldingsmateriaal blijven liggen. Er zal bij den tweeden jaargang nog meer naar zoo groot mogelijke zakelijke beknoptheid worden gestreefd. Wij hopen, dat deze verandering de positie van het blad zal versterken en dat daardoor een verdere uitgave mogelijk zal blijken.

Men wordt verzocht het abonnementsbedrag van **f 10.—** (desgewenscht f 5.— voor het eerste halfjaar) over te maken aan: **Drukkerij G. J. van Amerongen & Co., Amersfoort** per postwissel of per giro: **60332**.

Over de niet betaalde abonnementsgelden zal na de eerste maand per postkwitantie verhoogd met kosten worden beschikt.

Adres van **redactie en administratie: Amsterdam Centrum, Leidsche Gracht 48; tel. 33067.**

Voor ongevraagde bijdragen en recensie-exemplaren wordt geen aansprakelijkheid aanvaard.

Alle Manuscripte, Briefe, Rezensionen etc. richten man an den Chefredacteur:	Les manuscrits, revues, ouvrages pour compte rendu, toute la correspondance destinée à la Rédaction doivent être adressés au rédacteur en chef.	Manuscripts, books and papers submitted for criticism as well as other correspondence for the editor , must be addressed to the chief-editor.
---	--	--

ARTHUR MÜLLER LEHNING - AMSTERDAM C - LEIDSCHER GRACHT 48

Für unvcrlangte Sendungen jeder Art keinerlei Gewähr. Alle rechten vorbehalten.	La rédaction ne prend aucune responsabilité pour les manuscrits non-demandés. Tous les droits réservés.	The editor accepts no responsibility for manuscripts which have been sent in without being asked for. All rights reserved.
---	---	--

Nr. 14 verschijnt 15 September.

INTERNATIONALE REVUE
 HOOPREDACTIE:
ARTHUR MÜLLER LEHNING
 REDAKTEUR VOOR
 ARCHITEKTUUR: J. J. P. OUD
 MUZIEK: WILLEM PIJPER
 FILM EN FOTO: L. MOHOLY-NAGY

Nadruk verboden

Redactie, Rédaction, Editor Administr., Publisher Amsterdam, Leidsche Gracht 48

10 Nrs. Fl. 10.00, R. M. 20, Sh. 20, f 4.5, Fr. suisse 22.

i10 **Nº 13**
AMSTERDAM VII 1928

ARTHUR MÜLLER LEHNING
BIJ HET DERTIENDE
NUMMER

Wat beteekent „i 10”? — Men vrage liever: wat beteekent **i10** voor Holland in plaats van nog steeds een oplossing te zoeken voor het mysterie (dat overigens op tien vingers te ontcijferen is: a b c d e f g h i — 10), dat in een *indicatie* verscholen ligt, die toch geen andere „beteekenis” heeft en geen andere functie vervult dan juist deze. Desondanks schijnt voor den nuchteren Hollander, die toch over voldoende intellect beschikt om datla van onzin te onderscheiden en die genoeg realiteitszin heeft om het surrealisme te doorzien, deze naam een voortdurende reden tot irritatie, die w.s. zijn oorzaak vindt in het feit, dat het nog steeds duister is of men hier met een geval van onbegrijpelijke diepzinnigheid of van ergelijke dwaasheid te doen heeft. Men zou dezen naam het liefst lachwekkend vinden — en zich niet ergeren — als men maar zeker overtuigd was, dat aan de verbinding van letter en cijfer niet toch misschien een zinnvolle betekenis ontspringt.

Voor velen en onder hen vindt men zoowel zamenlieden als theologen, blijkt de naam van dit tijdschrift eenvoudig een obsessie. Er zijn mij gevallen bekend van kapitaal-krachtige sympathiseerenden, die blijkbaar zo gefascineerd waren door den naam van het blad, dat zij aan het lezen ervan niet toekwamen maar desondanks „voor” het streven der revue sympathie toonden” en bereid waren een niet onbelangrijke som te storten in het garantiefonds, dat het risico eener verdere uitgave zou moeten dekken... maar die als prijs hiervoor niets meer of minder eischten, dan de kop van het blad. De verleiding was groot om een koninkrijk te nemen voor een naam en in navolging van Countess Cathleen (in het onvergelykelijke drama van dien naam) te spreken: *I come to baster a name for a great price.*

Maar konsekwentere aanhangers der nieuwe zakelijkheid dan ik, hielden mij terug van zulk misplaatst idealisme en waren buitendien van meening, dat ook een blad, dat met geen commercieele bedoelingen in het leven geroepen is, toch op een commercieele basis behoorde te kunnen bestaan.

Van de wenschelijkheid van het bestaan van een blad als dit ben ik heden niet minder overtuigd dan voor twee jaar en wat Holland betreft, gezien het niet overmatig groot aantal abonneés, zelfs meer.

Ook de vorm van dit blad: het samenbrengen der meest verschillende gebieden in één orgaan, blijft onveranderd gehandhaafd. Dat de inhoud, oppervlakkig gezien, niet onmiddellijke samenhangen vertoont, is vanzelfsprekend — reeds door de zoo volkomen verschillende materie, die behandeld wordt: de reproductie van de meer technische kunsten, die aan de eischen van het praktische leven gebonden zijn, is nu eenmaal van andere geaardheid dan beschouwingen van literaire, filosofische of sociologische aard.

Maar wij zijn ten slotte overtuigd, dat alle economische, technische, maatschappelijke en geestelijke verhoudingen en veranderingen gebonden zijn aan éénzelfde sociologische structuur al is deze in een chaotischen en revolutionairen tijd als de onze in een voortdurende verschuiving

Número 13. Segundo año, primera página. La cabecera tiene nuevo diseño. El texto es a dos columnas.

mismo Arthur Lehning tuvo que recibir un apretado cursillo con las instrucciones para mantener en todos los números los criterios esenciales. El diseño varió ligeramente a lo largo de sus dos años y medio de existencia pero sus características básicas ya aparecieron en el primer número. Los tipos de letras elegidos fueron *Anonnce Antiqua* y *Carte Antiqua* para las letras sans serif utilizadas en portadas y encabezamientos, y para el texto general *Tages Antiqua* en el primer año y *Bodoni* en el segundo⁴⁷. Su portada fue siempre invariable con el gran título *i10* en letras blancas dentro del rectángulo negro. Debajo del rótulo con la palabra Amsterdam seguida del año, la tabla de contenidos con los títulos en primera columna y los autores en la segunda. Líneas de separación de tres espesores diferentes y sin cerrar a la izquierda y abajo. Desde el tercer número

Arriba. Núm. 14, trasera de portada. El índice pasa a esta posición desde este número, manteniéndose el más simplificado de todas las portadas. Abajo. Núm. 13, primer número segundo año, trasera de portada. Se habla del retraso en aparecer esta segunda serie, de una reducción del precio de abono de 15 a 10 florines con un compromiso de 10 números y 200 páginas en total y del cambio de impresor, a quien se pagarán los abonos. Hay también un cambio en la dirección del redactor A. Müller Lehning, ahora en Ámsterdam. Ambos en columna izquierda.



Número 21/22 y último. Portada.

ro se suprimió un trazo sobresaliente que enlazaba la tabla con el recuadro negro. También variaron los números indicativos de la entrega, situados en una casilla en la parte inferior de la tabla y que fueron más pequeños y con la forma I/1, 1.2, 1.3 para los tres primeros, y ya después bastante más grandes a partir del cuarto y sin la referencia al año, o sea simplemente con un número: 4, 5, 6, etc. Sobre estos hubo así mismo ciertas variaciones en el tamaño y proporciones, aunque siempre grande y destacado, existiendo nuevas excepciones en los números dobles, llegando a ocupar dos casillas.

La página de créditos situada justo detrás de la portada también sufrió cambios perdiendo en el número 7 del primer año el extenso párrafo con la lista de colaboradores. Éste pasó en los números siguientes a la página final dedicada al índice de contenidos y sustituyó en ella a un recuadro con el anuncio de L. van Leer & Co. grabador de clichés de la revista. Excepcionalmente en el número doce y fin de la primera anualidad, la relación de colaboradores desapareció y fue sustituida por un anuncio de la editorial de *i10*, "De Tijdstroom" con una referencia de sus publicaciones. Aparte de los citados no hubo

anuncios en toda la edición y éstos contuvieron sólo texto y línea, integrándose totalmente en los tipos y maqueta de la revista. La relación de colaboradores reapareció nuevamente en los números 13 a 18 junto al índice para volver en el 19 a su posición inicial en la página de créditos y desaparecer definitivamente en los siguientes. Su puesto fue ocupado por el índice que pasó desde el número 20 a dicha página eliminándose la hoja final que los contenía. Un interés especial tuvo la contraportada con una potente cabecera constante durante todo el primer año y en la que se incluyó, readaptándolo y disminuyéndolo, el recuadro negro con el título de la portada y se situaron los datos de los responsables de redacción y el año y número de edición. Todos estos elementos se circunscribieron en los límites de un rectángulo imaginario con todo el ancho de página. La cabecera del segundo año por el contrario, dispuso sus elementos en dos columnas de altura desigual, eliminando el rectángulo negro y recurriendo exclusivamente a caracteres tipográficos y líneas



Número 21/22. Trasera de portada. "Información. La aparición de este número se ha retrasado por circunstancias especiales. Es el último que aparece de esta edición. Hay disponibles en la administración algunos números sueltos y años completos".

horizontales de separación. Más detalles sobre sus diferencias pueden verse en las reproducciones de éste mismo artículo. Finalmente y como indicaciones sobre páginas interiores, lo más destacable fue su texto en todo el ancho en el primer año excepto en secciones fijas como los aantekeningen de Lehning o las reseñas de libros en que se usaron dos columnas y un tipo de letra de tamaño reducido. Ya en el segundo y acorde con la cabecera el texto fue siempre a dos columnas.

Una nota distintiva común para las dos anualidades fue el grueso trazo negro vertical en esquinas inferiores enfrentadas que acompañó al número de página. También a destacar serían los resúmenes en varios idiomas que figuraban exclusivamente al inicio de los artículos en lengua no neerlandesa y que dieron, con su ruptura del bloque de texto, un estimulante acento visual sobre todo en las más compactas páginas del primer año. Respecto a la inserción de imágenes ésta fue bastante libre dejando importantes espacios en blanco en general y adaptándose algo más a la estructura de doble columna del segundo año. Particularidades más precisas pueden también apreciarse en los comentarios a pie de imagen o en las ilustraciones reproducidas a lo largo de éste artículo. Cada año editorial fue numerado consecutivamente, con un total de 459 páginas entre los doce números (doble el 8/9) del primero y 200 en los del segundo. En éste último, hubo ocho números físicos y diez nominales siendo dobles el 17/18 y el último, numerado como 21/22. Entre el primer y el segundo año iniciado en julio de 1928 mediaron siete meses sin aparición de números, correspondiendo el número final a junio de 1929. Como resumen podría decirse que todos los citados aspectos de sencillez y economía dieron lugar a una imagen muy clara y característica, decididamente moderna pero contenida y en la que se pusieron de manifiesto buen número de los preceptos que sobre legibilidad, moderna tipografía e imagen habían sido defendidos en sus páginas.

Desaparición y trazas de su historia

La causa determinante del final de *i10* fue la insuficiencia de apoyo financiero. Los problemas económicos se plantearon ya al final del primer año en razón de su reducida tirada. Tras éste año la editorial De Tijdstroom consideró que su rentabilidad era insuficiente y aunque se buscaron alternativas en Alemania y Suiza, la segunda anualidad tuvo que

AANTEKENINGEN

HET GROOTE DÉMENTI

De hooge contracterende partijen verklaren plechtig, in naam van hunne volken, dat zij het ten oorlog gaan van internationale geschillen op te lossen veroorzaaken, en dat zij van oorlog als instrument van nationale politiek in hunne onderlinge betrekkingen afzaten.

Art. 1. „Kellogg-Pact“

De Vereenigde Staten zijn dit jaar bezig zich te ontwikkelen tot een groote militaire en maritieme mogendheid. Amerika bewapent zich. Frankrijk bewapent zich. Duitsland bewapent zich, en zoo voort. De noodlottige cirkel van macht en vrees is opnieuw bezig zich te ontwikkelen. De komende oorlog wordt overal voorbereid, ofschoon nauwelijks 4 maanden zijn voorbij gegaan, sinds het Kellogg-pact, dat den oorlog buiten de wet stelt, ondertekend werd.

„Daily Herald“, 1 December 1928

De hooge contracterende partijen komen overeen, dat het uitmaken of oplossen van geschillen, die tusschen hen zouden kunnen rijzen, nooit, wat de aard of de oorsprong ook moge zijn, door iets anders dan door vreedzame middelen zal worden verwezenlijkt.

Art. 2. „Kellogg-Pact“

De publicatie van het geheime Fransch-Belgisch verdrag heeft de officiële kringen te Washington ten zeerste veront. De regering heeft haar standpunt nog niet bepaald. Begrijpelijkwijze interesseert men zich hier meer voor de uitwerking van dit verdrag op het verdrag van Kellogg, dan op het verdrag van Locarno.

Parabericht

Men verbeelde zich niet, dat de commissie voor chemische oorlogvoering, gelijk uit de „Army List“ blijkt, in werkzaamheid ook maar enigszins verslapt is sedert de blanke duij, die in Locarno is uitgebroeid, over de aarde begon te vliegen. Daar dit zoo is, mag men gerust aannemen, dat er in geen ander land eenige verslapping is in de toebeveidsten van menschen, om hun medemenschen te vergifigen, wanneer de eerstvolgende „dag“ aanbreekt.

De Britsche generaal Sir Ian Hamilton in de Britsche Eindheden (N. R. Ct., 27 Febr. '29)

De door de Nederlandsche dagbladen gepubliceerde tekst van het Fransch-Belgisch militair verdrag werd hier alleen door drie vier Vlaamsche bladen bekend gemaakt. De meeste Fransche kranten bepalen zich, als ze iets van den tekst gezet tot een zeer kort résumé. Van verantwoordiging onder het publiek over den inhoud van het verdrag is daarom geen sprake.

Het „Handelsblad“, 26 Febr. '29

Geen enkel Fransch-Brusselsch blad, behalve dan de „Dernière Heure“ heeft tot nog toe dezen tekst geheel of gedeeltelijk overgenomen.

N. R. Ct., 1 Maart '29

Stellig ingevolge een wachtwoord van de Quai d'Orsay verklaren de bladen het

incident gesloten na de bekende officiële tegenspraken.

N. R. Ct., 28 Febr. '29

Zoals de „Times“ hedenmorgen de ontvullingen van het „Utrechtsch Dagblad“ nageerde, zoo doen ook alle avondbladen, die daarmee blijkbaar hun indemming te kennen geven met wat in ambtelijke Engelse kringen over het geval wordt gezegd.

Het „Handelsblad“, 26 Febr. '29

In gezaghebbende Britsche kringen is nu bekend van een Britsch-Belgisch militair ontent. Dat ware ondenkbaar 18 maanden na Locarno...

Reuter

De mogelijkheid wordt blijkbaar niet uitgesloten geacht, dat militaire autoriteiten over plannen van den aard hebben gedacht, maar, zoals de „Morning Post“ vancitend al schreef, en wij nu weer nadrukkelijk bevestigd kregen, is van Britsche regeringszantie voor eenig plan van dien aard geen sprake.

Het „Handelsblad“, 26 Febr. '29

Het is mogelijk, dat wij hier te doen hebben met besprekingen, gevond, of afspraken gemaakt, door een Engelsch militair vertegenwoordiger voor een veronderstelde mogelijkheid van britsche deelneming, welke afspraak dan — evenals die van 1906 en volgende jaren met den Franschen Generaal Staf — niet formeel door de Britsche regering bekrachtigd zou zijn, en door haar naar behoort verloochend wordt.

Generaal d. S. Snijders in „Het Vaderland“

Mogelijk is het, zede Vandervelde hoewel gunzaam bezeten, dat een ander Belgische officier eens op eigen hand een nota heeft opgesteld, maar het is toch ondenkbaar dat een diergelyk aan de eigen regering onbekend gebleven stuk niet de minste hetekennis kan hebben.

N. R. Ct., 28 Febr. '29

Afgelien van het verdrag van Locarno is er sinds den oorlog tusschen Groot-Brittanien en België geen overeenkomst, meekruyende eenig verlichting. Evenmin bestaat er eenig militair overeenkomst of afspraak tusschen den Britschen Generaal Staf en eenige huitenlandse mogendheid.

Verspreide Fransche regering in het Lagerhuis

Het Fransch-Belgisch militair akkoord heeft alleen betrekking op een niet uitgesloten aantal van Duitsland. De tekst ervan werd in 1929 aan het parlement bekend gemaakt. De uitvoerende bepalingen, overgekomen tusschen de beide generale staven, zijn uitdaard geheim.

Het officiële Belgische démenti

Het Fransch-Belgische verdrag, dat te Genève aan den Volkenbond is bekend gemaakt, is een defensief verdrag voor het geval van een niet uitgesloten aantal van Duitsland. Maar het is waarschijnlijk, het is zeker, dat voor de uitvoering van dit verdrag de generale staven van beide landen zijn bijeen gekomen en militaire bepalingen hebben opgesteld, en militaire regelingen hebben getroffen, die geheim zijn en die waarschijnlijk

Número 20. Anotaciones. “El gran desmentido”.

editarse por cuenta de la redacción. La reducción de números y páginas de dicho segundo año, ya comentada más arriba tuvo que ver lógicamente con dichas dificultades, dando lugar además a una reducción de la cuota de abono de 15 a 10 florines tal y como fue anunciado en la entrega número trece, primera del segundo año. El mismo Lehning nos recuerda que su número de abonados estuvo alrededor de los cien y que la tirada en el segundo año en torno a los trescientos ejemplares⁴⁸. Un aviso final en la decimonovena y penúltima entrega indicaba a los lectores el final de la revista, de la que solo saldría ya la vigésima y última de carácter doble y numerada como dijimos como 21/22. La mayoría de colaboraciones de Lehning en *i10* se incluyeron posteriormente en una colección de ensayos denominada *Politiek en Cultuur* publicada en La Haya en 1930. En ella señaló que en su opinión, por debajo de los problemas financieros que impidieron su continuación, estuvieron también las circunstancias políticas y culturales como transfonado de un cambio de situación. Ello implicó la susti-



Bocetos previos para la primera página. Moholy Nagy.

tución de una cultura de vanguardia por otra más pragmática de simple sustentación de la democracia y de resistencia frente a la amenaza del fascismo. El clima en los años críticos de finales de los veinte y sobre todo en los treinta no fue el más apropiado para experimentos ni para planteamientos generales que trascendieran la solución de los conflictos más cotidianos. En ellos por tanto, una revista como *i10*, marcada por una aspiración a la utopía, tuvo muy difíciles las posibilidades de supervivencia. Tampoco debió favorecer demasiado que su círculo de lectores, al igual que el de colaboradores, fuera tan disperso geográficamente, ni tampoco que el precio, incluso tras su reducción, se mantuviese relativamente alto para los niveles de la época.

La historia detallada de *i10* pese a su concentrada existencia en dos años y medio no ha sido fácil de reconstruir. Los archivos de *i10* desaparecieron o fueron destruidos. Arthur Lehning fue activo colaborador desde 1935 del Instituto de Historia Social de Ámsterdam al cual traspasó la mayor parte de sus documentos personales incluidos los de la revista. Cuando en abril de 1939 huyó a Londres, solo pudo llevar una parte de su archivo y de su biblioteca. El resto, compuesto por veinticuatro cajas fue confiscado por las autoridades alemanas de ocupación al igual que todos los archivos del Instituto. Tras la liberación se comprobó que habían sido totalmente

vaciados y solo mediante dificultosas gestiones diplomáticas pudieron recuperarse finalmente, aunque sin rastro de las cajas personales de Lehning. En ellas se contenía todo el material de *i10* incluyendo la totalidad de la correspondencia, referencias a otras revistas, manuscritos, ilustraciones y en definitiva todo lo necesario para un estudio pormenorizado. Todas la búsquedas posteriores resultaron infructuosas. Por consiguiente,

aparte de lo directamente publicado en la revista, el resto de datos han tenido que obtenerse indirectamente o confiando en la memoria de sus participantes⁴⁹. De estos se conservan en algunos casos fuentes documentales de primera mano, como es el caso de Oud o de Van Eesteren. También es de importancia la correspondencia mantenida con Bart de Ligt y con la propia esposa de Lehning, Annie Grimmer, afortunadamente conservada entre sus documentos. Poco a poco, no obstante se han podido ir rehaciendo buena parte de los detalles, y las diferentes exposiciones y publicaciones han ido dando cuenta de los avances en su conocimiento.

La primera exposición retrospectiva de *i10* tuvo lugar en 1963 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam y dio lugar a la publicación *De internationale avant-garde tussen de twee wereldoorlog* editada por el mismo Lehning con la colaboración del diseñador gráfico Juriaan Schrofer. En ella se incluyó una selección de textos de la revista, nunca hasta entonces reeditada, y el texto “*i10* después de 35 años” que precede a este trabajo. En cuanto a la exposición, celebrada con gran éxito de asistencia, reunió en torno al tema de la revista buen número de obras de arte relacionadas. En 1979 se publicó por la editorial Van Gennep de Ámsterdam una edición facsímil de ambos volúmenes y la reedición del texto recién citado de Lehning. Con mayor abundancia de material documental se realizó en 1989 en el Instituto Neerlandés de París la exposición *i10 et son époque* también acompañada de un catálogo

con el mismo nombre. Para ella Lehning escribió un corto texto titulado “i10 sesenta años después”. Dicha exposición tuvo poco después una réplica más modesta en 1992 en la Documenta de Kassel, con materiales repetidos de la anterior, y en relación a ella se editó la publicación *La Construcción de la Utopía* con una contribución de Éva Forgács sobre *i10*. Algunos años antes, en 1984, aparecería en Amsterdam el libro *Arthur Lehning en Mondriaan: hun vriendschap en correspondentie* sobre su correspondencia con Mondrian a cargo de Ives-Alain-Bois. Por último la aportación significativa más reciente ha sido la publicación *i10 sporen van de avant-garde* aparecida en 1993 y en la que, aparte de diversos textos de especialistas sobre los diferentes campos de la revista, figuraba el pequeño texto de Lehning “i10 después de sesenta y cinco años”, poniendo fin a la pequeña serie iniciada en los dos anteriores.

Del devenir de Lehning tras el cierre de la revista ya se ha mencionado su participación como colaborador científico en el Instituto de Historia Social de Amsterdam. También en esos años se destacó como activo miembro del movimiento libertario siendo secretario de la Internacional de Asociación de Trabajadores, primero en Berlín y después en Madrid y Barcelona (1932-35). Tras su partida hacia Inglaterra siguió siendo en Oxford secretario entre 1939 y 1947 de la sección inglesa de dicha institución. Por invitación del gobierno indonesio fundó en Yakarta una biblioteca de ciencias políticas y sociales e impartió clases en su universidad y en la Academia de Asuntos Exteriores. Entre sus publicaciones destacan *El amigo de mi juventud. Recuerdos de H. Marsman* (1954), *Cartas de Slauerhoff* (1955), *Marsman y el expresionismo* (1959) y sus ensayos en *De Nieuwe Stem* y *Libertinaje*. A ellos habría que sumar, además de diversas colaboraciones y artículos entre los que habría que resaltar *Du syndicalisme révolutionnaire à l'anarcho-syndicalisme. La naissance de association internationale des travailleurs de Berlin* ("Ricerche Storiche", janvier-avril 1981), su trabajo de recopilación de las obras completas del anarquista ruso Michel Bakunin en los volúmenes *Bakounine et les autres* (10/18, 1976), y los libros *Anarchisme et Bolchevisme* (1971) y *Anarchisme et Marxisme dans la révolution russe* (1977). En 1999, recibió el PC. Hooft-prijs (el premio literario más importante de los Países Bajos), por el conjunto de su obra.



Juriaan Schrofer. Cartel exposición i10

Con una trayectoria ideológica tan definida llama la atención que Lehning consiguiera una participación tan alta como la de colaboradores de *i10*. Dado que a diferencia por ejemplo del planteamiento de Van Doesburg en *De Stijl*, en ningún caso puede hablarse de la revista de Lehning como determinada o condicionada por su propia visión, ha de reconocérsele el mérito de haber sabido actuar de catalizador y mediador entre muy diferentes personalidades. De ello resultó que, pese a su exclusión del expresionismo y el surrealismo entre sus contenidos, pueda hablarse en general de una revista abierta a todas las tendencias culturales y artísticas de progreso. Por eso *i10*, no obstante su corta duración, merece un lugar destacado, no solo entre las revistas del momento, sino como contribución a la cultura del siglo XX en su conjunto. Valga sobre esto la opinión que el propio Lehning tuvo sobre el papel de la revista: "Creo que el significado más importante de la publicación ha sido que personas muy diferentes, las cuales no se conocían unas a otras, ni sabían de sus respectivas opiniones, aprendieron por primera

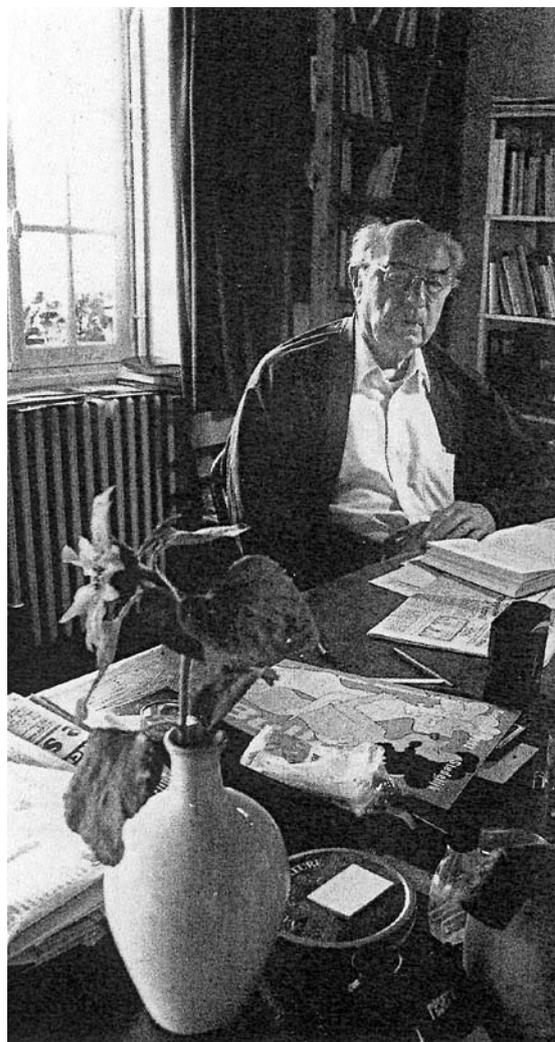
vez de sus diferentes campos. Así, los arquitectos nunca antes habían leído una palabra sobre anarquismo. En *i10* leyeron las críticas de anarquistas como Schapiro y Berkman sobre la revolución rusa. Por otro lado Nettlau reaccionó sorprendido sobre las reproducciones en *i10* de las pinturas de Kandinsky: ello le hizo pensar en una especie de primitivo caleidoscopio -así me lo escribió- que él había visto en su infancia."⁵⁰ Y como él mismo escribió, ya mucho después de su edición: "En lo que a *i10* concierne sencillamente tuvo que ver con un gran grupo de colaboradores que desinteresadamente, sin concesión a corrientes contemporáneas o intereses, con gran convencimiento, independencia e integridad defendieron cada uno de ellos la parcela de la cual estaban al frente"⁵¹

Arthur Lehning falleció a los cien años el uno de enero de 2000 en Lys-St. George, un pueblo francés en las proximidades de Orléans.

i10 SESENTA AÑOS DESPUÉS

Hace ya más de venticinco años desde que se presentó en el Stedelijk Museum de Amsterdam una gran exposición dedicada a *i10*. Esta tuvo un éxito que sorprendió a los organizadores. Sin duda fue percibida menos como una retrospectiva que como una confrontación con el presente. Se habló entonces de un "shok de reconocimiento".

Reeditar la exposición de 1963 será difícil. La multiplicidad de obras de arte entonces presente no podrá hoy ser reunida con la misma facilidad. Hemos en cambio, de común acuerdo con el Instituto Neerlandés, reunido una documentación más completa, presentando la génesis de *i10*, su historia y el contexto en el cual nació y se desarrolló. Pero yo deseo ardientemente que el visitante no perciba esta manifestación como una mirada nostálgica al pasado, sino como la puesta en evidencia de que las ideas que agitaron entonces a los colaboradores de la revista son siempre de actualidad. ¿Se trata, por tanto, como algunos han creído de "idealismo militante"? Los redactores de *i10* se hubieran sorprendido de la expresión, ya que consideraron esta publicación como una plataforma para compartir, cada uno en su dominio, sus convicciones sin compromisos ni concesiones. Todos nosotros creemos tanto en la renovación del arte como en la de la sociedad. No había entonces, entre ninguno de nosotros el menor sueño, ni siquiera un simple ideal en



Arthur Lehning hacia 1993

el que hubieramos alimentado nuestras utopías personales o colectivas. Compartíamos sin duda, las ideas ya expresadas por uno de nuestros colaboradores, el filósofo alemán Ernst Bloch (y desarrolladas por él en su famosa obra *El principio de la esperanza*) en cuanto a "la utopía concreta" considerada como principio de acción al servicio de una visión de porvenir por la cual "lo inmutable en la historia es la que escapa a la historia".

Quiero creer que es ese el sentido profundo del epígrafe que Mondrian colocó en 1920, en la cabecera de su folleto *Le neo-plasticisme*, en el cual formula su visión del hombre y la sociedad: "A los hombres futuros".

A. Lehning

I10 DESPUÉS DE 65 AÑOS

La primera exposición de i10 en el Stedelijk Museum en 1963 fue para los organizadores un inesperado éxito. Resultó que no sólo supuso una interesante “retrospectiva” sino también causó una inesperada “confrontación con el presente”. Se habló de un shock de reconocimiento. Si de ello es también el caso en la actividad, tendrá que verse.

En lo que a i10 respecta tuvo sencillamente que ver con un grupo de colaboradores que sin interés, sin compromiso, sin concesión hacia corrientes o intereses contemporáneos, con gran convencimiento, independiente e íntegramente defendieron la tarea que a cada uno en su campo le tocó sostener.

Fue un tiempo en el que surgieron nuevas direcciones: la arquitectura funcional, el arte abstracto, y se descubrieron nuevos medios como formas de arte: la fotografía, el cine; se experimentó con espacio, luz y movimiento, hubo un intercambio entre arte abstracto y fotografía. Se creyó en una renovación, tanto del arte como de la sociedad, y no cabe duda de que un cierto número de colaboradores de i10 con su trabajo creativo colaboraron a su creación.

La conexión mutua de las diversas expresiones artísticas y la conjunción de estas con la vida social fue uno de los resultados de i10. Se concedió atención a dos diferentes aspectos de carácter principal y actual en los campos del arte, política y sociedad no mediante consideraciones filosóficas o enciclopédicas, sino dejando la palabra al artista mismo, a la espera de ver hasta qué punto esa integración cultural general se produciría.

Hace tiempo fui el iniciador de la revista, desgraciadamente ahora también el último superviviente. Eso produce un sentimiento de soledad, pero es liberador experimentar que el interés por la revista, es decir por las ideas y el trabajo de los colaboradores que hicieron la revista, aún está vivo y es mayor que en el tiempo en que apareció.

A. Lehning

Notas

1. Kees van Wijk. *Internationale revue i10 en Nederlands Historische Jaarboek* n.23 1977 pp. 1-54.

2. Rober Estivals, Jean-Charles Gaudy et Gabrielle Vergez 'L'Avant-garde', Etude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre 'L'Avant-garde'. Paris 1968.

3. Ver por ejemplo Poggili *The Theory of the Avant-Garde* Cambridge 1968

4. Peter Brüger, *Therie der Avangarde*, Frankfurt Am Main 1974.

5. El curso de sus ideas puede seguirse en buena medida a través de su diario en parte citado en Toke van Helmond "Politique et cultura. Quelques notes biographiques sur Arthur Lehning en *i10 et son époque*, 1989.

6. Ibid. p. 18 nota 20

7. A.van de Wijk op.cit da erróneamente el año de 1889.

8. En su época escolar le sumará además el Lehning de su verdadero padre y con los dos apellidos firmará todos sus trabajos hasta la Segunda Guerra Mundial. Después de ésta prescindirá finalmente del de su padrastro. Toke van Helmond, op cit. p. 15.

9. Marsman desarrolló una trayectoria como poeta que le distinguiría como uno de los más importantes de los Países Bajos en el periodo de entreguerras. Arthur Lehning escribiría más tarde, en 1954 un libro de recuerdos sobre su relación de amistad titulado *Marsman, de vriend van mijn jeugd. Herinneringen*. En él se cuenta cómo en 1926 se produjo entre ambos una ruptura irreversible con motivo de una polémica abierta entre ellos y hecha pública en una serie de artículos de las revistas *De Vrije Bladen* y *De Stem* la cual les llevó a posiciones irreconciliables. Marsman murió prematuramente en 1940.

10. A. van de Wijk op cit. p.7

11. Carta de Van Doesburg a Evert Rinsema, 15 noviembre 1928. Citada en K.Schippers *Holland Dada*, Amsterdam 1974.

12. De Wijk, op.cit. p. 9.

13. i10 I, 1, 1027, p.3

14. En ello fue decisivo un intercambio de cartas entre Oud y Lehning en el que a petición del primero Lehning aclaraba la no politización de la revista: "Hay quienes son de la opinión de que los cambios sociales se producen por sí mismos y que la renovación se realizará por sí sola; hay otros que opinan que el arte no tiene nada que ver con la sociedad. Nuestra revista quiere combatir ambas opiniones y en tanto como sea posible tratar de mostrar el conjunto, allí donde esté presente, y poner sencillamente las diferentes corrientes unas junto a otras para mostrar que lo nuevo se presenta a sí mismo de manera multiforme y no solamente con la fanática unilateralidad de un determinado grupo.(...) En lo que a Vd concierne: No quiero que nadie se vea navegando en unas aguas que no le corresponden o en las que no quiere estar, pero no queda eso garantizado por:

1. Las múltiples facetas de la revista, que tanto por el número de sus secciones como por dentro de ellas la diversidad de tendencias excluyen a priori la uniformidad.

i 10

2. Vd. es como redactor para la arquitectura etc. solamente responsable de esa sección, lo que expresamente en principio y desde el principio queda aclarado.
3. Junto a la sección de sociología hay una para arquitectura, artes plásticas, música, teatro, cine y fotografía, literatura, filosofía, pedagogía, psicología, biología y otras ciencias, y aunque en ellas puede estar presente, nunca la política tendrá un carácter dominante". Reproducida completa en De Wijk op.cit. nota 40.
15. Sobre la valoración de Menno ter Braak puede verse Ive-Alain Bois "La leçon de i10" en *i10 et son époque*, París 1989 p.12.
16. i10, I, 7, 1927 (julio)
17. Maristella Casciato, Traces de l'avant-garde: i10 et l'architecture en *i10 et son époque* op.cit. 1989 p.55
18. i10, I, 1 Filmkroniek.
19. i10 I, 10, 1927 p. 368, citado en De Wijk op.cit. p. 29.
20. i10 II, 15, 1928 p. 59, ibid. p. 30.
21. Der Plastiker Gabo, *i10* I, 7, 1927
22. Introducción al artículo de Alexander Berkman "El décimo aniversario de la Revolución Rusa" *i10* I, 8/9 1927.
23. *i10*, 6, 1927
24. "De onverantwoordelijke Anonymus" (el anónimo irresponsable). *i10*, 2, 1927, p.71. A.M. Lehning.
25. Toke van Helmond op.cit. p.20
26. "De Vlootconferentie van Genève", *i10* I 8/9 1927.
27. De verdediging van een bankroet. Boekbespreking van Henri Massis, *Défense de l'Occident*, *i10*, II, 17/18 1928
28. *i10*, I, 3, 4 y 5 1927
29. *i10*, I, 12 1927
30. Con respecto a la relación Oud-Behne se ha de notar el hecho de que ya en 1924, Oud expresó al segundo su interés por publicar, dentro de las ediciones de la Bauhaus, el texto de su citada conferencia "El desarrollo de la arquitectura moderna en Holanda", pronunciada en Berlín un año antes, Véase M.Casciato op. cit. p.51 y nota 17.
31. "Amas de casa y arquitectura". *i10*, I, 2, 1927
32. Hay sin embargo una excepción a lo anterior en las reuniones mantenidas, ya tras la segunda guerra, sobre estándares de vivienda y en las que por breve tiempo concurrieron las principales figuras del movimiento moderno holandés.
33. *i10*, 6 y 11, 1927 y 10, 1927 respectivamente.
34. *i10*, II, 17/18, 1929
35. *i10*, 4, 1927
36. *i10*, 5, 1927
37. *i10*, 20, 1929. Sobre sus relaciones con Oud y las posteriores colaboraciones puede verse por ejemplo M. Casciato op.cit. p.53 nota 33. Una conexión implícita con *i10* fue la establecida con Giedion de quien se publicó una fotografía suya tomada desde el transbordador de Marsella.
38. *i10*, II, 15, 1928
39. "Inzicht", *i10* II, 17/18 1928. Puede verse traducción en español en *Cuaderno de Notas* 4, ETSAM.
40. Dicha articulación de elementos ha sido pocas veces comentada y es en realidad una excepción dentro de la misma obra de Stam. Aunque la curvatura y direcciones adoptadas, muy en contraste con su ideal de orden reticular o lineal, pueden justificarse por el contexto urbano, hay ciertas dislocaciones y desplazamientos que hacen recordar los procedimientos PROUN con los que su amigo El Lissitzky había experimentado con formas básicas en esos momentos. M. Casciato op.cit. menciona por ejemplo en relación a este proyecto el interés común de ambos artistas por la conquista del cielo, además de sus respectivas versiones del "rasca-cielos arañanubes", pero no la posible influencia PROUN en su idea compositiva.
41. "Naar aanleiding van de prijsvraag voor een watertoren te Wassenaar", *i10* 8-9, 1927 pp.287-89.
42. "Stuttgart, la vivienda", *i10*, 10 1927.
43. "Juicio de un lego sobre la nueva arquitectura", *i10*, 21/22 1929.
44. Jan Tschichold, "elementare Typographie", en *Typographische Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker*, octubre 1925 y citado en Flip Bool, "Photographie et typographie dans i10", en *i10 et son époque* op.cit. 1989
45. *i10*, II, 19 1929.
46. *i10*, II, 16 1928
47. Flip Bool, op.cit. nota 6. Se citan los nombres originales en francés tal como son señalados en el artículo.
48. Van Wijk op.cit. p.40, indica una cifra de doscientos abonados en el primer año y un incremento hasta trescientos cincuenta en el segundo. Para éste menciona una tirada de cuatrocientos ejemplares.
49. Toke van Helmond "Verantwoording" en *i10 sporen van de avant-garde*, pp.9-10.

i 10

50. Comentarios de Arthur Lehning a A. van Wijk

51. A. Lehning, "i10 confrontatie met het heden" en *Algemeen Handelsblad*, 15 nov.1963 cit. en De Wijk op.cit. nota 164.

(Traducciones de *i10 sesenta años después* e *i10 después de sesenta y cinco años*, respectivamente del francés y neerlandés, por R.García)

